

CARTE **(36)** SEGRETE

delle **MAXIMA**listica



IMMURALIA

PROGETTO di
di Gioselmo
POESIA MANCUSO

VIDALI
a
ALBERTI

LANUZZA
SAVIOLI
RICCI
MINORE
MUSSAPPI
VERDI
BINGA

In
Catalognia
**LA POESIA
SPERIMENTALE**

LA TORRE - SALTINI
La DIDEROTIURA

STRADONE
DREI
LIBERATORE
MIRABELLA
CORSARO

DE TOLLIS
PARRINELLO
BRACAGLIA
TOTI - LUNETTA
SEVERINI

LA REGRESSIONE SURREALE
di Cesare MILANESE

APRILE GIUGNO 1977

LE DATE di **CARTE SEGRETE**

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

I DATI di **CARTE SEGRETE**

	Italia	Estero
OGNI COPIA	L. 2.000	\$ 4
ABBONAMENTO	L. 8.000	\$ 18

Da versarsi sul c/c postale 57659005 intestato a:
CARTE SEGRETE - Piazza Margana, 24
00186 ROMA - Tel. 6786914

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: Piazza Margana, 24 - Tel. 6786914

Direttore: **Domenica 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, Giorgina 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
PRINTER - Roma — Direttore responsabile: **Marina Javarone**.
Copertina della Grafisec di Roma

CARTE SEGRETE

Anno XI — APRILE - GIUGNO 1977 — n. 36

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Edizioni di Carte Segrete

Vice Direttore GIANNI TOTI

Carte segrete

GIROLAMO MANCUSO: Progetto di poesia e funzioni del linguaggio numerico, 6

VITTORIO VIDALI: « Buon ritorno » una poesia a Rafael Alberti, 34

ANNAMARIA SALUDES AMAT e GIUSEPPE GRILLI: Poesia sperimentale in Catalogna, 36

DAVIDE BRACAGLIA: MAXIMAListica IMMURALIA, 97

DAVIDE BRACAGLIA: Poesia ultima, 139

ROBERTO MUSSAPI: Poesia d'altura, 155

NINO DE TOLLIS: La proposta musejkovskij, 158

GIANNI TOTI: L'auroromanzo europaico di Lunetta, 164

GIOVANNI ERRE RICCI: Quattro cose poetiche, 173

SPAZI DI LETTURA PUBBLICA DI POESIA, 175

TOMASO BINGA: Una poesia, 179

FRANCO VERDI: Salatini Fotopoietici, 182

BRUNO LIBERATORE, 44

GIOVANNI STRADONE, di Virgilio Guzzi, 81

Carte scoperte

Dal monumento alla confidenza: le sculture di Ercolo Drei, di Marie Bologna	184
L'amore transitivo di Casetta, di Angelo Moscardello	184
Il diseredato di Brecht, di Mauvo Ponzi	189
«IN BUCA». Una lettera di La Torre all'«Espresso»	196
La narrativa di Misca, di Paola De Paolis	196
Leonid Andreev, di P.P.D.	201
Aldo Sevens e Renato Minore sul romanzo di Gianni Toti	200, 205
TESTimonienti dal femminicidio: Valentina Savoli sul libro, di Giuliana Morendini	207
Libridine	210
Il consigliere letterario segreto	213
Lo sconsigliere cinematografico segreto	215
Il diavolo dell'avvocato	217

Per un errore grafico il saggio di Stefano LANUZZA su Saverio Strati previsto in questo numero, comparirà invece sul n. 37

Illustrazioni

LIBERATORE: 45, 48, 55, 58, 62

STRADONE: 63, 84, 87, 92, 96

VERDI: 182, 189, 201, 223

DREI: 177, 179, 181, 184, 189

CORSARO: 200

MIRABELLA: 201

PERFETTI: 214



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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



7^A MOSTRA DELLA STAMPA E DELL' INFORMAZIONE

sotto l'alta patronato del Presidente della Repubblica

19-23 OTTOBRE 1977

ROMA • PALAZZO dei CONGRESSI • EUR

Il sistema poesemiotico

di

Girolamo MANCUSO

PROGETTO
DI POESIA
E
FUNZIONI
DEL
LINGUAGGIO
NUMERICO

Dal « Bardo Tödöl » il libro dei morti
tibetano al « Libro dell'uscire di giorno »:
« il poeta progettuale » dimostra e agisce
svolgendo le funzioni compositiva,
generativa e comunicativa verso
« un canone enigmatico » di traduzione
infinita: di poesia materialistica ciò è.

PROGETTO DI POESIA

Lo stato di transizione o esistenza intermedia (*bar-do*) dura 49 giorni. Ciascuno di questi 49 giorni costituisce un capitolo del testo.

Lo stato transitorio si suddivide in

— *hcha-khahi bar-do* o stato transitorio del momento della morte.

— *chöi-nyid bar-do* o stato transitorio dell'esperienza della realtà.

— *mid-pahi bar-do* o stato transitorio della ricerca della rinascita

Nel *Bar-do T'o-sigrol* (Bar-do Tödol) i 49 giorni sono distribuiti irregolarmente nei tre *bar-do*. Per ottenere una distribuzione regolare e simmetrica — dato che 49 non è divisibile per 3 — i giorni 1 e 49 (inizio e fine dei capitoli) vengono esclusi dal computo e si considerano come intercalari i giorni 17 e 33. $49 - 4 = 45$; $45 : 3 = 15$ giorni per ciascuno dei 3 *bar-do*. Si ottiene così la seguente suddivisione:

Inizio dei capitoli	1 giorno
Hchi-khai-Bar-do	15 giorni
Capitolo intercalare	1 giorno
Chös-nyid-Bar-do	15 giorni
Capitolo intercalare	1 giorno
Srid-pahi-Bar-do	15 giorni
Fine dei capitoli	1 giorno

Totale	49 giorni
--------	-----------

49 giorni fanno 7 7-mane. Ciò istituisce una seconda suddivisione. Sovrapponendo queste due suddivisioni si ottiene il seguente schema simmetrico:

Giorni	1	6	7	2	1	4	3	4	1	2	7	6	1
Settimana	1	3	2	4	2	6	7						

Questo schema istituisce delle *cerure* nel testo, e precisamente tra i capitoli 1 e 2, 7 e 8, 14 e 15, 16 e 17, 17 e 18, 21 e 22, 28 e 29, 32 e 33, 33 e 34, 35 e 36, 48 e 49.

La base paradigmatica sulla quale è costruito il testo è formata da 100 elementi disposti in una matrice quadrata 10 x 10. Ciascun elemento è contraddistinto da una coppia di numeri (da 0 a 9), il primo dei quali indica la riga della matrice e il secondo la colonna.

○ ㄸ ㄹ ㅍ ㅑ ㅓ ㅕ ㅗ ㅛ ㅜ ㅠ

○	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09
ㄸ	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
ㄹ	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
ㅍ	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39
ㅑ	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
ㅓ	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59
ㅕ	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
ㅗ	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79
ㅛ	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89
ㅜ	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99

Particolare rilevanza assumono:

a) gli elementi disposti sulla diagonale principale della matrice, che chiameremo (elementi) *dominanti*;

b) gli elementi della quinta riga (𐤅) che chiameremo *quinti*;

c) gli elementi della nona riga (𐤏) che chiameremo *noni*.

Sull'asse sintagmatico, ogni capitolo (giorno) corrisponde a una frase numerica, le cui regole di composizione sono:

I. Ogni frase è composta di 10 elementi, uno per ogni riga e colonna (della matrice).

II. Ogni frase contiene uno e un solo elemento dominante.

Ogni frase contiene quindi uno e un solo elemento dominante, quinto e nono. Questi elementi formano una terna fondamentale (per le frasi numeriche in cui l'elemento dominante coincide con il quinto (44) o con il nono (88), la terna fondamentale si contrae in una coppia).

La posizione di un elemento all'interno della frase non è pertinente. Si conviene tuttavia di disporre i 10 elementi nella frase secondo l'ordine della loro riga nella matrice. In tal modo la prima cifra di ogni elemento numerico è definita dal posto che l'elemento stesso occupa nella frase. È allora possibile adottare una notazione abbreviata e indicare solo la seconda cifra di ciascun elemento numerico.

Così la frase:

08 16 23 31 45 57 64 70 82 99

può essere riscritta:

8 6 3 1 5 7 4 0 2 9

Le frasi numeriche possibili e formalmente corrette sono 1.334.960.

Un testo (numerico) è formato da 49 frasi numeriche, tutte diverse tra di loro.

