

CARTE SEGRETE

35

di **FINNEGANS** 2 capitoli

dall' OPERA "intraducibile" **WAKE**



UN ALTRO POETA
ASSASSINATO

Poesie dal
carcere e
dalla morte

di **PACO
URONDO**



**SEMILOGIA
del TITOLO
di ROMANZO**

di
Bruno TRAVERSETTI
e

Stefano ANDREANI

LE PAGINE CENSURATE DI DIDEROT ■

I POEMANIFESTI di Mirko BEVILACQUA ■

IL GLOSSARIO SCILL' e CARIDDI di Stefano

LANUZZA ■ L' OMBRA CHE CADE :

MENNA su **CACCIO'** ■ QUATTRO MOSTRI

FERIALI di Aligi MARAZ ■ URSINI URSIČ

ESCOBAR · CAMPRA · MORELLINI · TRIANTAFYLLIDOU · SALERNO etc.

LECOQ · RICCI · MIELE · BRAZZETTI-VITTORI · GIAMMEI · TEDESCHI · ROTELLI

PROVINO · BARTOLOMEO · CESTARI

GENNAIO MARZO 1977

LE DATE di

36	marzo 1977
37	giugno 1977
38	settembre 1977
39	dicembre 1977

I DATI di

OGNI COPIA
ABBONAMENTO

Italia	Estero
L. 2.000	\$ 4
L. 8.000	\$ 18

Da versarsi sul c/c postale 57659005 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 Pagani, Giorgia Salonia -
Via Mauro Macchi, 44 - Tel. 20.74.43

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

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

79

CARTE SEGRETE

Anno XI — GENNAIO-MARZO 1977 — n. 36

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Vice Direttore GIANNI TOTI

Edizioni di Carte Segrete

Carte Segrete

- PACO URONDO:** Poesie dal carcere e dalla morte, 9
JAMES JOYCE: "Finnegans wake", saggi inediti di traduzione di Luigi Schenoni, 27
JAQUES DIDEROT: Le pagine censurate, 49
BRUNO TRAVERSETTI E STEFANO ANDREANI: Semiologia del titolo di romanzo, 55
MIRKO BEVILAQUA: Poemanifesti e composizioni, 89
STEFANO LANUZZA: Su Stefano D'Arrigo, "Il linguaggio dello Scill'e Cariddi", 101
ALIGI MARAZ: Narratura dell'allucinazione; quattro racconti, 131
ROSALBA CAMPRA: Poetincollaggi, 145
ROBERTO ESCOBAR: Dal cinema della vita alla morte del cinema, con disegni di Nani Tedeschi, 151
MICHELE SALERNO: Ballatette dei sensi e dell'intelletto, 165
- GERMAINE LECOCQ,** di Raffaele De Grada J.; con una lettera di Renato Guttuso, 53
DANTE RICCI, di Eraldo Miscia, 99
FRANCO MIELE, di Domenico Javarone, 136

Carte scoperte

La sapon opera di Bergman, di Annita Triantafyllidou	172
I fantasmi estetici di Salvatore Bartolomeo, di F.M.	172
L'estate di Monna lisa, di Gian Carlo Calidori	174
Gilberto e Gino Giammei, di F.M.	179
La pittura di Rotelli, di Giacomo Ambrosini	183
Un europittore itinerante: Luciano Cacciò, di Filiberto Menna	186
La "morte segreta" di Dario Bellezza, di Daniella Ambrosino	186
Le composizioni di Brazzetti-Vittori, di Franco Miele	191
Poemetrie di Provino, di G.T.	193
Il teatro campesino, Giorgio Ursini Ursic incontra Luis Valdez	195
La ricerca di Cestari, di Vincenzo Jacovino	204
Libridine	
Il diavolo dell'avvocato	214

Illustrazioni

LECOCQ, 54, 56, 57, 61, 66
RICCI, 102, 105, 107, 112, 119
MIELE, 134, 139
TEDESCHI, 151, 152, 154, 157, 159, 160, 162
BARTOLOMEO, 173
GINO GIAMMEI, 178, 181
GILBERTO GIAMMEI, 179, 182
ROTELLI, 184, 185
CACCIO', 187, 189
BRAZZETTI-VITTORI, 191, 192
PROVINO, 193, 194
CESTARI, 199
CANNIZZARO, 98, 195



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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

ARTIFICINA

PROPOSTE D'ARTE CONTEMPORANEA

anno I - gennaio-marzo 1977 - n.° 1

rivista trimestrale d'arte

diretta da **Massimo Riposati**

In questo numero **GIORGIO AMENDOLA**, **FORTUNATO BELLONZI** e **CARLO LUDOVICO RAGGHIANI** in una testimonianza a un anno dalla morte di **Corrado Cagli**.

MARISA VESCOVO interviene sulla *freccia* (flasche, flecha, fletxa, pfeil, arrow etc....) di **Nato Frasca**.

Iconograffi e poesegni di **Ugo Attardi** per un viaggio nella iconografia del diabolico e del maligno di **MASSIMO RIPOSATI**.

Di silenzio in silenzio.....: **DOMENICO FARO** per **Maurizio Aschelter**.
Le immagini inquietanti di **Tommasi Ferroni**: la «razionalità dell'irrazionale» di **MASSIMO RIPOSATI**.

FILIBERTO MENNA e **MAURIZIO GRANDE** per il quadro-pensiero di **Francesco Guerrieri** ovvero «il silenzio della pittura».

Chi cade nelle «trappole intelligenti» di **Pino Caccamo**? interviene **MARIO LUNETTA**.

MAURIZIO ASCHELTER in un ricordo di **Piero Sadun** uomo ed artista.
Nunzio Solendo: il simbolismo pop, di **ANTONIO DEL GUERCIO**.

Tre testimonianze (**MERCURI**, **ATTARDI**, **GUTTUSO**) per **Giovanni DI Guardo**.

Le controparti: interviste con galleristi; il prossimo numero incontro con il sindacato degli operatori visivi.

Presentazione dei pittori: **Marco Armani**, **Rita Dionisi**, **Roberto Fabiani**, **Alessandro Giullacci**, **bruno Guidi**, **Sara Loli**, **Marisamarini**, **Elio Morelli**, **Annamaria Polidori**.

CARTE SEGRETE

UN ALTRO POETA ASSASSINATO

POESIE DAL CARCERE
e DALLA MORTE
di PACO URONDO



con un omaggio di JUAN GELMAN

e

UCCIDERE UN POETA
QUANDO DORME

per ROQUE DALTON di Efraín HUERTA

Introduzione e traduzione di Gianni TOTI

Non so altro, forse non voglio sapere altro. Me lo hanno detto per caso, non sapendo. Come quando mi dissero che Bruno Foscanelli si era rasoia la gola. Come quando. Come quando ti fanno morire uno sulla spalla mentre stai battendo a macchina e li senti dire che quel tuo, quel tuo amico carissimo, come lo vuoi chiamare, è stato ucciso, o si è ucciso, è lo stesso, lo hanno ammazzato. Così mi hanno detto, per caso, al telefono, parlando d'altro, cioè proprio di questo...

Paco Urondo è morto. Paco exit. Paco se ne è andato. Quante settimane fa, quanti mesi fa, quanto anni fa? (Il 17 giugno 1976: data aggiunta adesso, appena saputa). Lui e la moglie, ASSASSINATI, a Buenos Aires.

Buenos Aires,

Malas Aires.

*E adesso qui, alla macchina da scrivere, a tradurre poesie di Francisco Reinaldo Urondo: "uno degli editori della rivista argentina Zona della Poesia Americana, autore di Veronia, l'opera teatrale che ebbe la menzione d'onore nel concorso della Casa de las Americas, nel 1967". Sì, Francisco Urondo, nato a Santa Fè, Argentina, nel 1930. Sì, lui, "menzionato due volte dai giurati del concorso di teatro dell'Avana" (e uno ero io, Paco, e ti rimenziono, ti...). E uno dei suoi libri, ricordo, si intitolava *Del otro lado* ("Dall'altra parte") edito a Rosario, con le poesie dal '60 al '65. Un altro, "Patria fusilada" (73) un altro, *Todos los poemas* ('73).*

HABANA LIBRE (Avana Libera)

1

In pieno Caribe
l'aquila del "Maine"
dalla sua colonna è caduta.
Non era, quella nave, come questa
che naviga salutando.
L'aquila naufragò. E non c'è fondo
al suo precipitare di rotte ali.

2

Perchè il tempo non è passato
in vano, impercepito,
come un compleanno qualsiasi.

E leggo le notizie, le rileggo su Casa de las Americas. In un numero siamo insieme, a poche pagine di distanza, il numero sull'Encuentro e con Ruben Dario, a La Habana (Libre: ma sì, l'albergo di George Raft, l'attore-gangster di "Scarface"). Numero 42, io a pagina 49 con una "Hipòtesis quadricontinental para una interpretaciòn andideologica y estilística de Rubèn Darío", a a pagina 95 con "Responso per la metàfora"; e tu, Paco, a pagina 108 con Dame la mano. Dammi la mano, Paquito Urondo, stringimela, tu più forte di me, ormai. Ti sto inseguendo fra i versi, estraducendoti dalla morte, riportandoti dalle pagine della Casa delle nostre Americhe a queste nostre "segrete" che dissegretano ora la tua morte. Mi son fatto dare dagli amici argentini di Roma alcuni numeri di CRISIS, la bella, la splendida, la coraggiosa, l'intelligente e assassinata rivista diretta da Eduardo Galeano, e ritrovo nel numero 2 del '73 e nel numero 17 del '74, le tue poesie e una di Juan Gelman che parla di te, delle vostre conversazioni e passeggiate, delle vostre nostalgie del futuro. E così vi ritraduco e vi riproduco, anche con le caricature di pagina 8 e 9, tra un saggio di Sartre e uno di Cortázar, ricordando, con pena y alegría, i giorni dell'Encuentro, e gli altri, e le nostre conversazioni e, passeggiate, e le nuotate nel Caribe. Sì, el Caribe, non "i Caraibi", el Malecòn, non "il molo", el guerrillero heroico, non "l'eroico guerrigliero", hasta la victoria siempre e non "fino alla vittoria", sta tranquillo, non ti ho tradotto in riduzioni sonore. Da quanto avevo letto da poco l'intervista che ti aveva fatto Saverio Tutino, a Buenos Aires? Ti rivedevo come ti

Passa, sempre, hasta
la *victoria*, fino ai paradisi quotidiani
dei grandi sforzi feriali. E dopo
non si ferma più.

3

Senti, vieni qui,
guarda come si frangono
sul *Malecòn*,
come esplode come
una carezza la spuma.
Nessun pa-ram-pam-pam, nessuna
mossa alla vita, niente
di chissà chissà
chissà. E' finita.

avevo immaginato, che entravi in casa, calmo e risorio sotto i baffoni (anche tu, come Juan, adesso, tra i quaranta e i cinquanta, con il labbro superiore nascosto), e che deponevi delicatamente sopra un tavolo carico di riviste e giornali la tua pistola, una di quelle armi che la polizia ti rubava insieme con le poesie...

Paco Urondo: una amica mi ha detto: noi non lo piangiamo. Aveva fatto la sua scelta di vita, Paco, ed era stato coerente, fino all'ultimo, consapevole del rischio quotidiano. Tanti, come lui, facciamo la nostra "scelta di vita". Cerchiamo di sopravvivere anche alla sua morte, di fare come lui, di combattere con armi e poesie, con l'arma della poesia, anche, e senza la poesia delle armi..."

E allora ci ripetiamo queste parole-invito al "partito preso e da riprendere ogni mattina". E' che muoiono in troppi. Solo in questi mesi, prima Roque Daolton, poi Francisco Urondo, amici dell'Encuentro, Poeti di quelli con la P massimuscola si capisce, contro tutti coloro che la vorrebbero minimuscola, dissacrata invece che riconsacrata, la Poesia, la nostra laica e materica disalienatrice, materialistico progetto-destino post-umanizzante...

E allora, adiositos, Paco Urondo, adiositos a los adioses... E' sempre un inizio, una fine come la tua. A dispetto di ogni sospetto di retorica affettiva compagnarda, Paco Urondo, continua a sparare... "Recuérdemme siempre en nombre de la alegría", ha detto a Efraín Huerta. E noi lo ricorderemo così, sempre, "in nome dell'allegria,, della vita che si è morta combattendo. Morte più viva non c'è.

Gianni Toti

4

E' che perderemo la vita
in qualche brutto modo.

5

E qui persino il sole
è vergine; la vergine realtà
assedia "el guerrillero
heroico": la sventura
universale, il dolore
della storia ancora adolescente.

6

Ah! lo show del "Capri", ah!
lo show del "Las Vegas"! ombre,
niente altro che ombre, habanera

regina, negra psicotica,
pitonesse yoruba, enigmatiche
monache nere: George
Raft è già morto, fuori-libertà.

7

Quando lo applaudono, non
sa dove mettersi, si
gratta la nuca e guarda
da un'altra parte e gli altri si tramutano
in spettacolo, nel vero motivo
della sua ammirazione. E così
sconfigge la carezza del dominio,
la solennità degli assassini.

E' timido Fidel, umile anche,
però sa distinguere - ha detto -
fra verità e menzogna,
atteggiamenti e impegni.
E' un uomo anticipato chi già viene
dalla preistoria *hasta la victoria
siempre.*

8

Questa è la notte
oscura degli innocenti,
dei clausurati, dei chiusi.
Se tu potessi
dimenticare questo colore
di tenebra e ballare,
figlia
mia, fino a libertà.....

9

E ho visto queste spiagge
di Baracoa, ormai è un anno,
da secoli sbavate dal Caribe.

Qui toccò terra

Cristòbal, el Colòn,
quasi per la prima volta.
Territorio
solido d'America.

La Habana, gennaio 1968

DAMMI LA MANO

Quando scoppierà
l'incendio dell'amore
io non starò al tuo fianco
starò lontano.

Sarà per codardia
per non soffrire
per non riconoscere che non ho saputo
cambiare tutto questo

L'amore brucerà
la memoria arderà ancora
finchè tutto sarà come sognammo
come avrebbe potuto essere vero

Ma io sarò lontano:
e sarà tardi ormai per i lamenti
e nessuno potrà ancora
spaventarsi per ciò che possiede.

Prima di tutto, prima
di sospettare

noi vivevamo questo che non sia
mai più e che è già troppo.

Vivere protestando, viver senza
che nessuno sopporti
fino a quando l'amore protestando arda
come se entrasse nel futuro.

TRAPPOLA

E' risaputo, la normalità
in senso stretto è
un'espressione - nonostante Rabelais -
di origine francesce: *C'est normal*
corona un pensiero, una condotta galante,
che a sua volta si adatta ed è perfetta
alla norma di classe che la classe
borghese della Francia può soltanto
nel suo paese tollerare.

Le norme non trascendono
forme rudimentali,
maniere che accedono a principi
funzionali, o agli elementari
meccanismi che muovono realtà
inevitabilmente circoscritte:
come mettere il piede sul pedale,
per esempio - o il dito sulla coda
del grilletto *disparador* -
per eseguire il più correttamente
possibile ciò che
un buon pedalamento potrà essere

considerato, o azione e anche effetto di pedalare.

Però non è così: perchè una norma trascende queste forme elementari, rudimentali, e forse anche se inavvertito passi dagli spiriti che amano i dettagli non essendo sottili o rigorosi.

La norma delle norme suole farsi nell'astuto o eretico obbiettivo di formulare visioni del mondo che anche se destinate al fallimento, può perpetrare oltraggi alla dialettica.

Ciononostante, se il criterio che impera ai nostri giorni suppone questa povertà, quest'idea miagolante della normalità, almeno conveniamo che tutto sia normale, che uno stato di cose da respingere, anormale, diciamo può esser rimpiazzato ma soltanto da un'anormalità altra. E ancora: organizzarsi rigorosamente per conformare questa anormalità nuova in attesa di noi a braccia aperte perchè non cada come un bambino che corre verso noi, la prima volta.

Ho conosciuto una donna giovane e bella che, durante tutta la sua vita, prima di ridere, doveva tossire e viceversa. Finchè morì tralasciando naturalmente di farlo, di compiere il rito; nessuno avvertì la mancanza, nessuno pretese trarre conclusioni: "Ha trionfato", pensai

prima di mettermi a ridere come un pazzo e soffocare e tossire per tutto il resto dei miei giorni.

ATTRAVERSANDO SOLITUDINI

Un uomo è perseguitato, una famiglia intera, una organizzazione, un popolo. La responsabile di questa situazione non è la cupidigia, ma un commerciante con i suoi prezzi, con l'imposizione delle regole del gioco. Gli impresari, la polizia con l'imposizione delle regole del gioco. Per questo quell'uomo, quella famiglia, quel popolo, quell'organizzazione si sente perseguitata. Più ancora, cominciano a perseguitarsi fra loro, a delazionarsi, a diffamarsi, e uniti poi a loro volta si lanciano a persegui(ta)re chimere, a dimenticarsi le giuste, le costose ma realizzabili aspirazioni; così emarginano la penosa speranza. Allora tutta la famiglia, tutto il popolo, sale al livello più alto della persecuzione: la paranoia, questa raffinata ricerca dei perseguitati storici e culturali. E questa è la triste storia dei popoli sconfitti, dalle famiglie invigliacchite, delle organizzazioni inutili, degli uomini solitari, la fiamma che si consuma senza il vento, le brezze che soffiano senza l'amore, gli amori che marciscono sulla memoria dell'amore o le sue fatue presunzioni -

"*Prima* - diceva il vecchio soldato - alcune gazzarre mi hanno dato prestigio d'uomo senza altre preoccupazioni, allegro scherzatore, se si vuole, qualsiasi cosa per non morire di noia o di vergogna. Per pudore avevo ingannato i miei amici migliori. *Prima*, ero innamorato delle cose di questo mondo, una donna, un bicchiere di vino, modi di farla all'ingiustizia". *Adesso* non ha bisogno di memoria per identificarsi, gli basta il presente, questa memoria da venire..

Prima

era innamorato della vita, adesso ha cominciato ad amarla con tutto il suo odio. "Stanotte ho sognato - continuava - che mia figlia e mio nipote nascevano simultaneamente in questo mondo che verrà. Adesso posso morire in pace, sebbene sarebbe meglio accadesse fra molto, molto tempo".

Il vecchio colonnello ascolta il figlio che dice a suo padre: "Papà, non giochiamo come quando eravamo bambini". Perché stavano giocando come se fossero realmente creature di dio. Come se tutto fosse dimenticato. E avevano ragione: erano creature di dio. Allora il vecchio colonnello, sempre irascibile, capi tutto o quasi. Aria e vento, solitudine e distanze. O figlio mio, padre mio.

Voglio denunciare, prima di tutto, pubblico
e clero, il furto di un paio di occhiali, di qualche
camicetta sudicia, di qualche fazzoletto usato, di un numero
imprecisato di poesie che andavo scrivendo
in questi ultimi anni di guerra, un televisore,
dischi, armi, ricordi vari: un libro
di Lenin, un disco di don Pepe de la Matrona
che mi regalò il Divino Divinsky su raccomandazione
del Marchese del Cante, don Fernando Quinones, uno
sgabello algerino, pietruzze, lettere, due
bottiglie di vino
cileno, documenti veri e apocrifi e altre
piccole cose, però care.
Niente di tutto questo, nè altre cose che ometto,
sono riapparse. Rubate
da ladri poliziotti e nel mio domicilio (che dunque
era, per loro, illegale). Le armi perdute già
sono state descritte particolareggiatamente, le lunghe
e le corte, le buone e le cattive. Gli
oggetti erano comuni, come quelli che si vendono là,
i versi parlavano di una 11, 25 che
ha lasciato un segno nella nascita
della mia coscia sinistra; un altro faceva riferimento
ai problemi della balistica in rapporto ai sentimenti;
uno ricordava la paura
che ebbe un sergente quando attaccato
di sorpresa, e altri
temi ancora che per buone ragioni
ho dimenticato. Alcune
di queste carte sparite per la paura che la polizia
mise a molta gente, per esempio a una signora
chiamata Lucilla, che materialmente bruciò
questo e quello. Altre sono state distrutte

dagli stessi ladriziotti o dai militari
dei servizi informativi che pure
sono venuti a cercarmi e che pure
mi hanno portato via. Faccio adesso
questa denuncia, specialmente per
la perdita delle armi e delle poesie, poichè
ambedue irreparabili. Sono state rubate
al popolo della repubblica al quale
naturalmente appartenevano.

(dal libro inedito "Canti di battaglia")

L'UNICA VERITA'

Dall'altra parte della grata, sta la realtà, da
questa parte della grata anche, sta
la realtà: l'unica a essere irreal
è la grata; la libertà è, anche se non si sa bene
se appartiene al mondo dei vivi o al
mondo dei morti, al mondo delle
fantasie o al mondo della veglia, o al
mondo dello sfruttamento o al mondo della produzione.
I sogni, sogni sono. I ricordi, quel
corpo, questo bicchiere di vino, l'amore e
le debolezze dell'amore, naturalmente, formano parte
della realtà. Uno sparo nella notte
sulla fronte dei nostri fratelli, di questi
nostri figli, e quelle grida irreali di dolore reale
dei torturati all'angelus
eterno e sinistro in una brigata di polizia
qual sia sì,
sono parte della memoria, non suppongono
necessariamente il presente, però

fanno parte della, appartengono alla
realtà.

L'unica apparenza

è la grata che squarta il cielo, il canto
perduto di un preso, ladro o
combattente prigioniero,
la voce fucilata, risuscitata il terzo giorno
in un volo immenso che copre la Patagonia
perchè

i massacri o le redenzioni appartengono
alla realtà, come

la speranza riscattata dalla polvere,
la speranza dell'estivale

innocenza: realtà coraggiosa, convalescenza
della paura, aria che resiste e torna

dopo il pericolo come i progetti
di un popolo verso la morte vittoriosa
che sbatte contro il muro, che impara
a difendersi, a riscattare ciò che è suo,
la sua morte, la vita, la realtà sua.

Anche se può sembrarvi una bugia,
l'unica menzogna non è neppure il tradimento, è
semplicemente una grata irreale,
che non è proprietà
privata e alla realtà
non appartiene. Non.

(Carcere di Villa Devoto, aprile 1973)

Già è ora di perdere
per sempre l'innocenza, questo
stupore delle creature che ancora
non sono riuscite a caricarsi della memoria
del mondo al quale sono nate - da poco.

Ma noi, uomini grandi già, non
possiamo dimenticare, sappiamo
perfettamente che cosa dovremmo
fare per danneggiare
questo presente, e romperlo.

Qui oggi nessuno
ha diritto di distrarsi,
di spaventarsi, di sfregare
l'indignazione, di esclamare di sorpresa
perchè è ora di perdere
per sempre l'innocenza.

poesia pubblicata sul n° 2 di Carte Segrete



Il poeta argentino Juan Gelman
(Sue poesie sono apparse sul
n. 31 di Carte Segrete)

Una visione fragrante per l'uccello meravigliato della bellezza, si chiede questo: "una visione fragrante per l'uccello meraviglioso della bellezza ripulito da - gli stigmi ancestrali", ogni nuovo manifesto nell'arte chiede questo: una visione fragrante per l'uccello meravigliante della bellezza, senza omissioni nè architettura nè pontefici nè esaltazioni nè crepuscoli, la bellezza è un uccello? e non un moscone, un calabrone, un'ape bionda o rossa, non è i parapioggia di Sévres sotto la pioggia di Sévres che navigano alla rovescia tutti neri, non è le ossa di Emilio quelle che avranno già nutrito piante o rumori, che la notte già si muovono? non la sera che Paco e io passeggiavamo prendendo lentamente il sole? non quella mattina che mi meravigliai di quella sera e ne soffrì la nostalgia, e la passeggiata e Paco nella sua cella adesso che rimpiange forse, quella sera? un uccello, e non Paco nella sua cella che adesso rimpiange quella sera? la bellezza è un uccello che forse è volato via? forse a Sévres è volato? o è caduto crivellato il 27 giugno del 1969 all'angolo di via Anchorema e via Tucumàn? Naviga alla rovescia inzuppato, gli germogliano piante rumori e sta prigioniero a Villa Devoto? hanno catturato il meraviglioso uccello della bellezza precisamente nel mio paese? precisamente nel mio paese hanno incarcerato quello della visione fragrante? O Emilio forse che piove adesso a Sévres con una tristezza così profonda? Precisamente nel mio paese? In questo?

_____ UCCIDERE UN POETA QUANDO DORME

DI *Efrain Huerta*

1

Guardi, gli hanno sparato proprio qui.
Guardi e ascolti il mio sangue. In questa arteria
dal basso in alto, perchè la pallottola arrivasse al cervello
e bruscamente disfacesse il suo genio, il suo amore
infinito

(Gli sciacalli erpiani si erano detti:
"Che sia quando dorme.
I poveri poeti sono molto sensibili. . .")

Lo hanno drogato per ucciderlo
- perchè per le belve il miglior poeta
è un poeta morto.

Guardi come questo fiume si è fermato.
Ascolti con cura la parola condannatoria
del ceibo giovane il bell'albero papiglionaceo
dai fiori rosso-vivo (erythra) l'addolorato mormorio
delle palme mature.

Dio degli dei, che canaglissime furono!
e come sudici gli assassini!
come maneggiarono questa morte!

2

Tanto dolce, tanto poeta, Roque,
tanto mio Roquito Dalton.
Guarda che ti ho pianto, compagno mio, molte notti.

Ascoltami che ti ho visto qui, in Mexico, e ho ricordato
quella notte del nostro abbraccio al Tropicana,
le chiacchierate fuori dell'Habana Libre,
all'Hotel Nacional, le discussioni
col fratello Oscar Collazos,
la notte del dicembre del 1969 quando salisti
nella mia stanza (la 544 del Nacional) per congedarti,
per non vederci mai più.

In una borsa di carta portavi un piccolo tesoro:
un limone gigante, due arance, un jitomate lycopersicum
e il libro di poesie che mi dovevi.

Però in questa notte di marzo,
quasi un anno da quando ti ammazzarono,
io non ho più libri tuoi
(solo la lettera che ti scrisse Retamar
e la poesia di Mario Benedetti). -
ho solo un certo numero di lacrime.

In questa nostra notte, Roquito,
mio Roquito, sento che un pò,
un pò del tuo nobilissimo sangue salvadoregno
e salvatore corre per qualche vena mia
in questa cospirazione della vita
per prolungare questa mia agonia.

E penso a Otto-René Castillo,
a Huberto Alvarado e a Javier Heraud,
poeti, militanti, mutilati.

totalmente vivo:
Rogue Dalton.

Del poeta salvadoregno Roque Dalton sono state pubblicate alcune poesie sui numeri 2, 10, e 30 di Carte Segrete

[illegible]

26

UN AVVENIMENTO
LETTERARIO

dal "LAVORINCORSO
sul "LAVORO IN CORSO"
("WORK IN PROGRESS")



di
James JOYCE

FINALMENTE!
UN PO' di FINNEGANS WAKE!

TRADOTTO
E INTRODOTTO

da Luigi SCHENONI

MUTT & JUTE

FOENIX CULPREO

Questa è la più che un'anteprima, è un avvenimento, in fondo, la stessa nostra dissegregitazione del brano autotradotto di Joyce (sul numero 31) iniquivaleva a una "primizia": era una secondizia, per tacerla così. Adesso, forniamo ai nostri concartesegretanti lettori due brani mai tradotti di Joyce, come un regalo e un reimpegno, a mò di editoriale e dunque di rilineazione della rivista che scarta (Livia Plura) bella e sconsigliata. Certo, l'impresa di Luigi Schenoni - di cui vi diamo nota vitalibroschitturaturale e introibo - è di quelle che fanno tremare polsi, vene, spina dorsale, ghiandole pineali e tuttirestoin silenzioso. Ci sarà anche chi sconsorderà, chi storcerà il letterario naso, sniffando dopo aver snuffato, e magari ricelandosi in intraducibile. Ma noi siamo già grati a Schenoni perchè, quando uscirà la sua traduzione completa - con testo a fronte, speriamo (naturalmente!!!) -, ogni lettore intelligente e coltivato o coltivabile, anche se conoscesse una certa lingua inglese comunicazionale, potrà ripartire nella selva oscura joyciana, meno oscura così, o almeno illuminabile con qualche torcia letteraria. Noi, finneganwakeiaai, che ogni tanto esploriamo quella selva, ritraendoci alle prime più convulse inestricazioni, aspettiamo a occhio fermo. Ripetendo il nostro grazie allo Schenoni. Gratiis et amore Giacomi Joyce... et litteraturae.

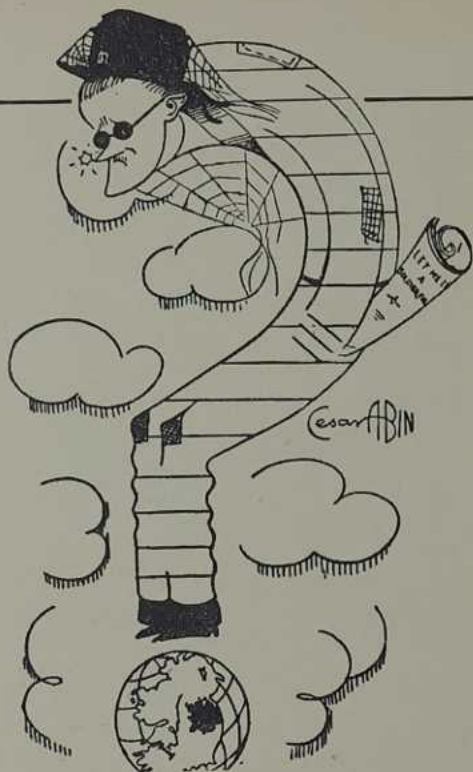
Notizie sul traduttore

LUIGI SCHENONI. (nato a Bologna il 22.9.1935, laureato in lingue e letterature straniere presso la Università Bocconi di Milano nel 1959 con una tesi sul poeta americano Hart Crane) invece di dedicarsi all'insegnamento delle lingue, ha preferito trovare un impiego nell'industria, e lavora da 15 anni presso una delle più importanti ditte metalmeccaniche bolognesi. Non ha però mai abbandonato i suoi interessi letterari (ha nel cassetto, tra molti progetti, un libro di poesie terminato nel 1965, intitolato "*La misura del trapasso*"); e in particolare si è sempre occupato di James Joyce e delle sue opere. Dopo un lungo periodo di preparazione, ha iniziato, nel 1973, a tradurre in italiano l'ultima opera dello scrittore irlandese, *Finnegans Wake* (1939), impresa che lo occupa in tutti i suoi momenti liberi.

In questo suo lavoro ha avuto modo di conoscere alcuni dei maggiori esperti joyciani del momento, come James Atherton, Bernard Benstock, Adaline Glashen, Clive Hart, Leo Knuth, Fritz Senn, Thomas Staley, Mark Troy che tutti lo hanno incoraggiato e lo stanno aiutando, e ai quali va il suo più sentito ringraziamento.

Un breve brano della sua traduzione è apparso nel 1974 sul *James Joyce Quarterly* (Vol. 11, n° 4), pubblicato a Tulsa, U.S.A. da Thomas Staley (Fw 4.18-5.04) e un altro brano più lungo, comunemente conosciuto come "*The Prank-*

Caricatura di Joyce fatta nel 1932 da César Abin (un pittore spagnolo). Eccone gli antecedenti: inizialmente Abin aveva fatto un ritratto classico, Joyce in vestaglia con i suoi libri intorno. A Joyce non piacque e per molti giorni si-



stematicamente lo diceva a Abin cercando di stimolarlo a fare un ritratto con i suoi suggerimenti. Gli diceva: "Paul Leon mi dice che quando sto all'angolo della strada sembro un punto interrogativo. Qualcuno mi ha chiamato "commediante della Nuova Scozia....." Nacque questa versione di Joyce a punto interrogativo, con una stella sulla punta del naso, come commediante della Nuova Scozia. Il cappello nero dovrebbe rappresentare il lutto del padre e la sua perenne e cronica depressione, il numero 13 doveva aggravare questo stato, come pure la tela di ragno. Dalla tasca dei calzoni volle un rotolo di carta con la canzone "Come un soldato lasciatemi cadere". I calzoni rappezzati dovevano rappresentare la sua povertà. Volle il punto del punto interrogativo a forma di mondo e l'Irlanda e Dublino le sole cose visibili.

quean" (FW 21.05-23.15) è stato stampato su "*A Vake Newslitter*" (una rivista che si occupa esclusivamente di *Finnegans Wake*, pubblicata in Inghilterra a cura di Olive Hart e Fritz Senn) nel numero dell'Aprile 1976 (Vol. XII, n° 2). Sue note su alcuni punti di *Finnegans Wake*, in particolare sull'impiego dell' "Amaro", lingua furbesca italiana, da parte di James Joyce, sono apparsi nella rivista sopracitata.



Ford Medox Ford, Joyce, Ezra Pound, John Quinn a Parigi nel 1923

lessi il tuo articolo e così spero che, se dio
vuole, la giungerà (?) finalmente. Me lo faccia sapere, se crede,
con un suo cenno in (o di?) riscontro all'indirizzo qui sopra.
Salutandola distintamente (?) mi segno (?) a Lei dev.mo.....")

Salutandola distintamente
mi segno a Lei

br

James Joyce

Parte finale di una lettera di Joyce, scritta in italiano a Dario De Tuoni ("lessi il suo articolo e così spero che, se dio vuole, La giungerà (?) finalmente. Me lo faccia sapere, se crede, con un suo cenno in (o di?) riscontro all'indirizzo qui sopra. Salutandola distintamente (?) mi segno (?) a Lei dev.mo.....").

Introibo

di LUIGI SCHENONI

Il mio interesse per James Joyce e la sua opera risale fin dal periodo ormai lontano del Liceo e dell'Università, e si è sempre mantenuto costante attraverso gli anni. In particolare, sono sempre stato attratto dal fascino sottile esercitato dalla sua ultima opera, *Finnegans Wake*. Ho sempre ritenuto che *Finnegans Wake* sia, nonostante la sua difficoltà, un'opera universale, che si rivolge a tutti indistintamente, anche e soprattutto ai lettori comuni perchè ognuno la interpreti a suo modo, a seconda della sua cultura, della sua lingua, del suo senso dell'umorismo, della sua fantasia. Allora, mi sono detto a un certo punto, perchè non tentare di dare una mia interpretazione di *Finnegans Wake* in italiano?

Non mi sono mai nascosto, nemmeno per un momento, i problemi, complessi e di difficile soluzione, che avrei dovuto affrontare. Molte voci, e tutte autorevoli, si sono levate ad affermare l'intraducibilità dell'ultima opera dello scrittore irlandese, questa specie di Leviatano letterario, in qualsiasi altra lingua.

Tale opinione è del resto confortata dalla scarsità dei tentativi di traduzione effettuati dall'apparire dell'opera fino ad oggi, il primo dei quali va ascritto almeno in parte a Joyce stesso (vedere "Carte Segrete" n° 31, pp. 27-40).

Lo sforzo principale è stato senza dubbio quello, realizzato tanti anni dopo, di Rodolfo J. Wilcock (*Frammenti scelti da La Veglia di Finnegan*, traduzione e note di J. Rodolfo Wilcock, in; James Joyce, "Ulisse", I Classici Contemporanei Stranieri, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1961), che ha il grande merito di avere introdotto, almeno in parte, il lettore italiano un poco più addentro nel micromacrocosmo dell'opera di Joyce.

Altri tentativi, come quello di Mario Diacono e di Gianni Celati (Mario Diacono, *Da Finnegans Wake* di James Joyce, traduzione di FW 107-108, Colonnese Editore, Napoli, 1970; Gianni Celati, *Da "Finnegans Wake"* di James Joyce, *Elaborazioni sul tema Visita al museo Wellington*, Il Caffè, 3-4, 1972), sono tentativi che pur essendo di minor estensione hanno anch'essi i loro pregi.



James Joyce e Frank Budgen al caffè Pfauen di Zurigo,
il disegno è dello stesso Budgen

Nessuno però, che io sappia, ha finora intrapreso la traduzione integrale dell'opera.

Per tutto il lungo periodo della mia vita in cui mi sono preparato - forse senza saperlo - a iniziare questo mio tentativo, ho meditato a lungo sui problemi che esso comportava e su come cercare di risoverli in modo tale da rimanere, pur con le inevitabili limitazioni, il più possibile vicino alle intenzioni di Joyce, per quanto decifrabili da uno qualsiasi dei suoi lettori.

Ho così provato a stabilire alcuni criteri fondamentali, che ho poi cercato di seguire nel mio lavoro di traduzione, che ovviamente considero un *opus* continuamente in trasformazione, una vera *translation in progress*, se mi si consente di usare un'espressione ricalcata sul titolo provvisorio usato da Joyce per *Finnegans Wake* prima della pubblicazione. (Il titolo rimase sconosciuto a tutti, fuorchè a Nora, sua moglie, fino alla pubblicazione. Prima del 1939, l'opera fu sempre conosciuta come "*Work in Progress*" - Lavoro in corso.)

Il metodo che mi è parso necessario seguire è stato quello di analizzare il testo originale *parola per parola*, prendendo nota di

tutte le implicazioni che da esso possono trarsi e di tutte le interpretazioni che sono state date dagli studiosi joyciani in volumi e riviste o attraverso la corrispondenza personale.

Con questo prezioso materiale sotto gli occhi ho cercato di stabilire un ordine di importanza che mi guidasse nell'inevitabile scelta tra le innumerevoli possibilità, che, inutile nasconderselo, non potevano venire recepite tutte in una traduzione.

Questa scelta è stata fatta naturalmente in modo soggettivo: ritengo infatti che il lavoro di "traduzione" di un'opera come *Finnegans Wake* sia un impegno destinato a una singola persona, che, se mai si può avvalere della collaborazione di altre persone, è solamente per raccogliere delle informazioni preziose, o per controllare, per così dire, le scelte effettuate. (Secondo la mia opinione, se mille persone diverse parlanti la stessa lingua intraprendessero la traduzione di *Finnegans Wake* nascerebbero mille traduzioni diverse.)

Ho tenuto conto però della necessità di fornire al lettore italiano alcuni punti base essenziali e di seguire il più possibile da vicino il ritmo, la struttura della frase Joyciana.

Per ottenere questo, ho cercato di mantenere, nella mia traduzione, tre elementi fondamentali.

- 1) Una traccia della trama del "romanzo", con particolare riferimento ai temi principali.
- 2) Il ritmo della frase, tenendo conto di tutti quegli elementi che caratterizzano il discorso dal punto di vista formale e fonetico.
- 3) Le allusioni più rilevanti, soprattutto quelle cui dò maggior importanza, e cioè quelle riferite a Joyce stesso, alla sua vita, alla sua opera, alla sua città. Questa mia opinione è confortata tra gli altri da Thornton Wilder che, in "*Joyce and the Modern Novel*", pubblicato in "*A James Joyce Miscellany*", a cura di Marvin Magalaner, The James Joyce Society, 1957, p. 12, afferma: "*Finnegans Wake* is, in spite of all we know of its comic force and its lyric beauty, an agonized journey into the private life of James Joyce" (*Finnegans Wake* è, nonostante tutto quello che conosciamo della sua forza comica e della sua bellezza lirica, un viaggio tormentato nella vita privata di James

Joyce). E così scrive Clive Hart (allo scrivente, in data 16/1/74): "Più leggo *Finnegans Wake* più mi è sembrato che dipendesse per le sue tecniche comunicative non sui temi generali della battaglia tra fratelli, incesto, ecc. ma sui particolari locali e spesso privati che Joyce usa come esempi di quei temi. . . quello che ha importanza in *Finnegans Wake*, nella mia opinione più recente, è il particolare stesso, non i temi generali." E ancora: ". . . sono completamente d'accordo che i significati universali, macrocosmici sono solitamente presenti, e non voglio implicare che essi debbano venire ignorati - voglio soltanto dire che il contenuto locale mi è parso sempre di più quello più essenziale se uno è costretto assolutamente ad scelta." (lettera allo scrivente in data 15/2/1974.) Pure molto interessante, per colmare lo spazio di tempo tra il 1957 e il 1974, una breve frase di Ruth von Phul, anch'essa eminente joyciana ed amica di Joyce che, in un suo saggio intitolato "Circling the Square. A Study in Structure", apparso in *A James Joyce Miscellany, Third Series*, Southern Illinois University Press, Carbonale, 1962, dice: "... the chief sources of Joyce's last work must be sought in his earlier books, and in his life." (pag. 242) (... le fonti principali dell'ultima opera di Joyce debbono venire ricercate nei suoi libri precedenti e nella sua vita.) Natu-



Adolf Hoffmeister,

Ritratto di Joyce

Joyce in un disegno
della figlia Lucia



ralmente, io non ho trascurato neppure le frasi riferite alla storia dell'Irlanda e del mondo - dal particolare all'universale - e pure altre come parole in lingue straniere, personaggi storici e non, luoghi geografici ecc. ma, quando si tratta di operare una scelta ineluttabile, sono portato a dare la preminenza alle allusioni più personali e locali.

E' evidente che una traduzione che cerchi di mantenere il più possibile inalterato lo spirito dell'originale, pur con tutti i suoi limiti, esige dal lettore italiano una partecipazione totale e senza riserve, in tutto simile a quella richiesta ai lettori di lingua inglese; ma la principale delle mie ambizioni, non so fino a che punto realizzata, almeno fino a questo momento, è appunto quella di fare in modo che il lettore dell'opera "tradotta" sia stimolato a compiere su di essa lo stesso paziente lavoro di assimilazione graduale richiesto da James Joyce ai lettori dell'opera in Wakese (così è stata anche chiamata la lingua di *Finnegans Wake*).

E', me ne rendo conto, il lavoro di una vita, ma è un lavoro sempre più appassionante, che man mano procede mi affascina maggiormente: se Joyce impiegò 17 anni a scriverlo (dal 1923 al 1939), non vale forse la pena di impiegare lo stesso numero di anni, o anche di più, per interpretarlo e "tradurlo" in modo che un maggior numero di persone possa avvicinarsi a questo libro, che resta ancor oggi - nella mia opinione - la vetta più alta della letteratura sperimentale del '900?

Mutt & Jute - 15.29-18.16

Nel nome di Onem, questo tizio sul kopje in striscie di cuoio battuto un partolone solo chi biggaro può essere? Malforme la sua testina di maidale pigmarameo, rattarapito il suo piede lefantino. Ha i ditoni trismatici, questo tibiecorte, e, Omirate quello è un pettorale, i suoi mammamuscoli sono molto mustoriosani. Sta appagando la sua famme con una micraniata di qualche cosa. Mi sembra un uomo delle canterne. E' quamesi sul feudo di kieplino a vedere da qui, è un Commestabile Sàccone, che sia gennipraio o febbirraio, o marachirzo o alebrillo o che vi siano le rampanti rivolte di piovembre o ghiacembre. Checcavola soorta di mahan. E' evidente il michebabbo. Oltrepassiamo le sue difese di fuoco e questi kraals di forsucchiati ossiduchi. (Cave!) Può probandicarci la via più gogna per le colonne d'Ircule. Co' man vi porter giù, osi ordì mondo boia? Scossa, carlo ragazzo! Toleri di dannese? N. Tolkativi scovegese? Nn. Spigotti anghilese? Nnn. Foni saxo? Nnnn. Chiaro tutto dunque! E' un Juta. Scambiamoci il cappello e scombiniamo quercericamente l'an l'ultro a cascaccio qualche verbo forte in debole a sproposito di quelle macchiedette baie.

Juta. - Yutah!

Mutt. - Tonto lieto.

Juta. - Sei tordo?

Mutt. - Un durettino,

Juta. - Ma non sei tordomutto?

Mutt. - Noho. Soltanto un buttero.

Juta. - Chiii? Chiiccos'è che mutteri?

Mutt. - Sono diventato un tonto perdiglione.

Juta. - Che cosa auauauaurrdibile da perchepire. Come, Mutt?

Mutt. - Doppo la buttaglia, sor.

Juta. - La pultiglia di chi? In che pentola?

Mutt. - La Bettoglia di Merdtarf dove Usava lui essere in soggezione.

Juta. - Ehi tu laggiù non posso quasi assaggiare la tua noce. Diverrei un bisciolino più saviocino se fossi in te.

Mutt. - Sè? Osè? Osetazione? Urp, Boo hooru! Booru U-

- surp! Scaltremo dal rathminervoso quando rimimirolo!
- Juta. - Un occhioblicco. Bissonisso è bissonisso. Fammi in-nanti a tutta la tua ositazione cancellare i tuoi ri-morsi con un trinco geldo. Qua tieni una coynyeta silvana, un pezzo di quercia. Una ghinnea ti freterà bene.
- Mutt. - Luisenti senti! Quanto woodiana non lo so, per il cap-protto indicibile di Cedric Silkyshag! Tento piglia di mazze per un bar di tuflino. Quel vecchio griloso gron-tolone! E' stato incamiciato ovitenticamente in quel po-sto. Qui c'erano gli stallaggi, Monomarco. Là c'erano i missers moony, Minnichino passe.
- Juta. - Semplicemente perchè, come prenarra Taciturno il no-stro abbreviatore di ballistorie ha dumpticato per terra proprio qui tutta la cariolata di ruscherie.
- Mutt. - Proprio come una buddinga dint'el bruckscello vicino a un riverpool.
- Juta. - Zio Onniputente! Tan toraggio per un norsico?
- Mutt. - Semularmente a un toro in un clompturf. Ruux rem-rum rex rume! Potrei dirgli sbuffando a lui del corno

Joyce nel 1920, dopo un'operazione agli occhi



- schiumoso con il lato woolseleyano in dentro, vicino al neck su cui sto suttonduto, come fece Brian d'i Belinn.
- Juta. - Boldoylo e rahemiele su di me quando posso beurlamente forstandire una fatola dallo sturkipio alla finnice in un tale patè com'è il tuo rutterdamerdese. Anaudito e unseeno! Gut dopopranzo! Arridannarti.
- Mutt. - Assolutamente di bonvis. Massalva un sec. Cammina un dunblintino intondo a questa nonnisle e cranierai vedere quant'è antiqua codesta plaine dei miei Elters, hunfreebera e nostra, dove il chiurlo sole lamentarsi col pipivanello sopra le saline, dove sorgerà per legge d'i-sthmon una wilbycittà, dove una volta per un dritto di signoria la banchiglia si estendeva dalla sua Bettola in Byggnincipio alla di lui punta di Finistela. Cherinlui riimeembeeri. Malgamergono due razze, biondolcedesi e salbrunici. Madrin rue. Hinqa, crachcando verso l'estuarto, sono in sorgenza; hinlà, calme all'eriflusso, esse requiescono. Un'innumerevolità di stovivelle sono imocadute presso questa plage, fiaccanti come fiocchi di fieve, lettieri dall'alto, come una vaasta vibromagia tutta di vorticomondi. Ora sono tutte rotombate nel mucchio, ischi a ischi, erde dam erde. Orgoglio, O orgoglio, il tubo premio!
- Juta. - Puach!
- Mutt. - Fiatfuit! Qui di sotto giaccionessi. Granndi vicino ai piccoli e la vita d'ogninotte è anche quest'estraneità, babilone dei grangrandhotel con le ca ca casine, alpe su forfecchia, mbrigo su fanildona, come uguali ad aneguali in questo sano viditero che è luvammora della libe.
- Juta. - 'Zmorde!
- Mutt. - Mollundliso! Dall'ondata di panicul biocchiati. Il dismondento è canto. E il mucchio dei thanatenati li ha ingrottiti tutti. Quest'annostra terra non è altro che polvere di mattoni, ma poichè è humus lo stesso rotur-na. Chi va di runa può rederlo su tutt'e quattro. O'c'stle, n'wc'stle, tr'c'stle, stanno crumlinando! Vendimi invero il biglietto per Umblino! Umblisignora Fiera. Ma dillo setaccitamente, sgretolatore! Sta in sailenzio!