Poiché l'ordine di successione delle frasi nel testo è pertinente, in assenza di altre regole il numero dei testi che sarebbe possibile comporre sarebbe $1.334.960! / 1.334.911! =$

12. 1.4020387 x 10³⁸.

Nel loro moto apparente, i 2 luminari e gli 8 pianeti vengono a trovarsi — in ciascuno dei 49 giorni del *burdo* — in determinate posizioni reciproche, che limitano il numero delle frasi numeriche che si possono associare a quel particolare giorno (capitolo). Un'ulteriore limitazione è posta dalla posizione che ciascuna frase (capitolo + giorno) occupa nel *burdo*.

Una limitazione più drastica al numero dei testi possibili è posta dalle seguenti regole formali.

III. La combinazione di un dominante con un medesimo quinto può ricorrere una sola volta nel medesimo testo.

IV. La combinazione di un dominante con un medesimo nono può ricorrere una sola volta in un medesimo testo.

V. La combinazione di un quinto con un medesimo nono può ricorrere una sola volta in un medesimo testo.

(In altri termini, se una frase numerica comprende, ad esempio, la terna 00-47-81, nessun'altra frase del testo può contenere le coppie 00-47, 00-81 o 47-81).

VI. Ciascun elemento dev'essere ripetuto nel testo un uguale numero di volte.

(Poiché il testo è formato da 49 frasi di 10 elementi ciascuna, si hanno in tutto $49 \times 10 = 490$ elementi. Ma 490 non è divisibile per 100. Per poter applicare la VI regola è allora necessario introdurre un « filler », cioè una frase riempitiva, che porti a 500 il numero complessivo di elementi. $500/100 = 5$; quindi ogni elemento del paradigma dev'essere ripetuto esattamente 5 volte nel testo. Il filler è indicato col numero 99, e sottolineare che si tratta di un mero riempitivo e non di un 50esimo capitolo).

VII. Due frasi (capitoli) contigue non possono contenere un medesimo elemento dominante, quinto o nono.

VIII. Due frasi contigue ma separate da una cesura non possono avere in comune nessun elemento.

IX. Tutte le altre coppie di frasi contigue devono contenere uno e un solo elemento in comune.

Questo elemento comune costituisce un elemento di continuità o *legamento tra due capitoli successivi*.

X. Nessun elemento può essere usato come legamento più di una volta in un medesimo testo.

Con queste regole formali il numero dei testi possibili è ridotto all'ordine delle centinaia.

Ogni frase del testo è scritta in una riga (in notazione abbreviata). I 49 capitoli, più il filler, vengono scritti l'uno sotto l'altro in modo da formare un rettangolo di 50 righe e 10 colonne.

La somma dei numeri di ciascuna riga è 45.

La somma dei numeri di ciascuna colonna è 225.

Un testo numerico costituisce il progetto di una poesia.

Questo progetto viene realizzato traducendo il testo numerico in un codice poetico.

Come le parole del linguaggio comune, gli elementi numerici non hanno un valore fisso, ma il loro valore (significato) dipende dal contesto. Il lavoro di traduzione richiede fantasia creativa.

Un testo numerico può anche essere inteso come uno schema formale-concettuale che regola (disciplina) il processo creativo.

Il testo numerico scelto come progetto del *Libro dell'uscire di giorno* è il seguente (nella prima colonna è indicata la suddivisione nei 3 Bardo; nella seconda e terza colonna sono riportati i numeri dei capitoli; le colonne dalla quarta alla tredicesima costituiscono il testo numerico vero e proprio; nell'ultima colonna è indicata la suddivisione in settimane):

Seguendo la precessione degli equinozi, il punto vernale entrò nella costellazione dei Pesci agli inizi dell'era cristiana. « Il punto in cui l'eclittica interseca il meridiano tra i due pesci coincide approssimativamente con il sedicesimo secolo, il tempo della Riforma che, come sappiamo, è straordinariamente importante per la storia dei simboli occidentali. Da allora il punto vernale si è spostato lungo l'orlo meridionale del secondo pesce, ed entrerà nell'Acquario nel corso del terzo millennio... Poiché la delimitazione delle costellazioni è notoriamente alquanto arbitraria, questa data è molto indefinita. Essa si riferisce alle costellazioni reali delle stelle fisse, non allo *zodion noeton*, cioè

14 lo zodiaco diviso in settori di 30° ciascuno. Astrologicamente

		8	6	1	1	5	7	4	0	2	9	
01		4	1	7	6	8	0	2	3	9	5	
02		6	2	8	3	9	1	7	4	0	5	
03		1	1	2	3	8	5	6	0	7	4	
04		1	7	4	8	0	5	3	9	2	6	
05		7	2	1	0	3	4	6	9	5	8	
06		5	3	2	1	9	4	8	0	7	6	
07		8	7	4	2	0	3	5	6	1	9	
08		3	1	4	8	9	7	0	2	6	5	
09		9	4	3	5	2	5	0	8	7	1	
10		7	1	9	0	5	6	4	8	3	2	
11		7	9	3	8	1	2	6	5	0	4	
12		5	6	7	0	9	1	2	3	8	4	
13		6	1	5	8	0	4	9	3	7	2	
14		8	2	4	5	1	3	0	7	9	6	
15		8	5	2	6	0	9	2	1	4	7	
16		7	8	3	5	4	3	1	9	0	6	
17		2	3	1	7	6	0	5	8	4	8	
18		8	7	3	1	5	0	6	4	9	2	
19		2	3	8	1	6	9	4	7	5	0	
20		1	9	8	0	3	5	7	4	6	2	
21		9	8	7	3	6	2	4	0	1	5	
22		3	9	8	1	7	5	4	6	0	2	
23		0	8	7	9	2	3	5	6	4	1	
24		6	5	1	7	8	3	2	4	0	9	
25		4	5	2	6	7	0	3	8	9	1	
26		0	8	1	4	5	9	3	2	6	7	
27		3	4	1	0	7	2	8	6	5	9	
28		4	9	2	5	8	6	3	0	1	7	
29		2	8	0	5	4	9	7	1	6	3	
30		3	4	9	6	2	0	5	1	8	7	
31		7	5	9	3	1	6	8	2	4	0	
32		1	7	4	5	0	7	6	9	3	8	
33		9	0	5	8	4	1	7	6	2	3	
34		5	4	9	3	2	8	7	1	6	0	
35		2	0	7	9	6	5	1	8	3	4	
36		4	5	6	9	3	2	0	7	1	8	
37		2	0	6	3	8	9	1	4	7	5	
38		0	4	8	9	6	7	1	5	2	3	
39		4	3	0	2	1	7	5	9	8	6	
40		6	0	5	2	8	4	9	7	3	1	
41		9	0	6	4	7	2	1	5	8	3	
42		1	6	5	2	4	6	9	1	7	0	
43		0	7	6	4	3	8	2	5	9	1	
44		1	3	0	7	9	4	6	5	2	8	
45		5	6	2	7	1	8	9	0	3	4	
46		5	7	6	4	3	1	2	9	8	0	
47		6	9	0	7	4	1	8	2	5	3	
48		0	6	5	2	7	8	9	3	1	4	
49		9	1	0	4	2	6	3	3	5	7	
99												

l'inizio del prossimo cone cade tra il 2000 e il 2200, « seconda del punto da cui si parte. Partendo dalla stella '0' e assumendo un mese platonico di 2.143 anni, l'inizio dell'Era dell'Acquario cadrebbe nel 2154, e nel 1997 se si parte dalla stella 'a 113'. Quest'ultima data concorda con la longitudine delle stelle nell'Almagesto di Tolomeo » (C.G. Jung, *Asen. Untersuchungen zur Symbolgeschichte*).

Come punto di transizione dall'Era dei Pesci a quella dell'Acquario (fine della civiltà occidentale e inizio di una nuova epoca) ho scelto la data più recente. Ho interpretato questo passaggio come una morte e una rinascita, da celebrare ritualmente secondo lo schema fornito dal *Libro tibetano dei morti* (Bardo Tödöl).

LA NUMEROSCRITTURA

Nel *Progetto di poesia* ho presentato un testo numerico e ho elencato le regole formali della sua « grammaticalità ». Ho anche accennato al fatto che le frasi numeriche sono condizionate, sotto l'aspetto semantico, dalle relazioni esistenti tra i 2 luminari e gli 8 pianeti in un determinato intervallo di tempo.

Il linguaggio numerico usato è — palesemente e letteralmente — un codice cifrato. I segni astrologici riportati in testa alle righe e alle colonne della matrice 10 x 10 forniscono la chiave per la decifrazione.

La cifratura è stata usata per pura comodità tipografica e di calcolo. Il lavoro di decifrazione è estremamente semplice e puramente meccanico, dato che tra gli elementi numerici e i simboli che essi sostituiscono esiste una relazione biunivoca.

Il vero lavoro di decodificazione non è però questo, ma l'interpretazione dei 100 simboli o segni che formano la base paradigmatica del testo poetico.

Per indicare come si svolga questo lavoro mi sembra più semplice iniziare con un esempio concreto, presentando le fasi preliminari del lavoro di decodificazione di una frase numerica,

16 quella corrispondente al XXX capitolo del testo.

30. CANONE SCRITTO SULL'ACQUA

Il XXX capitolo del *Libro dell'uscire di giorno* è definito dalla seguente frase numerica:

02 18 20 35 44 59 67 71 86 93

44: quindi si tratta di un canone.

71: quindi l'elemento simbolico è l'acqua.

Di qui segue il titolo: CANONE SCRITTO SULL'ACQUA.

Ma Nettuno (7) e Luna (1) si trovano in opposizione (relazione negativa): quindi l'acqua è avvelenata.

02: quindi il colore simbolico è il giallo.

20: quindi la direzione simbolica è l'alto.

Ma Sole (0) e Saturno (2) si trovano anch'essi in opposizione: quindi il giallo è velenoso e il movimento verso l'alto è un ascendere negativo (e, infatti, nel capitolo successivo si avrà un capovolgimento e la direzione simbolica diventerà il basso).

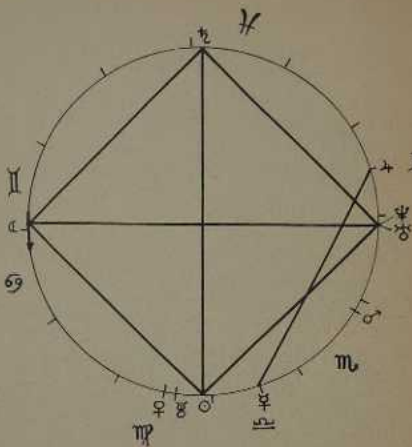
18: quindi assenza di sentimenti; ma Luna e Urano sono in opposizione: si tratta quindi di una falsa oggettività, i sentimenti sono solo repressi.

La configurazione astro $\left[\begin{array}{c} \log \\ \text{nom} \end{array} \right]$ ica completa è la seguente:
(Vedi pagina 18)

Urano e Nettuno sono in congiunzione (relazione ambivalente); le relazioni tra gli altri pianeti sono tutte di tipo negativo (opposizioni o quadrature).

La prima cifra di ogni elemento numerico definisce il suo campo, la seconda cifra ne definisce il valore. Quando campo e valore sono tra di loro in rapporto negativo (cioè, quando il pianeta associato alla prima cifra si trova in un aspetto negativo con quello associato alla seconda cifra del medesimo elemento numerico), il simbolo, nel suo insieme assume un significato negativo (acqua avvelenata, giallo velenoso, ecc.).

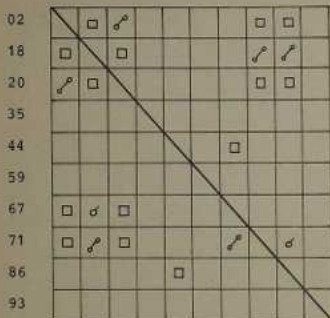
Oltre a queste *relazioni interne*, vanno prese in considerazione anche le relazioni tra il campo di un elemento e quello degli altri elementi (*relazioni di campo*) e tra il suo valore e il valore degli altri elementi (*relazioni di valore*). Ad esempio, 17



poiché Luna e Urano sono in opposizione, sussiste una relazione di campo negativa tra gli elementi 18 e 86, e una relazione di valore negativa tra gli elementi 18 e 71.

L'insieme di queste relazioni esterne è riassunto nella seguente matrice:

02 18 20 35 44 59 67 71 86 93



relazioni di campo

relazioni di valore

Qualche esempio di interpretazione di queste relazioni:

- 71/86: 86 è Giove Piovio (che piovinquina)
 71 è acqua piovana (pioggia inquinata, radioattiva)
- 02/86: 02 è il giallo livido dell'aria durante certi temporali
 86: Giove ingiallovelenisce
- 20/86: la direzione verso l'alto è quella del vento (correnti termiche ascensionali)
- 86: Giove ascende negativamente (negascende). Questo dato va anche posto in relazione col fatto che Giove si trova 19

nella costellazione del Capricorno, ed è quindi in caduta (tramonto). Il Capricorno (pesce-capro) ha d'altra parte una natura duale che « si riferisce alle tendenze duali della vita verso l'abisso (o l'acqua) da una parte, e verso le altezze (o montagne) dall'altra » (Ciriós, *Dizionario de símbolos tradicionales*). Quindi Giove Pluvio discende.

67/71: l'acqua (inquinata) è sfavorevole ai Signori del mare.

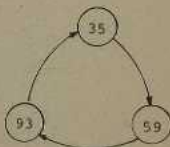
Giove Pluvio ingiallovelenito

discende proinquinando.

Non è propizio ai naviganti

attraversare la piccola acqua.

Nella matrice delle relazioni di valore e di campo, tre elementi — 35, 59 e 93 — risultano privi di relazione tra di loro e con gli altri elementi. Ciò deriva dal fatto che Venere, Marte e Plutone non hanno relazioni astrali significative con altri pianeti. Se disponiamo questi tre elementi ai vertici di un triangolo orientato:

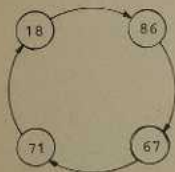


vediamo che essi formano un ciclo, nel senso che la seconda cifra di ciascun elemento diventa la prima cifra di quello successivo.

Applicando il medesimo procedimento agli altri elementi della frase numerica, scopriamo altri due cicli: la coppia



e il quadrato orientato



mentre, ovviamente, l'elemento diagonale 44 rimane isolato.

Ritornando al ciclo triangolare, vediamo che esso associa una *persona* (33) ai due *elementi tematici* (59 e 93).

33 è Inanna-Ishtar-Shaushka. L'elemento è formato da 3 (Venere) e 5 (Marte). Venere è nella Vergine, e quindi in caduta. Marte è nello Scorpione, suo domicilio notturno. L'aspetto guerriero e notturno è prevalente: Ishtar guerrinfuria e guerrodistrugge (59 significa infatti « guerra di distruzione »). Essa ritrova la sua natura solo nel tema dell'*urge to rebirth* (93), che qui però è solo accennato.

Oltre a quello della configurazione attrale e a quello dei cicli numerici, esiste un terzo schema di relazioni tra i vasi 21

elementi delle frasi numeriche. Si tratta di uno schema fisso, che rimane invariato per tutte le 49 frasi numeriche del testo, ed è legato alla prima cifra di ciascun elemento (campo) indipendentemente dal suo valore:

1) Gli elementi $4X_1$ e $1X_1$ (nel nostro caso, 44 e 18) formano una coppia di connotatori puri (stilistico il primo, emotivo il secondo). In quanto tali non sono traducibili in modo puntuale, ma investono l'intera frase numerica (come in alcuni spartiti musicali si può trovare l'indicazione: « Cantabile, con molto sentimento », così 44-18 si potrebbe rendere con « Canone, senza sentimento »).

2) Gli elementi $0X_1$, $2X_1$ e $7X_1$ (nel « Canone », 02-20-71) formano una triade di connotatori simbolici (colore, direzione ed elemento simbolico).

3) Gli elementi $5X_1$ e $9X_1$ (59 e 93, nel nostro caso), formano una coppia di connotatori tematici. $5X_1$ è il tema pol

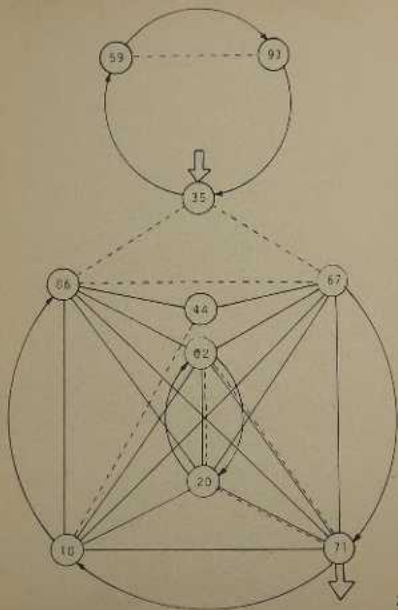
it	ico;
em	

 93 è il tema « individuale » (della morte e della nascita).