- Juta. - Saichè?
Mutt. - La Forficula giagante con Amni la fionda.
Juta. - Dhowe?
Mutt. - Qui nella graab del vicekingo.
Juta. - Chewth?
Mutt. - Sei forecchia impietridito, Juta?
Juta. - Oio, sono rintuonato, thingmota.



Joyce a Parigi nel 1922 nella libreria

O foenix culprit!

O foenix culpreo! Ex niccolo malo viene un michelande bonum. Colle, polle, suoli in campagna, acquartierati, c'è rospo da esserne orgogliosi. Strellati e in stella! Solo per quello questi non sussurreranno ai norronesi o agli irenei il secresto della loro insorgellenza. Quaremina silex, Homfrie Noanswa? Onde gentia festinocchi, Livia Noanswa? Cappinvolchen è su di lui, accigliato; adiurente, origlievebbe per sentire sia il chiazzo vicino sia il

dinnogore di bottiglie nell'estremo udiente. Marchio, le sue vales si stanno oscurando. Con le libbruzze lei gli lizzurra tutt'in tempo del zocco sul zocco e del zeme sul zeme. Lei li lei la lei l'ha da rid. Distomairoso, se salamente potesse slumenarla! Impalpabunt, lui aborde. Le onde sonore sono i suoi buffettieri; lo trompano con le loro trompe; l'onda di rurido e l'onda di stufido e l'onda di ihihihnetto e l'onda di nonbadargliaqueilochiedastotalamia. Circonlochdato dalla sua neaghamante e perpietruato nella sua disalienza, i pifferai, sabi e succhionzoli, potrebbero raccontargli con i loro lamenti, al suo facciadietro, del louticone della cui cagnotta siamo devoratori, perbutto, se non fosse stato per il suo alibutt a prova di bimba, o per lei, per il suo piumino da pudicipria, per la lingualunga alla cui salibe beviamo, e quanto è biffa col suo cascassonnato gioco delle pulicie, i nostri datori di pannza e sciacqua, non ci sarebbero nè un santispione dai torribuchi sulla città nè una vestale schernalleggiante nei bacini, no, per essere pleinamente saeiounceri, nè un tubicio nè un iocchio per giocare a pila pila a Novo Nilbud a luce di lampantantano, nè u'tillo u'talto a'tollo, noscienza parlare della convonienza.

Scavò di qua e di là con la sola labbrilità intorno alla dentaratura per sè e per tutti i suoi e fece sudare la sua ciurma sotto il suo auspizio per i liffiventi e guadagnurnò i suoi pani quotimortiani, quel dragon volant, e si indepidocchiò per noi e ci consegnò al tonchiomale amaino, quel possente liberatore, Unfru-Chikda-Uru-Wukru, perdiarco se lo fece, il nostro più venerabile antenato, finchè non ne pensò una migliore nella sua casa di ventovo con quel rossormantello addosso da annecchio ad annecchio. E vorrebbero ancora potrebbero quelle erbiciattole primaverdicenti svegliarlo e potrebbero ancora quando l'uccello di fuoco disembra. E lo faranno ancora se daverdo verdade verrà detta dagli anziani ai suoi giovincelli. Avete dei chianti per il mio matrimonio, avete portato la posa e il poltrimonio, chiurle-rete perchè il mio morteralonio è una? Veglia? *Usqueadbau-gham!*

Anam much an dhou! Bebevate che fossi porto stecchito?

Adesso stai ghiacciolo, buon signor Finnimore. E prenditela distesamodamente, come un dio in pensione, e non passeggiare all'aperto. Certamente non potresti fare altro che perderti a

Healiopolis, da come sono tortuose adesso le tue strade di Kape-lavaster là dopo il calvario, la North Umbrian, e quella dei Fivs Barrow e la Waddlings Raid e la Bower Moore, e forse ti bagneresti i piedi con quella nebbiosa rugiada che c'è all'aperto. Potresti incontrare qualche fallito vecchio e malato o il somarello dei Cotterick con lo zoccolo penzoloni, clancataciancata, o una squaldrina con un infante impuro, che russa su di una panca. Ti farebbe rivoltare contro la vita, ti farebbe. E anche il tempo è così cattivo. Separarsi da Devlin è duro, come sapeva Nugent, lasciare la linda allalgata, più lussureggiante dei suoi infranciosabili campi limitrofi, ma che il tuo fantasma non abbia rancore. Stai molto meglio dove sei, signore, vispocchioso in tutta l'altezza della tua uniforme, col panciotto insanguinato e tutto, a ricordare le tue forme e dimensioni sul guanciale dei tuoi ricciolletti da bimbo sotto il sicamoro presso l'acqua kelda dove la cenere del Tory spaventerà i furfansetti, e avrai tutto quello che vuoi, borsa, guanti, borraccia, bricketto, fazzoletto, anello e amberello, tutto il tesoro della pira, là nella terra delle anime con Homin e Broin Barucco ed il gran vecio Lonan e Nobucodonnosorry e Guinnigis Can. E noi verremo qui, giocamanovratori d'ombra, a rastrellare la ghiaia e a portarti dei regali, non è vero, feniani? E non sarà la nostra saliva che ti lesineremo, non è vero, druidi? Non delle immaginine shabisandate, di quelle stozzamilali che non valgono un soldo sudiciato come si comprano alla sooteenascente. Ma delle primizie dei campi. Mieliodorio, quel dottor Faherty, l'uomo di medison, ci ha insegnato a imbuonaserirti. Pappapav ha il passaportut. E il miele è la cosa più santa che ci sia mai stata, harnia, cerume efavo, il cibo per la gloria (stai attento a tener stretto il vaso, o la tua tazza di nettare può dare troppa luce), e un po' di latte di capra, signore, come ti portava di solito la ragazza. La tua fama si diffonde come l'unguento di Basilico dacchè Fintan Lalors ti ha fischiato amare, e ci sono intere famiglie di là dai Bothniani che danno nomacci come il tuo. I menhere parlano sempre di te mentre siedono in cerchio sulle mascelle di porco sotto il tettalbero sacro, chini sulle boccie della memoria dove in ogni buco si busca un brico, con un brindisi fino all'ultima freccia, là nella Salmon House. E guardano con ammirazione la nostra tracoshillilaghitanza dove il sudor di palma in alto è il marco del tuo



Brancusi,
Ritratto di
Joyce.
«Com'è cambia-
biato», sembra
il padre di
Joyce
vedendo
questo
ritratto



Disegno di Brancusi

manumento. Tutti gli stuzzicaditi che gli Eirenesiani hanno mai masticato sono schegge schiggiate da quella testa di legno. Se fossi mai stato compiegato e insozzenduto e piantato in asso dal baldrone del vapognore sarebbe stato di questo che i piantattori di riso vestirlandito avrebbero potuto farne su molto, e quando sei stato rovinato in ogni punto vanti al grembo delle dee hai mostrato alle nostre lasse di fatica quant'era facile lifferare. Il gaglioppo ovecchio Gunne, dicono (teskol!), quello era un piantatore per te, speciale per tutti loro. Sigog che lo era, il G.O.G.! E' dimorto e gunnito adesso, e pestiamo cercando le piaghe del suo sedeq, ma pace alle sue grandi membra, il buddhoch, che si faccia l'ultimo riposo lungo una lega mentre l'occhio da un milione di candele di Tuskar spazza il Moylean Main! Non c'è mai stato nella grande Erinnia e Brettania, no, nè in tutta la Pike County, un condottiero come te, dicono. No, nè un re nè un ardirè, un re trombato, un re cantato o un re impiccato. Hai potuto abbattere un olmo che dodici monelli non avrebbero circondato, e sollevare in alto la pietra che Liam faillì. Chi se non un Maccullaghmore, reiservatore delle nostre fortune e faunounuomo al funerale per abbracciare la nostra causa? Se tu fossi hogghebullo stesso e molto frinquantenne avresti ancora preso il mare, e che, dove era mai il par tuo per posare il cavo, o chi è mai stato il battigliore che avrebbe potuto bottigliare Vostra Grace? Mic Mac Magnus Mac Cowley può portarti fino

alla pura perfezione e Leatherbag Reynolds prova ad imitare il tuo rimescola e taglia. Ma, come l'hanno messa Hopkins ed Hopkins, tu eri il palido brontolovo ed un bakishto da rintillizzare. Lo chiamiamo il giterale Buggalooffs dacchè se ne andò a gerusalemmeggiare in Cisculdania. Avevi un cazzo più gaglioppo di Piero, Nino o Martino e la tua archioca dell'ocche stoppiava nel giorno di Ognangeli. E che il prete dei setti wormi e lo sgridottante ribolle di tay, Papa Vestray, non possa mai venirti visino mentre i tuoi capelli diventano più grandidi accanto alla Liffey che è nei cieli! Hep, hep, hurrah ter! Eroel! Sette volte terti rendiamo gli onori! Tutto l'espeditario di capragazzi, piume di falcone e giannivaloni zolpresi è dove lo hai gettato quella volta. Il tuo cuore è nel sistema della Lupa, e la tua testa coronata è nel Tropico del Copricaprone. I tuoi piedi sono nel chiostro della Vergine. Il tuo olala è nella regione delle sàulnime. E' arivero come è arivero che sei stato messo al mondo. Il tuo zeccagliericcio sta guonfissimo. E quella tua texas là è canapissima. La straida solaidaria per Laffayette è finita. Casca sulle tue peste, babel! Il capoguarda del corpo lavadammiagiano della camporella di Isidda, Totumcalmum, dice: ti conosco, medreggero, ti conosco, scialuppa di salvataggio. Perchè noi abbiamo compiuto in te, te abramazione, che vieni sempre senza essere invocato, la cui venuta è sconosciuta, tutte le cose che la compagnia dei precentori e dei grammatici della chiesa di Cristopatri-zio ha ordinato nei tuoi riguardi sulla questione dei lavori per il tuo intombamento. Howeranza dei marinai, addormurati in erta pace!

Tutto va come il solito, o almeno così apparella a tutti noi, qui nella vecchia fattorisola. Corpi di tassi per tutto il santuario, alla mallora mì zia Florenza. Il cornetto a colazione, un o'gongo a pranzo e a dindoncena. Benvoluto come quando Guglielventrino Primo era rio e le sue membra si incontrarono alla Dieta di Man. La stessa fanghiglieria in vetrina. I biscoletterini di Giacobbe e il Vi-cacao del Dr. Tripple e la minestra dessippata di Estuardo vicino allo scioppo di Mamma Seigalbiano. Meadiamo preso un goccio quando Reilly-Parsons è fallscato. Il carbone scarseggia ma abbiamo un sacco di bogandio nel cortile. E l'orzo è di nuovo su, sia ringraniato il cielo. I ragazzi frequentano la scuola nessansa regolarmente, signore: compitano apicapi con

esitanasia e ribaltano le tabelline della motapplicazione. Tutti sui libri, e mai che mollino smattafiloni dietro a Tom Bow Glassarse o a Timmy the Tosser. E' disraelamente la verità! Non è vero pastorizi romani? Eri il dubliunito gianitore la mattina in cui sono stati partoriti e sarai certo intorramente grandfer quando la mano rita prenderà quel che sa il braccio amormanco. Kevin è proprio un bambo con le sue guanciotte da cherubino, quando disegna col gesso degli oghrametti sui muri, con la lampadina, la cinghia per i libri e il nickestino da marienda, o gioca al postino che knocca attorno agli scavi, e se il seepone fosse latte si potrebbe lisciare li solde propri dalla propria idebutana ma, lausbezzoli, quel knirpichino di Jerry ha davvero il diavolo addosso, qualche volta, quel plaidboy tarantannato, che traccia segni di semenchioistro encaustipato con l'ultima delle sue lavande e scrive una striscia blu sul boursestito del giorno che si nasce. Hetty Jane è una figlia di Maria. Lei verrà (perchè sono sicuri di scegliere lei) nel suo bianco d'oro con un torcio d'edera per riaccendere la fiamma nel giorno della Felice. Ma Essie Shanahan ha lasciato cadere la sottana. Ricordi Essie nel nostro Convento di Luna? La chiamavano Holly Merry - le sue labbra erano tanto rubicollie - e Pia de Purebella quando ci furono le rivolte dei redminatori per lei. Se fossi un impiegato designato da Williamwoodmenofattori attacchinerei quei biascifesti su ogni jambo in città. Fa il suo numero da Lanner due volte per sera. Con i tamtammatori da tabarino della turbimagiga. Batte quella monotona cachucha. Ti si allargherebbe il cuore se ci andassi.

Vacci ghiano adesso, tu, buon uomo, coi ginocchi, e stattene quieto e metti a riposo la signoria di Vostro Onore! Trattienilo, Ezechiele Irons, e che Dio possa fortificarti! Sono i nostri bollen-ti spiriti, ragazzi, quelli di cui sta seguendo la traccia. Dimetrio O'Flagonan, tappa quel tippo per i Clancartys! Ti sei impaludato abbastanza dai tempi di Portobello per galleggiare sul Pome-roy. Tienilo qui, Pat Koy! E tienilo giù, Pam Yates! Non vi sia nossuna angstura di Bramastregavic! Ecco qua il gattalumbo. Dove le misnebbie li fasciano, dove le mismiscie non li stanano per niente, dove i misterri versano delle razze, O sonnolento! E sovietossia!

Tengo d'occhio quel bel tipo di Behan e la vecchia Kate e il

venche, liberamente adattati nella *Vivoglie Novverginese*. Ci saranno campanule blu in blocco nei sepolcri salati, la notte in burro, fidati di me. Non farà nessun gioco di pastrigio con le sue cartoline ricordo militari per aiutare a costruirne un muriale, tipperatori! Farò strappare le tue trappole! Accerto ch'è certo! E abbiamo messo avanti il tuo orologio per te, signore. L'abbiamo fatto o no, compalbuzzienti? Così non sarai proprio del tutto imbarazzato. E non sparpaglierai i tuoi resti. La ruota sterniera trascina forte. Ho visto la tua signora nell'atrio. Proprio come la gineveira. Arrah, E' anche lei stessa che sta prorio bene, non starne a parlare! Scansiamo le moni? Da te storiannico Rico, bel tipo, pella mi donna dell'erbe, Rico, bel tipo di storiannico, una frolla saldò fiori. Shakiamo le mani. Infila una forcazzata storta con lei soltanto la sua lex è sallica. Boald Tib sbadiglia davvero smiagolando una vita da gatti sul morbido cuscino tondo dello sgabello dei Pollock mentre la guarda ricucire un sogno, lei, la figlia del sarto, punto dopo punto. O mentre aspetta l'inverno per incendiare l'incantesimo attirando altre nesterine a cadere giù per la canna del camino. E' un'allavalonche che non ciba niente a figuno. Se soltanto tu fossi là a spiegarle il significato, o migliore degli uomini, e a parlarle graziosamente della sua guldenaggentità. Le labbra si inumidirebbero ancora una volta. Come quando l'accompagnasti alla Fiera di Findrinny. Tra redini qua e nastri là avevi tutte le mani impiegate, e così lei non sapeva mai se era sulla terra o in mare o piombava attraverso il blu. Come la sposa di Airwinger. Allora lei era civettolante, ed è ancora starnazzolante. Lei può seguire una canzone e adora uno scandalo quando l'ultima posta è passata. Va matta per l'organetto e per le coppie che passano quando ha fatto il suo sonnellino di quaranta minuti finita la cena dopo la zuppa di cainvoli e la scrostata di amele e se ne sta assettata nella sua merlintrona a leggere il Giornevale della Sera. E' ganzo vederla, in terra o a mezzo fusto. Notizie, notizie, tutte le notizie. Morte, un leopardo, ammazza un fellah a Fez. Scene di rabbia a Stormount. Stilla Star con il suo fortunato in filalontanamento. Buone occasioni con le inondazioni in Cina, e udiamo queste rosee dicerie. Ding Tams, lui fa chiasso su quello stesso bel tipo di Rico. Lei sta cercando la strada, chiocchiando e richiacchiando, dentro e fuori dal suo romanzo a puntate, *Les Amori di Selskar et Per-*

cui lei firmerà l'ultima lacrima. Zee End. Ma quello è un mondo di vie lontano. Fino al tempo di leggi immetraciabili. Niente frassini o frustini d'argento per lei! Mentre luccicano candele lusingatrici. Anna Stacey, come va? Eri la gonna più wortherosa tra le più nobili, dicono Adams and Sons, i pagadicienti banditori d'astioni. I suoi capelli sono castani come non lo sono stati mai. E uxolliati e ondulati. Riposati adesso! Non finnitarti più!

Perchè, sia pure sibstituto di quello stessonimo salmone vagabiondo, c'è già un uomo grande e groddo a randommaso nei locali del suo ritrovo dalle cento hungrosse bordiglie, come mi dicono. Bottega di Capilliceità, fiorente come un sineddaco o un buaboabaibohmita, lasciando tonfare un tongomorto (aliceat!) a liddolarsi ma sollevando dal lato ventoso della strada (vershognal!) un bennramo uniardilaungo (evoagh!) alto come il chimpanile di Brewster e largo di sotto come il circo di Phineas Barnum; humpholando, la sua parte di showthazzoni è senkata su di lui che è un tale antereonato, con una moglie pustolata in picklemoia che è ciolaluccia e tre clinkerbini grazioccchiosi e lendinini, due tvillingterosi cimischietti e una moscerina pucelle. Ed aithemmiando corsedi e ricorsedi e fu semprevisto fare quello che videro i tuoi quattridiopedi o non finì mai di vedere quello che sapete voi picciofreddi, piangono le nuvole lassù come testimoni sorridownenti, e quello basterà adesso a proposito dei frocilui e delle fralilei. Attraverso Esetopo lo sfavoli agli zefirotti e attraverso Artsa lo zoompi attorno ai di lei paradisi per sempre. Creatore ha creato per le sue creature una creazione. Bianco monotoide? Rosso teatocrate? E tutti i pinkoprofeti coalentescenti? Proprio così! Ma comunque fosse è sicuro di certo, di qualunque cosa lo sceriffo Toragh si prenda garrante e Mapquip faccia saltar fuori, che quell'uomo, Humme il Cheapner, Esc., sorvegliato come pensavamo, eppure degno del suo nayme, è venuto in questo posto color di tempo dove viviamo nel nostro fermamento paroquiale un flusso sull'altro, in tutta culfretta dentro lo scafo di uno schifo di wherruria, il dhowascello gemello di turbotosco, *Il Bey* per *Dibbelino*, il primo schooner a visitare questo arcipelago, con una ragazza di cera modello wicklow a prua come polena, il dugongo del marmorto summergoccicante da questa profondità, ed è stato a primpropregarlo come un pescimimolo per questi siksantadieci anni, con la sua

shebi al shianco, adi ed adiuto, diventando sempre più horusiano sotto il turbante e trasformando canna da zucchero in amididezza sethologa (che il diavolo se l'imposti tuttencammino!), come pure è certo che, batinlasciando da parte la voluminosità di cui si aringonfia quando è inebbriato, il nostro vecchio offenditore er humile, commune ed ensettuoso di natura, come si può valutare dopo che i soprannomi sono stati messi sotto di lui, in lescioni di linguaggi (honnein suit e lauda sia!) e, totalizzatorandolo, sia pure hamissimo dell'himashimo, che lui, sobrioserio, holui è ociolui e non contrholui che sarà alla fin finne respunchabile dell'hubbuglio cagionato ♣ Edenburgo.

Joyce a Parigi



nel n° 31
di Carte Segrete
James Joyce
traduce se stesso
"Anna Livia
plurabella"

L. 3.500

E' NELLE LIBRERIE

Giuliana Morandini ...E allora mi hanno rinchiusa

Testimonianze dal manicomio femminile

Bompiani



Giuliana Morandini, friulana, nata a Udine, vive a Roma dove svolge attività di critica teatrale. Collabora a varie riviste letterarie, con versi, racconti, saggi. In particolare ha compiuto studi su esperienze teatrali contemporanee italiane e straniere, tra cui una riflessione sul *Not I* di Beckett (1973), allora inedito. Nel dramma *Le insensate* (Pubblicato sul n.° 29 di *Carte Segrete* nel 1975) ha riportato al testo euripideo il moderno problema della interdizione della parola e il rapporto follia-istituzione, riferendolo soprattutto alla domanda della donna. Con le ricerche in corso è impegnata a continuare l'analisi della condizione femminile nel suo campo specifico di formazione, quello delle scienze umane.

*"L'INUTILE
PORNOGRAFIA..."*

UNA DIDEROTtura
dodici anni dopo

LE PAGINE
CENSURATE
di
JACQUES IL FATALISTA

"Ci siamo limitati a sopprimere
poco più di una pagina d'
inutile pornografia...":
così Glauco Natoli nella prefazione
alla sua traduzione del romanzo
di Denis Diderot. E noi ci siamo
limitati a reimprimerla...

Quando si dice "carte segrete"... Ce ne sono ancora, e tante, anche di veramente insospettabili, incredibili, sconcertanti. Come queste diderotiane che presentiamo ai lettori amanti del dissegregizzare ripetendoci che "è incredibile" e domandandoci come mai sia stato possibile, e anche sovrapponendo, a quelle psicomorali questioni che riguardano l'effettività di una maturazione della pubblica indecenza che si chiama buon costume o comune senso del pudore illetterario oppure oscenità culturale del censore di buona qualità... Il fatto è, come direbbe proprio Jacques il Fatalista, che nell'edizione italiana più diffusa di "Jacques il fatalista e il suo padrone", quella della "biblioteca moderna mondadori, volume 812, sezione romanzi racconti", "collezione diretta da Roberto Fertonani", prima edizione settembre 1965, quel gentile e acuto letterato che tradusse l'opera e che si chiamò Glauco Natoli, nella prefazione confessa ("candidamente", direbbe Voltaire), che "Noi (e i riferiva ai Mondadori e a Fertonani oltre che a se stesso) non ci siamo sentiti il diritto di compiere l'epurazione di cui parla Stendhal (che voleva "strappare sei pagine" a "Jacques", ma che certo non le strappò nè le avrebbe strappate, speriamo, e che probabilmente si limitava a un - del resto entusiasta - giudizio espresso in quella forma ipotetica - e comunque...), ma ci siamo limitati a sopprimere poco più d'una pagina d'inutile pornografia che, come afferma giustamente il Mornet, Diderot non avrebbe consentito forse a lasciar pubblicare". Ma eccovele, quella paginetta e mezza, ritradotte dall'edizione francese integrale della Pléiade, alle pagg. 708-709 e mancanti, in quella traduzione italiana, alla pagina 265 (I), laddove tre candidissimi puntini indicano al lettore consapevole di norme tipografico-editoriali che la censura dell'inutile pornografia che, forse, Diderot stesso non avrebbe pubblicato...

O tempora o mores!, scappa detto, con l'ineluttabile retorica di chi mena scandalo con le sue, individuali e individualistiche, mani nette. Però, nel dar notizia e traduzione delle pagine diderotiane censurate solo dodici anni fa, in Italia (senza che nessun lettore, più o meno colto e sensibile o più o meno attento alle implicazioni politico-culturali, ne abbia menato, appunto, scandalo), non volevamo certo farla da moralisti post festum e temporis actie. E' evidente che, solo dodici anni fa la sensibilità a questo tipo di censura letteraria non esisteva, o era flebile, e infatti molte sono state le "epurazioni" (per dirla con Natoli - o con Stendhal) censorie che sono state portate a termine, prima e dopo, senza che nessuno protestasse, mentre oggi si protesta anche troppo, forse, senza calcolare il valore e il dolore del prezzo che si pagò, a volte, per far passare testi di grande acutezza e portata in Italia (si pensi a Minima moralia, naturalmente e a tutte le maxima immoralia dei tardo-scandalisti). Il fatto è che diversi erano i tempora e i mores, per il caso di Adorno e il caso di Diderot. O no? Basterebbe - per dubitarne - riflettere un attimo al relativo silenzio che ha seguito la pubblicazione in Italia di due libri come "Diderot - La teoria e la pratica dell'arte" e "Diderot nostro contemporaneo", usciti nel '76 e nel '77 presso nella Biblioteca di cultura di Bulzoni editore; e interrogarsi di nuovo. La polemica antologia e lo splendido saggio di Armando La torre (autore al quale, giustamente, Cesare Milanese ha "dedicato" un suo intervento sull'Arte dell'ideologia al

sulla scrittura materialistica e l'orizzonte di una pratica teorico-artistica liberante dagli equivoci tardo-idealistici e post-avant-kitsch-guardiste dei disestablishment in pectore che mirano alla destabilizzazione delle egemonie politico-culturali in una confusione avanrestauratoria che preoccupa, e postoccupa. Che questa diderotura dissegata serva a riproporre l'intera questione della prassia linguistica, del teorico-poetico, e della matericità testuale, spadulando e grattando la cortecia della nostra terra inquinata da troppe diossine! Inutile pornografia è quella che consente ancora a questa associazione verbale di sopravvivere, non come fossile o metafora ma, come reale normazione del vivere negativo. Jacques era fatalista (ma non troppo, per fortuna). Noi non lo siamo più (come lui, del resto).

- 1) Alle stesse pagine 265 e sg. dell'edizione B.U.R. del '59 (volume triplo nn. 1403-6) la traduzione di Bianconi non presenta invece nessun taglio. A sei anni di distanza, la neo-censura mondadoriana risulta ancor più incomprensibile.

Jacques

Ah, donna Marguerite, insegnatemi, vi prego, ve ne sarò grandemente obbligato, insegnatemi. . .

Così supplicandola, le stringevo le mani e anche lei me le stringeva; io le baciavo gli occhi, e lei mi baciava la bocca. Si fece notte. Le dissi: lo vedo bene donna Marguerite, che voi non mi volete abbastanza bene per insegnarmi; e io ne sono afflitto. Andiamo, andiamo via; torniamocene. . . Donna Marguerite tacque; mi riprese una mano, non so dove la portò, ma il fatto è che io gridai: "Non c'è niente! non c'è niente!"

Il padrone

Scellerato! Doppio scellerato!

Jacques

Il fatto è che lei si era bell'e spogliata, e che anch'io ormai lo ero quasi. Il fatto è che io avevo sempre la mano infilata laddove non c'era niente su di lei, e che lei aveva messo la sua mano dove invece c'era tutto il contrario su di me. Il fatto

è che io mi trovai sotto di lei e di conseguenza lei su di me. Il fatto è che, non sollevandola io di nessuna fatica, era necessario che se la prendesse tutta lei. Il fatto è che lei si dedicava alla mia istruzione così di buon cuore, che arrivò un momento in cui io credetti che lei ne sarebbe morta. Il fatto è che, turbato quanto lei, e non sapendo ciò che le dicevo, io gridai: "Ah! donna Suzanne, che piacere mi fate!"

Il padrone

Vuoi dire Donna Marguerite.

Jacques

No, no. Il fatto è che io presi un nome per un altro; e che invece di dire donna Marguerite, io dissi donna Suzon. Il fatto è che io confessai a donna Marguerite che quanto lei credeva di insegnarmi in quel momento, donna Suzon me l'aveva insegnato, un pò diversamente, per la verità, tre o quattro giorni prima. Il fatto è che lei mi disse: "Che! Suzon, e non io?" Il fatto è che io le risposi: "Né l'una né l'altra". Il fatto è che, continuando a ridermela di lei, di Suzon, dei due mariti, e dicendomi piccoli insulti, io mi trovai su di lei, e, di conseguenza, lei sotto di me, e che, confessandomi io che ciò le aveva ben fatto piacere ma non altrettanto che nell'altra maniera, lei si ritrovò su di me e, di conseguenza, io sotto di lei. Il fatto è che dopo qualche tempo di riposo e di silenzio, io non trovai lei sotto nè me sopra, nè lei sopra nè me sotto; perchè eravamo tutti e due di fianco; e lei aveva la testa chinata in avanti e le due chiappe incollate contro le mie due cosce.

...
Fatto sta che, se fossi stato meno sapiente, la buona donna Marguerite m'avrebbe appreso tutto ciò che si può apprendere. Fatto sta che facemmo molto fatica per ritornare al villaggio, Etc.

Germaine Lecocq

Germaine in verità è italiana da tanti anni. Moglie di Giorgio Amendola ha conosciuto l'Italia prima di tutto nelle isole di confino dove allora gli antifascisti non si davano alla pesca subacquea. Studiavano e vivevano. Il Tirreno c'era anche allora e il risuonante mare di Omero e di Virgilio dava la gioia di vivere. La gioia di vivere che è la base della pittura di Germaine Lecocq, quella gioia di vivere che è la fonte della migliore pittura francese contemporanea, la sua semplice molla. Negli anni tardi Matisse confessava ad Aniante: «Quando sono stanco, quando ho il *trac*, smetto di lavorare, mi riposo e medito, fin che non mi sento ripreso dalla linfa e dalla gioia di vivere e di dipingere».

Germaine espande la propria gioia di vivere nel paesaggio mediterraneo con una figurazione che è assai vicina a quella della buona pittura italo-francese degli anni del Novecento, quando una pittura come quella di Germaine si avvicinava con una certa frequenza nelle mostre da Barbaroux a Milano. Niente a che vedere con le trovate parigine degli ultimi vent'anni. Del resto Germaine ha cominciato a dipingere in Italia e precisamente al mare e in campagna quando la stessa vita romana è da lei sentita come una vita artificiale. Vigne, ulivi e fichi d'India, la natura felice riporta Germaine a se stessa, come ritrovasse il suo senso originale. Nel cielo limpido della costiera napoletana Germaine ritrova la condizione felice dell'adolescenza.

Esiste un ciclo della vita: prima lo sfascio della natura che ti entra dentro e resta incancellabile, poi tutta l'esperienza esistenziale, infine un ritorno alla natura, daiversi col senso delle cose che non possono più ripetersi. Anche i grandi subiscono - e accettano volentieri - questo ciclo: Picasso ritrova a Vallauris, la nativa Malaga, Guttuso ritrova nella *Vucciria* le emozioni dell'infanzia, ognuno secondo le prime inclinazioni, i primi impulsi, le prime sedimentazioni nella coscienza.

Per apprezzare la pittura di Germaine bisogna uscire dal ciclo infernale delle condizioni attuali della cultura-mercato. Quando sarà finito il momento dell'apprezzamento di un quadro per l'incasellamento in questa o quest'altra corrente, quando la moda avrà finito, almeno in questo modo massiccio, di determinare il favore ad un artista, Germaine Lecocq sarà considerata per ciò che fin da oggi è per noi: una fresca, spontanea, intelligente pittrice in quella sfera di giovane Europa che da De Pisis in poi è come un'arteria portata a nutrire i capillari esausti della vecchia pittura contraffatta e imbellettata.

Raffaele De Grada J.

Cara Germaine,

ho sempre guardato alle tue pitture con intensa emozione. Sempre guardando i tuoi quadri ho sentito la presenza della tua persona, non solo del tuo sentimento, ma della tua persona fisica, di quel che sei e sei stata per Giorgio, della tua vita così piena e così duramente vissuta. E' la prova, questa, della assoluta autenticità della tua pittura, ma non si tratta di una autenticità "comunque" o "qualunque". Tante cose possono essere autentiche, ammirevoli sul piano morale e niente di più. E' la tua persona che si rivela nella pittura, nella vibrazione, nel palpito della pennellata, nella immagine autonoma che ne emerge.

Io non so per che via, ma so che è sempre la presenza della tua persona che si offre nell'opera che proponi e che ti fa pervenire a un risultato, a dire cioè, quel che vuoi dire. Una giornata, una finestra, un mazzo di fiori.

Ma "dire" non è nominare per immagini riconoscibili. "Dire" è qualcosa di più, come sollevare un velo che ricopre cose che tutti conoscono, e che sembrano rivelarsi per la prima volta. Ed è questa la forza, (è stata sempre la forza) della poesia. Una forza che tu possiedi con naturalezza, e di cui hai difeso la castità, la purezza. Una purezza che preserva la tua pittura dalle facili analogie e da eventuali confusioni, e che la rende brano di vita, presenza di vita.

Renato Guttuso

Roma - 15 marzo 1977



I "QUATTRO GRADI" della COPERTINA

SEMIOLOGIA
del
TITOLO
di
ROMANZO
di
Bruno Traversetti
e
Stefano Andreani

come Pre-istoria - anche - del titolo di romanzo
che è titolo della storia del romanzo magari
quale romanzo del titolo - che è poi un titolo...

Bruno Traversetti e Stefano Andreani, pur attingendo a esperienze di formazione diverse, intrattengono da anni un rapporto di collaborazione basato su intenzioni e sfondi culturali in larga misura comuni. Insieme, hanno scritto *Le strutture del linguaggio poetico* (ERI, Torino, 1972), *I miti del Vicino Oriente, della Grecia e di Roma* (Club degli editori, Milano, 1976) e hanno curato la sezione storico-letteraria dell'enciclopedia *Noi e il mondo*.

Stefano Andreani è nato a Roma nel 1943: è autore di *Marinetti e l'avanguardia della contestazione* (Cremonese, Roma, 1974), *Alchimia: appunti per una semiotologia del sacro* (ERI, Torino, 1976) e ha collaborato a giornali e riviste fra cui *Astrolabio*, *Mondo domani*, *Ulisse*, *Terzo Programma*. Sul n.23 di "Carte Segrete" è apparso un suo saggio dal titolo *La realtà come sogno e produttività*. Attualmente lavora a un libro sulle *Mitologie della morte nell'età post-romantica*.

Bruno Traversetti è nato a Roma nel 1937: è autore de *La terminologia letteraria* (Ubal dini, Roma, 1973) e di saggi di argomento letterario pubblicati su riviste; uno di essi, *Lo spettacolo della lettura*, è apparso sul n.27 di "Carte Segrete" e costituisce il capitolo introduttivo di un libro su *Esperienza estetica e secolarizzazione* al quale lavora attualmente.



Germaine Lecocq



GERMAINE
LECOCQ

Che cosa aggiungere alle notizie dell'allegatino? Che il saggio traversettandeaniano sia, come si dice, di "attua(bi)lità", potrebbero dimostrarlo anche altre circostanziazioni che "saltano" fra le "discipline". Titoli di film che si moltiplicano prima che inizino le sequenze convenzionate-confutate, come sequenza valida in sé, extra-titoli-di-testa o nuova titolità che fa corpo con il testo sequenziale [o con-sequenziale] - si veda "...e di Shaùl e dei sicari SULLE VIE DA DAMASCO", come esempio teorico-pratico- e anche romanzi con capitoli di titoli e ricapitolazioni - totitoli, insomma, trattandosi, sempre per esemplificare il teorico che è implicito nel poetico o nel narrativo o nell'inenarrativo, de "Il padrone assoluto", di Gianni Toti come il film citato fra i primi trattini parentetici (Feltrinelli questo come Italoaleggio quello). Titolistica e titolità, interdisciplinarmente o estradisciplinarmente ri-con-siderate insomma, riconfutano le convenzioni e le convinzioni letterarie. E Traversett-Andreani si contentano del saggio "saggio" sulla titolizzazione non totalizzante. O sì? Titotalizzante totitolizzazione?

C.S.

Nella *Lettera di Lord Chandos*, Hofmannsthal ricorda come "La parola sia indecente". A che varrebbe infatti la parola se non a ricordare, e che vantaggio, se non il più trito cattivo gusto, sortirebbe il ricordo quando fosse data la magia innegabile della contemplazione e della staticità? Il fascino della totalità, l'illusione, pervasa soltanto da ineffabili insicurezze, sono offerti raramente dall'universo della scrittura, più stretto dal bisogno di descrivere che da quello di contemplare e umiliato, quando voglia farsi rarefatto, dalla sua stessa smania decifratrice. Pure una "parola indecente" o una somma di "parole indecenti" sono il massimo ricordo letterario di qualsiasi lettore.

I titoli s'affacciano al ricordo prima ancora della forma tangibile del testo, sono già biblioteca, sono anzi biblioteca, il libro essendo dietro di essi è offendendo lo spirito, se ci passa la metafora, con più grave tangibilità di quanto pure l'indecenza del titolo procuri. Chi non ha fatto da adolescente la scoperta del catalogo editoriale? Quei cataloghi scarni e mal stampati del dopoguerra, ad esempio, che contenevano, gettati alla rinfusa nell'anonima crittografia dell'ordine alfabetico tutti i possibili di una buona lettura o di un pessimo incontro con un *feuilleton* di maniera. Come scegliere tra l'anonimo e About, tra Cervantes e Céline? perchè in questi cataloghi anche l'autore faceva parte integrante del titolo, un modo di porgersi che accalorava e avvalorava l'ipotesi che i secoli nel letterario fossero pura convinzione editoriale, un magma scomposto e pure differenziato.

Un primo criterio di scelta, certo il più ingenuo era quello del sentito dire, come le verità sessuali fanciullesche pare si ricordassero in mondi più decenti e anche più libertini del nostro, così vigeva il consiglio "dotto" presto schivato dalla superbia adolescente, dalla iattanza che è d'obbligo in ogni costruzione personale del mondo, sia pure fatta di parole e di stile. Come distinguere quindi tra *Rouletabille in Russia* e *Viaggio di Mozart verso Praga*, in una fanciullezza un po' latina dove il *de* era d'obbligo a ricordare incisivi argomenti e dove il titolo riferito a descritto perdeva nell'anticipo fornito dalla piccola preposizione

gran parte del fascino, ove mai l'accuratezza e la puntigliosità di uno scrittore "antico" ne avesse voluto usare?

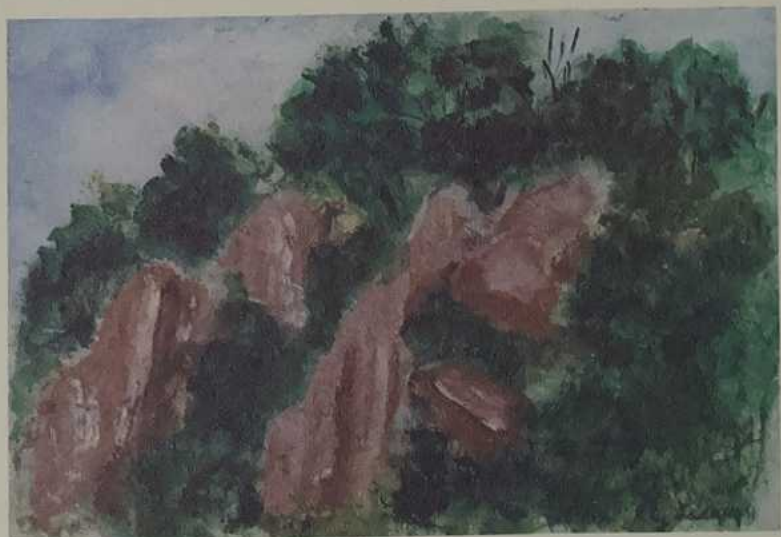
Prima della biblioteca personale o di quella più ampia, che la città o l'università metteva a disposizione, spesso poco usata, quasi a riconoscere in questo rifiuto della biblioteca pubblica, una tentazione a costruirne una più precisa e meno logora di chiose altrui. Il libro come il primo amore desiderava un certo candore ruffiano, se non altro l'illusione dell'irripetibilità, il catalogo forniva una biblioteca fantasma da tenere presente, da sogguardare, soprattutto da ricordare.

Certo la memoria era selettiva, s'affidava quasi a una sensazione tattile, il catalogo era il linguaggio *braille* dell'imperizia. In che potevano consistere le avventure dell'Avventuroso Simplissimus, o quale inclinazione alla bontà si poteva supporre nel Buon soldato Schweick prima di scoprire quasi con affanno un capolavoro dell'umorismo? Quale la soglia di differenza tra il *Corsaro rosso* e *Il segno rosso del coraggio*? Di quale fattura, incanto o magia si poteva ricoprire la cima della *Montagna incantata* prima di scoprirvi internamente la metafora splendida dell'agonia borghese? Così questa biblioteca di soli titoli di cui poi si sarebbe fatta un'incruenta decimazione avevano lo stesso fascino di un metodo presuntuoso e giusto alla Linneo, lo stesso disordine di un centone alessandrino, e pure provocavano e provocano tuttora la stessa inguaribile nostalgia. Che poi discorso corretto sarebbe tentare di capire, o di ricordare, se si possedesse di più la biblioteca di soli titoli o se si sfogliasse e leggesse di più quella concreta libreria-ripostiglio, una vera e propria *opera aperta*, ammalata di pinguedine e di elefantiasi. E a quella "pseudobiblioteca" formata di soli titoli si aggiungeva un'altro fantasma, questa volta non proprio, ma come piace dire ai sociologi, eterodiretto, influenzato dalla scuola e vissuto fino ai tempi dell'università. Un'altra biblioteca non letta, ma conosciuta con la quale si aveva una familiarità coatta e a volte francamente dolorosa. Una biblioteca in cui s'innestavano l'Appendice Virgiliana, il Filocolo, la Batracomiomachia, il De Ira. E chi più ne ha più ne. Così che si formava una sorta di univer-

so parallelo una biblioteca formata soltanto da titoli: enorme e accattivante che rappresentava come nelle filosofie esistenzialiste il "tutto-altro-da-noi"; libri mai letti e che probabilmente non leggeremo mai ci rincorrevano pretendendo spazio tangibile nella biblioteca di carta, pretendendo di nascere, di diventare copertina, oggetto, prezzo, fatto per dirla in breve. Non per questo certo questi libri non esistevano o non esistono, ma a che avrebbero dato conto di sé e perchè quel titolo sarebbe diventato così accattivante da provocarne l'acquisto e la conservazione? Certo raccontata così può sembrare una esemplificazione eccessiva, tanto da parere che non siano esistiti aiuti critici o un qualche formarsi di una coscienza storica o una sorta di selettività naturale che abbia spinto a una lettura piuttosto che a un'altra; pure, spesso, nessun aiuto critico, nessuna conoscenza storica ha superato lo scoglio o vinto il fasto che un titolo con la sua immediata folgorazione poteva determinare. Del perchè si può tentare una analisi critica come verrà fatto nel corso di questo lavoro, ma non si può dimenticare questa biblioteca parallela piena di veri propri orizzonti perduti, altrove, "altra parte" delle nostre letture.

Potocki, Borges, Artaud hanno voluto insegnarci che il racconto è uno solo e che tutto il non detto, come la prova ontologica di S. Anselmo, può essere pensabile e perciò esistente. Così che la biblioteca di Babele di Borges potrebbe essere accompagnata da una pseudo-biblioteca, anch'essa infinita, dei titoli non letti non comparsi in volume, rifiutati dalla coscienza, ma contenuti dal ricordo. Un po' come il problema dei numeri primi che essendo infiniti al pari di tutti gli altri numeri potrebbero essere la totalità di una totalità. Oltre il capogiro ci portiamo appresso libri e titoli, e titoli esistenti di libri inesistenti. Una sorta di Essere non manifesto, cruccio dell'autodidatta e vergogna del letterato.

Ma a questa terra di nessuno, delimitata dalla frontiera della biblioteca "vera", s'aggiunge il ricordo dei viaggi, e cioè delle letture. Perchè di questa biblioteca fatta di carta, di lettura, ci rimane spesso la memoria del titolo. Così che il titolo per conti-



Germaine Lecocq

nuare la metafora neoplotiniana, passa dallo stato d'Essere, allo stato di manifestazione e cade poi nell'inferno del "già vissuto". Un "Don Chisciotte" che, letto fanciullo - in una di quelle, criminali riduzioni per ragazzi - suscita fantasiose banalità, si gonfia, via via nella propria Storia Culturale fino a diventare edizione critica e permettere la giusta sistemazione della tessera di un mosaico della civiltà letteraria.

Il titolo, nella sua forma di "già vissuto", diventa allora come un verso di una poesia, una metafora azzeccata che rovescia suggestioni sull'interlocutore e pone puntelli alla memoria. Un modo come un altro di conservare dentro di sé la propria biblioteca. E' evidente che non soltanto il titolo corrisponde al gusto per il libro. Ma chi ricorda più il titolo che la forma del libro è più propriamente un "letterato", con quel tanto di stantio che la parola ricorda. Non sarà tanto la costa o la rilegatura, la carta usata o le incisioni preziose, ma il titolo a confortare il ricordo di una lettura avvenuta, di un "possesso grande". Una

sorta di feticismo poetico impegnerà e garbuglierà la memoria, come per un collezionismo di grado più elevato e meno riottoso a mostrare i propri tesori.

E che il titolo e la sua memoria impregnino a tal punto il lettore da non potersene più staccare, lo dimostra lo scrittore contemporaneo, spesso più ricco di titoli, di apoteismi, che di trame. A tal punto che spesso una trama inutile e sciatta sembra costruita per far trionfare un bel titolo per mettere in evidenza quell'unico verso di una poesia non scritta.

E non solo. Spesso il saggista ruba la penna al romanziere e al poeta, preferendo una titolazione lontana per significati e ricchezza della scarna semplicità del titolo canonico del saggio o dalla rudezza tutta blasé dell'elzeviro (chi non ha letto almeno una volta in vita sua un elzeviro il cui titolo era composto dall'articolo indeterminativo seguito da un sostantivo: una gita, una donna ecc.) e quale fisico dell'800 avrebbe scritto un titolo come *Il caso e la necessità*. E' probabile che i titoli contemporanei siano stanchi di rimanere pura emanazione, puro catalogo, e vogliano diventare crittogrammi ricchi come gli antichi glifi alchemici.

E' quanto pare si presenti sempre con maggior frequenza proprio nella saggistica e nella cosiddetta letteratura d'evazione a cui dedicheremo un breve esame conclusivo del lavoro per dimostrare come anche l'universo dei titoli da scrivere sia infinito e che si farebbe opera meritoria a compilare un futuro catalogo ad uso degli studenti e dei critici.

Sarebbe crediamo affascinante un catalogo di una B.U.R. del futuro cui si potrebbe aggiungere per vezzo estremo il catalogo dei titoli meno letti del mondo per fare opera d'adequata salvazione e per limitare i danni della memoria. Titoli di libri di poesia stampati a spese proprie, memorie di guerra, ricordi di cantanti lirici, romanzi straripanti quasi brutta copia del Sozreal, usciti da mani laboriose di massaie lombarde. Così tra titoli inventati e titoli esistenti ma illeggibili si potrebbe ricordare con esotico charme d'aver letto libri corrispondenti a titoli, come in un'altra vita.