4) Gli elementi $3X_1$, $5X_2$ e $8X_{12}$ (35, 67 e 86) rappresentano le tre persone (grammaticali) della frase. $3X_1$ è singolare femminile (tranne 34 che è l'Ermafrodito); $6X_2$ è plurale maschile (tranne 63 che corrisponde alle Madri); $8X_{12}$ è sempre singolare (femminile o maschile). Quale dei tre elementi assuma, di volta in volta, il ruolo di prima, seconda e terza persona dipende dal contesto.

Nel nostro caso, essendo entrambi gli elementi tematici collegati esclusivamente a 35, il soggetto grammaticale della frase (prima persona) è Inanna-Ishtar-Shaushka. La sua connessione con 59 (guerra di distruzione), 86 (Giove) e 67 (Signori del mare) la qualifica anche come Elena « belandros kai helepiola kai helarxe » (distruttrice di uomini, distruttrice di città e distruttrice di governi).

Sovrapponendo le relazioni astrali, quelle cicliche e quelle fisse (rappresentate in figura, rispettivamente, con linee intere, archi orientati e linee tratteggiate) si ottiene il seguente schema globale:



Il significato delle due frecce collegate a 35 e 71 è questo: il significato di ciascun elemento numerico è codeterminato anche dagli altri contesti di frase in cui l'elemento ricorre (come sappiamo, ognuno d'essi ricorre in 5 frasi del testo - più il filler); particolare importanza hanno i contesti di frase immediati, cioè la frase immediatamente precedente e quella immediatamente successiva (nel nostro caso, i capitoli XXIX e XXXI); ma due frasi contigue possono avere al massimo un elemento in comune (elemento che ho chiamato «legamento»). Ora il legamento tra il capitolo XXX e il XXIX (*Apocalisse infera*) è costituito appunto da 35, cioè *Inanna-Ishtar-Shaushka*, protagonista dell'*apocalisse infera*, la cui lotta distruttiva si prolunga nel Canone. E il legamento tra i capitoli XXX e XXXI è 71, cioè l'acqua su cui è scritto il Canone e in cui esso si dissolve; e che diventa poi l'acqua del Tamigi che scorre sotto il ponte di Londra («È caduto il ponte di Londra - È caduto il ponte di Londra - È caduto il ponte di Londra - mia bella signora»). I contesti immediati di frase di 35 e 71 si possono desumere dagli schemi globali dei capitoli XXIX e XXXI, riportati qui di seguito:

(Vedi pagine 25 e 26)

LE 3 FUNZIONI DEL LINGUAGGIO NUMERICO

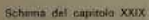
Il fatto è che l'originalità (...), non è, in nessun modo, materia d'impulso o di intuizione come alcuni credono. In genere, per raggiungerla, bisogna laboriosamente cercarla, e, benché valore positivo della più alta specie, a conseguirla si richiede meno invenzione che negazione.

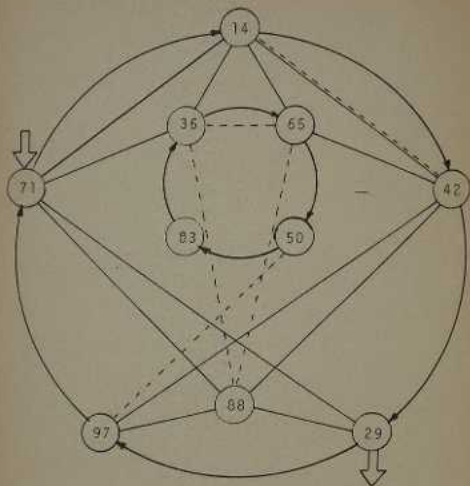
E.A. Poe: *The philosophy of composition*.

Nel *Progetto di poesia* mi sono servito di un linguaggio numerico: *la pte rf su?* Questo è un sistema semiotico, dotato di tripla articolazione, le cui unità elementari (terza articolazione) sono rappresentate dalle cifre arabe da 0 a 9. *A che cosa serve?*

1. FUNZIONE COMPOSITIVA

Una poesia d'una certa lunghezza deve poggiare su un'ossatura portante, altrimenti non sta in piedi. Sul piano del conte-





Schema del capitolo XXXI

nuto, questa struttura portante può essere costituita da un impianto narrativo (come nell'epica), che è la soluzione più corrente; oppure si può ricorrere a qualche altra soluzione. Un esempio eminente di soluzione « di altro tipo » è dato dalla « mappa tomiatica » usata nella *Divina Commedia*.

L'impianto narrativo, o di altro tipo, deve avere un certo equilibrio formale-strutturale, altrimenti non è in grado di assolvere la sua funzione. Per essere equilibrato, deve avere un alto grado di unità-varietà: in altri termini, deve comunque presentarsi sotto la forma di un « tema con variazioni ». Se manca l'unità, il testo non sta insieme, e al posto di una « poesia di una certa lunghezza » si ha una raccolta di versi. Il che ovviamente non implica che non sia lecito scrivere raccolte di versi (e, altrettanto ovviamente, anche una raccolta può avere un tema unitario). La varietà è altrettanto necessaria, altrimenti si cade nella monotonia, e la lunghezza del testo non ha alcuna giustificazione. In termini sistemici, tutto questo può essere espresso affermando che una poesia di una certa lunghezza deve essere un sistema complesso. In ogni caso, l'equilibrio formale sta appunto nel dosare accortamente questi due elementi: l'unità e la varietà.

Come impianto formale per il *Libro dell'uscire di giorno* avevo inizialmente pensato a uno schema basato sulle combinazioni astrologiche. La cosa era del tutto naturale, dato che l'idea del libro mi era stata suggerita da un passo di Jung relativo all'avvento dell'Eone dell'Acquario. Questo schema, da solo, porta tuttavia a un risultato fortemente squilibrato, perché il moto della Luna è molto più rapido di quello (apparente) del Sole e dei pianeti (in particolare di quello dei pianeti esterni, che durante i 49 giorni rimangono pressoché immobili). Ne risulta che la maggioranza delle combinazioni (coniugazioni, sestili, ecc.) implicano sempre la Luna, che diventa così troppo « invadente ». Di qui l'idea di basarmi, invece che sui 10 elementi costituiti dagli 8 pianeti e dai 2 luminari, presi singolarmente, su coppie numeriche risultanti dalle loro permutazioni di classe 2, imponendo come regola che ciascuna di tali coppie venga utilizzata nel testo un eguale numero di volte.

In effetti, tutte le regole elencate nel *Progetto* sono regole 27

di composizione, paragonabili in qualche modo a quelle dell'armonia nel campo della composizione musicale (la I regola è formalmente e funzionalmente analoga alla regola base della dodecafonia), e il loro scopo è quello di garantire al testo un elevato grado di unità-varietà.

In termini di teoria matematica delle comunicazioni, il testo numerico presenta una elevata « quantità d'informazione », soprattutto in virtù della VI regola, che equivale a dire che ciascun simbolo dev'essere equiprobabile. Ora è noto che l'equiprobabilità dei simboli è la condizione che rende massima la quantità d'informazione di una sorgente, misurata in bits secondo la formula di Shannon (data la condizione posta dalla I regola, il testo numerico risulta anche una sorgente quasi-ergodica). Devo tuttavia chiarire che non era affatto questo lo scopo che mi riproponevo. Se lo fosse stato, per conseguirlo non sarebbe necessario il complesso procedimento adottato: basterebbe infatti ricavare il testo numerico da una tavola di numeri aleatori (procedimento effettivamente usato, per esempio, nella musica stocastica); con questo si fallirebbe però completamente il nostro obiettivo. L'apparente « casualità » del testo numerico del *Progetto* è in realtà il risultato combinato di due « meccanismi » diversi: il moto dei pianeti intorno al sole (un classico esempio di meccanismo deterministico), e un sistema di regole formali, arbitrarie ma altrettanto rigide e rigorose, e comunque non indeterministiche. Queste regole di composizione non mirano a ottenere il massimo della casualità, ma proprio il contrario: ad assoggettare a un controllo rigoroso tutte le variabili in gioco, sottraendole al « caso » delle combinazioni aleatorie.

2. LA FUNZIONE GENERATIVA

Le dieci regole di composizione sono puramente formali, ma il testo numerico non è un puro formalismo, esso è dotato di un significato, che il linguaggio numerico è un linguaggio nel senso stretto del termine, cioè un sistema di segni dotati di senso. Anche se ammetto di essermi divertito un po' a giocare con le perline di vetro, il *Progetto* non è (o non intende essere) una mera esercitazione ludica. È un progetto di poesia nel senso

letterale del termine. L'aspetto compositivo-formale è solo un aspetto. L'altro aspetto è quello produttivo o generativo.

Un progetto è sempre esso stesso uno « stato transitorio »: da una parte, come risultato d'un processo di progettazione, è un prodotto; dall'altra parte, in quanto proiettato verso il futuro, è un « produttore » di realtà e di senso. Il linguaggio numerico, dopo essere stato uno strumento di calcolo, diventa un modello generativo. (In realtà, i due momenti non sono così nettamente distinti: già nella fase del calcolo il linguaggio numerico opera come generatore di immagini, e solo in questo modo il calcolo stesso è possibile).

Poiché ogni elemento numerico (base paradigmatica) è associato a simboli carichi di significato, ogni combinazione (sintagma) evoca e suggerisce — attraverso un complesso sistema di decodificazione che ho cercato di esemplificare nell'analisi preliminare del *Canone scritto sull'acqua* — un insieme organizzato di immagini, cioè un testo poetico.

L'ancoraggio della base combinatoria a un insieme di *simboli tradizionali* fornisce, oltre una ricchezza di significati, la garanzia che queste immagini non siano il prodotto di associazioni puramente personali: il linguaggio numerico è certamente un dialetto, ma i suoi contenuti non sono idioletti. L'insieme delle regole formali di composizione ha la duplice funzione di escludere le associazioni più ovvie e banali e di strutturare il flusso delle immagini evocate dalla sfera delle « associazioni libere », regolandole e incanalandole in un sistema ordinato e strutturato in funzione di un preciso obiettivo. Sono convinto che ogni genuino linguaggio poetico abbia la funzione (se non lo scopo) di spezzare la dicotomia di « pensare regolato » (*gerichtet Denken*) e « pensare fantastico », di pensiero logico e pensiero analogico, arricchendo il primo della ricchezza e della carica inventiva (immaginativa) del secondo, e imponendo a quest'ultimo il rigore e il *telos* del primo. Di proporsi cioè come linguaggio allo stesso tempo fantastico e regolato.

Mentre, sotto questo aspetto, le regole di composizione hanno precipuamente questa funzione di « regolamento », la funzione generativa vera e propria è svolta da un insieme di regole di decodificazione. Purtroppo queste regole non sono formulabili in forma chiara e concisa: come è noto, il piano del 29

contenuto resiste ostinatamente a qualsiasi tentativo di formalizzazione. Posso qui soltanto elencare i meccanismi principali.

Alla base, vi è il medesimo meccanismo di codificazione degli « elementi numerici », cioè la procedura che ha consentito il passaggio dai singoli « fattori astrali » alle coppie cifrate, in cui la prima cifra designa un campo o asse semantico, la seconda cifra il valore specifico che tale campo assume in un punto determinato. La coppia di cifre definisce così, in prima approssimazione, il significato dell'elemento numerico. Campi e valori, tuttavia, non denotano classi concettuali, il cui prodotto logico è una classe maggiormente delimitata; più precisamente, essi non denotano nulla, poiché il linguaggio numerico è connotativo; essi esprimono dei « campi di forze », il cui prodotto è, linguisticamente, una metafora.

A questa si susseguono una serie di approssimazioni che precisano sempre più il significato, ma non nel senso di una crescente delimitazione del campo semantico, bensì nella direzione di un ampliamento della metafora, nel senso cioè della produzione di un costrutto metaforico sempre più complesso. Questi meccanismi « secondari », limitatamente alla frase numerica, sono quelli precedentemente illustrati, e qui elencati in ordine crescente di « intensità d'interazione » da essi implicata:

a) contesto di frase: gli elementi di una frase numerica interagiscono (debolmente) tra di loro per il solo fatto di appartenere a una medesima frase;

b) relazioni fisse: le interazioni sono più forti tra gli elementi appartenenti a un medesimo « raggruppamento fisso » (coppia di connotatori puri, triade di connotatori simbolici, coppia di connotatori tematici, persone);

c) relazioni cicliche: un elemento che ha per valore X interagisce con l'elemento che ha X come esponente di campo (35 con 59, 59 con 93, 93 con 35);

d) relazioni astrali: due elementi presentano una interazione forte se i pianeti associati (al loro campo o al loro valore) stanno tra di loro in determinate relazioni spaziali.

Questi meccanismi, assieme a quelli più complessi che coinvolgono l'intero contesto generale, formano un modello generativo che produce il testo poetico.

3. LA FUNZIONE COMUNICATIVA

Il linguaggio numerico, inteso come codice di comunicazione, si colloca a un livello intermedio tra due possibilità teoriche estreme: se il linguaggio numerico fosse (o diventasse) un vero e proprio linguaggio di comunicazione, non ci sarebbe alcuna necessità di tradurlo nel linguaggio verbale: il testo numerico sarebbe esso stesso il testo poetico, il *Libro dell'uscire di giorno*; se, d'altra parte, il testo numerico fosse esattamente e interamente traducibile in linguaggio verbale, il linguaggio numerico non avrebbe alcuna funzione di comunicazione, sarebbe un puro linguaggio di progettazione; il testo numerico, come progetto di poesia, cesserebbe di avere qualsiasi funzione una volta che il progetto stesso fosse « realizzato », cioè tradotto « in chiaro ».

Qualora fosse vera la prima ipotesi, il testo numerico sarebbe una variante riveduta e corretta di *Glasperlenspiel*; ma in tal caso, le regole di decodificazione dovrebbero essere formulate in modo completo, codificate formalmente, insegnate ed apprese dall'audience, come viene appunto descritto nel *Gioco delle perle di vetro*. Temo tuttavia che nessuno sarebbe disposto a tanta fatica al solo scopo di « leggere direttamente » il mio testo numerico.

Qualora fosse vera la seconda ipotesi, il testo numerico rimarrebbe un semplice espediente tecnico, da buttare via immediatamente dopo aver realizzato il progetto, o avrebbe al massimo un (discutibile) valore documentario, eventualmente citabile come prova della mentalità maniacale dell'autore.

Come ho detto, l'ipotesi valida si colloca a un livello intermedio: il testo numerico non ha (ed è improbabile che possa assumere) una propria autonomia sul piano della comunicazione, sicché una sua traduzione in lingua corrente è pur sempre necessaria; d'altra parte esso non è esattamente e interamente traducibile in nessuna lingua nota, sicché conserva sempre una funzione di comunicazione integrativa della sua traduzione verbale, come « testo a fronte ». Rimane il problema della traduzione.

Per quanto riguarda la traducibilità o non-traducibilità, faccio solo qualche esempio.

Cominciamo con il « connotatore emotivo »; ad esempio, con l'elemento 14, che traduco convenzionalmente con « ironia » (si tratta, chiaramente, di una traduzione metalinguistica). Certamente l'ironia può essere espressa in termini verbali, come del resto qualsiasi altro « stato d'animo » associato agli altri connotatori emotivi. Nella forma scritta, tuttavia, l'intonazione emotiva ha sempre una espressione più rozza di quella che è possibile ottenere nella forma parlata: la voce umana può esprimere sottili sfumature con una finezza non registrabile sulla carta. Supponendo una eventuale esecuzione parlata del testo, cioè una voce recitante come intermediario tra l'autore e l'ascoltatore, il connotatore emotivo verrebbe ad assumere una funzione analoga a quella di una didascalia in un testo teatrale o di una indicazione su uno spartito musicale. Ma questa funzione esso può svolgere anche in assenza di una esecuzione materiale, come indicazione sul modo di lettura da parte del lettore.

Passiamo ora ai connotatori stilistici. Ad esempio, l'elemento 43, che traduco con « lirica » e interpreto nel senso di « poesia scritta nello stile di una lirica cinese ». Chiaramente si tratta di una indicazione destinata all'autore, non al lettore: una volta realizzato il progetto, e scritta, in quel particolare punto, una lirica « in stile cinese », l'elemento 43 rimane come una etichetta poco significativa o comunque ridondante. Oppure consideriamo il caso del connotatore 47, che traduco con « fantasia », intendendo con ciò una forma compositiva assai libera, sia come modo di presentazione delle immagini, sia come uso di linguaggio, che può talvolta assumere anche un carattere decisamente prosastico, come nel passo finale dell'ultimo capitolo, che è di fatto una citazione di un testo in prosa, il *Verhale di consegna del materiale del tempio* dagli « Atti del tempio di Anubi » *Illahun*. L'indicazione « fantasia » rimane piuttosto vaga, e saranno le 3 fantasie (capitoli XXIII, XXVI, XXVIII, XLII e XLIX), una volta eseguito il progetto, a spiegare il significato di questo connotatore, piuttosto che l'inverso. Completamente diverso è invece il caso del connotatore 44: un « canone » (e specialmente un canone « scritto sull'acqua » come il capitolo XXX) non è ovviamente scrivibile sulla carta se non come progetto. Una ipotetica esecuzione materiale richiederebbe

uno spazio pluridimensionale è un mezzo tecnico diverso dal puro e semplice linguaggio verbale. Ciò che è possibile realizzare sulla carta è solo una vaga indicazione, un « canone enigmatico ». E questo vale, in parte, anche per i connotatori 41 e 48.