Che cos'è un titolo

Il titolo ha il compito fondamentale di distinguere l'opera da tutte le altre dello stesso genere presenti nel patrimonio e nel mercato culturali. Nel comporsi come segnale di identificazione, tuttavia, esso entra con l'opera in un rapporto organico così stretto da rendersi parte concreta dell'opera stessa e, su questa base, elemento integrato nel *regno della letteratura*. "Indicare", "definire", "distinguere", "presentare" un'opera, sono tutte espressioni che si adattano perfettamente alla funzione del titolo. O anche, perchè no?, "reclamizzare", "rendere riconoscibile al proprio pubblico potenziale", "sedurre", "attirare l'attenzione", "interessare". In tutti i casi, sia quando si componga col freddo decoro dell'indicazione aggettiva, sia quando ambisca all'effetto della metafora accattivante, il titolo svolge con maggiore o minore fortuna un lavoro di anticipazione informativa: tende a creare attese culturali. Nel definire l'opera letteraria, il titolo tenta sempre di fornire su di essa informazioni significanti. Estraendone un essenziale di contenuto, una primaria intenzione formale, un umore, insomma, rilevante e componendolo in un messaggio preliminare atto ad inserirsi in modo positivo nell'orizzonte del pubblico che intende sollecitare, il titolo precede l'opera presso i lettori e soccorre alla sua non immediata e totale fruibilità (che è una ventura specifica dell'arte letteraria rispetto, ad esempio, all'arte figurativa) con il proprio segnale anticipatore. I modi in cui questo avviene, i rapporti mutevoli e numerosi che si instaurano caso per caso fra opera e titolo, sono analizzabili e la loro analisi contribuisce allo studio di quei più complessi rapporti storici fra opera e pubblico, che deve trovarsi alla base di ogni non retorica indagine sulla letteratura.

Analizzare il rapporto titolo-opera, il rapporto, cioè, fra due elementi di cui il primo è soggiogato e determinato dal secondo del quale vuol essere nozione anticipante, significa evidentemente analizzare il campo informativo che il titolo pone in essere, la quantità e la qualità storiche e soggettive delle anticipazioni che

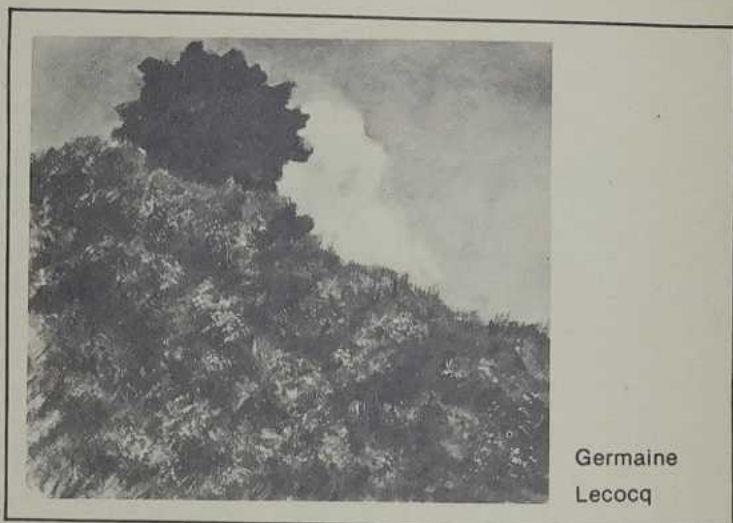
offre, e significa disporre una scala di virtù informative che corrisponda a una scala nella organicità del rapporto fra il titolo, l'opera e il pubblico. Una scala che non vuole assumere alla propria base i "cattivi titoli" e al proprio vertice i "buoni titoli", sebbene una conseguenza del genere possa apparire logica rispetto alle premesse: in realtà un titolo di per sé scarsamente informativo potrebbe riuscire ottimo perchè un insieme di altri elementi culturali noti al lettore, come avremmo modo di vedere, supplisce alla sua scarsezza; mentre un titolo troppo ricco di informazione sull'opera potrebbe scontare in gran misura l'opera stessa e distruggere le tensioni d'attesa.

Un'analisi di questo tipo, come è evidente, può essere condotta solo accettando il titolo come entità culturale autonoma (senza che si indaghi sulla sua paternità da attribuirsi all'autore stesso dell'opera o ad agenti culturali esterni come l'editore o altri) e solo delimitando il campo di indagine a un singolo genere letterario che sarà, nel nostro caso, il romanzo. La prima esigenza è ovvia: la funzione di collegamento opera-pubblico che il titolo svolge, lo pone istituzionalmente al di fuori dell'opera stessa e della logica interna della sua composizione, regno questo che ha al suo centro l'autore; lo pone, invece, come parte di quell'intricato complesso di indicazioni culturali, esterne all'opera vera e propria, che determinano la qualità dell'impatto di un prodotto letterario in un'area storica di ricezione. Esso entra nell'ambito della letteratura non come prodotto di letteratura vera e propria, ma (almeno sotto l'angolazione che assume la presente problematica) esattamente come voluta circostanza culturale precedente l'opera e in grado di agire sul suo inserimento presso il pubblico e sulla sua "fortuna". L'opera letteraria, infatti come avverte H.R.Jauss, *"non si presenta come un'assoluta novità in uno spazio vuoto, bensì predispone il suo pubblico a una forma ben precisa di ricezione mediante annunci, segnali palesi e occulti, caratteristiche familiari o indicazioni implicite"*. (1).

Il titolo non è certo il solo di questi segnali: ma è certamente

quello legato all'opera in maniera più organica e quello più direttamente finalizzato a tale scopo. E' attraverso il titolo, innanzi tutto, che l'opera getta fra il pubblico la ricchezza della sua presenza, *"sveglia ricordi di cose già lette, alimenta attese per ciò che segue e per la conclusione, suggerisce al lettore un preciso atteggiamento emozionale, ed in questo modo fornisce preliminarmente un orizzonte generale per la sua comprensione"* (2). Ma nello svolgere questa funzione il titolo si afferma proprio come un apparato coadiutore dell'opera, come un tramite che obbedisce a regole diverse da quelle della composizione letteraria, sebbene la sua composizione formale possa talvolta assimilarglielo ad essa.

La seconda esigenza, la delimitazione del campo d'indagine, discende solo in parte da pratiche necessità operative. In effetti la vitalità del titolo presuppone una condizione ideale di rapporto che si riscontra soltanto nel romanzo. Perchè ci sia la necessità di "riassumere" un messaggio estetico in una formula informativa che crei attese per la lettura che deve seguire, è necessario che questo messaggio sia abbastanza lungo e complesso da non poter essere fruito in un tempo troppo rapido e da non instaurare, quindi, una effettiva contemporaneità tra informazione anticipante e lettura. Il titolo della poesia lirica, ad esempio, quando non è a sua volta un segnale poetico, con uno spessore estetico suo proprio e, quindi, verso tra i versi, è puro pleonasma (3); se esiste, esiste soltanto come indicazione fisica, al livello più basso dell'energia informativa, per dire soltanto che quella poesia è quella e non un'altra: equivale a un numero d'ordine o serve a reperire un certo componimento sull'indice. Ad avere giustamente titolo, nella poesia, è la raccolta di versi, la quale, costituendo un messaggio lungo e articolato che ambisce a muoversi intorno a un umore culturale di base, può disporre un segnale informativo preliminare che quell'umore anticipi o definisca: *Ossi di seppia* è una realtà culturale, un suggerimento d'attesa, un titolo, perchè suggerisce una direzione interpretativa ma lascia aperte delle incognite all'avventura fruitiva del lettore; *La casa dei doganieri* non è che un segno di riconoscimento.



Germaine
Lecocq

La letteratura scientifica, al contrario, ha con i suoi titoli un rapporto corretto; al pari del romanzo, un trattato di medicina è costituito da una complessa concatenazione di messaggi non fruibili in un tempo immediato e, ancora al pari del romanzo, deve essere distinto da altri prodotti dello stesso genere che trattano argomenti diversi nell'ambito della stessa dottrina. I suoi titoli, didascalici ed espliciti, informano in queste due direzioni "contraendo" il contenuto e l'orientamento dell'opera in modo tale da offrire il maggior numero di informazioni sull'uno e sull'altro. Ma (e questa è la differenza fondamentale) dispongono meccanismi di attese che non sono attese estetiche: coinvolgono un entroterra culturale definito e specifico, finalizzano l'attesa a una soluzione squisitamente ragionativa e solo in via estremamente mediata e spenta attingono a quello spessore della storia, a quella istanza di emozionalità consolatrice che sta al fondo dei fatti estetici e della loro ricezione. Il concetto di "attesa", nella storia della letteratura, implica gli atteggiamenti intellettuali ed emotivi di un possibile pubblico nei confronti di una possibile opera: atteggiamenti nutriti dalla storia, pregnati e diretti da elementi di cultura che stanno, insieme, e nella vivida

circostanza dell'ora e nel profondo moto del tempo; che vivono, a livello soggettivo, come *disponibilità a*, una disponibilità in cui l'opera letteraria, talvolta con un placido assestarsi lungo l'inerzia delle attese correnti, talvolta con un superamento di questa inerzia e l'affermazione di una nuova sorpresa conoscitiva, deve inserirsi.

Il titolo dell'opera narrativa è il nome, il segnale inquietante con cui l'opera si immette in questa condizione culturale e chiede di essere fruita. Segnale inquietante, abbiamo detto, e, poco prima, formulazione contratta; inquietante nel senso che, come creatore di attese estetiche, il titolo tende a sommuovere, a inquietare alcuni presupposti dei lettori, a sollevare e porre dinamicamente in essere alcune loro disponibilità, a intervenire nello *status* della loro coscienza per inclinarne certe funzioni alla lettura positiva dell'opera. Formulazione contratta in quanto esso deve necessariamente riassumere il messaggio dell'opera attraverso un'esplicitazione lessicale minima che possieda, tuttavia, il maggior potere allusivo e la maggiore capacità di informazione indiretta. Proprio in questo senso, in quanto il suo meccanismo di informazione è massimamente indiretto, fondato sulla associazione e sullo sfruttamento delle altrui disponibilità culturali ed emotive, il titolo del romanzo è un messaggio estetico e pienamente integrabile, non di per sé ma in quanto legato al romanzo, nell'area della letteratura.

Un problema che sorge al momento di disporre la varietà dei titoli lungo una scala di intensità informativa, è costituito dalla duplice direzione che l'indagine può seguire. La prima è quella del rapporto *titolo-opera*, inteso questo in maniera indipendente dall'accoglimento dell'opera da parte del pubblico e dalla sua fortuna. La seconda, invece, è quella del rapporto *titolo-pubblico*, considerando la forza suggestiva del titolo, il suo potere d'attrazione nell'ambito di una data area culturale, al di fuori del suo rapporto diretto d'informazione con l'opera che sottende. La prima soluzione significherebbe tagliar fuori dall'indagine il momento fruitivo, e cioè il ricevente di questo processo di comu-

nicazione; la seconda, al contrario, indurrebbe a considerare il titolo come elemento estetico a sé stante, in rapporto autonomo col pubblico, anziché come funzione pre-informativa del vero oggetto estetico da cui dipende (tipo d'indagine, questa, che può riguardare, a livello sociologico, la struttura dello slogan pubblicitario o dei titoli "commerciali" della letteratura di più basso rango). Il modo più corretto di impostare il problema viene dalla fusione di queste due prospettive e discende da una preliminare definizione del titolo di romanzo che potrebbe essere la seguente: *il titolo è un segnale di tipo estetico, organicamente legato al romanzo, di cui realizza alcune anticipazioni informative atte a inserirsi in modo positivo nella sfera culturale dei lettori e a stimolare attese conoscitive indirizzate verso l'opera.*

L'informazione di natura estetica, e cioè sostanzialmente indiretta, che il titolo propizia, cade in un campo culturale già costituito e agisce di volta in volta su settori più o meno larghi di questo campo. La ricchezza informativa della titolazione sta nel rapporto (estremamente variabile) fra gli elementi di prescienza già presenti nella coscienza del lettore e gli elementi particolari con cui l'opera presentata si inserisce su di essi: cioè, nella creazione di una tensione d'attesa circostanziata all'opera, che sia l'acutizzarsi di uno o più settori delle attese culturali globali storicamente presenti nel pubblico. La gradualità delle energie informative che stabiliremo nei vari tipi di titolo, sarà quindi determinata dalla gradualità con la quale i titoli riescono a operare un potenziamento lungo la direzione delle attese preesistenti, inserendo in esse una specifica informazione sulla individualità dell'opera.

Un secondo nodo di problemi sta nella contraddizione di base che si affaccia, preliminarmente, a chi affronti l'argomento: la doppia natura del titolo rispetto alla storia, che lo rende analizzabile secondo un metodo sincronico oppure diacronico a seconda che si insista su l'una o l'altra delle sue due facce. Il titolo, infatti, che, per così dire, sulla copertina del libro appena stampato nasce secondo il suo più classico intento di anticipazione e come creatore di tensioni di attesa, quando entra in biblio-

teca e si integra nel patrimonio noto della cultura letteraria, quando cioè si ripresenta alle successive generazioni storiche di lettori con alle spalle la avvenuta acquisizione culturale dell'opera, muta radicalmente la sua natura e da anticipatore si fa evocatore: anzichè sollecitare attese verso l'opera, "significa" l'opera stessa in un *a posteriori* della sua storia. Diventa un segnale a ritroso (che rimanda all'opera anzichè indurre ad essa) e, come tale, non altrimenti analizzabile che con l'ottica del presente. Se, ad esempio, mi soffermo sul complesso ideologico che è sotteso dall'espressione *bovarismo*, mi accorgo facilmente del fatto che il titolo *La signora Bovary* lo significa in pieno: mi accorgo che non potrei riferire l'espressione *bovarismo* alle fantasie di una ottocentesca contadina, ma che il suo specifico sta proprio nella misurata corruzione del termine "signora" (indicante qui un mito ideologico della piccola e media borghesia) in cui s'è insediato quel particolare, sottile vizio dell'immaginazione. Ma mi accorgo, nello stesso tempo, che questa squisita informazione è indotta nel titolo al momento in cui esso si presenta a posteriori rispetto al romanzo e alla mitologia culturale del *bovarismo*; sta nel titolo in quanto esso è un evocatore storico e la attribuisco per questo, con una proiezione culturale forse arbitraria, alla sua originaria funzione anticipatrice. La notorietà dell'opera già storicamente assimilata mi fa attribuire al titolo una virtù suggestiva che esso originariamente non possiede. D'altro canto la sola espressione del titolo *La Signora Bovary* è sufficiente oggi a farmi presente l'intera nozione del romanzo ed a risuggerirmi l'insieme psicologico che chiamo *bovarismo*. Da ciò deve dedursi che, nelle condizioni di totale prescienza dell'opera, l'informazione che il titolo trasmette "è uguale a zero perchè sapevamo già tutto" (4) o che "il titolo vale la sinfonia conoscendo questa ultima"? (5) Ecco, dunque, il secondo modo d'essere del titolo: il suo messaggio, letto a posteriori rispetto alla conoscenza della opera, annullerebbe ogni potere anticipante e si ridurrebbe a un puro segnale mnemonico in cui sia non parzialmente anticipata ma totalmente riflessa l'opera con le sue storiche sedimentazioni culturali. Ciò sarebbe valido in assoluto se fosse davvero possibi-

le la conoscenza totale di un messaggio estetico complesso come un romanzo; ma, come si esprime A. Moles, *"è certo ed evidente che quando un individuo rilegge un libro già noto o riascolta una sinfonia i cui temi conosce a memoria, egli non possiede mai una conoscenza tanto esatta, minuziosa e perfetta del messaggio da non poterne ricavare assolutamente niente di nuovo, cioè da trovarlo totalmente banale"* (6). E questo è valido sia a livello sincronico che diacronico; è valido, cioè, anche per il continuo processo di modificazione fruitiva in cui il corso della storia coinvolge opere e lettori. Per cui il titolo, seppure a posteriori rispetto all'opera e seppur divenuto elemento "evocatore", torna a farsi portatore di nuove attese che sono attese mutevoli, atteggiare così come l'inclinazione del tempo suggerisce. La sua funzione pre-informativa, di invito, si muove in un ambito più complesso e attinge non più solo al campo "orizzontale" dell'opera ma anche alla dimensione del tempo e delle trasformazioni culturali.

Il titolo nel romanzo moderno

Un titolo che diremo "di primo grado" si ha quando l'informazione che da esso promana poggia in maniera talmente ampia sulle preconoscenze di cui il lettore dispone in relazione al "genere" dell'opera sottesa, da apparire poco più che un segno distintivo all'interno del genere stesso. Ad esempio, l'uso del semplice nome del protagonista. Titoli di questo tipo, adottati largamente in tutte le letterature, sono i più diffusi in tutta la stagione aurea del romanzo, il secolo XIX. Un considerevole numero di grandi capolavori come *Eugenia Grandet*, *Luciano Leuwen*, *Teresa Raquin*, *Anna Karenina*, *David Copperfield*, o anche famosissime vicende dell'epica popolare come *Robin Hood*, s'intitolano semplicemente al nome del loro maggior protagonista. L'informazione preventiva al pubblico è data qui soltanto dall'essere, quel prodotto, un "romanzo" e cioè un genere letterario i cui meccanismi e le cui strutture fondamentali sono ben noti: così note, le regole del gioco, da far subito partecipi i lettori di ciò che verosimilmente potranno aspettarsi da un libro

sul cui frontespizio non è indicato che un nome. Quando il nuovo mondo borghese e imprenditoriale vive la sua fase espansiva, il genere narrativo che esso ha assunto come funzione principe della propria autoriflessione ha soprattutto un compito: catalogare il nuovo mondo nella gamma imprevedibile e meravigliosa delle sue espressioni, nella illimitata varietà delle sue nuove esperienze, nella affascinante novità e complessità delle tipologie umane che da esso scaturiscono. In quell'epoca, avverte S. Battaglia, *"attraverso la vasta scena del romanzo, la vita sembrava moltiplicare le proprie situazioni e i propri attori. Anche le comparse divennero comprimari. In ogni individuo si riconobbe un protagonista"* (7). Il "genere" romanzo è di per sé un titolo: sintetizza da solo le aspettative del lettore al quale propone la notorietà delle sue strutture. *Eugenia Grandet* non aggiunge nulla alla parola "romanzo" se non che questa volta si tratta della storia di una donna; il titolo, in questo senso, vuol solo indicare, col nome del protagonista, nell'epoca in cui *"il romanziere si assume l'onere dello storico privato e del cronista ufficiale della città"* (8), il segno della convenzione particolare, della circostanza, nell'ambito della più complessa e nota convenzione collettiva di genere. Naturalmente l'uso va ben oltre i limiti temporali della sua organicità alla storia e si protrae come tradizione automatica fino ai nostri giorni: specie nella narrativa "minore", meno immediatamente legata a tematiche d'impegno e più fedele, in qualche modo, al modello culturale del romanzo ottocentesco. Tuttavia le condizioni informative che sono alla base di una titolazione di questo tipo sono costituite dalla piena attendibilità della nozione "romanzo", così come essa si è affermata nell'Ottocento. E' questa attendibilità a venire meno nel Novecento: l'attendibilità di quel sistema collaudato di strutture entro cui l'opera narrativa era usa muoversi ed entro cui gli intellettuali e il pubblico riconoscevano con sicurezza la convenzione dell'avventura e la convenzione di una trasmissione culturale dei grandi eventi della vita. (Quando questa attendibilità del "genere" viene meno, anche il campo pre-informativo viene modificato e un titolo come *Tonio Kröger*, come vedremo, predi-

sporrà attese del tutto diverse e assai più ricche). Nella convenzione ottocentesca del romanzo, dunque, risiede la bastevole energia di informazione del titolo che chiamiamo di primo grado. Un titolo siffatto, che dipenda per intero dalla notorietà del genere, si limita ad estrarre dall'opera contrassegni relativi al suo contenuto e a offrire al lettore questi contrassegni come anticipazione di ciò che di particolare potrà aspettarsi. Seguendo il carattere epico di questa convenzione, il titolo trasmette un'informazione unicentrica: esso cerca un unico elemento del romanzo (es. il nome del protagonista principale) e non dichiara che quello, ignorando proprio quella pluralità di suggestioni, quella costellazione di possibili narrativi e fruitivi, quel programmatico policentrismo culturale dell'opera che sarà, come vedremo, alla base di molta titolazione novecentesca.

Appartengono a questo tipo, che diremo del "contrassegno unicentrico", numerosi titoli del "romanzo storico". Dei titoli di W. Scott (*Quentin Durward*, *L'Abate*, *Ivanhoe*, *Guy Mannering*), Alessandro Dumas (*Giuseppe Balsamo*, *La regina Margot*), T. Grossi (*Marco Visconti*), M. D'Azeglio (*Ettore Fieramosca*, *Niccolò de' Lapi*) nessuno esce dalla regola (con la sola eccezione di *Vent'anni dopo* che, essendo la continuazione di altro romanzo, meriterebbe qualche osservazione a parte per la sua appartenenza ad un ciclo). L'area di pre-scienza che è supposta nel pubblico è rappresentata qui dal duplice complesso culturale costituito dalla struttura "romanzo" e dalla notorietà di alcune fondamentali coordinate storiche, appunto, relative ai fatti di cui si parla. Il contrassegno del titolo non va mai al di là di un'indicazione di nomi, di luoghi o di epoca: la tensione d'attesa che tramite esso è creata, non potenzia nulla lungo la direzione della nozione "romanzo" o "quella particolare circostanza storica", ma si limita, al più, a "citare" quest'ultima lasciando che sia essa stessa, per propria virtù, a sedurre un'immaginazione, a suscitare un interesse. Il campo informativo è sempre dominato dalla gigantesca vitalità del "genere", dalla massa di aspettative, di conoscenze, di potenzialità emozionali

che stanno nella parola "romanzo" e, in questa temperie, è sufficiente che venga indicato ai lettori il suo oggetto, il suo centro d'azione. "Il" e non "i" suoi oggetti o centri d'azione, per ora, poichè quando il titolo cercherà una pluralità di suggestioni e una pluralità di centri d'interesse fruitivo nello stesso concetto di romanzo si sarà insediata una tabe che l'avrà reso, in certa misura, altro da sé.

Una variante del titolo di questo tipo è costituita da formulazioni come *Sangue e arena*, *Pierre e Jean*, *Delitto e castigo*, *Bouvard e Pécuchet*, *il rosso e il nero* e simili. In esse il meccanismo, appena più stimolante, propone un binomio di protagonisti (persone, cose o concetti) avvertendo implicitamente che si tratta di protagonisti diversi e fra loro in rapporto dialettico (non rientrano in quest'ambito, ad esempio, titoli come il manzoniano *Fermo e Lucia* in cui la coppia, sessualmente eterogenea, e appunto per questo "coppia", si presenta come un personaggio e quindi, ai fini della nostra indagine, equivale al nome del protagonista unico). Rispetto al pubblico, queste formulazioni tendono a creare attese strettamente finalizzate alla trama del racconto ed esauribili in essa; rispetto all'opera, estraggono un rapporto di eminenza fra due elementi, reali o simbolici, in essa presenti, senza tuttavia intenzionare questo rapporto e lasciando che sia la narrazione a svolgerlo. Quella che viene offerta non è una anticipazione "aperta", problematica, in cui il fruitore legga la promessa di tensioni emotivo-culturali in qualche misura nuove rispetto al suo orizzonte consueto, ma è soltanto un'anticipazione di "fatti" interni alla struttura narrativa che si presenta.

Si pongono di fronte al lettore, in un rapporto di possibile avventurosa dialettica, o di dichiarata consequenzialità, due ingredienti del racconto: si potenzia la parola "romanzo" nel suo senso classico, come meccanismo narrativo e come portatore di eventi, mostrando fin dal titolo che lungo le pagine del libro "accadrà qualche cosa", poichè due protagonisti sono di fronte l'uno all'altro. L'azione informativa è rivolta sempre ad un solo obbiettivo: il centro contenutistico dell'opera. Naturalmente quando i due termini posti in rapporto non sono semplici nomi

ma cose o concetti (*Sangue e arena*, *Delitto e castigo*, *La ragnatela e la roccia*) l'informazione che essi portano è arricchita di tutto il loro spessore simbolico e connotativo. Quel che occorre mettere in rilievo, tuttavia, è che il rapporto fra i due elementi non è tale da arricchire l'uno o l'altro di un "di più" rispetto al loro normale campo connotativo, che potrebbe generare una vera tensione d'attesa nel pubblico, determinata proprio da un "oltre la norma", dalla preveggenza di una nuova funzione conoscitiva che il racconto promette: esso rapporto, al contrario, presentando i due termini in una manifesta condizione di normale dialettica, non alimenta nei fruitori uno scorrimento in avanti delle loro attese ma si inserisce alla pari nel "già noto" esistente e si serve di questo per rinvigorire e indirizzare genericamente le aspettative che la struttura narrativa in quanto tale suscita.

Nella favola, che è una struttura narrativa particolare ma, comunque, una struttura narrativa, al pari del romanzo e ad esso simile, il rapporto fra due elementi compare nel titolo con molta frequenza: qui il carattere particolare del "genere" e delle aspettative generiche che esso porta con sé, la preventiva accettazione, cioè, dell'irreale come materia del racconto, induce a considerare di primo grado, e cioè denominanti il genere, anche molti titoli in cui il rapporto è fra elementi eterogenei e tale da suscitare sorpresa e attesa se usato a frontespizio di un racconto realistico: *La strega e la sorella del Sole* o *Il soldato disertore e il diavolo* (9) sono titoli che istituirebbero un rapporto sorprendente se ipotizzati a corredo di un romanzo, ma che non generano particolari tensioni nell'ambito della favola, dove i loro termini sono personaggi immediatamente inseriti e scontati nel contesto generale della struttura fiabesca. Il titolo designa, quasi, un episodio di quel grande e noto meccanismo narrativo che è la "favola", il quale basta da sé a suggerire al lettore tutte le necessarie inclinazioni fruibili.

Così accade che il titolo cerchi di farsi, a volte, cornice dell'opera e quasi cornice del "libro" come oggetto fisico di fruizione, definendone il contenuto in termini di classificazione generale, senza intervenire nei "fatti" della storia narrata: *Scene*

della vita di bohème o *Ritratto di signora* sono titoli che recin-
gono la narrazione dando conto della sua intenzione compositiva
e solo appena sfiorando, con genericità, la sua tematica interna.
Con essi, tuttavia, siamo vicini all'intervento del titolo sulla
tecnica dell'opera e, cioè, al titolo che chiameremo "di secondo
grado".

L'energia informativa di un titolo come *I Buddenbrook* sta
tutta nella segnalazione del tempo come protagonista del raccon-
to. Più esplicita, in questo senso, è una formulazione come *La
saga dei Forsyte*. Alla base di questi titoli c'è la pre-scienza di
un genere nel genere, la storia di famiglia attraverso alcune
generazioni. Anche in questo caso la titolazione poggia sulla
segnalazione di una circostanza (il nome della famiglia) all'inter-
no di una coordinata compositiva (la "storia di famiglia") che è
data per nota. Si riproduce negli stessi termini il fenomeno della
subordinazione del titolo alla notorietà del genere che abbiamo
osservato in precedenza. A cambiare è semplicemente la nozione
del "genere": se l'idea "romanzo" era sufficiente a giustificare
l'indigenza della formula *Il conte di Montecristo*, ora la formula
I Buddenbrook è resa sufficiente dall'idea di quella tipologia
particolare del "romanzo" alla quale ci stiamo riferendo. E
tuttavia, il titolo *I Buddenbrook* ci appare più ricco. Dovremo, a
questo punto, enunciare nel modo seguente la norma del rappor-
to generale fra il titolo e le variazioni storiche del genere che
definisce: la disgregazione della struttura narrativa "romanzo"
in un numero sempre maggiore di specie particolari, di inclina-
zioni culturali diverse, di scelte formali e tecniche più sofisticate,
crea una miriade di campi di pre-scienza diversificati fra loro,
anche se sostanzialmente legati alla sempre più esile nozione di
"opera narrativa". Il titolo, che tende istintivamente a voler
fornire al lettore anticipazioni della massima ampiezza, non
muta il suo rapporto nominalistico rispetto alla sotto-struttura a
cui si riferisce, ma ne sfrutta la notorietà nei termini consueti.
Poichè le possibilità d'azione e di intendimento culturale insite
nel senso sette-ottocentesco del romanzo sono assai più vaste che

non in una qualsiasi delle sue tipologie posteriori, agendo all'interno di queste ultime il titolo dispone di un campo di pre-scienza che, topograficamente meno vasto, è tuttavia ben più complesso e conoscibile nella sua particolarità. Ne consegue che il titolo, in quest'ultimo caso, dispone della notorietà di un'area culturale più intensamente e precisamente definibile ed è in grado, segnalandola, di "evocare" anticipazioni culturali di natura più sottile e pregnante.

Fintanto che tali anticipazioni sono limitate alla autonoma ricchezza di un filone narrativo, di un dato "taglio" del racconto, il titolo che le riproduce può essere qui definito di "secondo grado": non è più il semplice "nome della struttura", ma non è ancora il creatore di attese estetiche generali. E' ancora il mediatore fra il lettore e un preciso genere letterario noto, limitandosi ad anticipare una speciale tecnica compositiva di questo.

In tal senso, il trionfo della titolazione di questo tipo è osservabile in quell'area di transizione, di vigilia, che, precedendo la corruzione piena del concetto stesso di narrativa, è abitata dalle più suggestive varianti del "romanzo ben fatto" (10). La dimensione del tempo, in questo ambito culturale, è fortemente caratteristica: contrariamente a quanto accade nel romanzo "classico" (e segnatamente in quella sua esasperazione tecnica che è il "romanzo d'appendice") dove il trascorrere del tempo è direttamente finalizzato agli aggrovigliati accadimenti dell'intreccio, qui, in queste inclinazioni dell'epoca tardo-borghese, esso è in genere meno ampio ma "qualificato": anzichè presentarsi come ineluttabile e intricata cronologia di sfondo, si presenta sotto la coordinata della storia e dello sviluppo (generalmente sviluppo negativo, decadenza, involuzione) e cioè come "contenuto" della vicenda che vi si iscrive. In questo senso le sollecitazioni offerte da un titolo come *I Buddenbrook* anticipano assai più attraverso questo nuovo contenuto della "storia di famiglia" (un certo spessore del tempo come protagonista e corruttore) che viene evocato, che non attraverso la banale segnalazione del nome.

Lo stesso procedimento è alla base dei titoli che segnalano una nozione unitaria del tempo per mezzo di elementi stabili (geografici o di altra natura) che vengono ipotizzati come testimoni della vicenda: *Il placido Don*, *Il ponte sulla Drina Angelo*, *guarda il passato* sono titoli di questo genere (11). Anche in questo caso la maggiore ricchezza informativa rispetto a una formulazione apparentemente analoga come *Il castello di Otranto* è tutta dovuta alla notorietà dei diversi retroterra culturali che il titolo media presso il lettore. Nella coscienza del lettore di Walpole si trova l'idea del romanzo storico e, in questo ambito, il castello di Otranto è immediatamente fruito come luogo topografico, ambientazione fisica dell'episodio narrato; nella coscienza culturale dei fruitori di Andric è invece saldamente stratificata una geologia culturale più scaltra e complessa, una esperienza storica del "romanzo" che basta da sola a far leggere il titolo in un certo modo. Dei tre titoli che abbiamo citato, quello di Andric è il più scarno e il più classico in questo modo di procedere; gli altri due trasportano ciascuno un'informazione aggiuntiva che, ottenuta a mezzo di artifici retorici, sovrappone alla "norma" della titolazione di questo tipo un ulteriore elemento di suggestione: il voluto contrasto fra il "placido" Don e i drammatici avvenimenti che lo investono e, nel titolo di Wolfe, il carattere lievemente patetico, sentimentale dell'allocuzione (12).

Poichè il carattere generale dei titoli che abbiamo detto di "secondo grado" sta nella utilizzazione di un campo culturale definito e attinente alla tecnica narrativa, possiamo comprendere in essi quelli che segnalano il racconto tagliato "nel senso della larghezza" (13). In questi casi si tratta di storie in cui alla preponderanza del personaggio si sostituisce la preponderanza di un ambiente magmatico, coercitore delle storie individuali. Come accade, ad esempio, in *Manhattan transfert* di Dos Passos, "la grande città è il più vero dei personaggi di molti romanzi moderni" (14). L'informazione trasmessa dal titolo potrebbe sembrare qui infinitamente scarsa: il semplice nome del protagonista, con la sola differenza che esso non è anagrafico ma geografico. In effetti, però, a nessun lettore minimamente prov-

veduto di esperienza di titolo apparirà sotto questa veste: la mitologia di New York (vera nozione simbolica, nel nostro sistema culturale, della grande città ossessiva e demiurgica) è il reale contenuto del titolo; il suo uso come titolo di romanzo induce non soltanto l'idea di un nuovo protagonista (la grande città, appunto) ma quella della morte del "vecchio" personaggio come protagonista: un'idea storica sul romanzo e sulla sua tecnica.

Fino ad ora abbiamo osservato rapidamente il funzionamento di quei titoli che utilizzano, in funzione anticipatrice, un "già noto" interno, in certo senso, al mondo tecnico della letteratura. In essi l'energia informativa non è mai troppo elevata proprio perchè il campo di pre-scienze culturali che pongono in movimento è limitato. Una *storia del titolo*, che non è qui possibile nemmeno abbozzare, dimostrerebbe il loro assoluto predominio per tutta la lunga stagione nella quale i pubblici, possessori di una tradizione di sostanziali certezze, hanno potuto contare sul fatto che il romanzo, con tutti i suoi vari atteggiamenti compositivi, copriva pur sempre un ruolo definito e circoscritto nell'universo letterario di cui erano partecipi. Quando questa tradizione si sfalda e, sotto l'urto di fattori storici complessi, il possibilismo delle forme diviene condizione stabile della letteratura, fra opere e pubblico si instaurano mediazioni diverse e più sottilmente ambigue. Il titolo (che è solo uno di questi elementi di mediazione) non si limita più a segnalare un "genere", ma tende a creare per virtù propria una tensione d'attesa composita, non più basata sulla preliminare notorietà delle strutture narrative.

Rispetto all'opera, il titolo che chiameremo di "*terzo grado*" muta la qualità intrinseca del suo rapporto in direzione di un vistoso arricchimento delle sue ambizioni espressive; rispetto al pubblico, assolve una funzione pre-informatrice di portata assai più larga, tendendo (secondo una linea che ha il suo zenith nel parossismo di certe avanguardie nei casi migliori, e nella totale indigenza dell'opera letteraria in quelli peggiori) a prestabilire l'inclinazione culturale e psicologica della lettura, a sollevare preventivamente un atteggiamento emozionale della coscienza, una coordinata estetica globale sotto il cui segno la lettura dovrà

successivamente essere eseguita. *Senilità* è un'area suggestiva, è la modalità sentimentale ed estetica, ricca di implicazioni storico-culturali, con la quale il titolo predispone le tensioni d'attesa verso il romanzo di Svevo; il manniano *Disordine e dolore precoce*, malgrado l'apparenza di grafia cronachistica nobilitata da una misura tutta letteraria, dispone nell'ambiguità connotativa dei suoi termini (e proprio nella loro ambiguità connotativa e non nel loro significato di base) la proposta di attese varie e sfuggenti, in certa misura "aperte", che costituiscono la fondamentale tensione interpretativa del lettore.

Ecco dunque il dato fondamentale del *titolo di "terzo grado"*: il suo distacco quasi totale dalla pre-scienza delle strutture narrative (o meglio, dall'importanza che questa pre-scienza può avere per la lettura dell'opera) e il suo porsi come elemento estetico sostanzialmente autonomo, motore di reazioni di tipo estetico nel pubblico, che intende informare sull'opera attraverso il suggerimento di una coordinata estetica globale con la quale essa vuol caratterizzarsi ed essere intesa. I richiami che questo tipo di titolazione svelle nella coscienza dei fruitori sono della natura più diversa e talvolta fondati su un sistema multiplo di analogie che s'inseguono. Il campo suggestivo che potenziano può avere dimensioni estremamente ampie o essere circoscritto a un microcosmo sentimentale (le stesse enormi oscillazioni d'ampiezza che si possono verificare nel campo informativo posto in essere dal linguaggio della poesia) senza che il suo funzionamento differisca.

Con *Il vecchio e il mare* (esempio, fra l'altro, di piena rispondenza fra la magistrale natura *kitsch* del titolo e la natura *kitsch* del racconto) l'anticipazione dilaga verso una mitologia sterminata, puntualmente e sicuramente presente nella coscienza culturale di un enorme numero di lettori, fondandosi sull'accostamento di due richiami di sicuro e vastissimo prestigio. In *Tonio Kröger*, l'intenzione accattivante vive della estesa mitologia dell'esotico proposta nella natura meridionale del nome unita a quella nordica del cognome. Un campo vastissimo di suggestioni culturali e sentimentali dalle caratteristiche assai diverse è

posto in essere da titoli come *All'ombra delle fanciulle in fiore*: in questi casi il titolo tende a creare tensioni d'attesa generiche, di natura psicologica e sentimentale, inducendo il lettore a una disposizione estetica verso l'opera che si appresta a fruire; nell'orizzonte generale d'attesa, inteso questo come l'insieme delle istanze culturali ed emotive che, storicamente presenti in un certo pubblico, decidono della sua disponibilità verso alcune opere fra tutte quelle possibili, esso si inserisce con un richiamo suggestivo e in certo senso generico, che lascia aperta una gamma assai ampia di modalità fruttive e di possibili soddisfazioni estetiche. Proprio per la sua genericità e la sua ampiezza, questo titolo, pur così ricco, vede limitare i suoi stessi esiti dall'eccesso di ambiguità che lo caratterizza. Le informazioni sull'opera, che tendono ad ampliarsi in una nozione globale dell'opera stessa, rischiano di stemperarsi in un atteggiamento generico della coscienza fruitrice, nella quale l'opera può non trovare un posto ragionevolmente preciso. L'eccesso di ambiguità può "smarrire", per così dire, la nozione particolare dell'opera in un campo di possibilità ricettive troppo disperso).

Mentre, dunque, il titolo di "terzo grado" potenzia, rispetto agli altri, la sua autonomia estetica e la sua capacità di "emozionare" e sollecitare il pubblico, esso si presenta più carente nell'altra sua finalità: quella di indirizzare il pubblico a un'opera precisa e circostanziata, a "quella" opera che deve essere resa riconoscibile e "appetibile" fra tutte quelle dello stesso genere.

La riduzione dell'ambiguità entro limiti che consentano una più precisa decodificazione del messaggio costituito dal titolo e indirizzino la lettura dell'opera in un più definito ambito culturale, segna la differenza fra il titolo di "terzo grado" e quello che chiameremo di "*quarto grado*" e cioè fornito, rispetto a tutti gli altri, di una maggiore energia informativa. Per titoli di "quarto grado" possiamo intendere quelle formulazioni che, dotate di sufficiente proprietà estetica autonoma, siano per questo in grado di sommuovere un vistoso campo di pre-scienze nel lettore; ma che siano dotate anche di segnali riduttivi in grado di limitare la propria ambiguità e indirizzarla verso le particolari

finalità dell'opera singola. Due titoli di Borges possono farci comprendere il salto qualitativo che il titolo di quest'ultimo tipo opera rispetto al precedente: *Tlön, Uqbar, Orbis tertius e Storia dell'eternità*. Il primo, sebbene qualificato in maniera "dotta" dalla sua parte latina, è sostanzialmente dominato dai richiami "Tlön" e "Uqbar": invenzioni linguistiche (15) che inducono immediatamente all'idea della fantascienza (sebbene la narrativa di Borges sia tutt'altra cosa) e preparano alla fruizione di eventi straordinari e incredibili. Il campo emozionale da esse suscitato comprende una serie dispersa di componenti che confluiscono nell'atmosfera generica, appunto, della fantascienza o della letteratura fantastica. All'interno di questa coordinata globale tutto resta possibile e il racconto, con la sua tematica e le sue caratteristiche, resta in qualche modo sconosciuto e ancora tutto da leggere. Il secondo, invece, *Storia dell'eternità*, denuncia nel suo paradosso apparente sia le caratteristiche generali dell'opera (letteratura fantastica, racconto filosofico), sia l'assunto essenziale del suo svolgimento (la sostanziale negazione borgesiana della storia e la sua mitologia della ripetizione).

L'insieme di elementi portati in luce da questo titolo, l'insieme, cioè, delle informazioni anticipate al lettore e risvegliate nell'universo delle sue attese possibili, è strettamente connesso ad ambedue i poli culturali che il titolo intende mediare: l'opera nella sua individualità e il pubblico nella sua disponibilità storica verso di essa. L'elevata energia informativa che ne deriva (riscontrabile anche, ad esempio, in titoli che, come *Doctor Faustus*, portano in sé i sottili segni di una moderna e pregnante riedizione del grande mito noto al pubblico o che, come *La marcia di Radetzky*, vivono sul valore di una pregnante sineddoche) è legata dunque al verificarsi di due condizioni: una, che abbiamo brevemente esaminato, è la rigorosa finalizzazione del titolo alla profonda individualità dell'opera; l'altra, invece, è di natura eminentemente storica e riguarda soprattutto i pubblici, il carattere e la composizione del loro orizzonte d'attesa (mutevole e sempre in poliforme/sviluppo) e la puntualità con cui il titolo si inserisce positivamente in esso.

Oltre la narrativa

Che cosa sono *Le stelle fredde*? Un romanzo di Piovene o un trattato di Fede Paronelli (grande divulgatrice di astronomia degli anni '40). Il lettore smaliziato ricorda attraverso il titolo un Piovene premiato in un qualche premio letterario degli ultimi anni. Un esempio tra tanti di come la "saggistica", il "pamphlat", il "luogo culturale", non letterario si sia identificato col frammento poetico, con l'illuminazione *tout-court*. Non è storia di ieri e neppure dell'altrieri. E' possibile che ci si possa rifare a molti anni fa, forse alla fine del mondo della sicurezza; di certo da allora nessun romanziere ha avuto una fantasia poetica più "illuminante" dell'autore di saggi. Nessuna figura "carismatica" della saggistica contemporanea si salva dall'uso del titolo poetico nel contesto di un "saggio". Si verifichi così alla buona prestando orecchio a ricordi consueti: Ecco Jung con *Trasformazioni e Simboli della Libido*: il titolo parrebbe scorrere lungo i binari di una informazione quasi semplicistica nel contesto culturale cui si riferisce: al contrario *Trasformazioni* (Wandungen) è termine di forte ambiguità letteraria specie se seguito da *Simboli*. Freud non manca all'appuntamento: *Al di là del principio del piacere*; anche se in una contestualità che sa di burocrazia psicologica il titolo s'ammanta delle rabbie nietzschiane e ricorda, *pour cause* l'androgina Lou Salomé. Non lontano da questo titolare "saggi" gonfio di Mittel-Europa è l'intellettuale moderno saggista e titolare al di là della poesia. Come non leggere nel titolo del bellissimo lavoro di Roberto Calasso su Schreber *L'impuro folle* quel gusto per la commistione che il titolo rende ambiguo nel suo stesso farsi. Sarà saggio o romanzo? Opera libera da ogni schema sembra supporre il titolo da film o da romanzetto pornografico, tosto smentito dall'edizione, dal nome dell'autore, dal divertimento in chiave colta decadente. E a proposito di Jung com'è non pensare al significato polisenso di un titolo, al suo

arco di risonanza quando sempre a proposito della Libido citata dianzi, si può ricordare come *Trasformazioni e simboli della libido* diventa nel 1952 a 40 anni di distanza dalla prima edizione *Simbolo della Trasformazione*?

Così ormai sappiamo che lo scienziato, il filosofo, lo storico amano un'ambiguità di titolo tutta propria del poeta. Ma c'è di più il poeta userà toni dimessi, il letterato toni didascalici. Comunque il saggista contemporaneo non si periterà mai, di accogliere nel suo universo la musica di una giusta e ambigua titolatura.

Altrove l'estremo alla Rimbaud come in *Scritti* di Lacan, maniacalmente titolati, con gusto stoico alla Marco Aurelio, o ancora in tutt'altro senso la dicotomia, la scissione in due parole chiave in due parole archetipi. Quelle due parole che son state le compagne di viaggio di ogni poeta-saggista. Si potrebbe a questo punto rivelarne l'infondatezza informativa, ma in realtà non si tratta nel caso delle parole chiave di una volontà informativa, bensì di un'ipotesi poetica e si ricordi *Essere e Tempo* di Heideggeriana memoria *Essere e Nulla* di Sartre *Ragione e Violenza* (Laing e Cooper), *Magia e Civiltà* (DE Martino), *Senso e Non Senso* (Merleau Ponty).

I titoli di questo genere, quasi da fattura o da ragioneria sono innumerevoli basterà scorgere la biblioteca di un intellettuale nato nel '20 per trovarne di tutti i gusti. E in realtà sono i titoli più ridondanti che si possano usare, ammalianti nella ripetizione come una donna innamorata aspettano semplicemente che aggettivi o sostantivi s'applichino congiunti a formare "possibili". Il vizzo della "dicotomia archetipa" ha ormai raggiunto punte preoccupanti, talvolta al posto della "e" si pone la disgiuntiva "o", ma il progetto culturale non cambia. Molti anni fa seri scrittori rifacevano il verso alla "o" settecentesca come Elémire Zolla che soleva ricordare nel nome la qualità della protagonista *Cecilia o la disattenzione*, ma diceva E. Zolla che

nel "saggio" preferiva passare alla "e" congiuntiva *Volgarità e dolore*.

Così il saggio, almeno al livello del titolo, vuole avere una sua "dignità" poetica. Una sua aurea poetica. In altri termini anche il "saggista" scrive storie ambigue, non più solari, non più identificate in una certa e precisa epistemologia, ma vendute all'umore quotidiano e imbellite da parole e sirene di conoscenza poetica. Anche nel saggio il posto d'onore del titolo si sviluppa secondo una scala gerarchica. Quasi una legge secondo la quale quanto più la stringatezza e la determinazione sono presenti, tanto più il testo che dal titolo stringato e determinato appunto ricava luce si pone come opera completa, perfetta esauriente. Lo si ricordi nelle antologie dove il curatore titolerà la propria introduzione con la totalità dell'argomento trattato, mentre i partecipanti si lambiccheranno in fiori di barocca maniera. Così nel saggista, più attento alle regole del gioco esiste una accurata autocensura spesso al limite del lezioso.

Il buon saggista, l'elzevirista moderno tutto impegno e strutturalismo non si periterà di titolare il proprio mattoncino rosso Einaudi "Quaderno minimo" o, che so', "appuntiti appuntini" altri al limite della maniacalità non dimenticheranno di chiamare i propri saggettini-sul-giornale *Autobiografia letteraria*, titolo consono a un Marziale in vena di tristezze.

Ma, e il lettore se ne sarà accorto, s'è voluto qui considerare la possibilità (infinita per altro) di commistione tra saggio letterario e manuale del gommista tra scienza prima di Snow e titoli giornalistici alla post-Pannunzio. A volte i letterati rifanno il verso ai saggisti prima maniera, quelli dell'800 per intenderci che titolavano Novità della scienza (Note e memorie con 36 incisioni) i loro saggi scritti sulle gazzette. Così che ormai è più facile trovare un buon romanzo con un titolo da "saggio" che con un titolo da romanzo. Per fare un esempio, *La Storia*: sottotitolo "il cammino umano" o introduzione alla civiltà per la

prima classe della scuola dell'obbligo. E ancora nel "saggio" è acconcio usare l'*incipit* *Aproposito*, letto quasi tutto attaccato a indicare sprezzatura e poca regola d'argomento.