In gran parte, tale discorso vale anche per i connotatori simbolici e per 3 persone: 71 o 83 non significano che, in un dato capitolo, si debba nominare l'acqua o il pianeta Venere. Un « colore simbolico » non si può scrivere, e nemmeno dipingere: 02 non denota nulla, ma piuttosto suggerisce o evoca una particolare vibrazione cromatica che « avvolge » l'intero capitolo.

Ma sono soprattutto l'intrecciarsi delle relazioni tra i vari elementi, il loro variare nel tempo, il complesso gioco di interazioni, che non si possono rendere compiutamente per mezzo del linguaggio verbale, ancorato alla linearità del discorso. Per questo il testo numerico — e gli schemi relazionali che ne sono la traduzione grafica — rimangono come ineliminabili strumenti di comunicazione, a fianco e ad integrazione della traduzione verbale, che ne verrà data nelle forme e nella misura in cui questo sarà possibile.

Girolamo Mancuso

Nel numero 37 di **CARTE SEGRETE**

PRÉ-PUBLICATIONS

(SITU) AZIONE DELLE PARENTISI

Un saggio di grafematica o etnografia
della scrittura di Carla MARELLO

Vittorio VIDALI

a Rafael ALBERTI

BUON RITORNO!

Una Poesia scritta in spagnolo
dal leggendario CARLOS del
Quinto Regimiento al Poeta
che ritorna in Spagna dopo
trentottanni di esilio: un saluto
che è anche il nostro

Hasta pronto, Rafael;
Hasta luego, Alberti;
Hasta mañana, Rafael;
Hasta la vista, hermano;
Hasta nunca, amigo;
Hasta siempre, compañero.

Te vas después de tantos años
de exilio.

Tantos, tantos:
cuarenta y mas,
muchos mas.

Regresas, poeta del mundo y de la calle;
con la cara cortada

34 por los vientos, las olas, la nieve, el calor



Vittorio vidali (Carlos)

Credevi di conoscerlo, poi di non conoscerlo bene, alla fine mi sono convinto che lo conoscevo bene: se aveva promesso, avrebbe mantenuto. E infatti, poche settimane o — molte, troppe per me, per l'attesa della conferma — dopo la serata d'addio degli intellettuali e degli amici e compagni romani a Rafael Alberti, nella Casa della Cultura, è arrivata la poesia che Vittorio Vidali aveva scritto per il vecchio «compañero poeta» e letto, con emozione di tutti, non soltanto sua, nel silenzio di un vastato umanissimo — si può ancora dire così?

«Capo Tori, come promesso ti mando la poemola. Un abbraccio. Vittorio». E dunque eccola, in spagnolo, nello spagnolo militante di «Carlos», nello spagnolo del «Quinto Reggimento», nella seconda lingua politica del grande combattente rivoluzionario, — hispanidad planetaria, desde luego! — la «poemola» di Vittorio Vidali. Da leggere nelle due versioni contigue con minime forzature, l'italiana, da eleggere in spagnolo, in italspagnolo, nella doppia e unica lingua dei gariboldini italiani in Spagna.

por el dolor y la tristeza y la solitud
del exilado.

Es verdad:

contigo está tu compañera

María Teresa León!

y tu hija, la estupenda Aitana.

Pero todo eso vale menos

cuando uno está lejos de su patria

y pisa tierra extranjera,

donde el pan sabe de sal

y es siempre amargo, tal vez demasiado amargo.

Yo he vivido como tu

y contigo.

comprendo tus angustias

y tus desilusiones.
Sin embargo yo sé
que en tu alma
hay siempre horizontes que cantan
llenos de luz, sonrisas y alegría,
que tu entregas a los otros
para que vivan una vida
más transparente y serena
que la tuya.

Regresas a tu tierra de sol,
a tu patria maravillosa,
a la España de tu corazón.
Te saludo, Rafael,
con el puño en alto,

A presto, Rafael;
A subito, Alberti;
A domani, Rafael;
A rivederci, fratello;
Fino al mal amico;
Fino al sempre compagno.

Tu ne vai dopo tanti anni
di esilio.

Tanto, tanti:
quaranta e più,
di più, e più.

Ritorni, poeta del mondo e della strada
con la faccia tagliata
da venti onde neve calura,
da dolore tristezza solitudine
dell'esiliato.

È vero:
con te sta la compagna,
la tua, Maria Teresa León
e tua figlia, la tua stupenda Aitana.

Però tutto questo vale meno
quando uno sta lontano dalla patria
e calpesta terra straniera,
dove il pane sa di sale
e sempre amaro è, talvolta troppo.

Io ho vissuto come te
e con te.
Capisco le tue angustie,
le tue disillusioni.

y en alto el corazón
que no conoce desmayos.
Leva a los compañeros,
a los amigos,
mi saludo fraternal,
mi apretón de mano emocionado
mi hasta pronto esperanzado!

Nosotros somos
viejos, buenos y templados;
nos quedan un milar de auroras
y una docena de primaveras,
si seremos afortunados.

Para ti, María Teresa y Aitana,
un abrazo, un gran abrazo,
del amigo de siempre: Carlos.

Ciononostante io so
che nella tua anima sempre
ci sono orizzonti che cantano
pieni di luce sordisi e allegrie,
che tu consegni agli altri
perché vivano una vita
più trasparente e serena
della tua.

Ritorna alla tua terra assolata,
alla tua mirabile patria,
alla Spagna del tuo cuore.

Ti saluto, Rafael,
col pugno levato alto
e alto il cuore che
non conosce cedimenti.

Porta ai compagni,
agli amici,
il mio saluto fraterno,
la mia stretta di mano emozionata,
il mio arrivederci di speranza!

Noi siamo
vecchi, buoni e ben temprati;
ci restano un migliaio di aurore
e una dozzina di primavere,
se saremo fortunati.

Per te, María Teresa e Aitana,
un abbraccio, uno grande,
dall'amico di sempre: Carlos.

L'ora

settimanali d'avanguardia

nr. 1

barcellona, 10 de desembre de 1936

n.º 1



a cura di

Annamaria SALUDES AMAT

e di

Giuseppe GRILLI

Poesia sperimentale in Catalogna



POLITICHE E POETICHE
DINAMICA DELL'AVANGUARDIA
SETTE TESTI DI POESIA

Premessa - Data per scontata una identificazione dello sperimentale con il portico catalano con il periodo « classico » delle avanguardie europee del novecento (nel 1916 si fonda la prima rivista dichiaratamente avanguardista — « Trezors » — e nel 1951 ha termine la prima serie di Dau

al Set», attorno a cui si era formato l'ultimo gruppo integrato di poeti e artisti), presentiamo ai lettori di «Carte segrete» una prima selezione di idee e di materiali relativi al periodo indicato. Senza pretese di rappresentatività, e tanto meno di esaurienza, offriamo un approccio minimamente articolato a un genere letterario poco studiato e mal conosciuto: a tutt'oggi, e a dispetto del revival, non esiste né un'antologia generale, né uno studio d'insieme che offra sufficiente informazione, né un saggio di interpretazione del corpus di testi prodotto dalle avanguardie. Crediamo, invece, che esso rappresenti una pagina importante di una delle letterature europee tra le più vive e godibili del novecento, periodicamente ripolta negli archivi dell'accademia da persecuzioni poliziesche, incomprensioni, strumentalizzazioni, e, a volte, da un colpevole silenzio stampa.

Nelle pagine precedenti:

Primo numero de «L'ora», incisione di Helios-Gomez, 1900
L'orologio di Salvator Dali (In «Deu al Set»)

POLITICHE E POETICHE

Chi per passione o mestiere legga i poeti catalani del novecento e voglia rintracciare in essi e nelle loro opere quel filo rosso, rosso-nero, o nero del tutto che li lega alle inutili speranze che hanno agitato le letterature europee tra Marinetti e Jacob, Pound e Breton potrebbe essere deluso. Ai catalani, cui è stato concesso dall'oscuro demone che governa la divisione del lavoro intellettuale uno spazio per la sperimentazione letteraria, sembra che sia stato negato il frutto più prezioso delle avanguardie storiche, istituzionalizzate o rivissitate: l'assoluta consapevolezza politica del gesto poetico, l'identità (davvero utopica) tra forma e ideologia, insomma il ruolo sociale dell'intellettuale piccolo-borghese. Era, si sa, proprio quello stare nel mezzo tra borghesia e proletariato che suscitava gli interessi di Trotsky e di Gramsci e che, se con parole di Jakobson ha fatto dissipare a un'intera generazione i propri poemi, ha pure garantito un punto di non ritorno, e il riconoscimento per molti lustri ancora di dolci privilegi, di una rendita parassitaria intellettuale

capace di resistere l'erosione delle cattedre universitarie e dei mandati parlamentari, come delle pratiche giornalistiche, televisive o comunque editoriali.