Se ne inventino alcuni esempi ad uso didascalico e per divertimento del lettore. Stile psichiatrico: *A proposito della cosiddetta sindrome di Fredrich* (un sottotitolo potrebbe corroborare poeticamente il discorso, ad esempio: "A proposito della cosiddetta sindrome di Fredrich", sottotitolo "Simbolo e dolore"). Stile Letterario *Aproposito* di alcune lettere inedite di Giovanni Pascoli (qui il sottotitolo potrebbe essere scientificizzante: I risultati dell'ultima prova calligrafica sulle lettere del lascito Rondanini) Stile enunciativo *A proposito* del quarto congresso sui trapianti cardiaci e via di seguito....

Oltre lo scherzo, il titolo dello scrittore di saggi è spesso francamente insopportabile. Tutta la civetteria dell'uomo di cultura, tutto l'alessandrinismo, esce fuori rinforzato da beghe interne al proprio biografismo. Anche perchè come s'è detto la gerarchia tra "saggisti" impedisce lo spazio, la calligrafia della *concinnitas*. Se un giovane studioso è sorretto dall'accademia può bensì scrivere un *Commento alla Repubblica di Platone*, ma se non è un cattedratico prossimo alla pensione non potrà mai scrivere un *Platone*. Il giovane studioso, s'obbliga allora a una frequentazione poetica. Cosa potrebbe mai altrimenti diventare una sua monografia su Platone. Potrebbe diventare *La filosofia di Platone* (Sottotitolo "nei rapporti con la cultura tedesca del Novecento") oppure *Platone e il problema dello Stato*. Ma non potrà scrivere da *Platone a Plotino*, il che equivarrebbe a fare un titolo scolastico, né potrà scrivere *Eros e Cicuta*, il che equivarrebbe a fare un titolo da regalare a Carmelo Bene. Se però la frequentazione poetica del giovane studioso è abbastanza accorta il titolo può stemperarsi nelle mani. Da Pavese a Ungaretti a Saba.

Se ne vuole una prova? Eccola: S'ammetta appunto di dovere

scrivere un saggio su Platone: *L'Agave e l'Oleandro* (sottotitolo, "Platone e la sua cultura nel contesto mediterraneo"), *La Tela dei Paradisi perduti* ("Platone e l'idea di memoria"), *La notte vede più del giorno* (Platone e il problema della caverna). Non c'è smaliziato lettore che non riconoscerà nei titoli or ora espressi versi di poesia di Pavese, Ungaretti, Saba. Il gioco potrebbe continuare all'infinito con i suoi ammiccamenti e le sue rovesciate, con le sue furbizie e le sue ignavie. Sta però di fatto che il saggio ha acquisito a pieno diritto il suo universo di titoli, lo ha scoperto, lo ha ingarbugliato e reso affine ad ogni operazione letteraria che si rispetti. Ne avrà perso di nitore il titolo del romanzo o della poesia, ma. Altre questioni, dopo il ma.

Bruno Traversetti
Stefano Andreani

NOTE

- (1) H.R.Jauss - *Perchè la storia della letteratura?* - Guida, Napoli, p. 56
- (2) *ivi*
- (3) Non certamente a caso le poesie vengono indicate molto spesso con il loro primo verso: è questo a fungere da titolo, proprio perchè l'informazione preliminare e la creazione delle tensioni d'attesa, in un messaggio breve e contratto come quello della poesia, non può trovarsi fuori ma nel corpo del messaggio stesso.
- (4) A.Moles - *Teoria dell'informazione e percezione estetica* - Lerici, Milano, p. 192
- (5) *ivi* p. 192
- (6) *ivi*, p. 193
- (7) S. Battaglia - *Mitografia del personaggio* - Rizzoli, Milano, p. 311
- (8) *ivi*, p. 312. Occorre distinguere con attenzione, tuttavia, il nome anagrafico insignificante dal nome anagrafico che, per via diretta o per assonanze dialettali o ancora per mezzo di qualche sottile assimilazione culturale con connotazioni psicologiche e ambientali diffuse, tende invece a "significare": ad anticipare il carattere di un personaggio, a favorire una particolare inclinazione della lettura. L'utilizzazione del nome come funzione preinformativa

sul personaggio è frequentissima in tutta l'area del romanzo: dal nome apertamente allegorico in uso nel XVIII secolo, fino alle più complesse modulazioni allusive di H. James (vedi, in proposito, di R. Wellek e A. Warren, *Teoria della letteratura* - Il Mulino, Bologna, pp. 302-303). Non è possibile ad esempio, considerare titolo di primo grado *Demetrio Pianelli*, portatore, per onomatopea culturale, delle suggestioni dimesse e "qualunque" dell'ambiente piccolo-borghese.

- (9) Favole russe analizzate da V. JaPropp in *Morfologia della fiaba*. Delle cinquanta favole prese in esame da Propp, quasi tutte sono intitolate a un nome o al rapporto fra un personaggio e una cosa o fra più personaggi e un evento. In tutti i casi la fruibilità del titolo e la sua capacità di definire la storia presuppongono la piena conoscenza della "favola" come genere, con il proprio costume interno e le proprie convenzioni. In nessun caso, inoltre, il titolo è costituito da vere e proprie metafore.
- (10) La definizione è di J. Warren Beach (*Tecnica del romanzo novecentesco*, Bompiani Milano) che analizza il crepuscolo dell'opera narrativa intesa secondo le sue più classiche regole d'intreccio e di stesura.
- (11) Naturalmente in quasi tutti i titoli si sovrappongono intenzioni ed espedienti di tipo diverso, anche se è spesso riconoscibile la tipologia fondamentale a cui il titolo si ispira. In *Berlin Alexanderplatz* di Doblin, ad esempio, la formulazione, che è del tipo che stiamo esaminando, sfrutta anche le suggestioni "dialettali" in senso culturale che il luogo citato può porre in vita presso i lettori berlinesi. (Non sarebbe inutile, a questo proposito, tentare uno studio degli universi culturali, spesso assai ristretti e di diretto interesse dell'autore, ai quali si rivolgono all'origine opere e titoli che siamo abituati ormai a considerare in una dimensione generalizzata).
- (12) L'angelo, nel romanzo di T. Wolfe, è una statua che nella casa natale del protagonista ha "assistito" alle varie fasi della sua storia.
- (13) Vedi J. Warren Beach, op. cit.
- (14) R. Wellek-A. Vaeren, op. cit. p. 307
- (15) Invenzioni? Le strane grafie della fantascienza cercano, è vero, di costituire i suoni di una lingua impossibile, ma utilizzano per questo caratteristiche foniche e grafiche di alcune grandi lingue "esotiche" (es. il magiaro, l'arabo) rispetto all'epicentro culturale europeo-nordamericano. Esotiche proprio perchè vicine a questo epicentro ma poste immediatamente a ridosso dei suoi confini. L'esotico più cràtivo tende sempre a definirsi come "diversità" all'interno di un sistema.



**CASSA
DI
RISPARMIO
DI CALABRIA
E DI
LUCANIA**



**TRA I 130
SPORTELLI
CERTAMENTE**

1

**E' VICINO A TE
DOVE
VIVIE
LAVORI**

per offrirti
tutta la gamma dei servizi
e delle operazioni bancarie:
dal credito agrario
(di esercizio e di miglioramento)
al credito fondiario, dal credito
artigiano a quello alberghiero,
dallo Specialcredito al Lavoro
al Leasing,
al Factoring alla BankAmericard.

POEMANIFESTI e COMPOSIZIONI

di
Mirko
BEVILACQUA

SPEZZONI di

Materialinguistico

Il Poemanifesto "ODIO EN ENERGEIA"
è stato riscritto spazialmente in collaborazione con
Maurizio MORELLINI

Mirko Bevilacqua è nato a Roma nel 1950, dove attualmente vive.

E' assistente di letteratura italiana all'Università di Roma. E' redattore della rivista "Quaderni di critica". Si interessa prevalentemente della novellistica tre-quattrocentesca, della letteratura otto-novecentesca.

E contemporanea e, inoltre, di problemi di teoria letteraria.

Oltre ad avere collaborato a riviste specialistiche e di politica-culturale, ha pubblicato, nelle edizioni "Quaderni di critica", Sull'avanguardia, Marxismo e strutturalismo nella critica letteraria italiana, Gadda: l'alternativa letteraria del Novecento, Teorie letterarie della Scuola di Francoforte; inoltre Marxismo e critica letteraria in Italia, presso gli Editori Riuniti, e La critica e Quasimodo, presso la Cappelli.

Ha in preparazione un saggio sull'interpretazione del Decameron, un libro sul rapporto tra struttura e sovrastruttura in Gramsci, una storia dell'avanguardia dall'Ottocento ai nostri giorni, e un romanzo, Next stop.

Spezzato li
tre metri profondità rumore
di piani
fuoco in aria gettinlato
mano ramo con
torsione

scontro di fronte a lato in aria attento ancora ritorna
carica fucile in piedi nel letto la macchina che sgozza
uccello di dietro cedente in

frische Energie

el caimàn nella cuna



del
 viso obliquo rombo
 vena rosso sa
 ngue
 spezialitaden sexmode
 addormenta menta
 LSD
 ludere mezzi potere
 scontro ganizza
 to establishment
 corrente lampo intrecci obiettivo d'insieme
 in carica massificante odio carburante

ODIO EN ENERGIEIA

SPEZZATO L'

TRE METRI PROFONDITÀ NUOVE

DI PLANI

PUOCO IN ARIA GETTINATO

MANO BASSO CON

TORSIONE

SCONTRO DI FRONTE A LATO IN ARIA ATTENTO ANCORA RITORNA CARICA

FUCILE IN PIEDI NEL LETTO LA MACCHINA CHE SGODZA

UCCELLO DI DIETRO CEDENTE IN

FRISCHE
 ENERGIE

EL CAMBIO NELLA CUNA

VISO OBLIQUO ROMBO
 VENA ROSSO SA
 NGUE

DEI

barbudo

sumus in

sexuelle technik

braccia elettrizza nel cervello

culo contorto

bi natiche polari nel mezzo

Piedras en La Plaza

falso nel

l'altro giornale direzione amministrazione -zione -zione
via meteorite spazio spazio

vuotificante

de centrame

cong

popo elettro lo ni in condotta

revolucion

limpios nel canale morti

energeia sine corpore

fallo dicato corpo lontano fosso

solo incazza fucile

sgrilla sgrilla

yankee

VERIFICA DI UN DELIRIO

à Già,

non abbiamo pensato che in fondo l'ammasso di
carne

può essere una forza di scontro,

voi

(ad esempio) siete gli anemici-chiusi:

non potete capire il valore-funto,

vi circonda. . . .

attaccati alla cosanon, senza

guardarevoiattaccati.

perchè poi parlo ad un pubblico-lettore che
non può capire

perchè continuo a giocare con le parole-cose
perchè vi ascolto nel vostro soliloquio
perchè avete la merda nella testa
sento l'odore delle fabbriche
d'oro
dell'acido
dell'ossido di carbonio
C o, C o 2

forse qualcuno tra voi saprà una formula
un'arte (come un'altra) di scoprire la realtà
una (o) molte?

Già,
il punto è vedere
se l'arte è scoprire (o) giocare (o) cogliere
quel dio, là in alto:
non vedete,

alzate qui a destra gli

occhi,
gli occhi ho detto,
no
NO

più in alto

ancora così,

a sinistra

no a destra

ecco vedete?
ecco vedete?

(ma allora è questa l'arte?)

Lafotografomaniadell'Unicochesiosservaeviveperpoi-
nonscogliere niente.

flasch FLASH

ho scattato con la ragione
una spaziotemporale

()

di immagine relazionato con
l'altro: impegno fallito di vedere

la realtà
il MATERIALE.

Ma,
voisietecrociani
la parola (divina)
tombe des nues
contatto con le fabbriche (nord)
polizia (intreccio-controllo)
i giornali si presentano nelle
mani come
pastoneaduncane.
bêtes supersensitive meccanizzate
bottoni/comando
che vi regolano,
arte è rivoltaconquistagenerarottura
il proletariato che inceppa
la catena di montaggio (con gli altri)
organizza una fabbrica disorganizzata
che crolla sotto
la forza delle masse.
Disintegrazione dell'ordine (costituito)
gerarchizzazione del potere?
alto-basso
i "bamboni al potere" di vitrac:
forse ()
Il primitivo/rozzo
dellapurezza infantile
riesce a
neutralizzare l'antagonismo della specie
enfant enfant enfant.
a"giochiamoallapalla
sulla rocca incendiata
con l'odore secco
del fumo/nero dei mobili
luigi XVI

gettandoci per terra

così

rotolando per terra

in alto

in alto le navi spaziali

non saranno più

visibili.

noi,

allapallagiochiamo

subito

SEGNI CICLOSTILATI

Cantieri navali nelle

miniére—

linee contorte alla

Sopot

gravita condizioni

teppismo vogliono prendere, a pretesto

Gdynia

D'altra parte grève Danzi

crimini marca fasc

compagni

Virgilio e il C.U.B.

necessita esaminare nostra manifestata riprendere

scorsi

libera interno

p.o.

d'un nouveau habillé en bourgeois

obiettivo settoriale

Jesu Cristo j la tercera persona

descansen en la plaza

lucha continua

VISUAL MEANING

Diffidenza da sempre Stato intellettuali
politica ducta da una cultu—
In —crazia nomia della cultura
di fronte — rinnovare strutture
equilibrio distacco

pluralisticamente

ne- ne- gare negazione - stop
proprietà A B C ecc. A B (lettere)
diffusione libro, gergo,

riflettere fratture

valore (dove) cosa organi

deflagrazione fuoco

contorsione spasmodica viol—

scoppio

LETTERA A UN LETTORE CHE NON LEGGE

mio carissimo succoso servaccio (contradictio in termi-
)
nis)

fase linguistica I

a risposta della tua (missiva epistola mandato, non so
cosa:

insomma della tua masturbazione solipsistica - miele
ambrosoli

350 al barattolo)

Illis temporibus credo ormai che sai cosa voglio dire:
insomma

d'annuncio, il cuore che batte (e poi non batte, no!,
cazzo,

sì, batte?) fase linguistica II

ho riso, non è serio, mi ha fatto ridere, non è serio,
cosa. . .

Ecco perchè non parli? Sì . . . perchè non parli senza

giocare

al sentimento onanismo (manustopratio) piccole tette vagina

mediterraneo—no

IO MARIA CLARA VERONICA GARCIA LAFUENTE

BERNAL, insomma sì,

proprio io, basta, FARE, ecco, mai più parole (flatus vocis

o flatus cordis o. . . . madonna bucaiola! from cioè per la pronuncia

vedere dizionario toscano di michele garfagnana) insomma volevo dire basta ai sentimentalismi che non sono, ma gioco gioco gioco

NON VOGLIO GIOCARE

SIAMO UOMINI (non vagina non mediterraneo non tette)

fase linguistica III

risposta

j'accuse (cfr. garaudy) latuamancanzadiserietà

ma in fondo vogliamo essere. . . non parliamo di rivoluzione,

guai alle PAROLE come rivoluzione che sono

PAROLE

CATARSI

I wont to be a free man a noi soltanto l'azione umana

gatto cane sentimento nulla kitsch/brutto

immaginazione creazione umanità uomo/marx

a coloro che sono in società e non out

EIACULAZIONE MENTALE

STTUPRO NELLA CATENA

BIANCO DALLE OSSA RITMO

OBBLIGAZIONE

DALL'ALTO

con centrazione centrifuga

maSSa rottura

anello surriscaldato

surrealidad

radica azione
tenere contatti cum

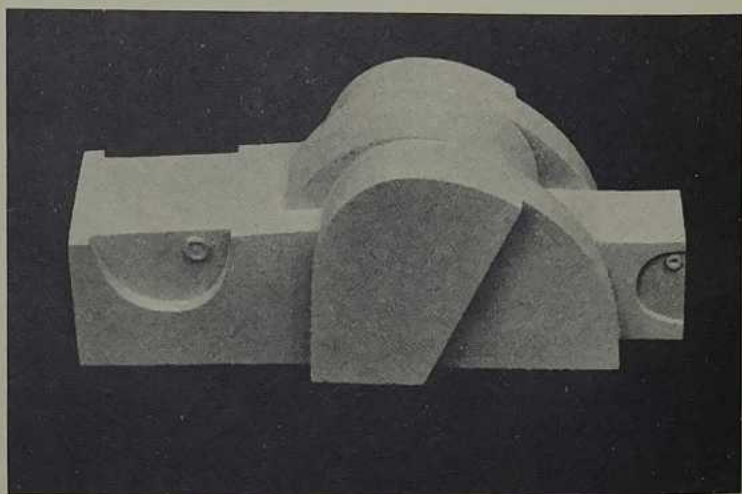
senteismo

asse pressione
idrogeno azoto

H2 CO2 SOS

chimichizzazione
biode
gradazione maximum

flagratio



Cannizzaro, Parto 1973

Dante Ricci

Ormai sono pochi gli artisti che possono vantarsi di sapere elargire con le loro opere la "gioia" della pittura. Può sembrare una valutazione edonisticamente limitativa, invece si tratta di un modo umanistico di guardare la realtà, di recepirne e di ridarla in forma personale, non degradata. S'intende che per edonismo non intendiamo lenocinio o platealità. Se non conosciamo Dante Ricci di persona, il nostro giudizio sulla sua pittura ci porterebbe a immaginarcelo così com'è: passionale e freddo, romantico e lucido, tenero e ruvido, timido e spavaldo. Ci sembra insomma che il ritratto che si può fare dell'uomo coincida con estrema armonia col giudizio sull'artista. E Ricci corrisponde al cliché tradizionale dell'artista in modo così genuino, che l'artista e l'uomo sono la stessa cosa; e non l'uno è una incarnazione più o meno riuscita dell'altro. Ricci, per esempio, può stupire per il suo candore che però a lungo andare si rivela non come un limite della sua personalità ma come una maniera di guardare nel fondo delle cose. Un candore che nei suoi nudi di donna riesce a captare il palpito delle forme con una evidenza che trascende i colori, accostati e ribaditi con una sapienza che va oltre la superficie. Ci sarebbe da chiedersi che cosa sarebbe accaduto di un artista come lui se non avesse posseduto le tecniche stupefacenti di cui è diventato padrone. Per la forza insita nelle sue figurazioni, sarebbe potuto diventare un "selvaggio", magari alla maniera di un Ligabue. Dante Ricci ha solo la natura "selvaggia" ed erompente: una natura che per sua fortuna è stata educata alla disciplina ferrea del disegno, di cui è un autentico maestro. Ma nei suoi quadri, nonostante la disciplina con la quale li dipinge, di tanto in tanto magari sotto pelle qualche nota selvaggia esplode dando al dipinto qualcosa d'improptu. Ma si tratta sempre di un "improvviso" che obbedisce alla mano del pittore, sempre disponibile verso la realtà. Sappiamo che spesso il reale è il regno sconfinato della visionarietà. E Ricci, attraverso questa fedeltà al reale, è sempre visionario dal momento che la sua realtà è travasata in formula pittorica.

La sua realtà è sempre fenomenica, l'oggettivazione è parte dell'io che accoglie e scandisce il mondo delle cose.

Ripercorrendo le fasi della sua vita di artista, si giunge alla conclusione che Dante Ricci è uno di quei pittori che hanno maturato lentamente ma senza stasi o stanchezze. La sua pittura, come rileva giustamente Guglielmo Petroni nella monografia pubblicata da Carte Segrete, parte dal neo-realismo e se ne stacca a grado a grado che la realtà si fa "sua" venendo di volta in volta identificata dalla luce che l'investe arricchendola di significato e di intenzioni. La realtà è sempre perseguita dal

pittore con una sorta di tormento, quasi nel timore che qualche componente possa sfuggirgli o mistificarsi. Ricci aborra ogni tipo di mistificazione ed è forse questa la causa essenziale che lo porta continuamente a dichiarare apertamente e senza il minimo sottinteso la sua identità. E' una dichiarazione conclamata in ogni opera, senza mai ricorrere ai soliti mezzucci per confondere le idee o per cercare di moltiplicarle.

Anche nella recente mostra tenuta alla Barcaccia, presentato sul catalogo da Romeo Lucchese, Ricci ha ribadito il suo amore visionario per la natura, una vera passione la sua che potremmo definire ecologica per i boschi gli alberi le piante, tutto un trionfo di verdi e di rossi che in ogni quadro si ripresentano sempre diversi, ma sempre idoleggiati con passione romantica: le sue campagne intrise di colori sono diverse e vibranti, si tratti di uno scorcio di Capri, della sua Genazzano o di lontane plaghe inglesi. Più che vedute, le sue sono visioni romantiche, un romanticismo robusto forte privo di sdilinquiamenti anche quando i toni (si osservi il sottobosco autunnale con in primo piano la figura di un cane) sono come velati e monocordi. Ricci o si affida tutto al disegno, come nei mirabili pastelli, la tecnica che sembra prediligere, o tutto al colore: naturalmente anche il colore si serve del supporto del disegno, ma allora questo diventa secondario, come se il pittore volesse diffidare della sua validità in assoluto nel disegno.

Un artista come lui, che praticamente dipinge sempre *en plein air* come amavano fare gli impressionisti, ad un certo punto vede il suo campo di azione restringersi: la natura è quella che è e le varianti possono essere infinite ma alla lunga risultare monotone e finanche stucchevoli. E' il momento della fantasia, che riscatta ogni ripetizione. La fantasia è una ricercatrice che può esercitarsi senza soluzione di continuità sullo stesso oggetto; la fantasia dà all'occhio la possibilità di rinnovarsi e di rifarsi vergine. Ricci ha nello sguardo di artista questa sorta di privilegiata verginità, di innocenza, che proietta nei suoi dipinti reinventando di continuo la natura, come se fosse la prima volta. E' una illusione che lui riesce a tradurre pittoricamente. E questo accade soprattutto nelle figure e nei nudi di donna, che affidati al rigore del disegno si rivestono di colori che non solo accentuano la originaria purezza, ma li rendono sempre categoricamente vivi ed esemplari. Questo forse è il senso di "gioia" di cui abbiamo parlato all'inizio, che potrebbe essere la nota saliente del mondo pittorico di questo artista; una "gioia" capace di suscitare anche l'idea edonistica della vita, ma soprattutto capace di suscitare una impressione di squilibrio e di buon senso, quindi di "eticità". Come dire che è sempre l'uomo la misura di tutte le cose.

Eraldo Miscia

Stefano LANUZZA
su
Stefano D'ARRIGO

IL LINGUAGGIO
DELLO
SCILL' e CARIDDI

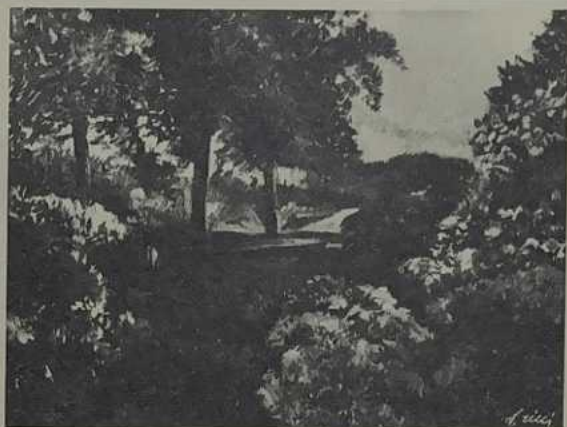
Per un glossario darrighiano

Lo studio di Lanuzza
e la lettera A di
una idioglossolalia metapoietica

Stefano Lanuzza, giovane poeta e saggista meridionale-fiorentino, ha fatto un lavoro veramente straordinario. Realizzando questo "glossario darrighiano", ha dato prova della potenzialità creativa che scaturisce da un'attenzione storico-materica al laboratorio di un autore. Qual che sia la cosa che si pensi di Horcynus Horca, e della "fatica" materiale e materialistica di Stefano D'Arrigo, Lanuzza ha operato in una direzione produttiva di cui purtroppo non possiamo dare altro che le premesse e lo specumen di una lettera, la prima, la A. Il libro è da pubblicare, beninteso ovvero ottimointeso, ma in Italia lente vanno le cose nell'editoria, si sa, e un lavoro come quello di Lanuzza può impadularsi nelle immobili-mobili sabbie della nostra organizzazione editorial - culturale tesa agli immediati utili piuttosto che alla mediata utilità. Valga dunque, questa nostra indicazione, ad affrettare la maturazione di un interesse critico e metacritico più vivo e dinamico. Lanuzza non ha fatto un lavoro scientifico, cioè scientificista per capirsi, ma forse un lavoro metascientifico perchè fatto en poète, da poeta per cui il critico-teorico è implicito nel pratico-poetico. E allora e intanto, grazie a Stefano...

"... se Petrarca, se Dante, se Boccaccio, se Casa, e gli altri testi di Lingua hanno avuta la facoltà d'inventar parole nuove e buone, così pretendiamo che tale libertà convenga ancora a noi: conciossiachè abbiamo due braccia, due gambe, un corpo, ed una testa fra due spalle com'eglino l'ebbero..."

(Alessandro Verri, da "Il Caffè", Torino, U.T.E.T., 1930).



Dante
Ricci,
Giardino
inglese

Lo *scill'e cariddi* è un aggregato estremamente compatto. La sua unità dialettologica è rotta nel messinese dalla resa *NN* del gruppo *ND*, mantenuto invece in Calabria "a Sud della linea Amantea-Scigliano-Crotone" (cfr. A. Pagliaro, *Forma e tradizione*, Palermo, Flaccovio, 1972, p. 71).

L'area linguistica dello *scill'e cariddi* ("...una propaggine siciliana esce dalla Sicilia per estendersi attraverso lo stretto di Messina nella Calabria meridionale, più o meno in connessione con la provincia di Reggio", G. Devoto - G. Giacomelli: *I dialetti delle regioni d'Italia*, Firenze, Sansoni, 1972) è caratterizzata: da un sistema basato sulle sette vocali del latino volgare, con due *E* (aperta e chiusa), due *O* (aperta e chiusa) e tre vocali atone (*A*, *I*, *U*), che può ridursi a pentavocalico per la confusione della *E* chiusa con la *I* (es.: rete = *riti*, parente = *parenti*, voce = *vuci*, bruciore = *bruciuri*, perdono = *piddunu e pirdunu*, secco = *siccu*) e della *O* chiusa con la *U* (bello = *beddu*, collo = *coddu*, correre = *cùrriri*, corto = *cuttu e curtù*, zio = *ziu*, amico = *amicu*), con vocali giammai evanescenti in fine di parola; dalla trisillabazione dei bisillabi (es.: *u-o-no* invece di *buo-no*, con realizzazione dello iato in *uo*); dal rafforzamento di *B* e *G* in posizione intervocalica (es.: *piggiana*, *riggido*, *traggedia*, *libberare*, *abbitare*, *cabbina*, *rubbare*, *abbate*, *probabbile*); dalla trasformazione della fricativa dentale sorda dopo nasale in affricata (es.: *penzione*, *penzioso*, *penzare*, *anzare*); dall'assimilazione, solo per la parte siciliana e non, come già notato, per l'estremo lembo calabro, *Mb* e *NB* a *MM* e *NN* (es.: *ambo* = *ammu*, *quando* = *quannu*); dal passaggio di *LL* a *DD*, con pronunzia cacuminale (hanno pronunzia cacuminale, consistente nell'articolazione della lingua contro il palato, anche *L*, *D*, *R* e i nessi *DR*, *TR*); e, a differenza del resto della Sicilia e della Calabria mediana e settentrionale, da sostrati grecòfoni (tuttora presenti, anche se inquinati dalla dominazione bizantina del VI-VIII sec. che, dal Salento, toccò la Calabria, ma preservando Roghudi, Galliciano, Confofuri, Palizzi, Raccaforte, Amendolèa, Bova, Cardeto, colonie della Magna Grecia) e gallo-italici di tipo

arcaico nell'area nordorientale e messinese, ad Aidone, Piazza Armerina, Francavilla e Novara di Sicilia, Sperlinga, San Fratello, Nicosia, Patti, Taormina) che sono persistiti malgrado l'interscambio con le parlate romanze.

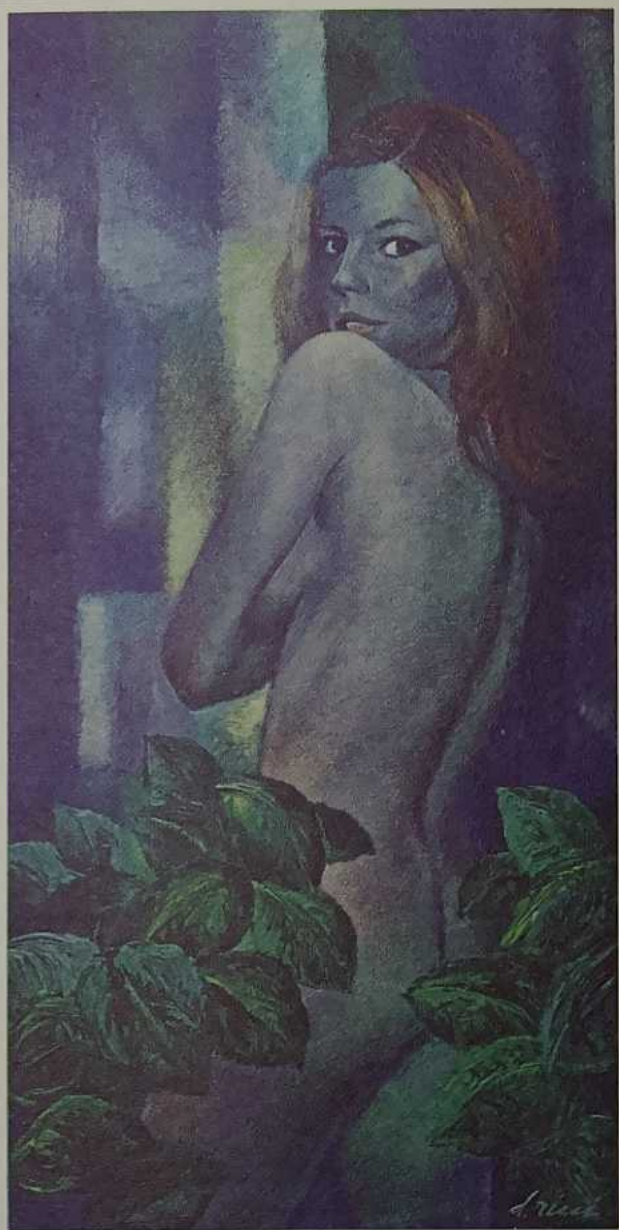
Da considerare anche i passaggi di *V* a *B*, specie nella zona calabra (es.: volare = *bulari*; voce = *buci*; valigia = *balicia*) e, più raramente, di *N* a *N* (*Gn*) (es.: sono = *sugnu*; vengo = *vegnu*).

Fin dalle prime battute, dove si può agevolmente notare che i processi di analogizzazione non corrispondono a quelli di normalizzazione, anzi stravolgono ogni schema morfologico fisso pur rispettandone certe desinenze nominali, *Horcynus Orca*, nuova forma di valore nell'economia della letteratura italiana del Novecento, esprime i contorni di una realtà storico-linguistica le cui umorose connotazioni non possono non ricondurre al problema specifico circa le origini e la questione della lingua, e, in senso gramsciano, non collegarsi al più generale dibattito sui rapporti fra le classi sociali.

Come si sa, la lingua italiana è tutt'altro che unitaria. La sua è la storia del continuo e spesso contraddittorio adattamento sintattico a un ganglio lessicale che, come quello toscano-fiorentino, ha un sostrato distante dal latino arcaico, idioma indoeuropeo parlato dal V sec. a. C. al III sec. d. C. - inizialmente di povera sintassi, basato per lo più sulle desinenze del nome e del verbo, e poi lievitato nella letterarietà -, almeno quanto la lingua tedesca moderna dista dalla gotica, o la messicana dall'azteca.

Fra tante contrastate ipotesi, si dia buon credito a quella sostenente che le lingue romanze, cioè derivate dalla lingua romana (*romānice lōqui*), si siano diffuse non dal latino classico (*urbanus, perpolitus, togatus*), giunto alla sua massima maturazione letteraria nel 100 a. C. e durato alcuni secoli, ma da quello popolare - detto *rusticus* (*plebeius, cotidianus, vulgaris*), - variamente fuso e modificato, dopo il decadimento dell'impero romano, da parlate diverse, celtiche iberiche italiche.

Altre influenze sono dovute soprattutto al greco, specie nelle



colonie della Magna Grecia, al francese che ha inciso nei secoli XI-XIII e poi nei secoli XVI e XVII.

Ne consegue, ora, che non è corretto continuare a parlare di "italiano volgare" quando si sa che la lingua italiana è costituita da tante morfologie sulle quali è prevalsa, fra il Duecento e il Cinquecento, la forma fiorentina dei Dante, Petrarca e Boccaccio.

Le caratteristiche del calco scrittorio di Stefano D'Arrigo - calco espressivo e non di rappresentazione, paradialeltale ma anche post-dialeltale - risentono assai poco di tutto ciò e, in qualche modo testimoniano della scarsa romanizzazione della Calabria del sud (zona della provincia di Reggio Calabria) e della Sicilia la cui romanizzazione, o meglio neoromanizzazione, posteriore agli Arabi; andrebbe ricercata nel medioevo, anche se dal 227 a.C. la Sicilia già ebbe a conoscere una completa romanizzazione.

Essendo, i dialetti siciliano e, in parte calabrese - che condizionano appena i *patterns* di D'Arrigo, il quale ricorre ai vernacoli non per populismo o *jeu* imitativo ma perchè vi trova quei significativi elementi di espressività mancanti alla lingua -, dialetti dalle qualità locutive peculiarmente vicine alla dinamica storica della lingua italiana, anche se non della lingua italiana letteraria, si può ipotizzare per essi, vista la ricchezza di resti latini (la triangolare Sicilia - *Sikelya*, *Trinàcria*, *Triquètra* - fu la prima colonia romana), ellenofoni, bizantini, arabi, gallo-italici e gallo-romanzi, una completezza semantica che, già dal periodo posteriore ai Vespri (1282), li ha fatti opporre con naturalezza alla toscanizzazione.

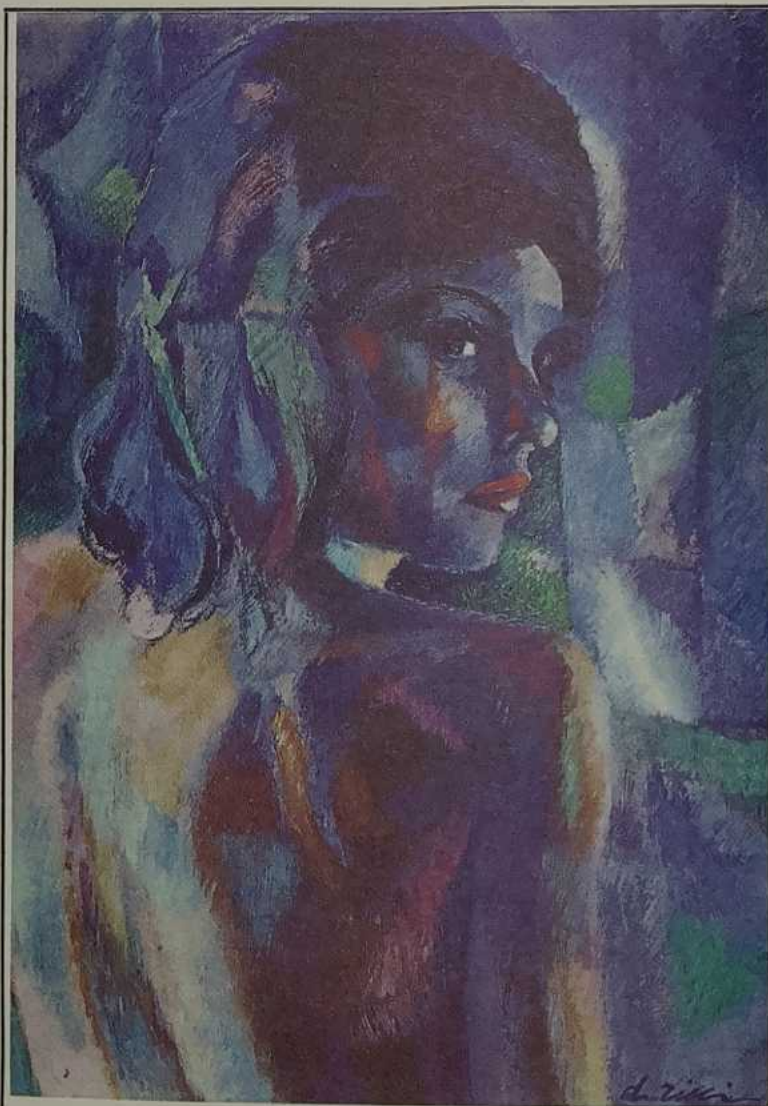
Se ne ricava, così, che il "dialetto" darrighiano è per *H.O.* ciò che i volgarismi dialettali di Dante hanno rappresentato per la *Commedia*, e che possedere compiutamente una lingua significa saperla scrivere nei suoi molteplici registri storici.

Scrittore antidannunziano contrario al vocabolarismo e all'esercizio d'inamidazione tassonomica, vero *onomaturgo* (creatore non arbitrario di parole) che suggerisce terminologie, idee e,

motivando con digressioni maieutiche, corrispettivi specchi esegetici in un momento storico dove l'impoverimento del lessico degli individui è ridotto a livelli sempre più bassi di sciatteria e futilità dall'azione repressiva e rassicurante di taluni *mass-media*, D'Arrigo, al pari di Rabelais e Joyce, non rinuncia mai - e ciò può, parallelamente, anche se lontanamente, avvicinarlo alla linea di tendenza abbozzata in Italia dai nuovi "coglitori di ribòboli" Dossi, Faldella, Imbriani, e approfondita dalla forte valenza artistica dell'opera gaddiana, specie quella in romanesco (cfr. *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, 1957), lingua che, con odiamore, il Belli etichettava "abbietta e buffona" (ciò che non potrebbe dirsi di quella siciliana) - a una massiccia, complessa diàlisi fra lingua, dialetto e relativi metaforici che, funzionando nei modi della grammatica generativa, diventa esito letterario travalicante l'immobilità monocorde, onnicontestuale e omologante del linguaggio unico.

I dialetti, scomparsi in Francia fin dal sec. XIV, in Germania dal XVI, in Inghilterra dal Settecento, deboli in Spagna a causa di un accentramento sempre più polarizzato della vita culturale, in Italia sono invece tuttora espressione non periferica nè peregrina della polemica oppositiva nei confronti della capitalizzazione linguistico-intellettuale, del libresco culto e del chiuso, aritmetico purismo, del volontarismo retorico teso verso un'indiscriminata unità nazionale senza tenere conto che l'Italia unita non ha, dopotutto, che un secolo (nel 1861, data dell'unità, su venticinque milioni d'italiani solo seicentomila conoscevano la lingua italiana; come dire: solo il 2%), e senza considerare l'eccezionale varietà, vivacità e vitalità dei codici linguistici regionali, la cui massima pecca loro attribuita oggi è di essere.... "paleoindustriali".

Non si comprende, allora, sulla base di quali certezze Bruno Migliorini abbia voluto affermare che "l'italiano è la sola lingua europea che possa vantare una storia di più di sette secoli senza fratture" (B. Migliorini, *Correnti dotte e correnti popolari nella lingua italiana*, in *Lingua d'oggi e di ieri*, Caltanissetta-Roma, ed. S. Sciascia, 1973, pp. 211-212.



Dante Ricci

Né basta a confortare tale affermazione - che, nel suo radicalismo, prevede anche una volontaristica fissità dell'*ethnos* o della fisionomia razziale d'Italia - il fatto che in Italia la mescolanza fra popoli non abbia provocato eccessiva confusione degli idiomi o che nemmeno le invasioni barbariche abbiano dato luogo a completi mutamenti antropologico-culturali. Non si può sostenere che la lingua italiana sia lingua autoctona. Del resto, è già dimostrato che, nel ceppo indoeuropeo, così come non esistono razze pure, allo stesso modo, non possono determinarsi che lingue sincretiche.

La sperimentazione mistilinguistica

La severa reprimenda di Vittorini, un sostenitore della conversione linguistica che era anche stato uno sperimentatore mistilingue di piglio verghiano, nei confronti della lingua de *i giorni della fera* (le cento pagine espunte dall'*H.O.* in fieri e pubblicate sul *Menabò* n. 3 del 1960) è spiegabile con le nuove attitudini teorico-ideologiche, vagamente illuministiche, economicistiche e protoindustriali che l'autore di *Conversazione in Sicilia* (1942) andava, sul finire degli anni Cinquanta, elaborando, lui scrittore frammentario, contro la frammentarietà dei dialetti, vedendo in questi solo un fatto di gergo e non, come nel caso di D'Arrigo sarebbe occorso notare, il dato prettamente stilistico di una lingua d'immaginazione che riforma la realtà.

Le parole del "parlato-scritto" di D'Arrigo non conservano nulla del barbarismo, dello scetticismo, della corruzione, del cinismo e della rassegnazione che Vittorini aveva paventato a proposito dei dialetti meridionali, non risultano in alcun caso rozze e "yrsuta", ma sono mutate dal tocco muscoloso di un dettato che ricerca, con consumato trasversalismo tecnico aggirante i nodi grossolani dell'idiotismo, del plebeo esibizionistico, della perorazione populistica ed elegiaca, della mimesi parodistica e dell'eclettismo, la squisitezza sopradialettale di una misura narrativa esemplarmente classica. Tanto che il plurilinguismo assume proporzione, foggia e tenuta monolinguistiche.

L'usura, l'astoricità, la localizzazione elitaria della zona fonno-morfologica della lingua ufficiale si svelano in tutta la loro evidenza grazie all'irruzione di un estesissimo *milieu*, mai gestuale ma potenziato di cultura e raffinatezza, di edonistica e golosa evoluzione scrittoria, di gusto affinato e sicuro, costurato e "ra-tipuntato" stabilmente e dialetticamente al di sopra del codice asseverativo per connotarsi come figura estetica e confluenza di significati che pongono in crisi i ritmi del codice stesso, arricchendolo, al contempo, d'impreviste possibilità.

L'irregolare filone che D'Arrigo inaugura, sgrossandolo ma non stilizzandolo troppo né regionalizzandolo folcloricamente (pur rappresentando, il regionalismo, il valido tentativo di una nuova gestione politica del sistema sociale italiano), nasce a una vita teatrale e corale, con le seducenti storpiature inventive che solo il vero "parlato" può apportare alla scrittura: storpiature con tagli di linguaggio recitato eseguite dall'autore con ardue sperimentazioni, concertando la *koinè* in azioni scenico-cinetiche a livello della realtà e iper-linguistiche a livello espressivo. Qui D'Arrigo denuncia, come pochi altri scrittori hanno saputo fare, che una vera lingua italiana non esiste e probabilmente non è mai esistita, e che l'eterna polemica "cruscai - anticruscai" (cfr. Baretti) riproduce un gesuitismo che non ha ragione di essere.

Tra antiparlato e linguaiolismo

Dopo gli anni Cinquanta, la bipolarizzazione linguistica è un fatto: da un lato vediamo l'antiparlato, l'istituto normativo, consolatorio, municipalistico e convenzionale della lingua burocratica, commerciale, scientifica e cosiddetta letteraria che cerca una pseudounificazione tutta sovrastrutturale e angustamente dimensionata; dall'altra parte un grossolano magma, una "ciaccolina" confusa, un linguaiolismo oltranzistico, una superprosa antiquaria o subdannunziana, dove la lingua barbuglia, si reifica e si fiacca pateticamente, senza riuscire a darsi un'identità.

Nel mezzo, la terra di nessuno egemonizzata dall'autore,

un'elastica sacca di lessici ricchi di varianti e costruzioni che D'Arrigo ha il merito di non fare scadere in *pastiche* o plurilinguismo maccheronico distribuendo non antagonisticamente la materia narrativa fra i poli lingua-dialetto e adattandovi la propria personale visione dei linguaggi, dove sono messi in conto i già notati e criticati effetti di realismo solenne e talvolta, nell'ottica epica, inevitabilmente arcaicizzante.

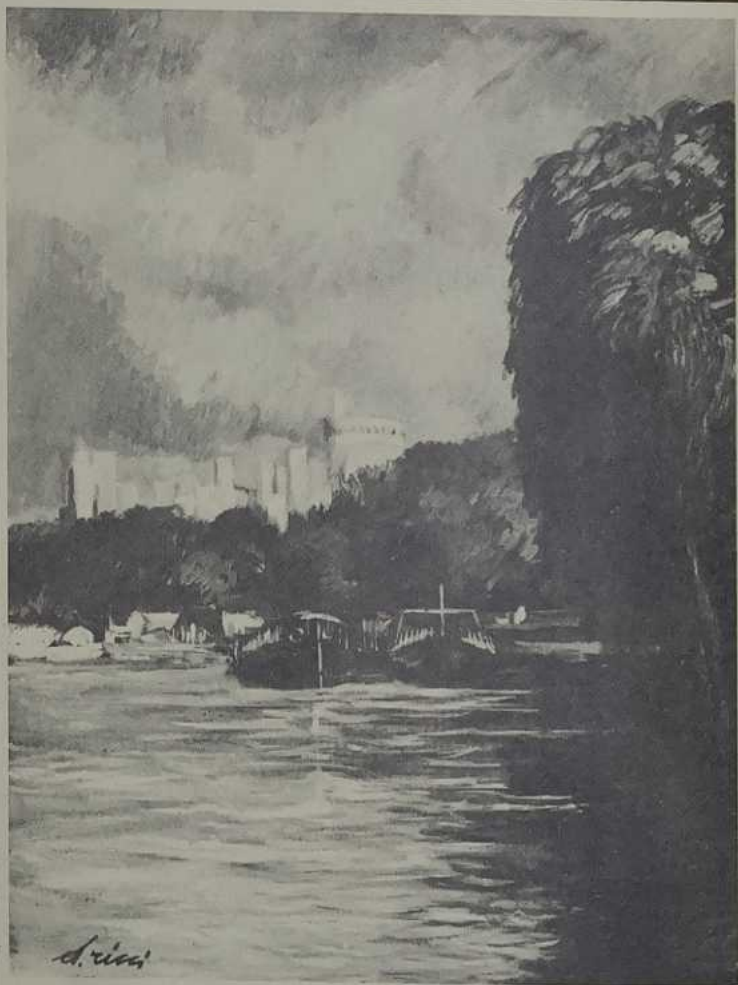
Ma l'arcaicità evocatrice, con quel tanto di decadente conferito dal linguaggio vergine e, nel verso diacronico, inattuale, con quel poco di calligrafismo e retorica specialissimi, è lo scotto e il risultato della fase di rigetto che il cospicuo capitale idiomatico dello scrittore deve pagare per attuare la propria prima sinuosa, poi dirompente trasfusione di plasma nel sangue impoverito dei moduli tradizionali.