Ogni qual volta l'opposizione tipificata come classica — retorica o terrorismo? — sembra presentarsi nelle lettere catalane, non appena gli elementi della discussione si fanno disponibili, si leggono i manifesti o si abbozzano rivolte, il fuoco si smorza e tutto ricadra in un (banale?) progetto di tradizione, al massimo di traducibilità, di sperimentalismi patigini o zuri-gheci¹. Eppoi la rivendicazione di cosmopolitismo, l'internazionalismo della poesia, è delle avanguardie, anche catalane.

Detto piuttosto grossolanamente il correlativo oggettivo delle ricerche teoriche e delle nuove esperienze di scrittura post-simbolista è nella presenza, decisiva nella società civile, non trascurabile nello stato, di grandi masse cui ogni commercio con la letteratura è interdetto da condizioni di vita e di salario durissime. D'altra parte l'autodidattismo degli sfruttati combatte tutti gli sforzi nella direzione della critica sociale e presenta, tanto nella tradizione marxista, quanto in quella libertaria, esigenze di teorizzazione-organizzazione. La letteratura di creazione rischia così di individuare un superfluo, e al pericolo si reagisce con l'attivismo dei gruppi, il corporativismo dei manifesti, con le provocazioni delle serate e dei *cabarets*. Se questo è vero a livello genericamente europeo, nella letteratura catalana le cose vanno assai peggio (o meglio): un processo già secolare ha privato i suoi poeti di un rapporto qualsiasi, democratico o mandarino, con il pubblico lettore, lo stato non si identifica con la società civile o nazione e, quale che sia il destinatario prescelto o agognato, chi scrive vede bloccata la comunicazione da una lingua straniera che occupa la sola carta stampata che conta, quella della burocrazia militare o civile, delle istituzioni e delle banche di emissione.

Il rigenerazionismo dei gruppi modernisti a cavallo di secolo e il costruttivismo idealista dei novecentisti, che ne rilevarono l'eredità non senza strepito e accuse impietose per l'orrido e il cattivo gusto, davano già negli anni tra il 1900 e il 1910 risposte tutte nell'ottica del volontarismo soggettivista caro ai ribelli futuristi marinettiani². Questi come quelli vivevano la proposta letteraria come immediatamente politica, volevano rimischiare le carte, mettere in discussione i valori spietati spor-

tivo, lotta, riforma ortografica... E probabile, invece, che sapessero assai bene che, finita la fase costituente ottocentesca con un « *maridatge sacrileg, on el fruit natural ha estat l'incest de la constituïó de 1876* »¹, non si desse più distribuzione di carte né verifica dei valori. Se gli anarco-sindacalisti di quegli anni predicavano, con solo apparente semplicismo, che « il capitalismo non ha ideologia »², le generazioni di scrittori e di artisti davano vita a una crescita inflazionistica di preceettistiche, scuole poetiche, accademie e antiaccademie, tutte con sovvenzioni di pubblico danaro.

Alla scadenza del terzo lustro del secolo la situazione si modifica, la guerra '14-'18 fa la fortuna degli speculatori, spona Francis Picabia a Barcellona, radicalizza lo scontro di classe. All'avanguardia catalana non è più dato mantenere le compromissioni paraccademiche: l'esperienza dei poeti calligrammatici, futuristi o macchinisti si blocca non perché eversiva in eccesso, o lusso inutile mentre tuona il cannone, ma perché entrano in crisi le basi ideologiche prese in prestito a questa o quella corrente modernista o novecentista. Nel periodo tra il '20 e il '23 si consumano tutte le opzioni; il futurismo rigenerazionista di Salvat-Papassit, che si manifesta con la massima virulenza nella tappa de « *Un Enemic del Poble* » 1917-19 (nel '18 raccoglie gli articoli di critica sociale firmati con lo pseudonimo di Gorkiano e pubblica il primo libro di parolibere *Poemes en bones hertzianes*), si esaurisce nell'omaggio ai futuri spartachisti³, ma non coglie il fatto nuovo della rivoluzione russa. Il simbolismo plastico di Junoy si rifugia in cattolicesimo integralista e nel silenzio, mentre il cubismo macchinista e filomatinettiano di Folguera lo spegne una morte prematura.

Alla domanda che dire alle masse, che fare nelle società, la risposta dell'*establisement*, letterario e non, negli anni venti fu di affidate alle istituzioni dello stato (liberale o reazionario) la gestione dell'irrequietezza proletaria. Le avanguardie premevano e richiedevano invece una gestione diretta del rapporto ideologico col pubblico, ma in Catalogna il loro sovversivismo si mordeva la coda, che il più squisito intellettualismo finiva per essere omogeneo al ribellismo degli avanguardisti per quella continuità cui accennavo già sopra tra cultura borghese e istanze di contestazione. La politica come pedagogia, la letteratura come maieutica

redattori dei primi giornali avanguardisti, e in un dolcissimo abbraccio si univano le suggestioni culturali più disparate. Per quanto si possa essere abituati a cogliere principalmente gli elementi di discordanza, e a trascurare quelli di continuità, non si è potuto non rilevare come il futurismo di Salvat, il novecentismo di Carner, e persino l'intellettualismo del primo Riba nascano tutti, anche se come opzioni diverse, da una stessa situazione di letterarietà, aperta ed eclettica fino al confusionismo e alla dispersione, che era già stata propria dei modernisti⁴. Forse l'esempio più esplicito è offerto da Torres-García, operatore in arti plastiche, che passa dal ruralismo classicheggiante e *tot dissent* novecentista (la casa di Terrassa, 1914), al vorticismo futurista di grafico delle riviste ideate e dirette da Salvat-Papasseit, mantenendo costanti gli atteggiamenti ideologici e le motivazioni⁵. Ma quando Eugeni d'Ors, rigido teorizzatore del novecentismo dalle pagine de « La Veu de Catalunya », quotidiano conservatore e cattolico, rompe con i suoi mecenati e volle avvicinarsi (strumentalmente?) ai sindacalisti e poi ai tertinternazionalisti, quell'unità di matrici culturali s'era spezzata, e non importa che tra gli epurati fosse anche il Torres-García avanguardista, che la comunicazione veniva interdetta innanzi tutto dalla censura⁶.

In vero era tutta l'ipotesi, armoniosa o conflittiva, ma sempre ottinista, di sviluppo delle umane sorti e progressive, che era fallita. Nel '19 la CNT con lo sciopero generale della *Catalunya* ha messo in scacco stato e società, ma la confederazione padronale si getta a corpo morto nelle braccia delle bande di pistolieri ed ha inizio lo stillicidio di attentati e assassinii dei leaders sindacalisti. Salvador Seguí, segretario generale, viene ucciso nel '29 e nello stesso anno il generale Primo de Rivera, con un colpo di stato concordato con Alfonso XIII, instaura la dittatura. Le carte invece di rimescolarsi si sono confuse e sbiadite a tal punto che è ben difficile distinguere il dritto dal rovescio, e, all'esperienza di gruppo, passatista o d'avanguardia poco importa, si sostituisce la ricerca angosciosamente individuale.

Non cessa di sorprendere che dinanzi a movimenti artistico-letterari, esplicitamente corporativi e politicizzati (anche nel senso più gretto del termine), come sono quelli cui partecipano gli sperimentalisti poetici della prima metà del secolo XX, si 43

Bruno Liberatore

La poetica di Liberatore si costituisce intorno a motivi che si collocano tra quelli essenziali della scultura: lo sviluppo di una struttura entro il complesso gioco delle forze fisiche e la sua alterazione: un'alterazione da intendersi come momento simultaneo o successivo, sia come resistenza degli elementi di un manufatto alla loro aggregazione, sia come rottura della coesione e dell'equilibrio, come faticenza.