Non c'è, in tutto questo, intenzione documentaria o sociolinguistica, ma, sulla falsariga verghiana, un singolare, riuscito tentativo di evidenziare l'acquisizione dell'impronta tradizionale all'inusitata struttura.

Ecco allora il dialetto uscire dalla sottostoria, dal privato di un inconscio collettivo immobile e, per dirla con Vittorini, "passivo", per spargersi nei contesti e, mutando in altro da sé, appropriarsi con la forza sincronica della propria avvolgente progressione sintagmatica - in attitudine "loquenteloquente", come D'Arrigo direbbe - di una molecolarità verbale che verrà portata al grado di densità e al peso specifico di un polifonico espressionismo.

Il meridione non è stato toccato dai principali avvenimenti storici e linguistici soprattutto a causa di quella barriera opposta, da parte dello Stato Pontificio e di un clero italofono, alla civiltà comunale, allo sviluppo urbano, all'industrializzazione.

La frattura fra settentrione e meridione è infatti dovuta solo in minima parte ai fenomeni del sostrato prelatino e in massima parte a ragioni politiche, sociali, economiche; si può così spiegare come l'isolamento linguistico abbia fatto sì che diverse parlate meridionali risuonino ancora oggi di etimi antichissimi ed etorogenei.



DANTE RICCI, the Thomas at Windsor

Antitaliana lingua?

Autore che, se pensiamo alle tinte dialettali dominanti nei primi quattro secoli del quadro storico delle lingue d'Italia, qualcuno potrebbe - un po' provocatoriamente, date le ipotesi di conformità linguistica dell'Italia unita - classificare "precinquentesco" per la mancanza di umanistiche illusioni sulla necessità di una lingua letteraria comune a tutti gli italiani e magari suscettibile di "magnifiche sorti e progressive" (non a caso, G. Prezzolini, che certo amerebbe una rinascita del latino *perpolitus* per meglio emarginare i dialettofoni e le parlate "patois" e realizzare così l'ambizione mussoliniana d'italianizzare parole come *bar* in "barro" e *bidet* in "bidetto", dando riprova di naturale idiosincrasia alla buona critica dichiarava - superfluo, qui, citare su quale genere di stampa: ma si veda nella bibliografia generale del presente volume - *H.O.* un "libro antinazionale", scritto "per i letterati in un gergo che soltanto loro capiscono"), D'Arigo si è acconciato uno strumento di percezione che si perfeziona raccordando, con diligente puntualità filologica e prosa d'arte di vezzo talvolta rondistico, accoppiamenti allitterativi, consonanze, aggregazioni geminative e combinatorie, orchestrato il tutto in un moto che è quello delle proustiane o musiliane "onde lunghe", non rinunciando al gioco delle mutazioni fonetiche e al calibrato fervore etimologico simboleggiatore e produttore di cose.

Si che la *fera*, la belva marina, il pesce "bestino" (puzzolente) e incommestibile, diventa *Famera* e *Ferame* (fera che semantizza fame), emblema d'indigenza che la gente dello Stretto, affamata e ineghittita dalla guerra, accoglie fra le proprie nuove iconologie (*defera*, *delfera*, *delfifera*, *delfino*), quindi *trionfera* (fera trionfante, trionfo della legge della fera), e infine *mortifera* (mortifera e mortifera: morte intonata allo spettacolo di morte dell'Orca); sicchè, autonominandosi e affermandosi, la fera si fa, forse, *faccèra* (maschera), fissa e impenetrabile, e di sicuro *facciòla* (ipocrita), e quindi *sfacciata* e *sfaccettata*, a mille facce. Lo stesso vale per il termine *barca*, altro significante simbolico, che

libera i significati di *arca* e di *bara*; per *focu*, che da sostantivo muta in esclamazione, imprecazione o stilema del dolore, del dubbio e della sensualità della *femminota* (nuovo femminino?) Ciccina Circè: *focufocu* (fuoco, fuoco!), *focu meu* (fuoco mio!); per *orca* che incrudelisce facendosi *orcagna* (famelica come una cagna rabbiosa), *orcafera*, *orcaferone*, *orcassa* (carcassa di orca), *orcarogna* (carogna di orca e orca rognosa), *orcassale* (carcassa d'orca fatta sale), *animalogna* (carogna d'animale), *carcassorca* (carcassa di orca), *carcassogna* (carcassa e carogna; non più temibile orca); per *babba* (sciocca, bonacciona) che, adottando perspicue desinenze, si fa *babbigna* (ingenua, sprovveduta, tarda), *babbicella* (scioccherella), *babbazza* (imbecille) e quindi *babbanacchia* (stupida tout-court); per occhio, che òcchia (scruta), e per orecchio, che *orecchia*, e finalmente per tutto il corpo che *oreòcchia*.

I verbi allitterativi (*scrupoliare*, *sfantasiarsi*, *inganzarsi*, *avviarsi*, *scialibare*, *sfessiarsela*, ecc.) si mesticano coi denominativi (*carriare*, *roncisvallare*, *commentariare*, *biliarsi*, *smorfiare*, *dindindeggiare*, *ribellionare*, ecc.) e coi parasinteti (*assincopato*, *'mpupillato*, *appiccionarsi*, *incroccare*, *arruffianarsi*, *disorondarsi*, *scoppolare*, *inselvaggire*, *imboattare*, *ingattarsi*, *affiumarato*, ecc.) coi duplicativi e reduplicativi esprimenti ora movimento, ora un tentativo di accrescere l'efficacia del nominare: *riva riva* e *rivariva*, *orlo orlo*, *pelo pelo*, *fitta fitta*, *pieno pieno*, *stracqui stracqui*, *linda linda*, *spartana spartana*, *doli doli* e *dolidoli*, *piedi piedi*, *fisso fisso*, *maremare*, *scuroscuro*, *fuggifuggi*, *summo summo*, *velovelo*, *alquandoalquando*, *bavesbave*, *cullaculla*, *sano sano*, *quatte quatte*, *duci duci*, *stillastilla*, ecc.

Non mancano elencazioni all'apparenza rabelaisiane ("...le bolle luminose carambolavano da un punto all'altro, fra piatti bicchieri coltelli forchette cadaveri sabbia tenda e canne, facendo uno specchio insostenibile, che alluciava gli occhi", *H.O.*, p.555) ma producenti, in realtà, l'idioletto, comunque mai insisto, dell'autore. Frequentissimo, noi, il ritmema della coppia o bina, con grande quantità di esempi: *intrigato e invelenito*, *gelido e rabbrividente*, *repentino e temporalesco*, dell'*Aspromon-*

te e dell'Antinammare (p.7); panza e sottopanza, liscio e busso (p.147); slabbrata e cascante, piatti e bicchieri, nel cannizzo e sul legno (p.554); spontanea e senz'inganno, di sdegno e di ripulsa, animosità e puntiglio (p.622); celebre e celeberrimo (p.718); regnava e sdiregnava, indebolita e scheletrita, un padre e un figlio (p.728); uso e abuso, ribellato e impotente, sguarrandolo e sfilacciandolo, insostenibile e trafiggente, elica e timone (p.891); il parlare e le parole (1009); vergogna e meraviglia, impostare e varare (p.1057); domandava e ridomandava, ripeto e dico, scill'e cariddi, pensare e parlare (p.116); modo e momento luogo e accento (p.1200); bello e scafato (p.1234); chiamavano e singhiozzavano, dominante e commosso, speronare e scavare, tenero e profondo, caldo e spezzato, fatto e disfatto (p.1257).

E così via, basta fare la critica anche dell'economia lemmatica e dei processi cumulativi che governano il meccanismo dei linguaggi e convincersi che, come ripeteva Galvano Della Volpe, solo i critici "misticizzanti" sono indifferenti alla lingua, della quale ignorano la diacronia, ciò che Saussure aveva definito la *parole*, principio teorico della "productivité-créativité" realizzato nella combinatoria sintagmatica della scrittura, e subiscono l'istituzionalità rigida e la specularità idealistica. Indubbiamente, la *langue* è una categoria idealistica e costrittiva, senza rapporto alcuno con le scienze; la regola gerarchizzante che vuole porre la *langue* in alto e gli stili espressi dalla *parole* in basso, è, perciò, arbitraria e perlomeno inattuale. Così come è scontato che lingua e dialetto abbiano, sul piano storico-linguistico, pari dignità. D'altro canto, il concetto di *parole* non deve presupporre uno stacco dalla *langue* in quanto sono prerogativa della norma linguistica le regole della comunicazione funzionale (conversazione, politica, pubblicità, amministrazione, ecc.). Alla parola resta il ruolo stilistico, cioè l'individualità di chi la usa.

In H.O., fra lingua e dialetto (dialetto sedimentato nella *parole*), non c'è contrapposizione (si può credere davvero che possano esistere lingue nazionali e lingue-ghetto?). Al contrario, i due piani espressivi si scontrano in una sola coscienza linguistica innovatrice. D'Arrigo, né purista né populista, non ha scelto

passivamente fra dialetti e stereotipi istituzionali ma ha piuttosto cercato di mediare fra *parole* e *langue* per la creazione contestuale di una *koiné* significativa al massimo, d'un punto d'incontro tra chiarezza ed efficacia, tra sincronia e diacronia.

Si tratta allora di rendersi conto che fra i compiti di uno scrittore, "grande" o meno, c'è anche quello di evidenziare l'insufficienza dei codici acquisiti e mostrare che la lingua non è pretto sviluppo di fenomeni grammaticali ma espressione dinamica e pluridimensionale della storia.

H.O. è appunto il libro che dimostra, e in pratica certifica, l'inadeguatezza di un qualsiasi vocabolario e la preponderanza su questo della scrittura.

Scrittura che, nel caso di D'Arrigo, si attua nei modi produttivi dell'analogia e, muovendo da unità minime, sperimenta svariate, infinite possibilità relazionali e associative fino a guadagnarsi una purezza che ha le suggestioni della naïfà ed è ben di più: una sorta di *lingua adamica* come summa di etimi, radici, unione di "parlato basso" e letterarietà europea, e non solo europea, portata a un'alta, multiforme temperie di rifiniture e dilatazioni semantiche dalla ridondanza allusiva. Così la nuova lingua romanza contro cui i preconcetti puristici appaiono ridicoli.

L'etimo e il metaetimo

Certo, sovente D'Arrigo rinuncia all'etimologizzazione esemplare per farsi soggetto parlante-scrivente e perciò rendersi libero di congiungere, a orecchio e a gusto - a l'"orecchio"? -, al di là di ogni fiscale giustificazione etimologica, taluni materiali ad altri. Una tale tendenza onomatopeica e fonosimbolica, associativa e metaforica, vaga all'inizio del suo svolgersi, ma in nessun caso alogica, assume nello scrittore una pronunciata natura psicolinguistica e pansemantica.

Si nota allora come il normale, regolato, interamente sincronico e grammaticale funzionamento della lingua (l'analogia) possa fondersi bene con l'estensione diacronica delle anomalie eti-

mologiche.

Ora rastremando e ora impolpando i fondamenti analogici della *langue*, la scrittura di *H.O.* non si preclude la ricerca di sbocchi creativi nell'etimologia istintuale - poco importa se falsa etimologia - della *parole*.

Si motivano, in base a ciò, la flessibilità talvolta glomerulare del periodare, le allitterazioni, i rifacimenti sintattici, logico-attivi e viscerali, i giochi di deverbali e denominali, i chiasmi, le allusioni plurilineari e mimetiche, le onomatopée fonometafortiche, le sfumature contenutistiche, le iterazioni e reiterazioni, le deformazioni pantagrueliche, i *bons mots* sincronizzati con le cose, il giocherellare puro e felice coi lemmi, insomma l'interpretare instancabilmente la realtà per mezzo della parola. E' in simile particolarissimo etimologizzare che l'essere della lingua preconizza il divenire, la parola che chiama parola che chiama parola...: all'assoluto ravvicinato e palmare.

A Stefano D'Arrigo non basta la proporzionalità fra segno e referente; al punto che, insieme a Gadda, ma senza gaddeschi compiacimenti iper-intellettuali, potrebbe ribadire: "I doppioni li voglio, tutti, per mania di possesso e per cupidigia di ricchezze; e voglio anche i triploni, e i quadruplioni..., e tutti i sinonimi, usati nelle loro variegate accezioni e sfumature, d'uso corrente, o d'uso raro rarissimo... Non esistono il troppo né il vano, per una lingua..." (*Lingua letteraria e lingua d'uso*, in *I viaggi la morte*, Milano, ed. Garzanti, 1958, p.95).

Oltre l'italianorum

Per non uniformare agli aridi e dogmatici repertori che siamo abituati a conoscere la schedatura che seguirà, occorre tenere conto dell'ambiente in cui i vocaboli nascono. Nel caso di *H.O.*, le parole si proiettano nel passato, toccano le proprie origini e rimbalzano verso un futuro che rifiuta l'insufficienza anche linguistica della storia di una borghesia incapace di aderire al nuovo, e non solo al nuovo della storia letteraria.

Gli stimoli dialettali e neologici, che saranno qui denotati, sono serviti a D'Arrigo per non assecondare i gusti standardizzati di lettori tanto simili al manzoniano Renzo, il quale, quando sente il *latinorum* di Azzecagarbugli, pensa che si stia tentando di gabbarlo e inconsapevolmente s'adatta al ruolo di vittima sacrificale, né di critici xenofobi (non saranno, sciovinismo e xenofobia, idiosincrasie anzitutto linguistiche?) e neogrammatici, santoni o cerberi a guardia dell'Intonso atterriti dalla pianificazione dei gruppi consonantici, dalle alterazioni fonetiche, dalla *silhouette* del nuovo, dall'imitazione scritta dei suoni naturali, dal dialetto recitato e contaminatorio, dai tropi, dai prefissi e suffissi dei polisemici neologismi darrighiani, dai prefissoidi e suffissoidi dei suoi composti, dalla sua particolare sostantivazione degli aggettivi e dei verbi, dai *mots savants* decodificati e concentrati nella precisa figura triadica *nome-segno-cosa* (suono, informazione, realtà).

Orbene, se violentare in tali modi la lingua, come fa D'Arrigo e come, prima di lui, hanno fatto alcuni importanti scrittori, significa "scandalizzare", allora, operare l'anamnesi in forma di "quasi-glossario" di una tale violenza o, meglio, "vicenda", significherà non scandalizzarsi più della vita linguistica e, in un certo senso, superare finalmente quell'organismo talvolta passivo, ricattatorio e parassitario rappresentato dal vocabolario istituzionale. Si porrà così, con ciò che sarà giusto chiamare una modesta lista terminologica, il presupposto a un futuro, più ampio e approfondito studio in grado di chiarire che l'atto di parola, in quanto valore storico, ma non necessariamente scientifico, non può avere funzione normativa.

Logoalchimia

Seguendo la scansione spaziale e centrifugante della scrittura, si vede che l'indice cumulativo, non divenendo serialità, tende a ordinarsi in cifre espressive, a misurare le componenti dei significanti, a miniaturizzarsi in blocchi d'intonato impasto

lessicale, a specificarsi, fuori d'ogni sociologismo letterario, come logico-attivo e logico-creativo. Essendo, al pari di Verga, contrario al dialetto fine a sé stesso, D'Arrigo si preoccupa, con assillo pertinace, di dare dignità di lingua a quel certo dialettismo che, altrimenti, pur esprimendo una realtà determinata, resterebbe sempre schematico e ghettizzato.

Su tale misura, il *prontuario* a cui ora si farà il verso potrà anche essere un momento di convergenza fra storia ed etimologia, un minimo stimolo empirico alla curiosità o alla ricerca etimologica come diagnosi, arte, biografia, motivazione, potere evocativo della parola e allo studio delle irregolarità epistemologiche che lo sforzo a fare dell'etimologia una scienza induce inevitabilmente a rilevare. Anche se, in greco, *etymología* sta per "la vera ragione" e vuole significare che il senso originario di una parola risulta dalla sua analisi formale, va chiarito che non sempre è possibile fissare le verosimili tappe evolutive di un vocabolo. Così come lo *Zeichen*, il "segno" heideggeriano, non sempre, in realtà, può accompagnarsi a *zeigen* (mostrare), *hell* (chiaro), *hallen* (risuonare).

Tenuto conto che una parola può molto spesso subire profonde alterazioni sia nella forma sia nel significato, si è cercato qui di realizzare non tanto una raccolta dal criterio rigorosamente etimologico - *etymologikòn* (come pare, l'etimologia scientifica è possibile di rado) - ma, più realisticamente, una *paraetimologia* che agisca non solo sulla voce originaria, ma soprattutto, *illico et immediàte*, sui campi associativi di quella italiana e popolare in genere.

Occorrerà, insomma, "catturare" il pregio concettuale del linguaggio dello scill'e cariddi non solo nei montaggi vernacolari ma anche nei sistemi di associazione linguistica vivacemente formali e significanti, in grado d'inquadrare la fonia dei lemmi in un lessico più obiettivo di denominazione e identificazione.

Le maggiori difficoltà che possono incontrarsi accingendosi alla lettura seria di *H.O.* sono rappresentate, mole a parte (ma di grande, impegnativa mole sono anche *Guerra e pace*, la *Recherche*, l'*Ulisse*, *L'uomo senza qualità*,...), dal lessico che ha

particolarità non immediatamente decodificabili, specie da chi pretenderebbe d'intendere col superficiale scorrere degli occhi sulla pagina.

Mentre il problema di un approfondito commento all'alchemico e rigorosamente fonetico dosaggio della lingua darrighiana è ormai maturo, si è tentato, pur attraverso una regola di scelta soggettiva - e quindi senz'altro non ancora sufficiente - di inventariare una quantità di voci significato più o meno oscuro e di agevolare prima la lettura del libro e poi, c'è da augurarsi, la frequentazione critica.

Voci desuete, influenzate dalle lingue semitiche, specie arabo ed ebraico, dialettismi ambientali connotativi, ampliamenti suffissali, neoformazioni minute, arcaismi, neologismi, cultismi anche obsoleti, tecnicismi nervosi, fusioni di parole, amplificate sonorità, cromatismi e metaforizzazioni, tutte quelle figure etimologiche, insomma, che oliano la macchina narrativa e la giostra fonetica di D'Arrigo, vengono assunte come "oggetti", e ciò per mostrarne la concretezza semantica (varie parole, però, richiederebbero, da sole, altrettanti saggi critici).

Potrà così accadere che tali *oggetti*, duri e pressochè impene-trabili al primo uso, diventino morbidi e flessibili, contribuendo a verificare l'ipotesi di una *semasiologia* espressa nella ricerca dei principi che presiedono allo svolgimento dei significati.

ABBUSCARÉ

"Io, il dovere mio è che gli devo abbuscare il pane..."
(p. 1193).

Guadagnare, procacciare, procurare, provvedere. Rafforzativo di "buscare".

Spagnolo: *buscar*, "cercare".

Voce dialettale corrispondente: *'mbuscàri* (area calabra), *buscàri* (area siciliana).



Lo "Spirito" del glossario

Essendo uno spoglio lessicale di *H.O.* cosa veramente riduttiva in rapporto alla ricchezza testuale (una lingua non è il vocabolario), si consideri la nomenclatura eseguita una semplice registrazione di parti del "gergo interno" che muovono la scrittura di D'Arrigo e la prima tesi, non sistematica ma limitata a una indicazione di coordinate, per la ricerca di più ampie e puntali sintesi. Andrebbe allora ricordato che la compilazione di un glossario darrighiano completo richiederà, associati ai grandi dizionari della lingua italiana, tutti i possibili, buoni dizionari speciali e una notevole dose di astratta e analitica disposizione etimologica, quel che s'intende l'*esprit étymologique* fatto strumento. A quest'ultimo proposito, si aggiunga che il senso di una

parola va ricercato non soltanto nella stessa parola, ma anche e soprattutto nel contesto che l'ha potenziata e dentro cui essa fonda il proprio campo di forza.

Si ricorda che, per alcune parole mancanti di un'etimologia documentata, si è preferito dare una spiegazione intuitiva ma non perciò meno legata agli elementi originali dell'area linguistica che le ha prodotte.

La lemmatizzazione è stata fatta riportando di solito i termini nella loro forma di base, e cioè mettendo all'infinito presente i verbi, al singolare maschile o, quando l'espressività della parola originale lo richiedeva, anche al femminile i sostantivi, gli aggettivi e i verbi sostantivati e aggettivati.

Accanto a ogni lemma - che in qualche circostanza, come si vedrà da precise notazioni, lo stesso Stefano D'Arrigo si è prestatato a chiosare - registrato solitamente nell'ordine cronologico della sua apparizione nel romanzo, o anche dando la precedenza a quei casi dove maggiormente e avvenuta la semantizzazione, è stato segnato il numero della pagina di *H.O.* in cui è presente.

Infine, insieme a pochi equivalenti danteschi, si riportano alcuni brani particolarmente adatti a favorire l'intelligenza dei contesti agiti dall'autore e, forse, a intrigare il lettore sulla tesi tutta dialettica che il simbolo-parola può stare al significato come il simbolo-moneta sta al valore.

Nota al glossario

Per la costituzione di una geografia dello scill'e cariddi, e quindi di una storia della relativa lingua e delle sue comparazioni etimologiche, si può fare riferimento al territorio siciliano orientale e a quello calabrese meridionale. Il siciliano orientale è diviso in quattro aree: la *messinese*, la *nordorientale*, la *siracusano-catanese*. Il calabrese meridionale è costituito dalla sola parte circoscritta alla provincia di Reggio Calabria e presenta ben delimitati luoghi della grecità.

Con buona approssimazione, si facciano appartenere allo scill'e cariddi, con la provincia di Reggio Calabria, il triangolo Catania-Mistretta-Messina e le Isole Eolie.

"arcalamecca"; come a dire che è una gran mente, che sa tutto lo scibile; di un sapiente e/o mago, pieno di risorse, capacità, esperienze, trucchi" (Stefano D'Arrigo).

ACCANTARARE

"Questo dipese dal mare di sarde o di triglie o sgombri, che s'accantarò dentro, ..." (p. 153).

Pesarsi, gravarsi.

Da *cantàro*, antica misura di peso, equivalente a un quintale, La *cantaràta* era, in Sicilia, una cosiddetta "tassa sul peso pubblico".

V. dialettale: *cantaràrisi* (XV sec.).

Arabo: *qintar*, peso di cento *rotoli* (arabo: *ratl*); turco: *kantàr*; bizantino: *kentenarion* (latino: *centenarius*); rumeno: *cântar*; spagnolo: *quintal*.

ACCATTARE

"...chi conosceva lui che si poteva accattare un pugnaletto?" (p. 567).

Comprare, procacciare.

Si riscontra in Italia meridionale e nel galloromanzo.

Provenzale antico: *acaptar*; francese: *acheter*. Latino volgare: *accaptare* (ad e *captare*).

V.d.: *'ccattàri*.

E' anche in Dante (*Inferno*, XI. 83/84). Sta per "elemosinare".

ACCIARA

"...poi pigliava dello spago, tagliandolo pezzo a pezzo da un brandello di acciara..." (p. 491).

Specie di rete da pesca simile alla sciabica, a maglia stretta e laccio leggero.

V. d.: *azzàra*.

ACCICOGNARSI

"...per sbisognarsi di corpo, Boccadopa doveva scendere dalla stampella e accicognarsi sull'unica gamba..." (p. 61).

Parasinteto (il romanzo è foltissimo di parasinteti). Sta per "porsi nella positura della cicogna"; nel caso: con una gamba sollevata e posta sotto i glutei.

ACCOMARCARSI

"...il bisogno che se ne sentono st'amici pellisquadre accomarcati qua..." (p. 1143).

Vedi: "Comarca".

Raccogliersi in comarca, porsi in compagnia.
V. d.: *'ncomarcàrisi*.

ACCURA

"Chiummitte di galeote, accùra..." (p. 321).
Sta per "attenzione!".
Badare a, stare attenti a.
Quando si nota: "a cura di", un po' si esprime il dialettale "accùra".
Nella forma siciliana: "Datti accùra!", "Sta accùra!"

ADDIMORARE

"...l'orca è la Morte, non può addimorare qua e là..." (p. 775).
Dimorare, aver dimora. Nel senso di "ritardare", "indugiare", "dilungarsi", avrebbe come preciso corrispettivo dialettale: *addulliàrisi*.
V. d.: *'ddimuràri*.

ADDOBBARE

"...quei pescicelli che assommavano dallo sprofondo per addobbargli la pancia..." (p. 771).
Riempire, sfamare, saziare.
V. d.: *'ddubbàri*.

AFFREVO

"...c'era un certo affrevo nella sua voce..." (p.11).
Ansia, orgasmo, preoccupazione, voglia.

AFFUNERATA

"...si distanziava però come per vederla tutta, per tutta la sua nera, affunerata mole,..." (p.1182).
Funerea, luttuosa, lugubre. Magari mistione fra "affusolata" e "funerea".

AGGIGLIO

"E si bottonelli, st'aggigli che la carnaccia si getta fuori..." (p. 618).
Germoglio, bottoncino, bubbone, escrescenza.

V. d.: *gigghiu*, "germoglio"

Latino: *acileus* o *aculeus*.

AGGIOCCARSI

"Voi v'aggioccaste in sonno..." (p. 336).

Da ciocca, gallina coi pulcini (chioccia).

Acchiocciarsi.

V. d.: *"ggiuccàrisi*.

ALLESTIRSI

"Allèstiti, Masino, allèstiti" (p. 1178).

Sbrigarsi, fare presto.

V. d.: *"llèstirisi*.

ALLIANARSI

"...Il tipo col quale uno si poteva allianare..." (p. 652).

Estasiarsi, distrarsi, bearsi, confortarsi.

Storpiatura popolare di voce dotta ("alienarsi").

V. d.: *allianàrisi*.

ALLICCOSO

"...fere e verdoni, richiamati dall'odore alliccoso, erano venuti a fare la coda alla palamitara". (p. 483).

Invitante, provocante, piacevole.

Dialetto siculo-calabro: *'ddiccàri* ("Ingolosire"); normanno: *allequer*; francese: *allécher*. Etimo oscuro. Forse *allecticare* (latino: *allectare*) o *allicicare*.

V. d.: *'ddiccùsu*.

ALLIFFAMENTO

"Non era più l'assoggettamento e l'alliffamento..." (p. 799).

Atto del blandire, del raccomandarsi, del gratificare, del sottomettersi.

V. d.: *'lliffaméntu*.

ALLIFFARE

"I delfini gli stavano attorno fittifitti e lo alliffavano con gli sguardi..." (p. 247).

Blandire, complimentare, lisciare, lusingare.

Spagnolo: *alifar*.

V. d.: *'lliffàri*.

ALLIONIRSI

"...anche se lo scirocco era sempre quello e anzi aveva infocato la posta, aveva cominciato sotto sotto ad allionirsi" (p. 7).

Rinvigorirsi, indurirsi, infuocarsi, inselvaggiarsi.

V. d.: *alliunirisi*.

ALMO

"Ma se vi basta l'almo, se vi basta..." (p. 133).

Coraggio, animo.

Latino: *almus*, "che nutre".

V. d.: *àmmu*.

Francese antico: *amne*, *alme*. Forma definitiva: *âme*.

In Dante (*Inf.*, ll. 20; *Paradiso*, XXIV.138), "dominatore".

AMMASTRIATO

"...tutto ammastriato si rivolse al cocchiere..." (p. 860).

Sicuro, disilvolto, ma d'una sicurezza e disinvoltura che danno nella presunzione, nello sfoggio borioso. Storpiatura dialettale di "ammaestrato".

V. d.: *'mmastriàtu*.

AMMIGNONARSI

"...s'ammignonava sempre più..." (p. 479).

Dal francese: *mignon*.

Rimpicciolirsi.

AMMILLARSI

"...il beccuccio ammillato alla fessura..." (p. 154).

Attaccarsi pervicacemente, incollarsi come con mastice.

V. d.: *'mmiddàrisi*.

AMMUCCAPASTIZZI

"...come un ammuccapastizzi ti vai a inghiottire l'esca con tutto l'amo..." (p. 978).

Credulone, confusionario, sciocco, indolente.

V. d.: *'mmuccapastizzi*.

AMMUCCIATELLA

"...si sarebbe detta una giovanotta che giocava all'ammucciatella con le amiche" (p. 30).

Gioco a nascondino. Da *ammucciàre*, "nascondere".

Normanno: *mucher*. Francese moderno: *se musser*.

V. d.: *'mmucciunèdda*.

ANNORBARE

"E io, dovessi annorbare, fui persuasissimo che..." (p. 918).

Perdere la vista, accecare, perdere il lume della ragione.
V. d.: 'nnorbàri (area cal.), 'nnubbàri (area sic.).

APPAROLAMENTO

"...il signor Monanin doveva essersi scocciato di quell'apparolamento..." (p. 240).

Chiacchiericcio, approccio verbale.

APPAROLAZIONE

"...con la sua apparolazione di eroe e martire..." (p. 1208).
Giuramento, concitazione.

Antico francese: *aparoler*, "darsi la parola d'onore".

APPICCIONARSI

"...come se lo attirassero acque d'abisso, fredde e ferme, in cui appiccionarsi..." (p. 721).

Verbo neologico (da sostantivo): raccogliersi come il piccione.

APPIZZARSI

"...con uno scatto rabbioso s'appizzava allo stesso spacco da dove era stata figliata..." (p. 154).

Analogo a "ammillarsi". Conficcarsi.

V. d.: "mpizzàrisi.

Latino: *adpicjare*.

AQUAGLIARSI

"...se ne stavano acquagliati tra carrubi e luppini..." (p. 115).

Verbo neologico. Porsi come la quaglia nel grano.

ARCALAMECCA

"...lui e quel suo arcalamecca di libro..." (p. 660).

Cosa strana, ambigua, fascinosa.

Dal latino *arcanus*, arcano, *calamus*, con riferimento alla penna.

Greco: *kàlamós*, "canna" e "zufolo di canna".

"Legamento di "arca" e "la mecca" per significare l'Arca e la Mecca. Di chi sa l'Arca e la Mecca. Di uno che è un

ARCIFANFARO

"...un gran lazzarone di milite bomballaro e arcifanfaro..."
(p. 869).

Arcifanfalone, millantatore, imbroglione.

Storpiatura di "arcifànfano".

Oltre che per schernire, si usa per esprimere bravura di alcuno in determinate cose.

V. d.: *arcifànfaru*.

Spagnolo: *archipàmpano*.

ARMUARIO

"...portavano al sole lo specchio di un armuario" (p. 183).

Armadio.

V. d.: *armuàru*.

Latino: *armarium*.

Francese: *armoire* ("ar - moar").

ARRAGGIARSI

"...era arraggiata vecchia..." (p. 292).

Arrabbiarsi, incollerirsi, stizzirsi, indispettirsi.

Il corrispondente fonetico del verbo siciliano dialettale *arraggiàrisi* è *ràggia* ("rabbia").

ARREMATO

"...lo videro muoversi, arremato, lentone lentone..." (p. 1168).

Vedi "rema".

Trasportato dalla corrente, in balla della corrente.

ASSETTARSI

"Assèttati lo quattr'ossa..." (p. 436).

Sedersi, accomodarsi, riposarsi.

V. d.: *assittàrisi*.

In Dante (*inf.*, XVII.22; XVII, 91) "sistemarsi, prepararsi".

In Boccaccio (n.a 41), "sedersi".

ASSINUARE

"...assinuato scuroscuro sopra il legno come una murena di scoglio..." (p. 583).

Commistione fra il verbo "insinuare" e l'aggettivo "sinuoso".

ATTRUSCIATO

"...i capelli neri corvini, accoronati sopra, attrusciati in tondo..." (p. 15).

Raccolto come una *truscia*, un fagotto, un sacchetto, un involto.

Francese: *troche, torche* ("fascio"). Francese moderno: *trousse*.

V. d.: 'ntrusciàtu.

AVVIRGOLARE

"...avvirgolato fra testa e coda per non sbordare fuori da quello sputo di mare" (p. 177).

Dare la forma della virgola.

AVVIZIARE

"Ormai si dovette avviziare a questo parlare vantoso..." (p. 716).

Viziare o, più esattamente, straviziare, inviziare, avvezzare a un vizio, avvezzare male, dare mal vezzo.

V. d.: *abbiziàri*.

CARTE SEGRETE

p

DI POESIA

p

LA FONDAZIONE
DI NINIVE

di Salvatore MARTINO

Introduzione di Ruggero Jacobbi

Nella collana AUTORITRATTO
diretta da DOMENICO JAVARONE

è uscito

Arturo
GISMONDI

con testi di Mario Lunetta e Vito Riviello

CARTE SEGRETE

QUATTRO MOSTRI FERIALI

Quattro racconti di Aligi MARAZ

Aligi Maraz è un singolarissimo personaggio della nostra vita e azione letteraria, dalla fisionomia cangiante, nominalreale, pluralidentica, multicognominato e immutevolmente mutante (o mutevolmente immutevole, se preferite). E' nato. A Roma. Si è laureato con Ungaretti. Ne è stato assistente presso la cattedra di letteratura italiana moderna e contemporanea. Fa il giornalista. Dirige una rivista che non vi diciamo. Ha collaborato con articoli di critica letteraria, con racconti e poesie a "Il mondo", "La Fiera Letteraria", "Paragone", "Letteratura", "Arte e poesia", "Galleria", "Carte segrete", "Prospetti"... Eppure, chi tentasse di rintracciare, sulla scorta di queste vitalibroscrittura, la persona che risponda al nome di Aligi Maraz, forse sarà deluso nelle sue ricerche. Ma varrebbe la pena di proseguirle, specialmente ora che Maraz sta per completare una raccolta di queste sue brevi narrazioni, intitolata "I mostri familiari" o "I mostri di casa" o "I mostri feriali". Per Maraz le persone di tutti i giorni, le situazioni concrete, sono allucinanti, mostruose, e le racconta con mostruosa complicata semplicità o con semplice complicità letteraria.

La Maestra

E' sui cinquant'anni, sformata ma, nella sua bruttezza, ancora fresca. Abita in un quartiere popolare e festoso, pieno di botteghe.

- Va dalla maestra? - domanda il portiere a chi sale - sta al settimo piano -.

Il suo appartamento è grande, pulito. Vivono tutti a carico della maestra. Dice lei: - Mio padre ha insegnato per quarant'anni dai preti privatamente. Non ha la pensione -.

Anna non sa che dire, è venuta per pagare un antico debito verso il professore che la raccomandò alla licenza liceale. Il vecchio non ricorda neppure la circostanza, ha chiesto aiuto a tutti quelli che conosce. Anna è venuta a saperlo per caso, forse può fare qualche cosa lei, gli ha detto per telefono. Adesso è qui.

La maestra le fa molte feste, Anna cerca di non tradire la sua prima impressione.

- Lei sarà giovane. . - aveva detto al telefono. E' quello che si crede di chi vuol pubblicare un libro di poesie.

- No, non sono giovane, - aveva corretto serenamente la maestra - ma ho cominciato a scrivere da poco. Mi sono occupata di bambini per tutta la vita. Da qualche tempo, in seguito a un dolore più grosso degli altri, mi sono ritirata in casa. Esco di rado. . -.

Anna sospettava di mettersi in uno di quegli imbarazzi che i benpensanti cercano di evitare. Che cosa avrebbero detto il direttore, i colleghi, tutti i funzionari della casa editrice presso cui lavorava di quella zitella anziana, forse alienata, certamente sprovveduta? I suoi titoli sono quell'atto notorio per attestare che i genitori invalidi sono a suo totale carico, sul quale ha scritto delle poesie. Anna si butta a capofitto: - Mi faccia vedere quello che scrive. . -

Vale poco, come i versi che ha mandato per posta. La speranza di trovarne di migliori ha spinto Anna a venire personalmente. E' difficile perfino capire il senso di quei versi. La maestra legge male, il suo tono monotono li rende ancora più triti. Sembrano vuoti di contenuto, ma quando si mette a spiegare il nesso con i casi della sua vita, quelle espressioni astratte e generiche, si legano ad avvenimenti reali di una dolorosa singolarità. La maestra scrive della madre come di una stella che si cancella e quando Anna la vede comparire insieme al marito (centosett'anni spartiti con equità) tremanti, allucinati, vere statue del museo delle cere, deve consentire a quella sensazione di faticenza perlacea, alla notazione sulle mani congiunte della vecchia, alla nobiltà spagnolesca del portamento, e alla fame di

bellezza che la figlia riesce a soddisfare con quelle tristi e spaventose presenze.

- A volte la vizio, a volte mi irrita e non la curo, - dice la maestra indicando la madre - forse la trascuro un pò -.

Altre persone compaiono caoticamente nel suo discorso, trasportati dalle poesie, bruciati, caduti: stelle e macchie di sangue. Sono i due fratelli morti bambini durante la guerra sotto le macerie della casa crollata, e un terzo, adulto, morto di tubercolosi (il sangue) mentre la moglie indifferente si era recata a un ballo.

Anna è sconvolta dalle informazioni, da quel cumulo di sventure. La maestra dice accennando alla madre:

- Le abbiamo taciuto che anche questo fratello è morto, le diciamo che è partito. . -

Anna si lascia prendere dall'espedito:

- Ma come fate? Ci crede, se non lo vede mai? -.

- Non capisce. . l'abbiamo avuta malata di mente due volte. Temiamo che da un momento all'altro debba ritornare all'ospedale. Nelle nostre condizioni economiche, la clinica è impossibile. Io sono la sola che lavori. Adesso ho lasciato la scuola. . . La direttrice voleva darmi dieci in classifica ma ho rifiutato. Non voglio riconoscimenti da chi odia i bambini e gode che si puniscano e si facciano soffrire. Non potevo continuare, in quella classe tutto si riferiva alla mia famiglia. . questo, avevano escogitato per il mio trasferimento, quella classe me l'avevano preparata un anno prima: avevano fatto in modo che ogni bambino ricordasse qualche circostanza terribile della mia vita. . . La somiglianza con i miei fratellini morti, i grembiuli a quadretti come i loro. . -.

Anna non afferra, la maestra cerca di spiegare: - Lei che cosa farebbe se, avendo perduto un figlio, le mettessero davanti quello che può ricordarglielo continuamente? Impazzirebbe, no? Io ho dovuto lasciare, mi capisca. Sono ancora titolare di quella cattedra, rientrerò nella scuola, è la mia vita. Ma adesso ho dovuto lasciare -

- Sì, sì, - dice Anna - le sue poesie sono bellissime, ne parlerò all'editore. . .



Il Concorso di Bellezza

Durante una vacanza al mare capitammo in un dancing. Il locale era affollato, e una turista straniera venne a sedersi al nostro tavolo insieme con il suo occasionale accompagnatore. Era una donna bruna e asciutta, non più giovane, ma ben conservata come può essere una francese del ceto medio abituata a aver cura di sé stessa. Il suo viso allungato, vagamente equino, sembrava una terracotta, abbronzato com'era dal sole.

Uno speaker armato di altoparlante annunciò che il prossimo giro di danza era riservato alle concorrenti di un concorso di bellezza in programma quella sera.

- Può darsi che vi facciano reginetta di questa spiaggia - dissi alla turista, tanto per fare conversazione. Fu un'idea davvero infelice. Infatti la donna, evidentemente priva di senso dell'umorismo e incapace di autocritica, mi prese in parola.

- *On y va?*! - domandò al suo compagno, e lo trascinò sulla pista. Non feci in tempo a fermarli.

L'altoparlante continuava a spronare le concorrenti ritrose perchè partecipassero alla gara: - Mancano ancora sei ragazze, . quattro, . . . tre, . . . C'è una coppia fuori concorso?!. . . -

Vedevo il maglione giallo della mia turista apparire e sparire nel vortice della danza. La perdetti di vista, poi la rividi con il cartellino che indicava la sua partecipazione al concorso attaccato alle spalle. Lei stessa cercava di vederlo torcendo la testa all'indietro.

- Le hanno messo la contromarca per non scacciarla dalla pista - sentii dire dal tavolo vicino. Il ballo finì, i ballerini lasciarono la pista e le concorrenti invitate dallo speaker si presero per mano e cominciarono a sfilare.

- Eccole, queste bellezze! - gridava lo speaker. Tutte le ragazze erano chiare in viso e vestite da sera. Solo la francese era abbronzata e cresputa e indossava un vestito da passeggio. Aveva una bella figura messa in risalto da quell'abito aderente. Tenendosi sempre per mano le ragazze raggiunsero il salone dove sedeva la giuria. La gente spingeva per vederle passare, anche noi riuscimmo a entrare e salimmo su una pedana da dove si poteva vedere la scena. I membri della giuria erano

E' stata recentemente edita dal pittore Franco Miele una cartella di litografie, a tiratura minima (1/26), fuori commercio, riservate esclusivamente a pochi collezionisti. Oltre alla nitidezza della linea in composizioni di assortite figure femminili amalgamate in essenziali strutture paesaggistiche, l'opera di Franco Miele è un'ulteriore riconferma dell'esigenza squisitamente culturale dell'artista di delineare un suo mondo evocativo, in cui spazio e luce divengano elementi inequivocabili di una unitaria visione estetica. Anche nel segno grafico Franco Miele dimostra di saper significativamente accordare sensibilità e razionalità, fantasia e logica in un linguaggio di estrema coerenza.

D. J

riuniti intorno a un lungo tavolo, nel centro una signora scriveva su un quaderno con la copertina rossa. Un uomo in abito da sera accompagnava le concorrenti davanti ai giudici reggendole per la punta delle dita, come se le indicasse una per una. Egli pronunciava a voce alta il loro nome e la città da cui provenivano. Quando fu la volta della turista parlottò per un pò con lei prima di farne il nome, un nome dai suoni strani, forse arabo.

- La signorina è francese - chiari.

- Allora non può partecipare al concorso, il regolamento non lo ammette - disse uno dei giudici. La donna naturalmente non capì una parola di quello che le veniva spiegato e non accennava a andarsene. Il giudice accennò al presentatore di accompagnarla verso le altre concorrenti e disse, rivolgendosi al pubblico: - La giuria provvederà! -.

Il compagno della francese, stretto tra gli altri cavalieri delle candidate, le faceva segno di uscire dal gruppo delle ragazze ma lei scuoteva la testa con stizza. Aveva un'espressione dura e cattiva adesso. Stringeva la mano delle compagne senza guardarle mai né esse la guardavano. Sembrava che l'avessero accettata pacificamente. Finalmente la giuria scelse tre vincitrici, quelle che anche il pubblico aveva dimostrato rumorosamente di preferire, tutte le altre ragazze furono congedate. Soltanto allora l'anziana turista ritornò al nostro tavolo.

La Cameriera

Adua sembrava sempre adirata. I suoi occhi verdi, bellissimi sotto le sopracciglia nere e folte, contribuivano con il loro contrasto a darle un aspetto selvaggio. Anche il modo che aveva di non piegare mai la testa e tutto il corpo robusto, eretto, esprimevano fierezza. Rispondeva male, con frasi tronche e risentite, aiutata dalla voce roca.

- Si è incattivita, - pensava il soldato - l'hanno trattata male nelle case dove ha servito -. Un giorno venne fuori tutto. Fino dal primo incontro, Adua bruciava dalla voglia di raccontare, si era trattenuta perchè il soldato le aveva detto che gli piacevano le donne riservate.

- Sono stata operata - disse - e in conseguenza dell'operazione mi è venuta l'artrite. Adesso, il lavoro, sono costretta a sceglierlo, non posso fare tutto. E, nel mio caso, l'operazione non era necessaria. E' stato un medico presso il quale lavoravo, a rovinarmi. Maledetto, non fosse mai intervenuto! Io ero assistita dalla mutua, non avevo bisogno di lui. Si offrì di aiutarmi, lavoravo in casa sua da un anno quando cominciarono a venirmi delle emorragie.

- Parliamone al professore, - mi disse sua moglie. Lui prima mi assicurò che non era niente di grave, mi diede delle pastiche. Siccome non mi fecero niente disse che ci voleva una visita. Lo pregai di indicarmi un ginecologo di fiducia.

- Eccolo! - mi rispose - sono io -. Io non lo sapevo, credevo che fosse soltanto un medico. Feci male a parlargliene, ma ormai era fatta. Andai all'ospedale dove operava per farmi visitare, mi annunciò che ci voleva un raschiamento e mi fece ricoverare. Mica gratis! Pagava la mutua. Due giorni dopo il raschiamento, quando già credevo di uscire la suora venne al mio letto alle dieci di sera e mi disse che la mattina dopo il professore mi avrebbe operata. Mi misi a piangere, dissi che non volevo ma non ebbi il coraggio di andarmene. Mia sorella era presente e non parlava. . . Sfidò! Il professore le aveva detto che avevo il cancro e andavo operata d'urgenza. Me ne parlò dopo, quando si seppe che cancro non era ma una sciocchezza, un male insignificante: un polipo. E per questo, il professore mi

levò. . tutto, capisce? Fece un'operazione radicale.

- Povera Adua! - mi disse l'infermiera dopo che fui uscita e ritornata a casa del professore. . Dove sarei andata? Non potevo lavorare, ridotta com'ero. Chi mi avrebbe presa?

L'infermiera continuava a ripetermi: - Povera Adua! - ogni volta che mi vedeva.

- Perché povera? - domandai alla fine - Mi sono fatta l'operazione, è andata bene, era necessaria. .

- No che non era necessaria, lo sanno tutti che il professore ha operato per non perdere tempo a curarti! -

Era un uomo cattivissimo. Bastava vedere come maltrattava il figlio, un ragazzo di dodici anni. Lo ammazzava di botte, lo lanciava contro il muro come una bestia perché non voleva studiare. La moglie, che era cattiva anche lei e stupida, mentre lui era intelligentissimo, aveva parlato con tutti del mio caso: - Si fa l'operazione e non ci si pensa più. . Non sarebbe necessaria? Eh, non si muore mica di quello! -

Allora andai a parlare con quelli che avevano assistito all'operazione, un infermiere e la suora.

- E' naturale che non ci voleva l'operazione! - mi disse l'infermiere - Perché non hai chiesto di vedere i visceri. Restano nell'alcool per sei mesi prima di essere buttati. Erano sanissimi, non avevi che un polipo, una punta di spillo..-

La suora cercò di confortarmi a modo suo: - Che vuoi fare - mi disse - lo sai che il professore è cattivo, che fa soffrire tutti anche in famiglia. Ormai è andata così, devi rassegnarti -. E mi regalò il vangelo da leggere.

Invece di rassegnarmi, io cominciai a correre di qua e di là. Andai da un altro dottore, un parente mio.

- Dovevi venire prima, - mi disse - sarei andato all'ospedale, avrei fatto una controperizia. Adesso non posso fare più niente, è passato troppo tempo -.

Era questo che ripetevano tutti, anche l'avvocato. Ne parlò con un medico che era un nemico accanito del professore. Gli disse:

- Chi può fare niente contro di lui?! -

Io mi sentivo sempre peggio, non mi reggevo in piedi, non potevo piegarmi. Per una che deve lavorare, è la fine. Stava



sempre in casa del professore che non mi diceva niente. Per forza! Un giorno voleva farmi sollevare un mobile, gli dissi che non ce la facevo.

- Fiaccona! - disse.

- Vorrei vedere lei, dopo quello che mi ha fatto! - Non ne potevo più. lo affrontai e gli ripetei tutto quello che avevo saputo. Mi lasciò dire, non rispose. Ossia, al principio gridava. Ma io gli dissi:

- Andiamo all'ospedale, qui strilla perchè sta a casa sua.

Si calmò subito: - Anche tu stai a casa tua - disse prendendomi una mano.

Perchè disse così? Se non aveva torto, perchè mi avrebbe sopportata?

- Non sarà stato innamorato? - domandò improvvisamente il soldato.

Adua lo fissò con i bellissimi occhi verdi e disse dopo averci pensato su: - Crede? Quando stavo in sala operatoria, nel punto di addomentarmi, lo sentii dire: E' vergine.

- Per questo se la prende tanto?! - gli rispose la dottoressa.

Anche il soldato era sorpreso. Così bella e illibata fino a quell'età, pensò con ammirazione.

Alla Maternità

Ogni mattina andava alla clinica per farsi fare un'iniezione. La clinica stava vicino a casa sua, e c'era sempre qualcuno che poteva farla, qualunque fosse l'ora a cui si presentava. Per questa ragione la ragazza andava in quella clinica specializzata per la ginecologia. La prima volta l'avevano fermata alla porta ma adesso entrava e saliva direttamente al primo piano. Aveva provato a servirsi dell'ascensore, una vecchia trappola abbastanza spaziosa per contenere le barelle dei malati, ma non era riuscita a farlo funzionare. Doveva esserci un dispositivo che soltanto il personale della clinica sapeva manovrare. Una mattina invece vide una giovane coppia che ne usciva. La donna doveva essere stata in cura in quella clinica e adesso ritornava

per far vedere com'era cresciuto il figlio che aveva dato alla luce. Infatti fu subito riconosciuta da un'infermiera che scrutando tra i panni cercò il bambino tra le braccia della giovane.

- E' bello! - esclamò quasi sorpresa, rivolgendosi alla madre.

- Dice? - domandò l'altra con calma. Si vedeva che scoppiava dalla soddisfazione. Era una donna piccola e pallida, vestita di scuro, che nel sorridere faceva vedere tanti bellissimi denti. Mite come doveva essere, sembrava che dopo aver messo al mondo quel figlio sovrastasse il marito, un uomo grosso e bruno che le stava al lato come un orso al guinzaglio.

- Non lo dico, è bello davvero! - gridò l'infermiera - Non si vede? E' più bello della madre.

- Come si arrischia, - celìò la sposa sempre più compiaciuta.

- Vada, vada a farlo vedere a suor Agata -.

Suor Agata era la caposala, una monaca grassa e allegra che faceva malissimo le iniezioni. Carmen cercava di evitarla perchè aveva la mano pesante ma la suora la chiamava appena la vedeva comparire in fondo al corridoio: - Venga direttamente da me, facciamo presto. . - e la trascinava nella sua stanza piena di armadi con le medicine: - Naturalmente se preferisce un'altra. - La ragazza negava: le dispiaceva disturbarla, chi meglio di lei poteva fare le iniezioni? Invece avrebbe preferito aspettare che fosse libera una delle infermiere, magari una portantina. Si chiamano così le inservienti prive di diploma addette alla pulizia. In fondo al corridoio c'era una saletta d'attesa nella quale entrava una luce fresca e riposante a causa degli alberi che la filtravano davanti alla finestra. La luce si specchiava sul pavimento lustrato a cera. Su questo pavimento le infermiere con le loro scarpe bianche scivolavano come ballerine impegnate nelle figure del *Lago dei cigni*. A mezzogiorno uscivano tutte insieme dalla dispensa spingendo i carrelli cigolanti. Era un piacere vedere come erano apparecchiati, tutti nello stesso modo: un centro ricamato sul piano, il piatto della minestra coperto, la pietanza al lato. La frutta era scoperta dentro una vaschetta di vetro che scintillava come le bottiglie, quella grande dell'acqua e una più piccola per il vino. Mettere al mondo bambini è un compito impegnativo e le degenti ricevevano un ottimo trattamento.

A metà del corridoio c'era la scritta: *Sala parto*, e più avanti *Sala operatoria*. Qualche volta queste porte erano aperte e le infermiere uscivano spingendo una barella con la paziente addormentata.

- E' nato un bambino? - domandò una volta

- Eh, no! E' stato un raschiamento, - fu la risposta - questa donna ritorna ogni mese per la stessa ragione. Vorrebbe dei figli, ma non riesce a averli. . -.

Quando le porte delle camere venivano aperte si sentivano piangere i neonati e si vedevano i fiori che venivano offerti alle nuove madri. Erano fiori diversi secondo la stagione, in grandi fasci. I padri camminavano in punta di piedi e parlavano a bassa voce.

- E' contento? - si informava suor Agata.

- Sì, il bambino sta bene.

- E la madre?

- Eh, ha ancora i dolori. . - constatava l'uomo con indifferenza.

Una volta Carmen domandò al giovanotto che sedeva davanti a lei in attesa: - Le è nato un figlio? -. Lo domandò per fargli piacere, era evidente che il giovane voleva parlare. Era un uomo magro e svelto, con lineamenti gentili e comuni, il naso piccolo, denti bianchi, aguzzi e i baffi ben tagliati. Un uomo molto ordinato e preciso, il modo di vestire denotava cura della propria persona. Disse:

- Il bambino è morto.

- Oh, mi dispiace! -

L'uomo sospirò: - E' stata una tragedia: parto cesareo, poi embolia, polmonite e nefrite. . . Il bambino era perfetto: è vissuto un giorno.

- Come mai, perchè è morto?

- Per emorragia cerebrale.

- Oh, in questo caso. . .

- Poteva essere salvato, non hanno capito in tempo. Non c'era nessun medico nella clinica, era sabato.

- E' doloroso, ma forse non si poteva fare niente.

- Sì, potevano salvarlo, lo hanno ammesso. Non si sono accorti del pericolo. Avrebbero dovuto fare la fleboclisi, il lavag-

gio del sangue. . . Pazienza! Ho fatto un bilancio: mia moglie è stata curata bene. Per questa ragione non ho fatto storie -. Sembrava un contabile che verificasse i conti.

- Era il primo figlio? - domandò Carmen.

- No, ne abbiamo un altro, maschio. E' un bel ragazzo. Quando nacque, con il parto cesareo anche lui, era talmente gracile che non sembrava potesse vivere. Adesso è forte. Questo altro sembrava un gigante, invece non ce l'ha fatta.

- Meno male che ne avete già uno.

- Sì, ma. . vede, c'è un problema. Il figlio unico è uno sbaglio. E come pensare a un altro, dopo quello che è successo?! La responsabilità è sempre dell'uomo -. A Carmen invece venne in mente la moglie:

- Come sta adesso, la madre?

- Molto giù: non si aiuta, si lascia andare. Questo complica tutto -.

Lo credo, pensava Carmen, con quello che ha passato, poveretta. E disse: - E' stata coraggiosa, no?

- Molto! - ammise l'uomo e cambiò discorso.

ALIGI MARAZ

Nel n° 36 di CARTE SEGRETE

POESIA SPERIMENTALE
IN CATALOGNA

A Cura di Annamaria Saludes Amat
e di Giuseppe Grilli

Nella Biblioteca d'arte

AUTORITRATTO

diretto da Domenico Javarone

è in preparazione

Emilio GRECO

prefazione di

GIACINTO SPAGNOLETTI

CARTE SEGRETE

Una poetessa argentina di Roma

POETINCOLLAGGI di Rosalba CAMPRA

Non "Poesie visive" ma visure di Poesia

Rosalba Campra è nata a Cordoba (Argentina), e risiede attualmente a Roma. Si dedica agli studi semiologici, riferiti specialmente alla letteratura ispanoamericana. Su questo tema tiene un seminario all'Università di Roma. Ma questo è soltanto per dissimulare le sue vere attività, consistenti nel ritagliare e incollare figure, disegnare, inventare leggende di santi futuri, scrivere racconti versi scongiuri e incantesimi vari, che in genere non pubblica. Ha, pubblicato invece cose come *La mujer en el teatro argentino* (in Revista de la Universidad de Cordoba), *Cierre y apertura en un cuento de García Márquez* (in Studi di Letteratura Spagnola), *La poesia gauchesca e l'identificazione del "ser nazionale"* (in Lingua e Stile). Le poevisibilia che presentiamo non sono "poesie visive": sono composizioni realizzate con materiali sintagmatici stampati, scelti non soltanto per controllo linguistico ma per approfondire gli incollaggi letterari che Rosalba accompagna ai collages dei suoi "murales" familiari (dedicati a "el familiar" che, come si sa, è diavoliddio).



Il profitto
lavora perchè la natura ritorni

E l'eco ripete:
non
abita più qui

Vi scrivo
dall'inferno

**Ma in paradiso
non c'è
un
libro
dei sogni**

sta cambiando

sta cambiando

sta cambiando

E NON È LA PRIMA VOLTA

che sta cambiando

La paura è

silenziosa, potente,

Sicura di sé.

Per tanti buoni motivi.

**Ma c'è
chi danza nel
cimitero**

molti sogni
ad occhi aperti
Sogno
ad occhi aperti
tacendo
per
non morire

**Ora quella finestra è
chiusa per sempre**

Ogni giorno

**La morte apre
un dibattito**

ci siamo anche noi
Ricchi e dannati

Nessuno al mondo ha mai usato tante parole

Ora giudicate voi.

avere vent'anni

per ottenere la perfezione

Mi sono fermato

E adesso,

**LA VITA
E' ALTROVE**

**Per chi vive i grandi spazi
del silenzio,**

**per chi vive
come vuole**

**è
vietato
distrarsi**

MA C'È ANCHE QUALCUNO CHE SI STANCA

**è piccolo
ma crescerà
e perderà
la ragione
e il piacere.**

**Il sonno è lungo
Prima di morire**

p

CARTE SEGRETE

p

di poesia

**DIONISISMO
SINCOPATO
di Vitaldo Conte**

con scritti di Vito RIVIELLO, Massimo RIPOSATI,
Maurizio ASCHELTER

"Accecamento" e "fallo di ingenuità"
nella trilogia di PASOLINI

DAL CINEMA DELLA VITA ALLA MORTE DEL CINEMA

Una "Lettura" di

Roberto ESCOBAR



con disegni di NANI TEDESCHI



"Vedere": Cinema/Realtà

"Il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema *riproduce* la realtà: immagine e suono! Riproducendo la realtà, che cosa fa il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà. (...) In qualsiasi momento, la realtà è "cinema in natura": manca soltanto una macchina da presa per riprodurla, cioè scriverla attraverso la riproduzione di ciò che essa è. Il cinema è dunque virtualmente un infinito "piano sequenza": infinito come la realtà che può essere riprodotta da una invisibile macchina da presa."

In queste parole - scritte da Pasolini nel 1966 - è sintetizzata l'identificazione cinema/realtà che sta dietro e dentro ogni suo film, da *Accattone* a *Salò*, apparentemente tanto diversi e pure così simili nel loro essere *riproduzione* della realtà. La "diversità" in effetti non è che il necessario riflesso nel cinema di *diverse realtà* o, se si vuole, di diversi modi di vivere, giudicare e sentire la realtà. Ciò che resta e non varia è quella "riproduzione" e questo "riflesso". Se è consentito modificare i termini usati da Pasolini, forzandone un poco il significato, si dirà che sempre il suo cinema *vede* la realtà e che ciò che viene *riprodotto* è

dunque sempre una *visione* della realtà. Più esattamente: se "la realtà è un cinema in natura" e se il cinema - non "il film" - "è l'ideale e virtuale riproduzione infinita" della realtà nelle sue infinite possibilità, il cinema di Pasolini - la somma dei suoi film e la poetica in essi sviluppata - è la riproduzione di *alcune* di queste infinite possibilità, *scelte* tra tutte. In questa scelta consiste la "visione" della realtà, meglio: la riproduzione della visione della realtà o, che è lo stesso, la riproduzione della realtà che diventa *giudizio sulla e significato della* realtà.

Ciò che porta dal cinema come possibilità infinita, come infinito piano sequenza in cui *tutta* la realtà può essere riprodotta, alla scelta, alla visione, al significato e al giudizio, è il *montaggio*. Il montaggio isola nell'indefinita somma del reale *possibile* un *certo* reale: come ogni scelta, *uccide* infinitamente di più di quanto faccia *vivere*: ogni scelta esclude tutte le altre che, rispetto ad essa sono appunto definitivamente morte. Ma lo stesso oggetto della scelta, la stessa non più possibile, ma *potuta* realtà scelta è, con ciò, morta: è stata fissata per sempre e per sempre separata dalla somma delle potenzialità nelle quali si esprime la vita.

"(...) dal momento in cui interviene il montaggio, cioè quando si passa dal cinema al film (che sono dunque due cose molto diverse [...]), succede che il presente diventa passato [...]"

Se il montaggio è, nel cinema, ciò che trasforma il presente nel passato e se dunque è, in esso, la morte che dà significato, l'identificazione cinema/realtà dovrà comportare che qualcosa del genere valga anche per la vita. E in effetti, nella vita, la morte - secondo Pasolini - è il montaggio che dà significato, irreversibile e per sempre fissato, ad ogni uomo:

"E' dunque assolutamente necessario morire, *perchè, finchè siamo vivi, manchiamo di senso*, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modifica-

bili da altri possibili momenti contrari o incoerenti) e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile [...] *Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci.* Il montaggio opera dunque sul materiale del film [...] quello che la morte opera sulla vita."

L'identificazione cinema/realtà, il fatto che con il cinema Pasolini vede la realtà - cioè la cerca in ciò che essa ha di più vero, la interpreta, la giudica, le dà significato - poggia dunque su precise e profonde convinzioni *anche* teoriche: il passaggio dal linguaggio della parola scritta (poesia e romanzo) a quello dei segni cinematografici è stato per lui un passaggio *verso* la realtà, quella stessa che la poesia e il romanzo *evocano* ma non riproducono.

Date queste premesse è legittimo risalire dal suo cinema al suo giudizio sulla realtà, sulla vita e sulla morte: se questo è vero per ogni autore, tanto più deve esserlo per chi, come lui, fonda tutta la propria opera sulla convinzione intellettuale, ma anche poetica e politica, che il cinema è la realtà e che la realtà è cinema.

Quello che ora si cercherà di fare, comunque, è qualcosa di molto meno ambizioso: non si cercheranno le opinioni di Pasolini sulla realtà attraverso tutto il suo cinema, ma solo in alcuni suoi film, che rappresentano alcuni dei momenti centrali dello sviluppo della sua opera. Questa scelta, come sempre lo è una scelta, è arbitraria: riflette un certo modo (tra gli infiniti possibili) di interpretare tanto il cinema di Pasolini quanto la realtà.



L'autoaccecamento

Il criterio fondamentale di questa scelta arbitraria è quello della "visione": Pasolini è un poeta che da poeta ha "visto" la realtà, tanto quella del presente e del passato quanto quella del futuro. Per lui come per Edipo il "vedere" - cioè lo scoprire, il conoscere - è stato doloroso e crudele. L'autoaccecamento in *Edipo re* mantiene il significato del mito proprio perchè esprime una profonda partecipazione di Pasolini: come ogni elemento mitico l'autoaccecamento è radicalmente ambiguo, contenendo in sé significati discordi e anche opposti: da un lato il rendersi cieco significa rifiutare di vedere ancora, ciò che improvvisamente e con terrore si è visto, dall'altro è un modo per vedere più lontano, con gli occhi, non più fisici, della poesia.

E in Pasolini questi due atteggiamenti - lo sforzo disperato di non vedere ciò che, tuttavia, si vede e quello mortale di vedere con ancor più profondità - sono presenti ed operanti insieme, contribuendo a fare di lui, appunto, un poeta e dunque, per i bravi borghesi, un "matto" come Edipo un uomo fuori dalla "norma" e dall' "ovvio". Fuori dalla norma e dall'ovvio, del resto, sono anche il ser Ciappelletto di *Decameron* e il principe Yunan di *Il fiore delle mille e una notte*.

Il primo *sa e vede* la falsità e l'ipocrisia di un'ideologia, di una morale, di tutto un mondo: per lui il "delitto" è espressione di questo sapere e volere, il modo per opporsi ad un ordine infrangendone le norme. E' pur vero che il corrispettivo della sua continua infrazione e dissacrazione è la disperazione e la morte, anche se questa è suggellata dall'ultima beffa a dio. Pasolini in effetti, a differenza di Boccaccio, sottolinea molto di più quella morte disperata che questa beffa.

Il principe Yunan libera il mondo dal cavaliere di rame: anche lui, come ser Ciappelletto e Edipo, vede ciò che è terribile, ingiusto e falso, e gli si oppone. Anche lui paga per questo: Yunan paga con la colpa, intesa come cattiva coscienza, e con l'espiazione, intesa come autopunizione.

Quando, dopo aver abbattuto il cavaliere di rame, uccide un innocente, la vittima prima e più importante non è il ragazzo ucciso, ma Yunan, il suo carnefice. Per lui quel gesto, non volontario ma imposto da una forza che lo sovrasta (quando afferra il pugnale e si avvicina al ragazzo addormentato, ha gli occhi chiusi), significa l'impossibilità di rivoltarsi contro l'ordine e la norma, che sanciscono l'infelicità e la giustizia, senza pagare la rivolta con la cattiva coscienza. Il delitto commesso *dopo* aver infranto l'ordine, fornisce l'occasione per la nascita *esplicita* di questa cattiva coscienza: meglio, è *postulato* da questa come propria spiegazione razionale.

Il terribile delitto di cui Yunan si è macchiato è *effettivamente* la distruzione del cavaliere di rame e dunque la liberazione del mondo: per dar pace alla cattiva coscienza che nasce in ogni dissacratore dal suo opporsi all'ordine e all'ovvio, Yunan uccide e, con ciò, trova una spiegazione razionale della propria colpa e un buon motivo per la necessaria espiazione.

Il destino del dissacratore, dunque, sembra essere quello della cattiva coscienza e dell'espiazione o della morte, sempre però quello della disperazione. Oppure - questa è l'altra possibilità - quello dell'autoaccecamento di Edipo, e dell'ambiguità insuperabile del desiderio di non più vedere e della pulsione a vedere di più. Il poeta Pasolini con il suo cinema di poesia ha imboccato (*non scelto*: Edipo non sceglie mai, ma sempre è scelto) questa strada. Questione ulteriore è che, alla fine di essa, l'ambiguità tra il desiderio e la pulsione si risolva univocamente nella riscoperta della disperazione e della morte. La quarta narratrice di *Salò* - quella di cui, superficialmente, da qualche parte si è detto che sarebbe stata mantenuta nel film solo perchè era nell'opera di Sade, pur non "narrando" nulla - "vede" anch'essa, come Edipo e come Pasolini, l'orribile e lo spaventoso: ma la poesia (nel suo caso la musica) non offre più possibilità di autoaccecamento e la conseguenza necessaria è la "scelta" della morte: si tratta appunto di una scelta *necessaria*.



Realtà, Irrealtà

Il cinema dell'autoaccecamento è dell'ambiguità operante è forse soprattutto quello della trilogia, *Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte*. In esso il desiderio di non vedere lo spaventoso e l'orribile si esprime come esaltazione del corpo e della gioia, del gusto del narrare e del creare e, infine, come prefigurazione del futuro, come "utopia". La pulsione a vedere di più, del resto, si esprime come continua presenza della morte, essendo questa la protagonista implicita e apparentemente "non detta" della trilogia della "vita".

Il cinema della disperazione e della morte è certamente *Salò*, anche se già in parte anticipato, forse, da *Che cosa sono le nuvole*. In *Salò* del resto Pasolini *riproduce* con il cinema una realtà già *evocata*, ad esempio con *Calderòn* e con *La divina mimesis*: la realtà dell'inferno neocapitalistico, la stessa che era stata oggetto dei suoi "scritti corsari".

Se si prescinde dalla morte presente nella trilogia, se cioè ci si limita al "desiderio di non vedere" e alla poetica della vita che ne deriva, si potrà dire che, in questo caso, l'identificazione pasoliniana tra cinema e realtà diventa appunto *cinema della vita*. Pasolini "vede" la realtà come vita e dunque il suo cinema può essere quello che, in *Empirismo eretico*, l'eterodosso teorico Totò descrive a Ninetto, allievo ingenuo e attento. "Così - scrive Pasolini -, tutti felici, Totò e Ninetto, escono dalla scuola, e vanno a realizzare la teoria per le strade, per le piazze, tra la gente. E il cinema è questo! Non è altro che stare lì, nella realtà! Tu ti rappresenti a me e io mi rappresento a te!"

Ma se ciò che Pasolini "vede" è la realtà dell'Irrealtà, quella che la borghesia neocapitalistica sta imponendo anche al proletariato come condizione "naturale" dell'uomo, quella che si esprime al meglio nel nazismo, e che opera però nella "democrazia" e nella "tolleranza" della seconda rivoluzione industriale ancora più capillarmente che nei lager di Hitler, allora il cinema dovrà essere il cinema della morte. Poichè, anche così, anche nella disperata scoperta dell'Irrealtà, continua a valere l'identificazione cinema/realtà, il cinema della morte non potrà che essere *la morte del cinema*.

E la morte del cinema, infatti, è al centro di *Salò* in due diversi modi. Da un lato nel film sono citati alcuni moduli espressivi del cinema dei telefoni bianchi (significativa è anche la presenza di Elsa de' Giorgi Boratto e Caterina) che, attraverso l'illusione del neorealismo delle sequenze iniziali e l'accento al realismo socialista e altrettanto illusorio del giovane partigiano col pugno chiuso, giunge sino al cinema più astratto e crudele, quello della parte conclusiva e del massacro, una spaventosa e

pure fredda comica finale dove, appunto, la realtà è diventata l'Irrealtà dell'inferno neocapitalistico. D'altro lato *Salò* si nega come cinema: è duro, scostante, è pensato per "far male" allo spettatore: per giungere dunque a lui come Irrealtà.



La città dell'uomo

Per quello che riguarda la trilogia, può essere utile prenderla in considerazione solo per l'aspetto "positivo" dell'autoacceca-mento, quello che si esprime come "utopia". In questo senso l'opera più significativa - oltre che più riuscita - è senza dubbio *Il fiore delle mille e una notte*. In essa il cinema della vita conduce alla scoperta di una *visione del futuro* (in ciò consiste l'utopia, da intendere come progetto per il futuro) i cui elementi sono tratti dal passato ma che, almeno tendenzialmente, non si presenta come antistorica. Il mondo di *Il fiore delle mille e una notte* non è infatti semplicisticamente proposto come modello per il futuro. Piuttosto - coerentemente con il proprio amore per le società contadine - Pasolini riscopre una società che, pur essendo piena di ingiustizie, lascia ancora sopravvivere una cultura delle classi dominate, non impedisce al popolo di avere una propria, anche se vaga e non riflessa, identità. Identità che



invece viene negata anche come possibilità nell'assetto culturale neocapitalistico.

Già nel 1955, del resto, Pasolini scriveva:

"Il popolo moderno [...] cosciente di sè in quanto classe, è politicamente organizzato verso la conquista del potere, tende ad abolire l'irrazionale soggezione in cui per tanti secoli è rimasto: tende ad essere autonomo, autosufficiente nell'ambito ideologico: a dissimularsi.

Ma su quale base, se la sua cultura tradizionale - astorica o almeno arcaica e immobile - non lo caratterizza più, non lo contiene se non in qualche parte del Meridione o in qualche povera zona montana? Su una base puramente politica, di partito?"

E' la considerazione del presente - dell'omologazione, dell'Ir-realtà, del fascismo totale, del Nuovo Potere e della nuova borghesia - che spinge Pasolini a ricercare nel passato una integrità popolare e umana che è andata perduta e che - questa è l'utopia, il progetto - deve essere riconquistata nel futuro, anche se certo in condizioni e secondo modalità nuove.

Nel mondo che Pasolini, in *Il fiore delle mille e una notte*, trae dal passato per proiettarlo nel futuro, non c'è posto per chi si ponga individualisticamente e egoisticamente contro l'uomo. Se Aziz viene castrato, questo avviene *non* perchè ha esercitato la propria sessualità al di fuori dei limiti imposti, ma perchè ha tradito ripetutamente (prima contro Aziza e poi contro Budùr la

pazza) la "fedeltà" all'uomo e alla sua dignità. Nella città di Zumurrud non sono possibili episodi come l'agguato teso al principe Schazaman - si ricordino le situazioni di aggressione dell'uomo contro l'uomo descritte in *Porcile* e in *Che cosa sono le nuvole*. - In essa l'uomo è in pace con sè e con i propri istinti così come con gli altri uomini. I prevaricatori - tanto Giawan il ladrone che Barsum il cristiano dagli occhi azzurri - da questa città vengono banditi, portati a morire fuori dalle sue mura.

Ma, oltre alla fedeltà all'uomo, in *il fiore delle mille e una notte* c'è anche un altro elemento che caratterizza questa "utopia" totalmente umana: la leggerezza. La leggerezza, la stessa che salva Azíz dalle ire di Budùr la pazza, si accompagna necessariamente alla fedeltà, al rispetto per l'uomo: è la capacità di vivere, *al di sopra* di qualsiasi nozione castrante di colpa ed espiazione, tutta la potenzialità del proprio corpo, che è gioia.

Che la verità - come dice nel film Pasolini, riprendendo testualmente *Le mille e una notte* - sia un sogno, significa proprio questo: indica la capacità di vivere con spirito di leggerezza il proprio sogno, la propria carne. Che la verità sia molti sogni, significa qualcosa di complementare: l'uomo è liberato dalla eccessiva sopravvalutazione di sè e della propria visione, personale e limitata, e si apre all'accettazione della molteplicità dell'esperienza. La leggerezza dell'individuo non è ancora quella della *totalità degli individui assieme* (la città di Zumurrud), ma non ne può prescindere.

Il fiore delle mille e una notte è un film a tesi: partiti dalla separazione nell'uomo e tra gli uomini (rapimento di Zumurrud), attraverso la cattiva coscienza e il suo superamento, si giunge alla dimensione nella quale vive la comunità dell'uomo totale, alla città dell'uomo.

L' "utopia dei padroni"

E tuttavia - qui ricompare l'aspetto "negativo" dell'autoaccieamento - Zumurrud e Nur ed-Din, per stare insieme, devono



fingere di non essere se stessi: meglio, sono se stessi solo con la mediazione della finzione, esattamente come Maria Rosa in *Calderòn*. Le parole che, sulle labbra di Nur ed-Din, concludono il film - "Che notte! Dio non ne ha create di uguali. Il suo inizio fu amaro, ma come è dolce la sua fine!" - sono solo un aspetto dell'ambiguità poetica di Pasolini: l'altro è che, nonostante l' "utopia", l'Irrealtà borghese fa della felicità qualcosa che si ruba al mondo attraverso la difesa di una maschera, di una finzione.

E' questa consapevolezza che, in *Salò*, si impone fino al punto di distruggere l' "utopia" e la speranza. Il marxismo di Pasolini, così, privilegia la valenza critica della ragione fino a perdere il senso dello sviluppo dialettico. Invece di riconoscere nell'attacco anche sovrastrutturale portato dalla borghesia al proletariato la tesi che viene negata in un'ulteriore coscienza del proletariato, Pasolini è convinto che esso sia in grado di fermare la storia e distruggere la dialettica delle classi. Pasolini ha "visto" da poeta e da intellettuale quella "catastrofe antropologica" che prima di lui, nella cultura europea, è stata analizzata da prospettive e da uomini tanto diversi come Marx, Nietzsche e

Freud: se l'analisi di questa catastrofe è stata da lui condotta in prevalenza con gli strumenti elaborati dal marxismo, essa è però anche sfociata in una "visione" così orrenda da spingerlo ad assolutizzarla, come appunto è accaduto ai borghesi Nietzsche e Freud. Come la "visione del presente" nella trilogia produce la movenza difensiva dell' "utopia", così in *Salò* essa è giunta ad un tale punto di personale consapevolezza di rendere impossibile anche questa difesa. Il destino dell'umanità - così alla fine crede Pasolini - è ormai irrimediabilmente quello che il Nuovo Potere e il fascismo totale stanno imponendo come modello naturale e interclassista di società e di cultura.

E' così che in *Salò* la dialettica servi-padroni viene totalmente annientata: i servi sono pure macchine nelle mani dei padroni: tra gli uni e gli altri non vi è alcuna relazione dialettica: di là i "signori", il loro mondo e il loro piacere, di qua i servi, gli oggetti di questo piacere. Questa è l' "utopia" - meglio sarebbe dire l'ideologia - dei padroni, quella che qualifica ogni fascismo, più o meno esplicito. Ebbene, Pasolini ritiene che l'ideologica proiezione di desiderio dei padroni - la loro immagine di un mondo immobile, che confermi con questa immobilità i loro privilegi antistorici - sia destinata a realizzarsi. Una volta fermata la storia, dunque, il mondo e i "servi" diventano il primo il cinema o il teatro nei quali i padroni riconoscono il proprio dominio, i *secondi* gli attori privi di libertà di tale rappresentazione. Le immagini finali di *Salò* esprimono proprio questo: la realtà è lo spettacolo dei padroni, che riducono l'estetica a pura forma, meglio a forma che nega ogni contenuto e che dunque ha come contenuto la negazione: il loro spettacolo è lo spettacolo dell'Irrealtà. Esattamente l'opposto del cinema di Totò e Ninetto.

Il "vedere" è così diventato puro voyeurismo. Per chi "veda" e rifiuti tutto ciò, resta l'alternativa della morte, come per la quarta narratrice, che resta muta, come muta è sempre, anche nei sogni, la morte.

"In fallo di ingenuità"

Il Pasolini di *Salò* come il Pasolini degli "scritti corsari", nonostante tutto il chiasso e tutte le polemiche, non è stato ascoltato. Delle sue radicali e disperate affermazioni si è fatto l'uso che di solito si fa delle verità scomode: sono state rimosse. A questa rimozione ha certo collaborato, involontariamente, lui stesso, rinchiuso com'era nella logica dello scandalo intellettuale. Ogni suo "scritto corsaro" e anche *Salò*, dunque, sono stati sistematicamente accolti con atteggiamento *scandalizzato*, appunto. E sempre, che si scandalizza, ha qualcosa da nascondere, a sé e agli altri. Gli scandali, le provocazioni di Pasolini, sarebbero dovuti essere accolti invece per ciò che di propositivo era in essi: l'esigenza di una difesa di classe *anche culturale* e del rifiuto di modelli culturali sostanzialmente borghesi che, tuttavia, la cultura e i partiti della sinistra troppo spesso non riconoscono come tali.

Era ed è troppo facile dire dove e perchè Pasolini sbaglia: molto meglio e molto più utile - anche se meno facile - è riconoscere la verità che la sua poesia e il suo cinema portano dentro di sé.

Pasolini, certo, aveva l'abitudine di esprimersi con la parola scritta e con le immagini senza preoccuparsi di essere "colto in fallo di ingenuità", come dice Pietro in *Teorema*. Non si preconstituiva retoriche possibilità di difesa: in tal modo diventava facile preda di intellettuali che, a differenza di lui, ritenevano o ritengono che lor compito sia quello di *mediare* le contraddizioni della società e della cultura, non quindi quello di dirompere proprio queste mediazioni, trovando o anche semplicemente cercando nelle contraddizioni la logica delle classi e la propria collocazione di classe

Roberto Escobar

POESIE "CONOSCITIVE"

di un vecchio-giovane filosofo

BALLATETTE DEI SENSI E DELL' INTELLETTO

di Michele SALERNO

La poesia non smette di meravigliare i poeti. I lavoratori che fabbricano oggetti di scrittura, che vanno-a-capo o si sottosoprascrivono, sono i primi a stupirsi - non fabbricano forse stupore dello stupore? anzi, soprattutto quello? - quando scoprono la poesia-vita, quella in-presa-diretta, quella dell'ultima vacanza esistenziale, che tutta la vita si è aspettato di scrivere - o di leggere. Così è stato quando sulle cordigliere dei dattiloscritti si è imposto il quadernetto azzurro di Michele Salerno, un vecchio giovane militante irriducibile, di tanti conflitti sociali, di tanti topoi geografici e mentali, dirigente e organizzatore di energie sociali nelle Americhe e nelle Italie, direttore di giornali (di "Paese sera", per esempio, anni fa), di saggi e libri di pensiero politico (un polemico saggio sulla storia del Cristianesimo è apparso già, anche, su "Carte Segrete", suscitando contropolemiche timide e furiose). Poesie, c'erano dentro; novantanove per l'esattezza. Un regalo, insomma, con la pretesa di non avere pretese. Vecchia

poesia, ha detto Michele, con le tronche e il lessico stanco, e i ritmi di un altro tempo, di altri modi di produzione poetica... E allora? Allora l'esperienza è stata così intensa, strana, "fuori" o extra - ogni attesa, comun luogo letterario, norma, regola, codice vecchio-nuovo, che queste "carte segrete" di Michele Salerno, filosofo riottoso anche a se stesso, e poeta della propria esistenza, son qui - una piccola scelta - per dimostrare che "le regole del gioco" letterario sono soltanto "gioco delle regole", e che...

CHI SONO IO

Devo presentarmi?

Mi chiamo Michele
Francesco Salvatore Emanuele
e son di Castiglione Cosentino,
a un tiro da Cosenza,
dove vidi la luce
l'ormai lontano giorno di Natale
del primo anno del secolo.

Non vi basta?

Devo dirvi di più?
Vi ho detto tutti i nomi
che i genitori miei vollero darmi
per distinguermi nell'uguale amore
da loro già nutrito
anche per gli altri fratellini miei
sì prossimi a venire.

Volete che vi dica anche il cognome?

E' Salerno
e serve forse a dire
che appartengo a chi non appartiene,
che sono di un casato
ad altri casati forse invisibile
qual'è quello, ad esempio, dei Montecchi

agli occhi di tutti i Capuleti
accecati dall'odio.

Se proprio vi sta a cuore
saper dunque chi sono
prestate attenzione a ciò che faccio
ed anche a ciò che voglio:
guardate al mio lavoro,
al modo in cui lo svolgo
ed a quel che produco.

Solo il mio lavoro ed il suo stile
vi diranno chi sono veramente;
sol essi vi diranno donde vengo,
dove mi piace andare
e dove intanto vado.
Son essi i veri dati
del mio stato civile
e m'auguro che mai
si ridurranno ad essere
dati inanimati;
che nulla *danno* e nulla
dicono di nuovo.

Solo quando il lavoro
ha cessato di essere alienato,
e quando l'oro
non è più il traguardo
che lo trasforma sempre in un tormento,
solo quando, cioè,
questo è per me un vero godimento
e un bisogno estetico,
solo allora potete giudicarmi
da quel che sono
e dal mio modo d'essere e di vivere.

LA PORTA

Davanti a me c'è una grande porta
perfettamente chiusa
e dietro tale porta
c'è una realtà che non conosco.

Ma se immagino un pò questa realtà,
se me la sogno,
la porta avanti a me non è più chiusa:
è un pò violata.

LA MORTE

Io non bramo la morte: so assai bene
che mi spetta e mi aspetta puntuale
come l'imposta sul reddito.

Ma neppure la temo;
io non posso temere la certezza
e ho paura solo delle cose
di cui non ho alcuna conoscenza.

L'aspetto lavorando, ben convinto
che se viene quando è oramai finita
l'ultima mia giornata di lavoro
non è neppure morte ma soltanto
un'estrema conferma della vita.

IL PRIMO PARADISO

Il primo paradiso, sia ben chiaro,
non fu quello del padre
o del differenziato genitore
che al principio non c'era,
come c'insegna ogni buon trattato
di scienza naturale.

Semmai fu solo il paradiso
di un "padre - madre"
dotato dei "meriti divini"
dell'essere indiviso

e ovviamente quindi a-sessuale:
l'Eden primevo
equivalente al regno dell'amorfo
nato forse da un vizio solitario
sul quale dopo venne modellato
l'aulico paradiso teologale
popolato di angeli ricciuti
sul cui sesso - direi
sarebbe sempre ozioso almanaccare
non meno che su quello
di quei loro fratelli un pò cornuti
confinati in eterno
nel canonico Inferno.

E questo, solo questo è infatti il regno
di cui parlano tanti,
il Regno di Gesù promesso a quanti,
invertendo il processo di creazione
e che da uno porta non a caso
a due a quattro a otto,
di due faranno invece solo uno
e ciò che ormai di solito sta sotto
egualieranno a ciò che sta di sopra
e apprenderanno così a fare in modo
"che il maschio non sia maschio
e la femmina cessi di esser femmina".

IO, STEFANIA E LE COSE FINTE

giocava Stefania a madre e figlia
quando distratta da non sò che cosa
dalle sue braccia si lasciò sfuggire
la propria "creatura".

"Ma che madre sei mai?"

- le chiesi un pò severo
"se tu tratti così la tua bambina?
Non comprendi davvero

che tu avresti potuto farle male
e persino, chissà,
segnarne tu la fine prematura?"

"E tu, nonno, non sai"
- mi rispose stupita
e non senza un bel pò di compassione
per lo scarso buon senso
di cui, secondo lei, le davo prova -
"Non sai che questa è creatura mia
solo per finta?
E non comprendi proprio
che allorquando esistono per finta
non possono morire mai le cose?"

"Hai ragione" - le dissi e la baciai
per farmi almeno in parte perdonare
sì grave errore di filosofia.

ROSE E SPINE

Non esistono rose senza spine
ma esistono spine senza rose
e son queste le vere e proprie cose,
le pene senza fine.

Michele Salerno

1967-1977
DIECI ANNI
DI
CARTE SEGRETE

Solo chi si
abbona
è sicuro
di non perdere
le
CARTE SEGRETE

**CARTE
SCOPERTE**

Per una coscienza critica
televisionaria

LA SAPON-OPERA DI BERGMAN

di Annita TRIANTAFYLLIDOU

**I fantasmi
estetici
di Salvatore
Bartolomeo**

Un gusto specifico della materia caratterizza quelle che possiamo chiamare le "invenzioni" di Salvatore Bartolomeo, un pittore della più giovane generazione che, nel ciclo di alcune mostre, ha dimostrato di muoversi su

Di Annita Triantafyllidou, partigiana cipriota e cineteleautrice plurinazionale ormai, si ricorda tuttora qui da noi, a distanza di anni, la lezione de "La cambiale di matrimonio", televista e reinventata nel medium lontano-visivo. Adesso, tra Stati Uniti, Canada, Inghilterra e Italia, Annita (con due enne) sta preparando sperimentazioni televisuarie e approfondendo la sua critica creativa alla televisione e al suo uso e abuso extratelevvisivo. In tal senso, è particolarmente interessante il suo abbozzo critico all'edizione televisiva de "Il flauto magico" ad opera di Ingmar Bergman. La critica è esatta, nei suoi principi, anche se ancora, come si è detto, abbozzata. Il problema è però riproposto: come, nella specificità televisiva, si può o si deve dare e lo ridare l'opera musicale? Non come lo ha fatto Bergman; e siamo d'accordo, con tutta la stima per Bergman che ne ha fatto una Bergman-visione. Ma come fare in modo che la televisione informi su un'opera d'arte senza fare del cinema o del teatro o della letteratura, impiegandosi come mezzo che può diventare fine solo se resta mezzo, e se dunque "cita" le opere di un'al-

tra specificità, e non le "traduce"? Ecco: già lo accenniamo: "citando", esaminando, analizzando, informando sull'arte senza riartisticarla. Altrimenti no, che non trasferisca, non dia versioni, non meta-meta-forizzi etc. E se lo spazio dell'opera è cinematografica, citi quello spazio; se è teatrale, ne rispetti la teatralità; se è letteraria, nella scrittura la legga. E, se proprio televisiva deve essere, televisiva sia, ciossarebbe assolutamente reinventata, fino al punto che non resti traccia dell'opera da cui... Etc. etc. etc.

Un film cinematografico ispirato da un'opera?

Gran parte del pubblico oggi non solo non va al teatro dell'opera ma, non appena sente musica lirica alla radio, si precipita a cambiare stazione. Eppure molti di questi individui

un autonomo terreno di libera ricerca.

Le esperienze culturali della avanguardia più vigile e responsabile dell'ultimo sessantennio - da Kandinskij a Klee, da Gorky a Fautrier - sono state attentamente assimilate, per costituire soprattutto uno stimolo ad una maggiore e migliore incisività creativa, al di fuori di schemi e classifiche.

Di conseguenza il pittore ha rivelato e tuttora rileva di impegnarsi in una disinteressata effusione di forme e colori che si "coagulano" e si "dissolvono" o all'opposto si intersecano e si rarefanno nell'ambito di un'ambientazione spaziale, ove gli "eventi" pittorici assolvono quasi la funzione di valori iconici, espressione dei nostri stati di coscienza.

Decisamente "ancorato" ad una simile piattaforma di lavoro, che al contempo è castigata e "aperta" ad ogni vicissitudine interiore, Salvatore Bartolomeo si destreggia in sequenze e vibrazioni che sembrano socchiudere (o se si vuole improvvisamente spalancare) la "porta" ad una sorta di escatologia surreale. E' ovvio che in tali circostanze il surrealismo di Salvatore Bartolomeo non va inteso come trasposizione di strane, an-



Salvatore Bartolomeo,
Composizione e materia

che se pur suggestive, tematiche in un mondo in cui predomina il senso dell'inconscio, ma al contrario come esigenza di abbandono, senza e al di là di riferimenti accidentali, ad un "puro sogna-

re" fatto di percezioni impalpabili, ove il fenomenologico si sostituisce al mero fenomeno. Il risultato è una pittura - dagli olii agli acquarelli e soprattutto nelle tempere - tutta impregnata di fantasmi estetici indicativi di una emotività librata in una dimensione squisitamente ideale. L'artista vuole così stabilire per noi, distaccato da ogni assunto programmatico e di riflesso senza mirare a coercizioni esteriori, un colloquio fra la profondità del nostro essere e l'assolutezza della realtà cosmologica, in cui la rappresentazione "visuale" diventa il dispiegamento di emblematiche simbologie rivolte ad una tensione esistenziale.

F.M.

L'estate di Monna Lisa

"L'estate di Monna Lisa". Canti, scherzi e maschere del Teatro italiano all'antica.



Carla Romanelli è appena tornata dall'Ungheria dove ha "girato" *"Ricordo dei bagni Hercules"* per la regia di Pal Sándor, e con la fotografia di Elemer Ragaly (ma precedentemente ne aveva interpretati altri tra cui uno diretto dal celebre autore di "Amore", Karoly Makk). La giovane attrice italiana aveva interpretato, tra un film e l'altro in Ungheria, anche *"Il lupo della steppa"* tratto dal romanzo di Herman Hesse (con Max von Sidow e Dominique Sanda). Una curiosa carriera, quella della Romanelli (a parte i film telefantascientifici americani cui ha preso parte): europea, statunitense, democratico-popolare. In attesa dell'Oriente, Medio ed Estremo!

sono corsi dere *"Il Flauto Magico"* di Ingmar Bergman. In Canada il prodotto che il famoso cineasta ha realizzato per t.v. svedese è stato proiettato nelle sale cinematografiche e ha attirato un pubblico eterogeneo; molti sono andati perchè era l'ultimo lavoro del regista in voga, altri perchè già amanti dell'opera.

Ma cosa hanno visto questi spettatori?

La registrazione televisiva dell'opera di Mozart durante una specifica rappresentazione teatrale?

Oppure un prodotto originale televisivo che cerca di rendere l'opera in musica attraverso i mezzi e il linguaggio televisivo, con intenti televisivi?

A dire il vero un po' di tutto.

E' uno spettacolo cinematografico, ma solamente in quanto tratta l'argomento, sia letterario sia musicale, con totale libertà. Infatti vi si narra di una giovane fanciulla che avendo una madre cattiva, tanto cattiva da chiedere alla figlia di assassinare il padre, e un papà buono che però l'ha rapita alla madre, non sa risolversi con chi restare ed è disposta a scappare con l'amico di un principe che sta per venire a "salvarla"; e alla fine sposa il principe e va via sia dalla madre cattiva che dal padre buono.

Non è però uno spettacolo cinematografico tout court, perchè per narrare gli eventi usa non solo l'"azione filmica" consistente di immagini e movimento, ma anche l'"azione operistica" consistente del canto e della musica.

E' apparentemente la registrazione di una rappresentazione teatrale dell'opera, perchè così ci vuol far credere il regista che colloca l'azione su un palcoscenico riprodotto quello del Drottningholm Palace Theatre.

Testi a cura di Lucian Mariti. Musiche a cura di Lumini, Marasco, Pippo, Sylvestre. Costumi di Iris Cantelli. Maschere di Dario Serra.

Compagnia "Alla Ringhiera". Messa in scena di Franco Molè. Teatro "Delle Arti". 1-8 febbraio '77.

Se è concesso seguire uno spettacolo teatrale - leggerlo, ma anche "perdersi" in esso, per poi ritrovarsi, alla fine, nell'applauso - seguendo l'evoluzione o, meglio ancora, l'itinerario percorso da un solo attore, fra gli altri, sulla scena, allora è proprio questo che voglio provare, convinto che se in ultimo giungerò a un qualche risultato, ebbene, questo non sarà riduttivo, ma, al contrario, "più" esplicativo, e il più, non già quantitativamente inteso, starà a significare un modo di accostarsi alla realtà, per comprenderla, tenendo conto di tutti i suoi possibili sensi, e non riducendola a un nostro qualsiasi schema interpretativo, ma in essa cercando ciò che non conosciamo.

Dicevo, sopra, a proposito dell'attore in scena, di evoluzione o itinerario percorso. Ebbene, penso sia più valida la seconda definizione che la prima, poichè la parola evoluzione mantiene in

sè, in modo molto forte, il senso di un inevitabile progredire. E nella realtà non sempre è così. Che il teatro (come il cinema, la poesia, ecc.) sia poi una realtà diversa da quella quotidiana, non ci sono dubbi. Ma io credo che questa diversità consista, o dovrebbe soprattutto consistere, in una riflessione, in un ripiegamento teso alla conoscenza della realtà quotidiana stessa, nella quale, bene o male, volenti o no, viviamo.

Al contrario di evoluzione quindi, la definizione di itinerario percorso, mi pare, rispetto alle ragioni sopra accennate, più comprensiva e felice.

Due sono, fra gli altri, i momenti nei quali, a mio avviso, Franco Molè, nel suo percorso attraverso lo spettacolo, raggiunge un punto nel quale gli è possibile chiudere lo spazio teatrale attorno al proprio corpo di attore, subito restituendolo, però, questo spazio, alla scena, intesa come luogo degli infiniti accadimenti della realtà teatrale.

E i due momenti, dissimili in tutto - gesti, parole, modulazione della voce, giuoco discreto e delicato delle luci -, alla fine altro non sono che le due facce d'un'unica medaglia: l'attore.

Il primo momento accade nella prima parte dello spettacolo. Tutti gli



Claudia Romanelli

Ma non è la registrazione di una rappresentazione avvenuta (in tempo e luogo reale), perchè essa è ricostruita appositamente da Bergman con spettatori anche essi falsi.

E' televisione tradizionale, perchè continua a rispettare i limiti geografici dello spazio reale aggiungendovi i ravvicinamenti di campo resi possibili dal mezzo tecnico. Cioè è una studiata registrazione di avvenimenti ricostruiti di fronte alla macchina da presa.

Non è invece in nessun modo un prodotto autenticamente televisivo. Cioè Bergman non si è preoccupato del *perchè* e del *come* una opera lirica venga data in televisione oggi.

L'arte ci insegna a leggere tout court la vita, non la sostituisce; e quando tenta di farlo, crea dei sur-

rogati come la *soap opera*.

Quando una disciplina artistica tratta un'altra disciplina artistica, come nel caso di Bergman che tratta l'Opera attraverso la t.v., ci si dovrebbe poter attendere dall'autore di essere tale. Cioè di ricercare un linguaggio che renda leggibili le strutture della disciplina trattata, permettendo così allo spettatore di percepirla liberamente e totalmente.

L'essere autore di Bergman si è invece manifestato in un totale disimpegno a) socioculturale e linguistico per quanto riguarda la televisione e b) formale e filosofico per quanto riguarda l'Opera. Praticamente egli ha ignorato del tutto Mozart e ha cercato di sostituirlo rimanendo così nella morale qualunque della televisione tradizionale, che grazie a Bergman ora può vantarsi di possedere una *Soap Opera Telelirica.a.*

Bergman non ha solamente so-Mozart, ma anche noi. L'inizio del film ne è la prova, perchè *l'ouverture* è una totale chiusura: non saremo noi a fruire liberamente l'Opera, ma quegli estranei che fingono di essere spettatori nel suo fantomatico teatrino e dei quali abbiamo dovuto subire una lunga serie di primi piani durante la sinfonia. La nostra capacità percettiva, in aggiunta, sarà li-

attori contribuiscono a "sceneggiare" la canzone di Riccardo: storia di amore, sangue e morte.

Gli attori, sul fondo della scena, vengono in avanti, ad occupare ciascuno il proprio posto, chiamati dai gesti del ladro Omofilo (Franco Mollè). Questi gesti sono leggeri e decisi, amichevoli e quasi definitivi, mesti e colmi di consapevole tristezza. A ogni gesto corrisponde un movimento, una parola, una nota, una luce. E quando gli attori hanno costruito, sulla scena, una figura triangolare, Omofilo, con un movimento circolare che ingabbia il triangolo, va a scomparire sul fondo, occupando sì, nella figura geometrica un vertice, ma, appunto, nascondendosi, scomparendo sul fondo della scena.

Ecco, dunque, Omofilo scompare, umilmente, in silenzio, e di lui resta una canzone, qualche gesto che ora ricordiamo appena, le calde luci che accarezzano una sensibilità cordialmente invitata a entrare in un giuoco di melanconia sottile e gioia sincera.

Se nel primo tempo l'attore scompare sul fondo, muore figuratamente per dar vita a una coralità che lo riscatta nel gesto di un segreto superamento della morte; nella seconda parte dello spet-

tacolo, l'attore muore urlando e imprecando, accusando e caricandosi delle proprie responsabilità di uomo *artifex*.

Omofilo, il più disprezzato di tutti, per la sua mancanza di ideali, soprattutto, nel momento di maggior tensione, quando ogni libertà appare negata, e svaniscono gli eroici furori degli altri, viene allo scoperto lanciando una sfida totale e, per lui, fatale. L'eroismo e l'idealismo degli altri s'è confuso, ora, con l'"inevitabile" tornaconto della sopravvivenza fisica. Di fronte a tanta mediocrità, la bontà "semplice e immediata" di Omofilo appare l'unica possibilità di salvezza e riscatto. "Fa paura la bontà, / mette in crisi la grettezza. / Con amore e con gaiezza / sfido la mediocrità."

Il gesto di ribellione e di accusa, e di piena autocoscienza, gli è però, come dicevo, fatale. L'attore muore e il suo corpo, al centro della scena, è oggetto di reverente omaggio, poi.

Due morti, quindi, in questo spettacolo di canzoni e di scherzi. E l'attore, guitto giullare o buffone, paga il prezzo più alto. Ma non già morendo, ché l'attore, del resto, muore solo sulla scena, ma consumando il corpo e l'anima nel felice gesto

mitata dalla scelta arbitraria (d'auto-re?) di Bergman di imporci il punto di vista di una bambina di nove anni, la quale ispira la versione contenutistica del regista, e alla quale egli si rivolge.

La favola che Bergman ci ha narrato, ricalca la prima stesura del libretto di Schikaneder il quale, volendo fare un'opera a scopi spettacolari, saccheggiò fonti letterarie che avevano fornito argomenti di successo, congegnando un intreccio abbastanza banale che avrebbe mec-



Gino Giammei, *Albero della vita*, onice-1974



*Gilberto Giammei, Oppresione,
marmo bianco - 1974*

canicamente alternato scene buffonesche e parti drammatiche. Mozart, durante la stesura della partitura, ispirandosi ai rituali massonici, modificò l'intreccio in un rito di iniziazione dove (per la prima volta nelle opere di Mozart) i personaggi non sono né individui né tipi ma simboli. Il Flauto Magico così divenne un'allegoria, e il suo argomento (subject) una idea: Il Trionfo della Luce sulle Tenebre, del Bene sul Male.

L'ultima Opera di Mozart, il quale morì misteriosamente nove giorni

di una comunicazione totale, nel dono, irripetibile e ripetuto (nel rito reattale), di un guizzo di luce folgorante: la poesia-luciola nelle tenebre di un potere che la poesia non tollera.

Gian Carlo Calldori

Gilberto e Gino Giammei

Si tratta di due artisti, padre e figlio, che si sono formati ambedue nelle tradizionali botteghe paterne. Il padre, Gino, che in un lavoro di circa quaranta anni ha perlostrato tutte le più diverse esperienze della ricerca estetica. Ma accanto alle assimilazioni delle nuove problematiche che nascevano dalle esigenze del gusto più attuale, Gino Giammei si è sempre preoccupato di giungere ad un rigoroso possesso dei mezzi espressivi, attraverso lo studio e spesso l'analisi più attenta di differenti materie: dalla pietra verde al peperino, dalla creta alla modellazione marmorea, sino a cimentarsi in lavori monumentali in Italia e pae-

si del centro e del nord America.

A Roma esemplare il monumento alla Gran-Madre in Piazza Sempione. E, sempre a Roma, un ritratto di Tonino Rezza nella Chiesa dei SS. Apostoli. Occorre dare atto a Gino Giammei di aver sempre mirato in questa intensa attività di giungere ad una essenzialità di linguaggio che ha soprattutto preso quota in una serie di figurazioni in marmo e pietra esposte in una recente mostra nella Galleria Flegias, dove la ricerca della forma affusolata e sinuosa, sino a divenire lucida superficie di seta che lega i prototipi morbida - modellati, ha riscontrato favorevoli consensi della critica e dei collezionisti.

Gilberto Giammei ha avuto il privilegio di formarsi nell'ambito della bottega d'arte del padre Gino e, facendo per così dire tesoro dell'esperienza paterna, si va cimentando in più ardite composizioni in cui l'immagine plastica viene a trasformarsi in un armonioso giuoco di contrasti, tutti sorretti da una vibrante carica emotiva. In una recente mostra realizzata anche a roma (alludiamo alla Galleria "Fidia"), lo scultore ha richiamato l'attenzione della critica più qualificata sulla sua più attuale produzione: una

dopo la prima rappresentazione, rappresenta la vittoria della virtù e della fratellanza.

Ordunque Bergman, noncurante dell'apporto di Mozart alla favola originale, nascondendosi dietro un patetico ricordo dell'interpretazione che egli diede dell'Opera all'età di nove anni, quando credette che Pamina fosse figlia di Sarastre e altre cose simili, ci costringe a subire un'operazione regressiva e a considerare Il Flauto Magico come una vicenda fiabesca spettacolare. Bergman stesso finisce col fare un'operazione commerciale come quella tentata inizialmente da Schikaneder, che saccheggiò l' "Oberon" e la "Lulù" di Wieland, defraudando a posteriori la musica di Mozart dei suoi messaggi e contenuti.

Mozart, come molti artisti e intellettuali della sua epoca, era attratto dagli ideali umanistici e democratici dell'Ordine Massonico. Quest'Ordine, strenuamente ostacolato dall'imperatrice Maria Teresa, era comunque tollerato da suo figlio Giuseppe II, così la Massoneria poté raggiungere una certa preminenza negli anni 1770-1780. Mozart, che aderì nel 1784 (e Haydn poche settimane dopo, scrisse molti lavori musicali per l'Ordine. Il Flauto Magico è pieno di simboli massonici con molti riferimenti a procedimenti pe-

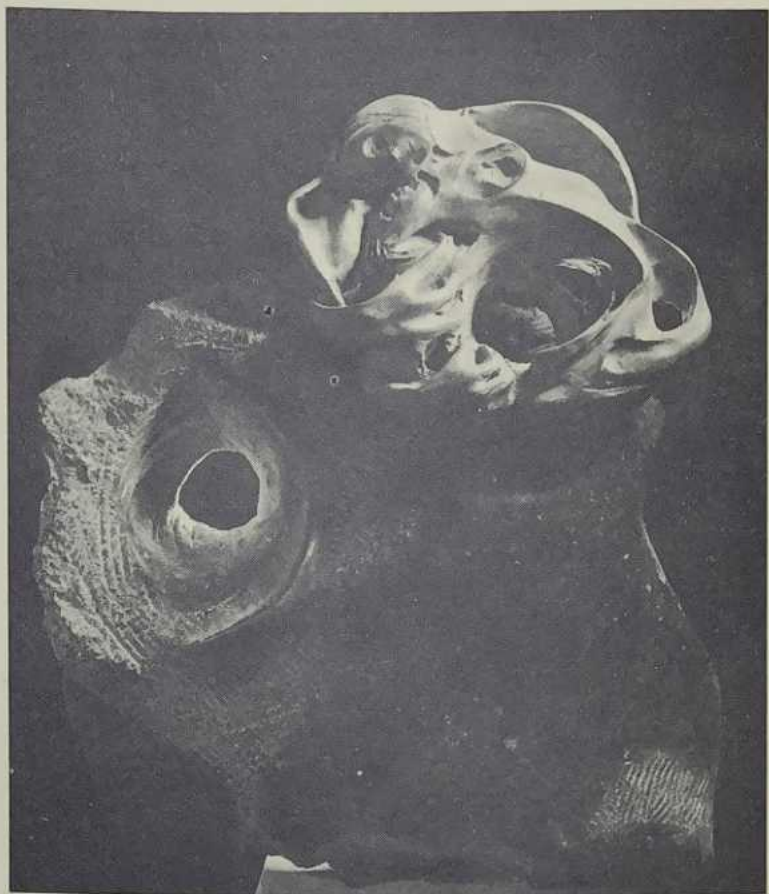


Gino Giammei, Maternità,
marmo bianco - 1975

culiari riferiti all'Ordine. Per menzionare solo uno di questi simboli, possiamo cercare nell'Opera il mistico numero tre: Il Flauto Magico inizia e termina in E-Flat major (three flats) e parallelamente, nel libretto, tre sono le dame che servono la Regina della Notte e tre sono gli Spiriti (o Geni). Come i tre potenti accordi dell'ouverture, tre sono le porte del Tempio alle quali si rivolge

produzione singolarmente condensata in un armonico accordo tra valori razioncinanti e atteggiamenti fantastici.

Su tale terreno, Gilberto Giammei dimostra di muoversi a suo agio, collocando in uno ideale spazio istanze contenutistiche e significati formali. Il risultato si incentra in un variegato sprigionarsi di motivi simbolici, ove anche l'allusione al mito diventa testimonianza di stati d'animo che investono la nostra esistenza. La visione per così dire "circolare" domina prepotente queste "apparenti" fughe della realtà da parte dello scultore che a ragione si preoccupa più di evocare che di descrivere. Dalla complessa motivazione di "Icaro", sorretta da scattanti movenze, alla vorticiosa proiezione del "Labirinto", immersa in una sorta di "continuum" plastico, l'artista rivela una sua coerenza stilistica. La fattura delle opere è sempre castigata, quasi che Gilberto Giammei voglia evitare il superfluo ed evidenziare la purezza di un incantamento, ove tensioni ed ansia trovano la loro soluzione in un abbandono primigenio, che è il riflesso di un raccoglimento dell'essere in se stesso dopo aver "inglobato" tutto il mondo fenomenologico.



Gilberto Giammei, Gomete 1 e 2, Bronzo e pietra verde, 1976

In questa trasposizione "contemplativa" la tecnica più consumata si spiritualizza nel trattamento dei differenti materiali: dal bronzo al marmo bianco alla pietra verde. E le diverse immagini si "saldano" reciprocamente in un campo

Tamino (le due che restano chiuse simboleggiano la Regione e la Natura, e quella che si apre la Sapienza). Perino il serpente che insegue Tamino nella foresta sarà tagliato in tre pezzi.

Grazie al suo altissimo valore morale ed estetico, Il Flauto Magico

ha influenzato profondamente scrittori e musicisti tedeschi. L'ideale dell'amore e della fratellanza universale si accordava alla sensibilità artistica dell'epoca, e la nona sinfonia di Beethoven è una più tarda manifestazione dello stesso ideale. Goethe cominciò a scrivere un "Flauto Magico II parte". Il particolare carattere della musica ha influenzato l'Opera romantica tedesca, a cominciare da C.M. Weber. Wagner la considerò la prima grande Opera tedesca. Per alcuni rimane la più bella.

Come mai un regista della serie-tà morale, artistica e professionale di Ingmar Bergman ha ignorato il messaggio di Mozart, e ha affrontato con tale eccessiva parzialità un'o-

pera d'arte compiuta come Il Flauto Magico?

Semplicemente perchè ha affrontato la televisione come è e non come dovrebbe essere. Cioè ha accettato la televisione tradizionale, la quale, con l'alibi della divulgazione, cerca costantemente di sostituire le varie discipline artistiche imitandole o volgarizzandole. Il regista svedese ha accettato di fare una riduzione del Flauto Magico per la t.v. soggiacendo alla manipolazione dei valori, ragione vera e propria del potere televisivo.

spaziale che Gilberto Giammei assume a ricettacolo dei nostri eventi interiori.

La pittura di Rotelli

Enzo Rotelli è fiorentino per nascita e formazione culturale, assiduo di Ottone Rosai e Pietro Annigoni nel periodo trascorso nel capoluogo toscano. Poi, le ragioni del suo lavoro l'hanno portato a Roma, come pubblicista, collaboratore di riviste e animatore di cartoni animati; ma la sua attività di pittore è rimasta saldamente legata ai colori e alle forme dell'adolescenza e della gioventù. Pertanto il colore ed il tono nelle linee essenziali e nei caratteri dominanti sono quelle della Toscana, e, con maggiore precisione, quelle della maremma, soprattutto nei paesaggi solitari e scarni, animati da pianure senz'alberi, contenuti o serrati da una linea più scura di colline, da sentieri che si allungano pigramente in campi d'erba rada o in rigiri che paio-

no non concludere nulla, quasi sapessero di dover raggiungere senza costruito un punto morto dal quale è fatalmente necessario ritornare indietro, fino al punto di partenza. Il colore però altre volte è quello più discreto e malinconico di certa Toscana silenziosa e romita, immalinconita dal rosso smorto ed attonito dei tetti; la Toscana nuova e senza storia, uscita dai villaggi arroccati sulle colline ammassate dagli ulivi e dai cipressi, e venuta al piano in una solitudine innaturale e ghiacciata.

In tono mite e disperato, identico in altre forme a quello di Carlo Cassola, in alcune sue pagine come quella finale di "una relazione" e de "il cacciatore", o de "il taglio del bosco", con la "cosa" che incombe ad ogni istante ma che in effetti non si produce mai perchè si propone nell'aria, nel colore, nell'atmosfera come un semplice presentimento di minaccia.

Altre volte il colore prende campo, nella desolazione piatta di una distesa quasi schiacciata da un cielo grigio ed appena annubiato d'azzurro, dal rigonfio, foglioso di un cespuglio; un'entità stupita e trasecolata rimasta sola come punto di riferimento di un equili-



Enzo Rotelli

La natura del mezzo televisivo è l'informazione. Quindi quando la televisione tratta la cultura e l'arte, dovrebbe dare informazione in profondità.

Quindi chiunque affronta la televisione dal punto di vista culturale, dovrebbe elaborare sistemi didattici che informano dell'oggetto trattato. Se questi tentativi saranno ideologicamente e linguisticamente corretti (cioè aderenti alla natura del medium televisivo), la t.v. diventerà essa stessa un medium artistico e riuscirà a rendere l'intima essenza del-

l'argomento trattato. Lo spettatore potrà quindi liberamente sceglierlo e fruirlo in televisione o nel luogo della sua origine, ottenendo lo stesso messaggio con un involucro formale diverso.

Inventando una forma arbitraria rispetto al mezzo televisivo e alla disciplina dell'Opera, Bergman ha tradito il messaggio operistico e il veicolo da lui usato: la televisione come mezzo di comunicazione. Ci amareggia constatare che un autore-regista che fin'ora è stato integro,

brio automatico e precario.

Di solito sono soltanto alcuni elementi fossili o vegetali ad acquistare un tono di plausibilità, mutevoli e variabili come un cespuglio, o surrogati da una luce irreale che forza le tinte in un mazzo di fiori o nei volumi irregolari e senza peso di una pera, di un fungo, di oggetti quasi sempre colpiti da una luce difforme e dominante, accentuata, che li sorprende per lo più in un attimo di riflessione grottesca o di trasfigurazione irreale.

Un timbro fortemente maremmano, inoltre, trasuda da spiagge aspre e deserte, aperte verso l'orizzonte da cespugli rifugiati nella terra, dominati dal tronco bianco e levigato di un albero affogato nella sabbia, in una spiaggia che non gli appartiene.

Se i fiori spesso si accendono di una luce grottesca ed improvvisa come lo strepito d'un lampo, il paesaggio per solito è deserto e disperato, reso aspro ed implacabile dalla barriera finale dei monti, aggrediti o, piuttosto, irrisi da una muta di pietre, testimoni fossili dell'inclemenza dell'atmosfera, pietre squadrate e classificate dagli elementi: gli elementi considera-



Enzo Rotelli

ti nella tinta livida che predomina ad esasperazione d'una solitudine fosca e corrosiva.

L'uomo non compare mai, e per trovarlo occorre rivisitare disegni e caricature tracciate sui fogli bianchi quasi sempre per gioco e con gran senso di paura, quasi che da un tratto troppo fedele possa uscir fuori l'immagine grafica di una realtà, che, per il fatto di essere stata scoperta e rappresentata, diventa automaticamente insopportabile. Il terrore di dover prendere atto di una confessione che non deve essere mai e in nessun modo pronunciata.

Giacomo Ambrosini

**La "morte
segreta"
di Dario
Bellezza**

"Dover prendere atto di questo: / che si è un corpo e si muore".

Nella nuova raccolta di poesie di Dario Bellezza, *Morte segreta*, il rap-

abbia tradito d'un colpo il cinema, l'Opera, e la televisione e venduto se stesso e il suo pubblico.

Anita Triantafyllidou

Un europittore itinerante:

LUCIANO CACCIO'

**L'OMBRA CHE CADE
SUL MONDO
CHE SI ALZA**

di

Filiberto MENNA

Come nella serie precedente dei *frammenti di caccia*, anche in queste opere ultime si può individuare un tema ricorrente, una figura intorno a cui si dispongono sulle superficie del quadro tutti gli altri attrezzi visivi. Più che di un tema, o di una immagine immediatamente riconoscibile, si tratta di un nucleo di condensazione intorno al quale si aggregano e prendono forma le nebulose delle pulsioni e della memoria. L'artista non si serve, cioè, dell'immagine per indurre l'osservatore a compiere il percorso verso la realtà

visibile, fenomenica, non le attribuisce il significato di una immagine di riconoscimento, ma piuttosto l'assume come una figura in senso propriamente retorico, come un topos in cui interno ed esterno, io e altro, trovano il punto di relazione e di oggettivazione linguistica. Di qui la necessità, per una giusta lettura di queste opere, di interdirti ogni varco che potrebbe portare a una interpretazione narrativa, a trasformare in racconto la figura e la scena in cui questa si presenta.

Ho parlato di attrezzi visivi e di scena, non a caso: il modo di rappresentazione posto in atto da Cacciò, se esclude una struttura narrativa, fa pensare piuttosto a una messa in scena, sicché gli oggetti della pittura si dispongono sulla superficie del

porto con la morte è immediatamente rapporto con il proprio corpo. La morte non è un accidente, un pensiero che attraversa ogni tanto il cervello: è un dato permanente, è il corpo che siamo. Da qui nasce un conflitto vero e proprio, d'identificazione e d'estraniamento, con questo sè, il corpo, che è anche altro da sè, negazione di sè.

Bellezza dunque anima il dato da cui parte, tanto che esso acquista esistenza indipendente, anche se non separata. Questo procedimento, come vedremo, è costante. A un certo punto, infatti, il corpo mortale minaccia d'annientare l'io in modo così reale che si sdoppia, gli sta davanti in un altro se stesso che vuole ucciderlo. Tutte le poesie e i romanzi di Bellezza sono scanditi dall'angoscia d'essere perseguitati dal proprio assassino e d'attendere, non si sa se per ammazzarlo con odio prima che colpisca, o per arrendersi, finalmente liberi dall'ansia di morire.

Proseguendo con questo processo connotativo per cui i dati si fisicizzano in modo sempre più concreto, la coscienza della morte rientra nell'io come morte immanente ("intossicato / dall'idea di finire", il corpo ancora giovane diventa vecchio, rotto, marcisce) e infine

Luciano Cacciò, *Dallo specchio*.



come morte in atto: allora il poeta guarda il proprio cadavere già freddo, irrigidito.

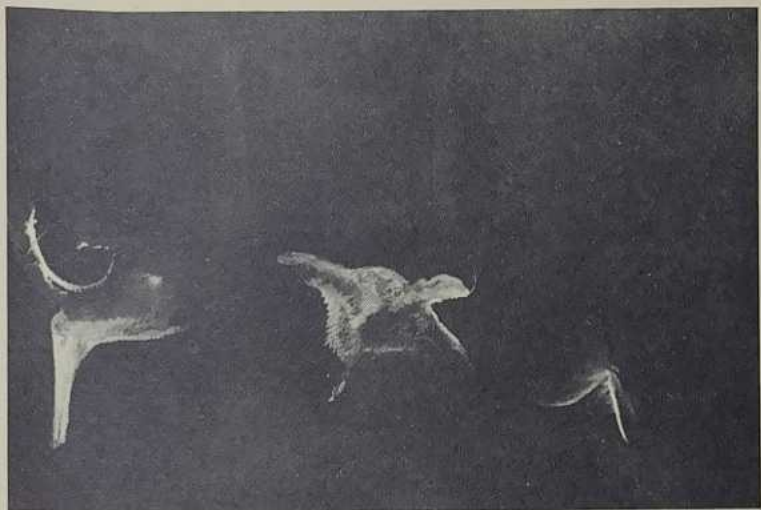
Il rapporto con sé dunque è globale, il rifiuto di dissolversi assoluto. Ma quest'assolutezza, sempre per lo stesso procedimento si personifica in un Dio che l'io apostrofa, bestemmia, implora, con cui s'identifica. D'altra parte, in questo conflitto con l'assoluto, la coscienza d'essere corpo, quindi di non poter durare, di non essere dio si traduce nel riconoscersi diavolo e nello sprofondare nel proprio inferno "sconfitto senza notizie della causa prima".

Il conflitto col proprio corpo e con la propria divinità - nel senso che abbiamo visto - si moltiplica sia nel rapporto con gli altri, sia nei rapporti degli altri tra di loro. Tutti sono segnati dalla medesima condanna. Anche la Storia, corpo collettivo, si cresce dentro i suoi assassini, li nutre, anch'essa ha per meta finale il nulla che attende i singoli.

Non è possibile raggiungere la pace della contemplazione, ogni tentativo di consumare la morte nella coscienza è vano perchè bisognerebbe liberarsi del corpo. Il conflitto è insolubile perchè ciò che ci fa vivere e che vorrebbe durare è sempre lo stesso corpo

quadro come oggetti teatrali su un fondale, dal quale emergono e rispetto al quale assumono una determinata identità funzionale. Il senso di questa rappresentazione scaturisce, per condensazioni improvvise, dall'incontro sempre diverso degli attrezzi visivi che l'artista costruisce dentro la pittura e colloca sul fondo, stabilendo tra di loro relazioni continuamente mutevoli, ottenute con spostamenti minimi, guidati da una ragione intuitiva e intesi a mettere in movimento i meccanismi delle associazioni analogiche e della memoria, come una calamita che agisca all'interno di un campo magnetico, mettendone in evidenza le segrete linee di forza.

Il primo atto della costruzione scenica è la delimitazione del campo pittorico coincidente con la stesura del fondo: una stesura lenta, per strati successivi di colore, che interagiscono tra loro, creano spessori cromatici e improvvise accensioni luministiche. Lo spazio della tela si trasforma in una sorta di interno, l'interno della pittura. La stratificazione del colore non concede che rare aperture alla luce: da questo buio emergono gli altri protagonisti del quadro, che si staccano dal fondo come oggetti scenici colpiti all'improvviso da un fascio di luce. Si staccano dapprima i mostri tene-



Luciano Cacciò, *La caduta dell'ombra*

ri, queste figure del desiderio ricorrenti nella pittura di Cacciò, figure metamorfiche, a metà uccelli e metà piante esotiche, accattivanti e angosciose insieme. Sono immagini che scaturiscono dai processi primari della condensazione, e risultano definite entro la pittura da una pulsione della mano che procede per un lungo tratto autonomamente, al di qua (e al di là) di ogni controllo razionale, ma che l'incontro (meglio, l'agire dentro) con l'istituto sociale della pittura (della lingua della pittura) riconduce, ad un certo punto, dentro una logica costruttiva. Infine il terzo attrezzo: la finestra-cornice-specchio, che l'artista colloca in un punto determinato (ma sempre variabile) della tela, in modo da fornire una ulteriore, e questa volta più precisa, delimitazione del campo

che giorno per giorno ci affossa.

Questa condanna esistenziale è anche una comunanza, riguarda tutti, come s'è visto. L'inferno dunque non sono gli altri, anche loro hanno il carico, la manutenzione del corpo, la stessa fatica di rapporti intricati. L'inferno è il quotidiano, questa macerazione cronica come un mal di fegato in cui in qualche modo uno si fa una tana, si trova un po' di calore, magari si abbandona a nostalgie persino un po' **kitsch**, e subito si irrita e insolentisce se stesso e il prossimo, e in fondo si capisce così bene. In quest'inferno Bellezza ha con

gli altri lo stesso rapporto di fastidio e compassione - fino alla tenerezza - che ha con sé. I momenti forse più alti della sua poesia, certo i più suoi, sono quando racconta la convivenza con se stesso ("trascinandomi un corpo-cadavere/che di mattina alzo e vesto, rantolo per casa,/chiudo al gabinetto" o la convivenza con gli altri: "Andavi a piedi. Scarpe consumate che io / paziente portavo a risuolare"; "cercando nell'armadio, ho / ritrovato una nera giacchetta lisa / che tu mettevi tanti anni fa"; "Ancora mangi pane in cucina". Qui il lettore della precedente raccolta poetica di Bellezza, *Invettive e licenze*, sentirà la continuità con le tazze di caffelatte davanti a cui il poeta sedeva la mattina e le insalatieri di pomodori preparate per gli amici.

Come col proprio corpo, con le persone con cui si vive o si è vissuto la comunanza si stabilisce per il semplice fatto che esistono, lo si voglia o no. Si potrebbe dire che l'altro da sé, chiunque sia. Bellezza non può toglierselo di dosso, nel duplice senso che costituisce un ingombro e insieme una necessità di vita. Perciò anche la violenza può diventare un rifugio, un contatto umano, e il poeta può dire senza meravi-

pittorico. L'attrezzo conferma che la azione si svolge in un interno e stabilisce una terza indicazione spaziale, intermedia fra il fondo e la figura: si tratta di un dato importante nell'intera struttura del quadro, in quanto è esso che rivela la contrazione estrema della porzione di spazio tra fondo e superficie, in cui la figura emblematica viene a trovarsi imprigionata. La finestra è anche la unica apertura verso l'esterno, dal momento che la convenzione della pittura (dall'artista puntualmente rispettata) non consente di considerare tale la quarta parte del quadro, quella che dà sull'osservatore. Ma anche ora Cacciò punta sull'ambiguità, costruendo la luce della finestra-cornice con stesure dense di colore, da cui emergono, a volte, addirittura sagome evanescenti, quasi si trattasse non di una finestra, ma di uno specchio appannato; sicché lo sguardo cerca un varco attraverso la cornice, ma è risospinto dentro lo spazio del quadro.....

In questo spazio concentrato riconosciamo, ora, i luoghi della nostra vita quotidiana, riconosciamo nel nostro tenero il volto dell'artista, il nostro volto, una nostra, non improbabile, comune condizione di esistenza.

Filiberto Menna

Le Composizioni di Brazzetti-Vittori

La pittura di M. L. Brazzetti-Vittori si caratterizza per una varietà tematica che al contempo si snoda attorno a precisi impasti cromatici. Pur affrontando diversi soggetti, la artista infatti non viene meno al suo impianto strutturale, schiettamente figurativo, rivolto ad accentuare il senso dell'emotività nelle sequenze coloristiche.

Si osserva fra l'altro che M. L. Brazzetti-Vittori si destreggia con assoluta naturalezza tra visioni paesaggistiche, inquadrature marine, composizioni di fiori e, in particola-

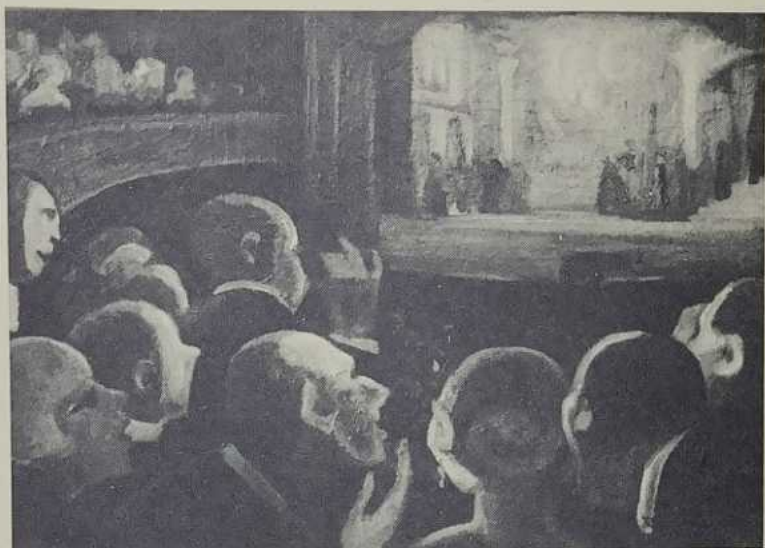


Maria Luisa Brazzetti-Vittori, *Libro antico*
olio, 40 x 60

glia "solo le botte dell'infanzia mi placano".

Dunque per Bellezza la comunanza con gli altri, riconosciuta attraverso i gesti e gli oggetti della "sopravvivenza quotidiana", è un dato, non dipende da lui, può solo constatarla. Perciò il suo non è un farsi piccolo, non ha niente a che vedere con la commozione e l'intenerimento dei crepuscolari. Per Bellezza la stessa pena di morire giorno per giorno è già scontata al punto che spesso ne può parlare solo usando l'enfasi e il luogo comune letterario: "mia tomba / è questo corpo vestito di poveri panni." Lo stile dunque conferma che Bellezza non crede alla semplicità dei sentimenti, né all'elementarità dell'espressione.

Siamo così arrivati al rapporto del poeta col linguaggio. Anche qui Bellezza, come non può dimenticare d'avere un corpo, non può dimenticare un istante di essere scrittore. L'io di questi versi si presenta spesso come "il poeta" in terza persona. Non per narcisismo. La necessità di scrivere non è gratuita, gli viene dal bisogno di strappare il disperso al flusso del tempo, perché la vita non si spenga senza lasciare traccia. Ma, concretandosi in parole,



Maria Luisa Brazzetti-Vittori, Al teatro 2, olio su tela, 50 x 70

il vissuto acquista appunto una consistenza sua, con cui l'autore deve fare i conti. Si riproduce così, a un altro livello, il conflitto che già conosciamo. Tanto più che lo strumento stesso del comunicare, il linguaggio, si presenta al poeta come un **corpus** linguistico e letterario che gli appartiene: insieme si pone fuori di lui con una sua esistenza massiccia. Il conflitto quindi si moltiplica, lo

scrittore è costretto a rapporti sempre più difficili e faticosi con le condizioni della sua espressione: con il linguaggio, con la

re, nella messa a fuoco di personaggi tipici di una società di costume. In questo ultimo ambito vanno evidenziati i dipinti che si ispirano a frequentatori di teatri, attraverso tagli e scorci prospettici di rara fattura.

Un certo clima evocativo, prememente rispetto alla nuda e cruda narrazione degli eventi sollecita una "emotività" coloristica, che, senza mai scendere nell'enfasi o nella descrizione, si risolve in chiave intimista: in un mondo cioè tutto raccolto, fatto di sensazioni, ricco di accenti, e allo stesso tempo aperto ai più suggestivi preavvertimenti.

Un pennell'are largo e fluente



Salvatore Provino, Codice altro, 210/110

sua codificazione letteraria, con il proprio testo. Nello scrivere si manifesta dunque con il massimo di complicazione il rapporto intricato, già visto a tutti i livelli dell'esistenza, tra l'io e la propria alterità, che s'intralciano e s'alimentano a vicenda.

Bellezza non può quindi trascurare la manutenzione dei suoi versi, cui provvede con lo stesso "fastidio e celebrazione" con cui si occupa di sé, "sapendo / che non esiste altro, e l'eternità è lontana / frutto di miracolose digestioni che il mio stomaco delicato non può permettersi."

Daniella Ambrosino

Poemetrie di Provino

contraddistingue il ritmo esecutivo delle differenti composizioni, variegate nel tono e nelle successioni luministiche: composizioni tutte che, come si accennava all'inizio del discorso, alla fine si coagulano attorno ad una unitaria "scelta" operativa. E questa scelta risponde per lo appunto all'esigenza di travasare il

Salvatore Provino, nomen omen: quest'anno, la mostra del Nuovo Carpine e il volume dell'Editrice Magma [Geometrie, linguaggio, simboli, ideologia, con testi di Asor Rosa, Carmine Benincasa e Lucio Lombardo Radice] ne ripropongono all'attenzione interdisciplinare

pittura, scultura, grafica e loro combinazione letteraria, ideologica, fotografica, loro potenzialità e produttività plurale e riricreativa per una nuova e più complessiva, e complessa, lettura. Prima, la "macchina", poi la "macchina e natura", poi la "Macchina a natura": l'esempio di una progressione di figure e rapporti già sociali e metanaturali indica da tempo altre crescite. Maschera, totem, elmo, araldi, cavalieri, spaventapasseri, armature; geometrie, geometrie non, germinazioni, progetti... Gli spazi, anche del volto umano mascherato o difeso, si invadono da soli, si contorcono per gemmare, vegetare, minare, andare oltre la propria maligna finità che si sfinisce. Teorési filosofiche, matematiche, metriche poetiche [poemetrie, le diremmo, se Provino ci consente di provinare], logismi biofasmatici, scientismi e gramscientismi, assiomatiche e contraddizioni, assiologie e dialettiche, fisiche e fisiismi e sofologie e logomorfismi e sofismologie: tutti questi apparati interpretativi e persino i contributi alti di Lombardo Radice e Asor Rosa, a parere di qualcuno [noi, io, chi scrive, chi legge forse], fanno torto alla ricchezza di questa pittura scultorea, di questa

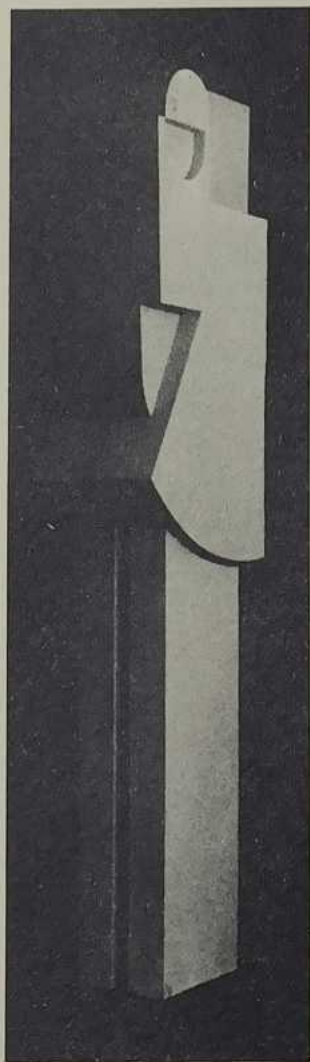
tessuto cromatico in una molteplicità di situazioni. I rossi, i viola, i bleu, i verdi e le ocre sembrano scaturire da una unica fonte, pur articolandosi in simbologie o "figurazioni" di vario genere.

E' implicito allora che le sollecitazioni della fantasia si accompagnano all'atto creativo vero e proprio, sino a disciplinarsi in un linguaggio espressivo che a volte sfiora il limite della tensione, in una trasfigurazione di persone, cose, fatti e ambienti colti nella loro "essenzialità".

Franco Miele



Salvatore Provino



Cannizzaro, Protezione 1975

scultura pittorica, di questa grafica pittosculata et-ceterograffiante. La non-euclideanità degli spazialisti proviniati, la tettonica progettuale di monumenti impotuti finora [provotatliniani?], gli einsteinismi etc. di certe titolazioni scientificiste, che cosa aggiungono - che cosa tolgono, piuttosto - all'esplosione inventiva libera delle provinogonie? Gauss, c'entra? Tutto c'entra, nel fuoriscienza dell'arte - che è scientificissima così. "Il dominio delle sfere", le "simbiosi", i "contros spazi" non hanno neppure bisogno di queste tautologie. Quando il magma si fa materia che si organizza per non servire, e poesia materialistica per questo, tutto il resto è "contenutismo" [o "formalismo"] se volete, che è la stessa cosa] aggiunto alla fantasmassessusia. Provino continui a contrometrare le gè, a simballare il reale, a disideologizzare nella concrèsi operatoria. Lasci stare il resto ideologistaico che è silenzio, è informazione ciossarebbe...

Gianni Toti

LUIS VALDEZ

E "IL TEATRO CAMPESINO"

AMERICA da AMARU

e "il pensiero serpentino" maya è tutto da riscoprire: Cristo Parlò maya sulla croce ("Eli lama sabactani = ora mi immergo nel mattino della tua presenza") etc... Queste e altre sorprendenti tesi nell'intervista del rifondatore del TEATRO CHICANO a

GIORGIO URSINI URSIC

Per contribuire
alla confusione generale

Per un "chicano" (ex-messicano) la cosa più importante è il rumore: gli piace far rumore. Il rumore è una rivendicazione esistenziale in una regione in cui i "chicanos" non osano neppure cantare per le strade per paura che i nordamericani li mettano in galera. Per capire lo stile del Teatro Campesino, che può sembrare rozzo, grossolano, bisogna considerare effettivamente la paura dalla quale è sorto: sterminate e monotone distese di vigneti e di frutteti, proprietà delle grandi compagnie o di milionari i cui pro-

blemi di mano d'opera sono risolti da 90.000 messicani che passano ogni giorno la frontiera, senza contare gli immigrati clandestini che arrivano ad essere addirittura 200.000 all'anno.

Ho partecipato a Città del Messico a un Festival dove più di 700 operatori del Teatro della "Nostra America" cercavano, oltre allo scambio di esperienze, informazioni e critiche, il cammino che dovrebbe percorrere il loro Teatro, quello dell'America di José Martí, degli indios, dei negri, dei chicanos, dei contadini e degli operai, degli sfruttati. Cinquantotto gruppi con esperienze molto diverse che cercavano di organizzare una lotta comune, cercavano unità all'interno dell'immensa varietà di stili e possibilità. Gli slogan erano: "Siamo uno solo perchè America è una!" "Un solo continente, un'unica cultura." "Viva l'unità! Viva la nostra unità!" "Nostra America contro la loro America!"

Unità che non nega la pluralità dei vari cammini, e il Festival infatti rivelò l'immensa ampiezza della ricerca teatrale che oggi esiste presso quei popoli.

Tra i tanti spettacoli presentati quello che ha sollevato più scalpore e polemiche è stato "La carpa de los Rascuachis" di Luis Valdez messo in scena dal Teatro Campesino (visto anche in Italia al Festival dell'Unità di Napoli). In quell'occasione ho rivolto alcune domande a Luis Valdez, direttore, animatore, e ideologo del gruppo. Nel corso della conversazione sono emerse alcune tesi che, non si possono, a dir poco, non definire sorprendenti.

G.U.U.

D.: Come ebbe inizio il Teatro Campesino.

R.: Dunque, io personalmente sono stato nel teatro da quando avevo sei anni, perchè facevamo rappresenta-

La poesia e la critica Jacobbi su Sereni

Un giorno verrà riconosciuto (un giorno "storico" intendo) che fare, poesia in questa tarda epoca industriale, significa compier un atto di coraggio. Questo su tutti i versanti, per tutte le tendenze: tanto, più cerchiamo di destituirci dal nostro ruolo di vati o di maledetti, tanto più ci ritroviamo, vati e maledetti, imbragati nel cellophane, come questo nostro tempo, che vediamo che esiste, fuor di ogni dubbio, ma di giorno in giorno si rende più indefinibile, più indescrivibile; più vero del vero, più immaginoso della fantasia. Forza delle cose, debolezza della parola, o, al contrario, apertura di un nuovo ciclo per il linguaggio, in cui, distrutte le barriere e i giardini d'inverno, la scrittura tende a "spalmarsi" sulla materia, a entrare in un contatto, immediato e nello stes-

so tempo ingannatore. Un realismo astratto assoluto, uno sbocco, non un dovere per la poesia?

Queste ed altre riflessioni, erano il risultato, cogente, di una lettura e di una riletture insieme: quest'ultima riguarda *Altarego & altre ipotesi* di Roberto Sanesi, un libro di poesia che avevo appena appena apprezzato in tutta la sua complessità, in tutta la apparente contenutezza, quella "misura", che fa di tutto il reale folgorazione, momento di dialogo, al tavolo del poeta, se volete, a spezzare l'arte, quando il pane sia finito. E questa poesia, che non rifiuta la tradizione, senza esser affatto tradizionale, la chiamerei proprio una poesia "dopo" il pane, dopo certe riscoperte, dopo "la tentazione armonica" su una diversa composizione del caleidoscopio. Ma a un altro polo, sempre sullo stesso arco di tensione, è il tipo di riflessione, cui obbliga il saggio di Ruggero Jacobbi (*La solitudine pubblica*, La nuova Foglio

zioni nei campi di lavoro in California per divertirci e per intrattenere la gente, e da qui nacque il mio interesse per il teatro. Con gli anni vi si unì anche una idea politica. Non posso dire che questo avvenne per caso né all'improvviso. Io e la mia famiglia e migliaia di altri "chicanos" abbiamo sofferto una certa oppressione negli Stati Uniti, ma ci siamo fatti anche le nostre opinioni, e io ho deciso di cercare di fare qualcosa per la classe contadina; così avvenne che quando mi resi conto che Cesar Chavez stava organizzando una Unione dei Lavoratori Contadini (*Union de Trabajadores Campesinos*) sapevo già che avrei partecipato a questa lotta.

In questo periodo - era già il '64 - ero stato anche a Cuba, dove iniziava un'esplosione artistica, anche se non molto grande, in teatro. Ritornai negli Stati Uniti fermamente deciso a lavorare con i contadini e a cercare di integrare il teatro in questa forma di lotta, ed è proprio in questo momento, nel '64, che iniziarono a formarsi idee sul teatro politico. Negli Stati Uniti non si faceva molto teatro; l'unico teatro che esisteva - ed era appena agli inizi in questa direzione - era il "*Summerset Group*"; così mi inserii in questo gruppo verso la fine dello stesso anno e lavorai con loro per otto mesi, finché non scoppiò lo sciopero tra i lavoratori della Union in California.

Mi trasferii allora immediatamente a Delem, Delano, in California e stando lì cominciammo in parecchi a lavorare; i contadini provarono a improvvisare per un pubblico popolare, in maniera rozza ma oltremodo efficace. Ebbe inizio così il nostro teatro.

D.: Che aiuto può dare il Teatro Campesino alla lotta dei "chicanos"?

R.: Il nostro teatro è sempre servito a elevare lo spirito dei lavoratori, perchè una lotta richiede la partecipazione di tutto l'essere umano. E' necessario non solo capire ciò per cui si sta combattendo, gli ideali, ma anche avere ben presente il concetto dell'unità, averlo sempre di fronte e il teatro attraverso la sua presenza, gli uomini, cantando e recitando insieme, rispecchiano la realtà di una lotta, dimostra in certi momenti le immagini più poderose che si possano dare all'unità. Questa è la migliore unità che possa esistere, nella prassi, ovviamente, non la si realizza così; ma nei momenti in cui la lotta si sta trasformando e le stesse simpatie dei lavoratori cambiano, salgono o si abbassano, un teatro può servire a mantenere questa immagine dell'unità e conservare alto lo spirito di lotta. Inoltre, a Delano ci siamo resi conto fin dal principio che la lotta era seria, non era uno scherzo, perchè la lotta era dura, perchè tutte le lotte

Editrice) sulla poesia di Roberto Sanesi.

All'interesse, alla sorpresa per l'uso di un armamento critico che rinnega vecchie formule, ma si fa strumento aggiornato, scientifico, ma anche coevo rispetto all'autore "Incriminato", si somma, superando tutto, la sorpresa. Ma come? Non era stabilito, con editto (penso di qualche reale casa, degli Antichi Stati Italiani) che i critici parlano solo di autori con un piede nella fossa, che a rischiare devono essere i poeti *da soli*, in una delle forme di solitudine pubblica, che i poeti oggi avvertono, di fronte a una critica divissima su tante cose, ma singolarmente compatta nell'amore per la necrofilia? Ci sono le eccezioni, si capisce, e la ripresa del discorso sulla poesia (che non c'entra niente con le edizioni di poesia, salvo le solite eccezioni), è merito anche di qualche pattuglia di critici, o spesso critici-poeti.

Comunque sia, qui si può osservare, come raramente succe-

de fra contemporanei in questi lidi, come il rapporto critico-poeta non sia una astratta invenzione, utile ai fini editoriali, a una consegna di patenti per sfuggire alla Bastiglia della lirica. Tra parentesi, le Bastiglie sono due, quella della poesia e quella dell'anti-poesia, e crescono di muri e di orpelli; tornassero a vivere il Conte Dracula e De Sade, le due forze sarebbero le vere fucine letterarie, i mitici Laboratori, passati alla cruda realtà del tempo. Altro che Arcadie e visceri in vetrina... Jacobbi spiega a noi, ma anche chiarisce a Sanesi, dato come è come un produttore in piena attività e potenzialmente fertilissimo, le ragioni ideologiche e formali della sua ricerca, la collega con un presente, del quale dà una interpretazione coerente con le ragioni della poesia e le analisi sui tipi di poesia operanti, dialetticamente vivi e non sotto vetro e formalina, come i feti al museo delle scienze naturali.

Sanesi risponde

richiedevano che la gente passasse dei momenti di sofferenza. E in fondo era giusto che li passasse, perchè lo stare costantemente a combattere subendo spesso le randellate dei soldati addetti al rancio o dei poliziotti collocati lì, subire cioè una violenza, è proprio questo che rinforza la coscienza e la rabbia di coloro che stanno lottando.

Un teatro che canti e che gridi formando un'unità che serva a mantenere vivo l'ideale di fronte al popolo: questo vuole essere il teatro campesino.

D. : Vedendo il tuo spettacolo potrebbe venire l'idea che tu pensi che tutto si risolva tramite la Virgen de Guadalupe. Potresti parlarmi un pò di questo?

R.: La Virgen de Guadalupe rappresenta per il nostro popolo una particolare condizione dell'umanità, che viene appunto simbolizzata dalla madre; la Virgen de Guadalupe è la madre cosmica, è la madre universale di tutti noi. Il nostro popolo sa bene che la Virgen de Guadalupe ha accompagnato la nostra razza nelle lotte per la giustizia sociale attraverso varie fasi e istanze differenti.

Con Pancho Villa e Emiliano Zapata lo stendardo della Virgen de Guadalupe stava in testa ai rivoluzionari che andavano a combattere. In California durante la lotta dei contadini

si utilizzò lo stendardo della Virgen de Guadalupe affinché la gente prendesse maggior fiducia nella nostra lotta, che non solo era giusta ma anche inevitabile, così come la vittoria è inevitabile, perché abbiamo tutta la forza dell'universo che ci appoggia. C'è una così profonda convinzione nella vittoria della nostra causa che questa può trovare un simbolo proprio nella figura della Virgen de Guadalupe, che motiva con molta forza l'impegno di coloro che stanno partecipando alla lotta credendo in Lei.

D.: Ma non è una contraddizione usare come simbolo di lotta la Virgen de Guadalupe?

R.: No, credo di no. Perché credo in Dio. Ho visto poco fa in un autobus una scritta che diceva: "Dio mi guida ma sono io che manovro". Dio ci guida, ma noi lottiamo; siamo noi che stiamo facendo la lotta e Dio ci mette di fronte a questa prova: lottate o no; siate uniti o no; siate capaci di lavorare quotidianamente o no. E' questo il ruolo di Dio in questa vita. Vita materiale, vita di questo mondo. Stiamo lottando qui per un cambiamento sociale, ma questo non vuol dire che il pianeta terra non stia nell'universo; ci sono misteri che l'uomo con tutta la sua scienza non riesce ancora a capire; ci sono le galassie, le stelle..... tutte queste cose fanno anco-

con l'opera, d'altronde continuamente citata e caricata di ulteriori valenze dal critico. Dietro questa *Solitudine pubblica*, si sente un discorso che solitario non è stato, non solo per la qualità dell'opera di Saneesi, ma anche per la capacità di Jacobbi di rispondere, di rilanciare, talora addirittura a un livello più alto, la provocazione di questa poesia. La "hoffmaniana apparizione" dell'*Altérego* viene appunto da Jacobbi spiegata su una linea originalissima di analisi critica, che dalla "metafisica istantanea" del Bachelard passa a chiarire il punto nodale delle contraddizioni "fra memoria e coscienza" nella cultura moderna. Qui occorre la citazione, per una fra le tante acutissime notazioni, che dispiegano una "nuova metodologia" critica, quella di chi opera coscientemente dopo tante avanguardie e rivoluzioni, culturali e ideologiche: "I Surrealisti pensavano che la coscienza fosse la causa d'ogni male, e credevano di esorciz-

zare la memoria attraverso i *recours à l'abbîme*, ma oggi sappiamo che la loro obbedienza all'incoscio non era altro che un flusso di coscienza particolarmente libero, particolarmente arischiato, e che la memoria cacciata da una porta (memoria psicologica) rientrava da molte finestre (memoria culturale o naturale). "Ecco la "noia", mai uguale a se stessa, che Sanesi verifica operando in quegli spazi, che sono spazi culturali, nel senso della nostra condizione espressiva attuale, ecco da parte di Jacobbi, una formulazione che sposta l'asse di analisi di non poche teorie correnti.

Così, nel dialogo fra critico-poeta e poeta-critico (perché così si configura una reale situazione *in progress*) Sanesi può "rispondere" con "L'ipotesi del vento": "In lontanissime età rispettabili amebe/ri-fiutarono un rischio d'esilio volontario/adducendo ragioni morali, e così non capisco.... L'ipnosi/è nemica del vento, l'auto-

ra parte della nostra vita, anche se sembra di no, e il credere in Dio ci aiuta a pensare alla totalità delle cose così come la lotta per la giustizia sociale è la lotta per un equilibrio che ha a che vedere con l'equilibrio di tutto ciò che esiste. Credo che Marx e Lenin siano esistiti perché Dio ha voluto che esistessero ma non come una sfida a Dio. Credo invece che bisogna lanciare una sfida alla chiesa perché è un'istituzione di pietra e oro, ma noi tutti, anche se non lo vogliamo, siamo in Dio e Dio ci mette dove appunto stiamo, e noi dobbiamo imperare ciò che è la libera volontà, capirne il senso, perché nessuna persona ha una volontà e cose del genere. In definitiva noi, l'umanità intera, siamo obbligati a lottare per l'uguaglianza di tutti i popoli del mondo; non devono esistere sfruttatori. E' nostro dovere quindi accettare questo problema, accettare questa responsabilità; dove sta dunque la libera volontà? Non c'è libera volontà. Abbiamo il bisogno di trattarci vicendevolmente come esseri umani; alcuni dicono che è a causa della giustizia, altri degli ideali, altri dicono perché è necessario, ma alla fine si arriva a credere in qualcosa, in una morale, in una cosa buona, credere nel bene. Cercare di creare il comunismo nel mondo, significa cercare di creare l'uguaglianza di tutte le razze, di tutti i lavoratori, di

tutte le classi sociali; significa distruggere le classi e stabilire l'uguaglianza di tutti.

Questo non è diverso dai principi più fondamentali, dai principi più innocenti che sono sempre sorti quando gli uomini pensano a Dio.

D.: Il poeta Ernesto Cardenal sostiene che non esiste alcuna differenza tra marxismo-leninismo e il cristianesimo primitivo.

R.: Infatti, è la stessa cosa. Anche nel cristianesimo primitivo si dice che i ricchi non arriveranno da nessuna parte, che è impossibile che un ricco entri nel Regno dei Cieli, intendendo per cielo anche uno stato di armonia, o quello che è; che i ricchi saranno gli ultimi e i poveri i primi.

D.: Che opinioni hai dei preti del Terzo Mondo come Camilo Torres?

R.: Credo che ognuno abbia la responsabilità di lottare in questa vita come gli sembra più opportuno. Non mi sento di giudicare le azioni di Camilo Torres, posso solo studiare ciò che fece e apprezzare il suo sacrificio.

Credo che stesse cercando di fare quanto di meglio potesse per il suo popolo; si rese conto della situazione che c'era in Colombia, si lanciò nella lotta così com'era e che Dio lo aiuti. Che serva di esempio per tutti, preti e non. Per noi, negli Stati

re nemico dell'opera....." Su questa linea di rapporti (ma lunghi, pieni di impegno reciproco, che non interessano la grande editoria del nostro fatiscante capitalismo.....) lo scambio si moltiplica, con l'arricchimento, con la giustificazione di un operare poetico e critico altrimenti ingiustificabile a priori. Infatti, qui non siamo al *prima*, siamo al *colloquio*, non all'ipotesi del consumo di massa o di gruppo. A proposito de "L'agonia dell'anarchico Pinelli", Jacobbi nota la teatralità stanislavskiana della poesia di Sanesi, il suo esserci dichiarativo, retorico, come negazione di ogni possibilità (realtà fuori della noia) di qualcosa che non sia l'indignazione civile, la politica sotto le forme operanti del linguaggio.

Si veda come Jacobbi "svela" quell'esperimento affascinante e ricco di volute ambiguità che è "Atto unico": il riferimento a "La psicanalisi del fuoco/L'intuizione dell'istante" di Bachelard, ribaltato in una

ottica italiana, perchè la nostra poesia non si può spiegare che con strumenti *fatti nostri per una ampia assimilazione culturale*, chiarisce ancora una volta l'aspetto "teatrico" della esperienza di Sanesi. Certo, Jacobbi, uno dei più importanti personaggi del nostro panorama teatrale, dispone di una corda in più, per interpretare quel fenomeno complesso, quasi *multi-media*, che sta diventando la poesia contemporanea. "La morte è un contadino" replica Sanesi e "nell'ora/in cui le ombre rovesciano il colore/in ossa che si spaccano, madri/di bucaneve/ma non ancora linguaggio/Gli scavere-mo una bocca nella parete"

Quante volte ancora, potremo leggere, insieme, la poesia e la azione sulla poesia? Sono discorsi che potrebbero interessare un vasto pubblico, se la nostra industria editoriale si svegliasse dal letargo dei luoghi comuni.

Ma, utopia per utopia, dobbiamo credere anche a una pos-

Uniti è diverso, perchè non ci è possibile intraprendere una guerriglia nella sierra; non c'è sierra. O meglio sono tutte parchi nazionali. E non possiamo fare neppure una guerriglia urbana; è impossibile, perchè la vigilanza negli Stati Uniti è tremenda. Tutti coloro che si dicono rivoluzionari nel mondo non possono essere rivoluzionari senza collegarsi a movimenti di liberazione in altre parti del mondo: devono lavorare in gruppo e la nostra posizione negli Stati Uniti è diversa da chi sta lottando in Colombia o in Perù. E' ben diverso stare dentro o fuori del mostro. Sono due condizioni ben distinte e non bisogna confonderle. La nostra condizione non è la stessa della Cina prima della rivoluzione. Ci sono molte cose negli Stati Uniti che confondono i lavoratori proponendo loro valori borghesi e confondendo così il movimento operaio. Ci sono aspetti di questo movimento negli Stati Uniti che sono contro l'Unione dei Lavoratori Contadini. Si tratta di una contraddizione enorme, ma ci avverte che il movimento del lavoro negli Stati Uniti si è lasciato andare a queste lusinghe. Tutto ciò solleva questioni molto importanti per coloro che cercano di operare un cambiamento sociale all'interno degli Stati Uniti..... Il problema è che abbiamo il mostro di fronte, ed è un mostro molto raffinato, utilizza tutti i mezzi propa-

gandistici, tutti i traffici possibili per comprare i nostri leaders, per confondere la nostra gente, per distruggere il movimento, per infiltrarsi. Tuttavia non vinceranno; la verità ha un modo di arrivare dove vuole e negli Stati Uniti c'è un cuore molto vivo, un cuore che sta con tutti i lavoratori del mondo e questo cuore non potrà mai essere schiacciato, e proviene per gran parte dalle minoranze: chicanos, negri, portoricani, filippini, giapponesi, cinesi e tutti quelli che hanno sofferto questa oppressione e continuano a viverla.

D.: Quale sarebbe il sistema di lotta dei lavoratori contadini?

R.: Credo che dobbiamo organizzarci, conservar la nostra unità, coscientizzare il nostro popolo sui termini dei rapporti che hanno gli Stati Uniti soprattutto con i Paesi latinoamericani. Vogliamo che il nostro popolo capisca cosa sono le Multinazionali, vogliamo che il nostro popolo capisca questo rapporto. Ora si può parlare fino a un certo punto, perchè il popolo è coscientizzato fino a un certo limite. Procediamo per gradi, per piccoli passi.

D.: In questo Festival chicano si è parlato molto di razza, di ritornare indietro verso gli dei aztechi, di nazionalismo. Non è un fatto negativo?

R.: Non si parla di nazionalismo

sibilità di costruire intorno alla poesia un pubblico dibattito; che non importa che sia quello degli addetti e degli amici, chiusi in una sala (ma perchè no, anche questo), ma lo aprirsi di un discorso nuovo, con quegli strumenti nuovi, che indica Jacobbi, senza i quali al pubblico (meno immaginario di quanto piaccia alla pigrizia di troppi addetti, ogni discorso sulla poesia di oggi è condannato alla gabbia del linguaggio di ieri. E allora, è giusto pubblicare, o parlare solo di poeti morti o moribondi, o di coloro che, inconsapevoli, sono già stati messi in formalina dall'industria editoriale.

Roberto Sanesi: Altergo & altre ipotesi, Munt Press

Ruggero Jacobbi: La solitudine pubblica, saggio sulla poesia di Roberto Sanesi, la Nuova Foglio Ed.

Fabio Doplicher

La ricerca di Cestari

L'arte di Mario Cestari è indagine, ricerca della realtà oggettuale. In questo giovane pittore si evidenziano esplosivamente la capacità di riflessione e la potenziale conflittualità che rivela al confronto, non soltanto con l'ambiente circostante, ma con l'anonima quotidianità dell'esistenza. Per questo, Cestari, così come è spinto a ricercare i termini della realtà per quella che essa è oggettivamente, non riesce a soffocare la tendenza a proiettarvi se stesso per estrarne poi la sola realtà consona alla sua storia personale: la solitudine e il pessimismo. Qui la ragione dell'ossessionante tema della folla, della moltitudine dei corpi, spesso soltanto dei volti tra i volti i quali esprimono esclusivamente solitudine attraverso segni o linee-forza che ricordano i conflitti, drammi di maschere.

se parliamo di razza. Che cos'è la razza? Siamo tutti meticci. Se si parla di razza, intendiamo una razza "universale", perchè qui l'Europa si mescola con l'America indigena. Questa è la nostra razza; una mescolanza. Noi col nostro meticcio rappresentiamo tutti i paesi del mondo. Qui si vedono cinesi, bianchi, negri, rossi, si vedono tutti i colori. Quando parliamo di cultura, stiamo parlando di qualcosa di molto profondo, perchè il Messico che è un paese sottosviluppato è un paese che ha 400 città di pietra, che un tempo furono centri di civiltà, e, siccome noi studiamo la storia, sappiamo che si è diffusa una grande menzogna, si è detto che qui non c'era altro che selvaggi, e questo non è vero. Perchè approfondendo gli studi, gli antropologi e gli scienziati si stanno ora rendendo conto che ci sono grandi possibilità di affermare che la civiltà nacque qui e poi si diffuse nel mondo. Questo appare da uno studio onesto e semplice di ciò che oggi rimane. Sono venuti americani, inglesi, francesi e tedeschi a studiare in questo luogo, però a causa della stessa colonizzazione non abbiamo studiosi messicani che si interessino delle proprie origini, e i pochi che hanno iniziato a farlo, stanno scoprendo che la cultura che è esistita qui è universale e che ha influenzato le differenti culture di tutto il mondo. Noi chica-

nos parliamo di Aztlan. Aztlan ha molto a che vedere con Atlante. Sembra essere un mito, ma non lo è. Tutto ciò si collega con molti concetti maya che si riferiscono a un socialismo cosmico. Questi indios, questi mayas che vissero qui, ritenuti i selvaggi in molte parti del mondo, svilupparono idee, concezioni che riguardano lo sviluppo di tutte le culture antiche e moderne nel mondo, sia Egitto, che Sumeria, Grecia, Roma. Ci sono parole, ora ce ne stiamo rendendo conto, come Manhattan, che si trova a New York, che sono maya, il fiume Mississippi è anche parola maya, Cristo quando morì sulla croce parlò maya dicendo: "*Eli lama sabactani*" (Ora mi immergo nel mattino della tua presenza). Queste sono cose che ci impressionano, perchè non si tratta né di razzismo, né di nazionalismo, ma di universalità.

D.: *Pensi che operazioni di recupero di questo tipo siano fatti positivi?*

R.: Tornare indietro è un andare avanti in questo caso, perchè lo stanno facendo i poveri, gli oppressi e lo dico all'Europa, che deve ancora capire che cos'è un americano. Ma lo sta capendo. Non attraverso la testimonianza degli europei che vennero qui a stabilire e a trapiantare i loro valori, ma attraverso i poveri, gli indios, quelli che stanno per essere liberati e stanno per indicare

Si parla di Cestari - (quale pittore-narratore), ma cos'è un narratore se non un addetto all'indagine della realtà oggettuale dal momento che essa soffoca l'uomo ed è intrecciata strettamente con la sua stessa esistenza?

Qual è il linguaggio di Cestari? Una lingua mista; le sue opere sono in effetti disegni-collage, grafiche-vernici, lacche-manifesti-murali, realizzate con una tecnica che utilizza il pennello come le "sottili trame grafiche", le vernici come il ritaglio di giornale, le lacche. Il procedimento sintattico permette di individuare in trasparenza una seconda composizione in prospettiva, una realtà nuova plasticamente riuscita.

La insistenza di Cestari su temi così intelligentemente e irrimediabilmente socializzati - "La maternità", "Zoo umano", "Animali a passeggio" - e gli sforzi più faticosi come: "Vendemmia" (che è senz'altro una rappresentazione del periodo pre-industriale; il suo modo di presen-

tare e anzi di isolare un "oggetto", come: "Gabbia dei dialoghi" le mani, o "Auguri"; gli incroci o compenetrazioni di corpi e figure; gli appunti di una immediata ma alla fine non così elementare spazialità; il suo ampio e vivace colore da manifesto con improvvisi momenti fantastici; sono tutti elementi che mostrano a quale stadio di maturità sia giunto questo giovane artista del nostro Mezzogiorno.

Vincenzo Jacovino

Mario Cestari
Vendemmia

all'Europa ciò che è un americano e ciò che è l'America. Parliamo di Amerigo Vespucci. Bene, lo dico con molto affetto: abbraccio di cuore tutto il popolo italiano, mi piacciono gli italiani. Ma c'è anche l'altra possibilità e bisogna riconoscerlo umanamente e cioè che la parola America forse deriva da un'altra parola che scoprirono gli Incas. Essi chiamavano tutta questa parte del mondo Amaruca, dalla parola Amaru, che significa Quetzalcoatl, il serpente piumato che forma anche la parola Tupamaru e quindi Amaruca è la Terra del serpente piumato. Amaruca, Quetzalcoatl, Mexico, Cuzculcan, Cucumax, tutti questi sono concetti che uniscono in questo continente una cultura indigena. Questa è l'America e non ci riunisce solo qui in Messico, ma in tutto il continente americano. Michoacan è lo stesso che Michigan, negli Stati Uniti. Ci stiamo accorgendo di queste cose, perchè per la nostra libe-



razione non si tratta di cominciare ad agire o a lottare come gli europei, si tratta di lottare proprio come noi stessi, si tratta di lottare come indi, e di formare delle nuove concezioni: il nuovo viene dal vecchio; stiamo parlando del secolo XX°, sta per nascere una nuova cultura, e verrà dal terzo mondo. Il terzo mondo sta parlando qui e parla dalla sua terra, dal suo cuore indigeno. Io affermo che i maya avevano padronanza del materialismo dialettico; lo avevano già nei loro concetti, lo chiamavano *pensiero serpentino* ma è la stessa cosa. L'uomo non ha solo responsabilità verso le persone che incontra singolarmente, ma anche verso la sua famiglia, la società, anche verso la natura, gli alberi e ora vediamo invece che a causa del capitalismo - questa feroce avarizia che ha dominato il mondo per secoli - negli Stati Uniti si sta distruggendo la stessa natura, si stanno inquinando fiumi e il cielo stesso; e questi fatti violano completamente le concezioni indigene. La nostra liberazione deve venire dalla radice del nostro essere. Ora forse l'uomo non può ancora capire il modo per cui Dio può essere scientifico. O il fatto che può riguardare una rivoluzione socialista; ma stanno per capirlo e questo non ha niente a che vedere con la chiesa cattolica e il Papa di Roma, niente a che vedere con l'attuale chiesa cristiana, bensì con i principi più innocenti, più primitivi.

Giorgio Ursini Ursic

E' in preparazione

Domenico GUERRICCHIO

Nella biblioteca d'arte

AUTORITRATTO

diretta da Domenico Javarone



DISSENSO DAL CONSENSO AL DISSENSO CONSENSORIO

- O : del "far gli indiani"
e del giocare agli e cogli
 - O : della versettificazione
e della prosopop ed prosopoietica
 - O : dell'infantilismo è brutto''
-

Non l'abbiamo ancora, la valanga di *libri settantasetteschi*, del tipo di quella che quasi ci sommerse nove anni fa, di libri *sessantotteschi*. Eppure ce ne sarebbe di materiale: le scritte sui muri, i minima e maxima immuralia, i

cantilenati distici e i versetti, le pericopi gli slogan, gli sluagh-dhairm da neo-parrocula estroflessa. Da "donna è bello" a "infantilismo è bello", il cammino è lungo (o breve?) è comunque ce n'è, di materiale su cui riflet-

tere. Ma i semiologi e i filologi e i glossologi non si vedono. Eppure "falce e spinnello un nuovo cervello" oppure "poliziotto fa fagotto / arriva la compagna P 38" offrono tutti gli addecentellati per una ricognizione transideo-

logica. "Il delitto paga", hanno lasciato scritto i post-squadristi all'Università di Bologna devastata, e dunque rispondiamo: "il delitto paga"? Perchè i *détournements* situazionistici e post-situazionistici qui non funzionano? "Teppistizziamoci", dunque? "Riprendiamoci tutto"? Tutto che? Il "magrifesto" non lo dice. "L'umidità" neppure. "Parte segrete"?

Le responsabilità di questa riduzione del politico al personal-canzonettistico-carosellesco e al "giocare agli indiani" metropoliticani. di quest'"infantilimento" della politica periferica e minoritaria, sono molte. E certo, la neopoesiologia da cabaret e scuola-per-poeti hanno fatto e fanno la loro parte. Così come la poesia delle donne, dei vecchi, dei bambini, dei diversi (tutti "diversi", nessun diverso no?), la confusione dei livelli di artifattura fra musica alta e musica bassa (certe immondizie sonore mobilitate per snobismi-di-massa alimentati dai cicisbeismi neosalottieri di certe riviste e quotidiani semprirridenti, semprirrisori), insomma il civettamento complice e irrazionale con il "selvaggismo" e le

PRINCIPJ
DI UNA SCIENZA NUOVA
INTORNO
ALLA NATURA DELLE NAZIONI
PER LE QUALI
SI RITROVANO
I PRINCIPJ
DI ALTRO SISTEMA
DEL DIRITTO NATURALE
DELLE GENTI
ALL'UNIVERSITÀ PRINCIPALE
LORENZO
CORSINI
AMPLISSIMO CARDINALE
DEDICATI.



IN N° 10. Per Felice Mole, via 1402. 1752.
Con Elenco de' Subscripti.

Frontespizio
dell'edizione
originale della
Scienza Nuova
(1752)

illetterature di parte e sottoparte, la *lumpenkunst* etc. dovrebbero rispondere di molti reati di subintelligenza.

Ma la corritività, se nove anni fa, era comprensibile per lo sconcerto generale e la legittima paura di non prendere più i treni della storia (o di essere già caduti dal carro persino della cronaca), oggi non è più tollerabile. Quando si accettano e subiscono ideologizzazioni e contenutismi e pseudosociologismi neutralistici, si comincia con l'assumersi gravi responsabilità. Come quelle di coloro che indulgono alle indefinizioni paraidelogistiche e puramente classificatorie

del tipo della "cultura del dissenso", ch'è un non-senso. Non si danno culture, antropologicamente intese come tagli produttivi nella storia della mediazione genere-natura, sotto titoli somari e schematici derivanti da facili ideologizzazioni. O dovremmo proporre, per il '78, la "Biennale del consenso"? Se tanto ci dà tanto, perchè non esaminare la così bene detta cultura dei consenzienti con il potere, capitalista o socialista che sia?

Si badi che il libridinista che scrive non ha mai esitato a protestare contro l'il-libertà asocialista, contro le repressioni di qualunque dissenso. Il Sindacato Na-

zionale Scrittori, cui è regolarmente affiliato, ha protestato ufficialmente la difesa delle libertà democratiche della cultura - e si veda *"Produzione e cultura"*, il bollettino-rivista del SNS riuscito in nuova edizione e formato e impegno politico-culturale, con l'energica presa di posizione a proposito delle allarmanti notizie della repressione culturale in Cecoslovacchia, Polonia, RDT, Ungheria e URSS. E dunque se ha da rimproverarsi, è per certa indulgenza sui consensi sul dissenso consensorio. Anche se si inaugurasse una *"Biennale del dissenso italiano"*.



Albrecht Dürer,
S. Girolamo
nella cella (1514)



però, sarebbe contrario. Il dissenso o il consenso o il non-senso non sono definizioni che possono riguardare aree produttive e opere di cultura e d'arte. Altrimenti risulterebbero al centro dell'interesse critico-artistico specifico le opere - o i prodotti - che si qualificano per l'appartenenza a questa o a quella regione ideologica. Mentre è evidente - o dovrebbe esserlo - che, essendo politico ogni atto

di pensiero e di produzione, il politico del politico si trasforma in privilegio socio-positivo, concentrando l'attenzione sulle mascherature o le apparenze contenutevi, o altre caratterizzazioni di parte ed estrinseche. E ci si strizza l'occhio, e si ammicca, ci si compiega... Da semplici a complici appena appena perplessi. O ipoplessi...

Il pericolo c'è, dunque, ed è grave. In fase provocatoria di massa, quando i

nemici della democrazia e della costituzione tentano di procurarsi una base consensuale larga e viva proprio fra le giovani generazioni (rese disperate dal baratro apertosi tra le promesse senza premesse e la realtà della riduzione storica cui i paesi sottosviluppati sono costretti dalla crescita liberatoria dei paesi da loro sottosviluppati), è necessaria, è doverosa, la massima responsabilità politica, culturale, artistica, linguistica insom-

ma, cioè del pensiero in tutte le sue forme criticautocritiche. Altrimenti si finisce per tingersi le guance di strisce colorate e per impennacchiarsi come i sakem sconfitti dalla storia perchè continuavano a far gli indiani in piena rivoluzione industriale...

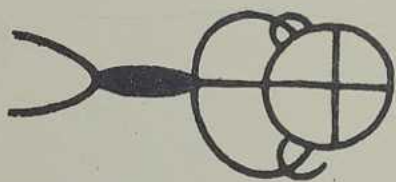
Il lib(e)ridinista



Albrecht
Dürer:
Erasmus
da Rotterdam
(1526)

IL DIAVOLO DELL'AVVOCATO DEL
CHI SI TEPPISTIZZA
CI SI CRIMINALIZZA

E RUBA IDENTITA'
AL PAROLETARIATO



Ma chi cede agli "irrivoluzionari"?



I
La Teppa della Compagnia
nostra è compagnia di muschio
erbosa zolla sterco-ex (fiorito)
e di lontana origine
mediterranea medicielanea
del tipo tippa per i tiptologi
che a colpiccoli si espremono

"teppistizziamoci" così muschizziamoci
gerbidi zerbini per ventazzurrerratici?

gaudevano - i compagni
della tippa sul loro genitivo

massacrando cespi e steli
irrivoluzionando
è vero (e muschiosi quanto il musculus
topetto che topeggia e guizza e tende
i tendini naturalmente)

ma su quella teppa si riunivano
Ulianin Andrea e Nullo
e Antonio e noi - altri
senza "giocare agli indiani":
pellirosse non pellinere

e su quella tippa festivalis hodie
dies operarius e il desiderio
di desideri non il bisogno
di bisogni fa nera d'estate
la bile a melanconia
rivolvente che ritorna
ai sogni futuriani e prende "parte"

sì - la prima pistola era un dito
sulla schiena nera del nemico
irrazioide misteritizzante
servo del "padrone assoluto"
non la fallica pi-trentotto
del criminalizzato irretorito
che si fa legge da sè (per gli altri)
nomauta o autonomotetamantico
sciamannato

- l'arma della ragione
non è la ragion dell'arma?

è un braccio l'arma - all'arm!
spalla e armonica - appunto!
rispondi: armamento o altr'armento?



armilla tu dici armi-sol-stiziale
tu che hai sparato e sparerei soltanto
per ammazzare l'armorte
la mortarm la mortidine la emme lurorida
non perchè "infantilismo è bello"
come donna o uomo - è ob viam - è bello
o perchè "falce e spinello
ti cambiano il cervello"

perchè taci con discrezione
la parola - anche quella - rivoluzione
che si fa ma non si dice
come se fosse una festa
un paseo una corteata
una speratoria disparata
una cosa che si compra o si ruba
e invece e una cosa non-cosa
una cosa-causa fuori-causa
incosificabile così
come il paroletariato

2

e dunque - adesso e ancora
che è non ancora

l'abitudine di non avere abitudini -
disabituarsi ad abituarsi anche a disabituarsi

disabitarsi così abitarci
non cedere agli irrivoluzionari

non riprenderti tutto te stesso
lascialo anche a chi ti ha rubato

rùbati àbbiti disàbbiti
riabituati a ridisabituarti

la morte è un'abitudine
da non prendere appena nati

e da perdere appena cresciuti:
chi gioca con la morte è già giocato

3

il sasso il pugnabile la bimba-bomba
la boccia di fuoco il bottiglionapalm
argomenti arguzienti e rimbalbuzie:
non sai dire altro

fischia

il sasso

carezzava

l'impugnale

la bombiglia

roventava

su Romaburg e Bolognagrad

si "marciava"

arditi

quei ragazzi

pellinere - o pellirossore!

si prendevano tutto

- anche la rivoluzione?

il primo furto e l'ultimo

mezzo secolo dopo

con la nostra sipiscenza

la nostra sveglia stanchezza

di morire ladrivoluzionati?

(non) hanno preso niente
tutto (è) qui

4

è anche - il proletariato
povero di parole? se

di prole è ricco soltanto
il proletariato di parole
è ricco - e gli appartiene
la parola proletario

chi la usa per criminalizzarla
e chiama "appropriazione proletaria"
il furto ai superMarxket
è un ladro di parole anche - e chiudiamolo
laddove più non ruberà neppure
le parole che non sono sue
che non sa pronunciare sol rispetto
e la dovuta correttezza storico -
- filologica (dice: proletari
uniti! non divisi da parole)

5
dopo i drammatici
dubbi sulla
solo di voci
un'eventuale
c'è da registrare
il credo afferma
non credo che
quasi incredibile
per una valutazione
adeguati spazi
ogni previsione
anche per quanto
a tardo giorno
a tarda storia
il ritardo è in anticipo
e versavice

6
e quellui?
è passato

a miglior morte
da peggior vita

non stanco *da* morire
ma *di*

7
autopoetonomignoli

come mai come mai
loro poetano e noi mai?
primo o poi prima o poi
poeteremo pure noi.....

8
e dissente chi sente
chi non sente consente
con qualche uno qualche tutti
- perchè solo con quelli?

dissenteriarle: sconsento
ai minimaldissenzienti
che conconsentirebbero
se li sentissero un pò

c'è chi vende e chi compra
il dissenso al mercato
- dissenso dunque dissono
e dissogno - dissognatemi

una mostra di mostri?
il sonno delle venete regioni
genera mostriciottoli?
- region per cui disdissenso

"dissensore è bello" forse?



9

dopo l'antinottario
il pomeriggiario e -
forse il crepuscolario
scriverai anarchivista?

effermerdeidi già
con frontesfizi e minimari
sul dorso guasto e finalino
- ma ora basta coi libri

in qualche - eide - la libreide
è finita - Fineide
da scrivere ancora forse
Raffineide - ma tu?

10

"sembrava d'essere in televisione"
televisto alla televisione disse
il ragazzino chicagoano
intertelevistato dopo l'explò -

guardava il mondo al teleocchiale
"da lontano" anche da vicino
- maligna (in)finità ignotiziaria -
più brutta è più vera

l'omicidio visto televisto è cieco
l'orrore è buio alla luce
- teleincoscienza odia pure
il lontano tuo ex-prossimo

11

tutta videalità? che vidée!
un videalista come te

ha mai videato una tal videità?

videalizza videalizza pure!
la videalizzazione si confla ancora

videomane! devideògrafati!



Il diavolo dell'avvocato
offalso:
gianni toti



E' USCITO

di Gianni Toti

IL PADRONE ASSOLUTO

La morte, il capitale, la legge, la narrabilità, la scrittura e tante altre cose. Un romanzo che raggiunge nell'invenzione della materia linguistica una tensione provocatrice unica.

I Narratori di Feltrinelli romanzo pp. 208 lire 3.500

Il Padrone Assoluto che maestosamente incombe su questo non-romanzo (o "insolente irromanzo", come lo definisce l'autore) è, sviluppando una metafora hegeliana, la morte, il capitale, la legge, la narrabilità, e tante altre cose. Il libro di Toti, invece, è soprattutto un modo di sfuggire all'agguato quotidiano dei segni e dei fatti in quanto significati già "prodotti", estremo esorcismo contro le pretese assolutistiche del Padrone, che è "l'ultimo nemico da annientare". Riconosciuta la crisi del soggetto antropologico, il testo diventa un ordito che l'autore (e il lettore sulle sue piste) stesce e ritesse all'infinito, un cifrario che si autocancella nel momento stesso in cui si pronuncia. Legittimamente, perchè ogni volta il testo è prodotto finito e semilavorato insieme, nuovo segmento nella circolarità del modo di produzione letteraria.

Benchè agli stati di trapasso in questa "agoniade" spetti un ruolo rilevante ("l'oggetto principale dell'irraccontazione è fatto di suicidio e sottovivenza"), la "lingua unica" di Toti, fondamentalmente ottimistica, si giova in larga misura di toni ironici e faceti, di giochi di parole, di riprese parodistiche, di formulazioni paradossali. *Il padrone assoluto* sfrutta un'armatura flessibilissima che permette rapidi capovolgimenti di prospettiva, effetti di echi infiniti entro una cassa di risonanza che fa coincidere macrodimensione e microstruttura.

Il lettore abituato a celebrare i fasti della narrazione viene messo in guardia fin dai primi capitoli, che non per nulla sono anche le prime capitolazioni: qui il linguaggio, protagonista sovrano, scoraggia la padronanza assoluta cui aspira ogni interpretazione... *Nessun dubbio che l'eresia letteraria di Toti costituisca, con la sua carica briosa e provocatoria, un caso radicale di anticarisma letterario e di scrittura materica.*

ha mai videato una tal videità?

videalizza videalizza pure!
la videalizzazione si confla ancora

videomane! devideògrafati!



Il diavolo dell'avvocato
offalso:
gianni toti



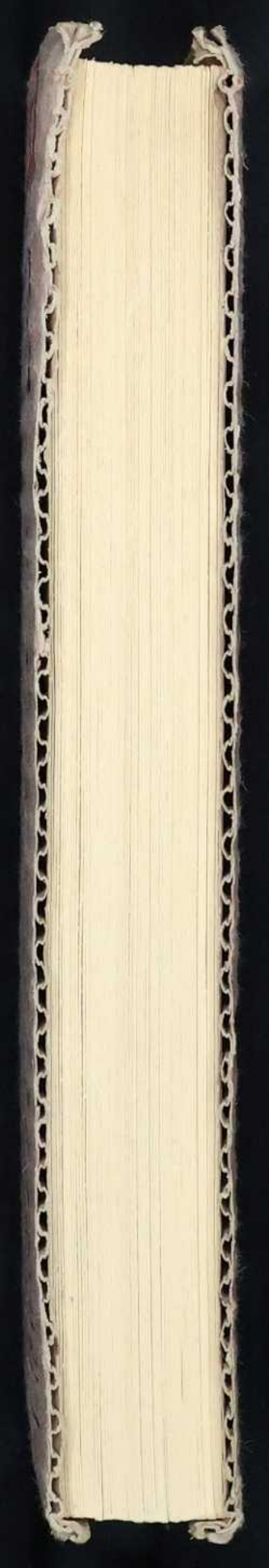
L. 2.000

1977

STILL

STILL

Pe 114



libera i significati di *arca* e di *bara*; per *focu*, che da sostantivo muta in esclamazione, imprecazione o stilema del dolore, del dubbio e della sensualità della *femminota* (nuovo femminino?) Ciccina Circè: *focufocu* (fuoco, fuocol!), *focu meu* (fuoco mio!); per *orca* che incrudelisce facendosi *orcagna* (famelica come una cagna rabbiosa), *orcafera*, *orcaferone*, *orcassa* (carcassa di orca), *orcarogna* (carogna di orca e orca rognosa), *orcassale* (carcassa d'orca fatta sale), *animalogna* (carogna d'animale), *carcassorca* (carcassa di orca), *carcassogna* (carcassa e carogna; non più temibile orca); per *babba* (sciocca, bonacciona) che, adottando perspicue desinenze, si fa *babbigna* (ingenua, sprovveduta, tarda), *babbicella* (scioccherella), *babbazza* (imbecille) e quindi *babbanacchia* (stupida tout-court); per occhio, che òcchia (scruta), e per orecchio, che *orecchia*, e finalmente per tutto il corpo che *oreòcchia*.

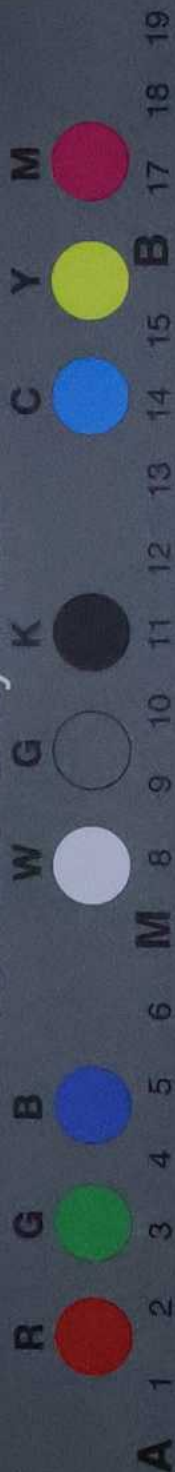
I verbi allitterativi (*scrupoliare*, *sfantasiarsi*, *inganzarsi*, *avviarsi*, *scialibare*, *sfessiarsela*, ecc.) si mesticano coi denominativi (*carriare*, *roncisvallare*, *commentariare*, *biliarsi*, *smorfiare*, *dindindeggiare*, *ribellionare*, ecc.) e coi parasinteti (*assincopato*, *'mpupillato*, *appiccionarsi*, *incroccare*, *arruffianarsi*, *disorondarsi*, *scoppolare*, *inselvaggire*, *imboattare*, *ingattarsi*, *affiumarato*, ecc.) coi duplicativi e reduplicativi esprimenti ora movimento, ora un tentativo di accrescere l'efficacia del nominare: *riva riva* e *rivariva*, *orlo orlo*, *pelo pelo*, *fitta fitta*, *pieno pieno*, *stracqui stracqui*, *linda linda*, *spartana spartana*, *doli doli* e *dolidoli*, *piedi piedi*, *fisso fisso*, *maremare*, *scuroscuro*, *fuggifuggi*, *summo summo*, *velovelo*, *alquandoalquando*, *bavesbave*, *cullaculla*, *sano sano*, *quatte quatte*, *duci duci*, *stillastilla*, ecc.

Non mancano elencazioni all'apparenza rabelaisiane ("...le bolle luminose carambolavano da un punto all'altro, fra piatti bicchieri coltelli forchette cadaveri sabbia tenda e canne, facendo uno specchio insostenibile, che alluciava gli occhi", *H.O.*, p.555) ma produttori, in realtà, l'idioletto, comunque mai insisto, dell'autore. Frequentissimo, noi, il ritmema della coppia o bina, con grande quantità di esempi: *intrigato e invelenito*, *gelido e rabbrividente*, *repentino e temporalesco*, dell'*Aspromon-*

te e dell'*Antinnammare* (p.7); *panza e sottopanza*, *liscio e busso*



TIFFEN® Gray Scale



e di *bara*; per *focu*, che da sostantivo
 nprecazione o stilema del dolore, del
 della *femminota* (nuovo femminino?)
 fuoco, fuocol), *focu meu* (fuoco mio!);
 facendosi *orcagna* (famelica come una
orcaferone, *orcassa* (carcassa di orca),
 ra e orca rognosa), *orcassale* (carcassa
ogna (carogna d'animale), *carcassorca*
ssogna (carcassa e carogna; non più
 (sciocca, bonacciona) che, adottando
babbigna (ingenua, sprovveduta, tar-
 ella), *babbazza* (imbecille) e quindi
 t-court); per occhio, che òcchia (scru-
 ecchia, e finalmente per tutto il corpo

apoliare, *sfantasiarsi*, *inganzarsi*, *avvi-*
ela, ecc.) si mesticano coi denominati
mmentariare, *biliarsi*, *smorfiare*, *din-*
 ecc.) e coi parasinteti (*assincopato*,
incroccare, *arruffianarsi* *disorondarsi*,
imboattare, *ingattarsi*, *affiumarato*,
 uplicativi esprimenti ora movimento,
 re l'efficacia del nominare: *riva riva* e
elo, *fitta fitta*, *pieno pieno*, *stracqui*
rtana spartana, *doli doli* e *dolidoli*,
remare, *scuroscuro*, *fuggifuggi*, *ston-*
andoalquando, *bavesbave*, *cullaculla*,
luci duci, *stillastilla*, ecc.

oni all'apparenza rabelaisiane ("...le
 ano da un punto all'altro, fra piatti
 adaveri sabbia tenda e canne, facen-
 ile, che alluciava gli occhi", *H.O.*,
 ealtà, l'idioletto, comunque mai insi-
 ssimo, noi, il ritmema della coppia o
 di esempi: *intrigato* e *invelenito*,
antino e *temporalesco*, *dell'Aspromon-*

te e dell'*Antinnammare* (p.7); *panz*
 (p.147); *slabbrata* e *cascante*, *piatt*
sul legno (p.554); *spontanea* e *se*
ripulsa, *animosità* e *puntiglio* (p.6
 (p.718); *regnava* e *sdiregnava*, *inde*
 e un figlio (p.728); *uso* e *abuso*, *rib*
dolo e *sfilacciandolo*, *insostenibile*
 (p.891); *il parlare* e *le parole* (10
impostare e *varare* (p.1057); *doman*
dico, *scill'e cariddi*, *pensare* e *parla*
luogo e *accento* (p.1200); *bello* e *sc*
singhiozzavano, *dominante* e *com*
tenero e *profondo*, *caldo* e *spezzato*

E così via, basta fare la critica a
 ca e dei processi cumulativi che g
 linguaggi e convincersi che, come r
 solo i critici "misticizzanti" sono
 quale ignorano la diacronia, ciò ch
parole, principio teorico della "pro
 nella combinatoria sintagmatica de
 stituzionalità rigida e la specularità
 la *langue* è una categoria idealistica
 alcuno con le scienze; la regola ger
langue in alto e gli stili espressi da
 arbitraria e perlomeno inattuale. C
 gua e dialetto abbiano, sul piano st
 D'altro canto, il concetto di *parol*
 stacco dalla *langue* in quanto so
 linguistica le regole della comunica
 ne, politica, pubblicità, amministra
 il ruolo stilistico, cioè l'individualità

In *H.O.*, fra lingua e dialetto
parole), non c'è contrapposizione
 possano esistere lingue nazionali e
 i due piani espressivi si scontrano in
 ca innovatrice. D'Arrigo, né purista

TIFFEN® Color Control Patches

© The Tiffen Company, 2007

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black

Centimetres

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

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

FILATI TRE SFERE

TIFFEN® Gray Scale



arca e di *bara*; per *focu*, che da sostantivo
e, imprecazione o stilema del dolore, del
alità della *femminota* (nuovo femminino?)
cu (fuoco, fuoco!), *focu meu* (fuoco mio!);
sce facendosi *orcagna* (famelica come una
fera, *orcaferone*, *orcassa* (carcassa di orca),
i orca e orca rognosa), *orcassale* (carcassa
malogna (carogna d'animale), *carcassorca*
arcassogna (carcassa e carogna; non più
bba (sciocca, bonacciona) che, adottando
si fa *babbigna* (ingenua, sprovveduta, tar-
cherella), *babbazza* (imbecille) e quindi
tout-court); per occhio, che *òcchia* (scru-
e *orecchia*, e finalmente per tutto il corpo

(*scrupoliare*, *sfantasiarsi*, *inganzarsi*, *avvi-
arsiela*, ecc.) si mesticano coi denominali
, *commentariare*, *biliarsi*, *smorfiare*, *din-
re*, ecc.) e coi parasinteti (*assincopato*,
arsi, *incroccare*, *arruffianarsi* *disorondarsi*,
re, *imboattare*, *ingattarsi*, *affiumarato*,
reduplicativi esprimenti ora movimento,
riscere l'efficacia del nominare: *riva riva* e
o pelo, *fitta fitta*, *pieno pieno*, *stracqui*
spartana spartana, *doli doli* e *dolidoli*.
maremare, *scuroscuro*, *fuggifuggi*, *ston-
alquandoalquando*, *bavesbave*, *cullaculla*,
te, *duci duci*, *stillastilla*, ecc.

cazioni all'apparenza rabelaisiane ("...le
olavano da un punto all'altro, fra piatti
te cadaveri sabbia tenda e canne, facen-
tenibile, che alluciava gli occhi", *H.O.*,
in realtà, l'idioletto, comunque mai insi-
entissimo, noi, il ritmema della coppia o
ntità di esempi: *intrigato* e *invelenito*,
repentino e *temporalesco*, *dell'Aspromon-*

te e dell'Antinammare (p.7); *panz-*
(p.147); *slabbrata* e *cascante*, *piatt-*
sul legno (p.554); *spontanea* e *se-*
ripulsa, *animosità* e *puntiglio* (p.6
(p.718); *regnava* e *sdiregnava*, *inde-*
e un figlio (p.728); *uso* e *abuso*, *rib-*
dolo e *sfilacciandolo*, *insostenibile*
(p.891); *il parlare* e *le parole* (10
impostare e *varare* (p.1057); *doman-*
dico, *scill'e cariddi*, *pensare* e *parla-*
luogo e *accento* (p.1200); *bello* e *sc-*
singhiozzavano, *dominante* e *com-*
tenero e *profondo*, *caldo* e *spezzato*

E così via, basta fare la critica
ca e dei processi cumulativi che g
linguaggi e convincersi che, come r
solo i critici "misticizzanti" sono
quale ignorano la diacronia, ciò cl
parole, principio teorico della "pro
nella combinatoria sintagmatica de
stituzionalità rigida e la specularit
la *langue* è una categoria idealistic
alcuno con le scienze; la regola ger
langue in alto e gli stili espressi da
arbitraria e perlomeno inattuale. C
gua e dialetto abbiano, sul piano s
D'altro canto, il concetto di *paro*
stacco dalla *langue* in quanto s
linguistica le regole della comunica
ne, politica, pubblicità, amministra
il ruolo stilistico, cioè l'individuali

In *H.O.*, fra lingua e dialett
parole), non c'è contrapposizione
possano esistere lingue nazionali e
i due piani espressivi si struggono
ca innovatrice. D'Arrigo, né puris

TIFFEN® Color Control Patches

© The Tiffen Company, 2007