Assunta una struttura elementare — un'immagine mentale ed estrema di facciate romaniche — Liberatore vi individua una tensione interna, latente, « somatizzandola » in una fenditura che adombra una scissione simmetrica e a cui omeostaticamente segue una risposta stabilizzatrice dell'insieme. Il risultato è una struttura complessa dove lo smembramento e la membratura di sostegno testimoniano il raggiungimento di un nuovo equilibrio e nello stesso tempo la sua provvisorietà.

In alcune « facciate » a sviluppo orizzontale, caratterizzate da una frontalità che le pone inizialmente in un'ottica unidimensionale, compare una variante: la tensione si origina all'esterno, in uno spazio che, agendo come un volume virtuale agitato da turbolenze, investe quel che si erge come un ostacolo alla espansione. Soggetta a una pressione mutevole, continuata, la struttura si curvula, rivela linee di imminente frattura, esce dal suo schema astratto per esistere in un rapporto dialettico con lo spazio e la realtà.

Il trauma implicito nell'inserimento di una realtà interiore, d'un ideale di equilibrio e di razionalità lineare nella mobile sfera del tempo e dello spazio — della storia, in ultima analisi — è questo, mi pare, il motivo di fondo che Liberatore affida a una metafora in cui riversa innanzitutto due discordanti tratti del suo temperamento, e cioè una visione plastica sedotta dagli aspetti formali, da valori calligrafici, dal freddo studio della modellatura e una sensibilità acuta, spia di un'inquietudine che è timore — ma anche fascinazione — di un incombente disordine.

siano tenuti in così poco conto i totalitarismi politico-statali del periodo. I fascismi centro europei, balcanici e latini e, pur con le sostanziali differenze, lo stesso stalinismo, hanno agito in modo determinante su quei gruppi di ingenui e scellerati e ne hanno condizionato esiti e manifestazioni. La dittatura spagnola del periodo 1923-30 e poi quella, ben più feroce, del 1939-75 (7) non furono appena coreografia.

Se è probabile che l'idea dadaista della poesia come manifestazione dell'attività spirituale e non come mezzo di comunicazione* spieghi la costanza della ricerca di un Forx tra il 1918 (inizio del *Dietari* le cui prime manifestazioni in forma di libro sono *Gertrudis* del '27 e *KRTU* del '32, secondo dichiarazioni del poeta) e il 1962 (prima edizione delle *Œuvres poétiques*), è pur innegabile che la ripresa degli sperimentalisti e delle manifestazioni combattive e di propaganda delle avanguardie catalane coincidano con il riaccendersi della lotta politica sul finire della dittatura di Primo de Rivera ed esplodano contemporaneamente alla polemica sull'arte proletaria intorno al 1930.

Le manifestazioni plastiche forse offrono alla cronologia un supporto documentaristico più esplicito delle scritture poetiche più reticenti. Non mi riferisco tanto allo scontato legame tra il freudo-surrealismo di Dalí e il marxismo eterodosso della fine degli anni venti, mediato attraverso un personaggio curioso e ambiguo, ma non privo di fascino come Jaume Miravilles, quanto piuttosto al costruttivismo di un Helios Gómez, incompre-



Bruno: *Liberatore*, *Membrature* - 1976 bronzo

sibile se legato dalla storia delle formazioni dei gruppi marxisti conosciuti come bukariniani o trochisti, e alla vita, spesso frastagliata, delle loro pubblicazioni periodiche¹⁰.

Di fatto la storia ideologica del surrealismo catalano presenta contraddizioni ed incoerenze. Il suo nucleo centrale, costituito da Dalí, Gasch e Montanyà (almeno questo dicono i documenti e costoro firmarono il *Manifest Groc* nel 1928), riuscì ad aggregare forze men che trascurabili. Se non si seppe, né si volle attrarre certi residui della prima ondata avanguardistica rimasti orfani, come il futurista Sánchez-Juan, fatta salva l'eccezione di Miratvilles, i gruppi della sinistra estrema diffidarono e accomunarono artisti d'avanguardia e artisti tardosimbolisti nella condanna dell'organicità classista degli intellettuali borghesi¹¹, con un semplicismo forse eccessivo, ma che in qualche modo rifletteva eccessivi semplicismi nell'analisi della « fase »: siamo nel momento dei massimi equivoci, dal socialfascismo ai fronti popolari.

Parimenti i surrealisti risposero picche alle richieste di impegno in direzione dell'arte proletaria che gli eterocomunisti catalani importarono, con una qualche sfasatura cronologica, direttamente dall'URSS¹². Salvador Dalí, il più combattivo e prolifico dei surrealisti catalani di quegli anni, in una conferenza che fece epoca, tenuta all'Atreneo barcellonese nel marzo del 1930 sulla *Posició moral del surrealisme*¹³, quanto a rifondazione della storia letteraria patria si limitò a vituperare un poeta e drammaturgo della fine ottocento, ormai inoffensivo: « res ne pot semblar-nos més baix, més innoble, més digne d'oprobri, que els "bons sentiments" del gran porc, el gran pederasta, l'immens putrefacte pelut, l'Àngel Guimerà ». Passando alla critica delle istituzioni culturali l'unico punto di riferimento del suo intervento fu Eugeni d'Ors (« al qual considero un perfecte con »), che, come s'è visto, era stato fatto fuori più d'un decennio prima. In realtà oltre un paio di citazioni d'obbligo (il comunismo, Trockij), non si danno nella conferenza di Dalí indicazioni politiche e al centro del discorso è piuttosto il tema della Paranoia, che sarà poi ulteriormente sviluppato, ma la cui essenzialità e produttività artistica sono già dichiarate: « es planteja el dubte mental de pensar si les imatges mateixes de la realitat són únicament un producte de la nostra facultat paranoica ».

Ancor più esplicitamente Lluís Montanyà in un articolo ap-

parso su una rivista liberal-borghese e letterariamente non tendenziosa, dopo aver riconosciuto l'onore delle armi alla letteratura degli autodidatti, dalle finalità eminentemente pratiche e temporali, conclude con una distinzione tra letterati e artisti, scrittori e poeti, improntata a un idealismo *belle époque* nemmeno troppo rammodernato nella forma¹⁴. Il fatto è che appena un anno dopo rispetto a quegli interventi giornalistici il panorama culturale catalano risulta occupato da opzioni ideologiche del tutto diverse. Da una parte si afferma il razionalismo degli architetti del GATPAG e del gruppo ADLAN che hanno subito ragione della fragile, e forse troppo articolata linea estremista (costruttivismo, surrealismo, arte proletaria) in nome dell'efficienza e soprattutto di un rapporto finalmente non nevrotico tra intellettuali e masse, tra istituzioni e società. Ma è impossibile spiegare questa svolta senza far riferimento alla nuova situazione politica: la repubblica, il governo autonomo della *Generalitat*, la legalità per le organizzazioni sindacali e politiche, la fiducia largamente diffusa nel riformismo democratico cui, unica alternativa, solo si opponeva l'anarchismo permanente e disperato degli anarchici della FAI.

In questa situazione meno esplicita, con « disposizione mezzi di minor incisività, prende corpo un'altra tendenza dalle cui premesse non è assente un qualche retaggio delle esperienze d'avanguardia. Vi partecipano giovani che frequentano le aule universitarie, ne sono appena usciti, sommati si apprestano ad una professionalità alta: pensano che saranno funzionari culturali. In mezzo ad essi nasce il primo tentativo di fare storia degli sperimentalismi¹⁵, di dare basi filologiche a una gestione di parte del progresso letterario¹⁶, di stabilire una frequentazione con la cultura castigliana del periodo che fosse qualcosa di più che buon vicinato, attraverso una rivisitazione del neopopolarismo e del neoculteranesimo riproposti dalla generazione del '27¹⁷. Capita, però, che il realismo, soprattutto nei giovani, sia ancor più utopistico dell'estremismo, di lì a qualche anno se il razionalismo del GATPAG finì sotto le bombe dell'aviazione fascista italo-franchista, serietà e impegno delle nuove generazioni di universitari trovarono spazi adeguati a Burgos negli apparati di propaganda che servivano gli eserciti del generale Franco.



Bruno Liberatore, *Muro* - 1975 bronzo
The Hakone open-air Museum

Non era mancata, tuttavia, resistenza a quelle posizioni, e questa prese necessariamente la forma della lotta su più fronti che l'irriducibile Foix conduceva su riviste e giornali. La testimonianza mutale richiesta ai poeti è infatti per Foix democratica, addirittura libertina, per quanto attiene alle strutture della scrittura letteraria: « en poesia, amo totes les tendencies. Pósser per una inclinació que en me d'anys, o per disposició d'esperit, a considerar les anomenades escoles literàries no pas com a tals, sinó com a gèneres »¹⁴. Foix supera la polemica sull'arte di propaganda o sui contenuti storico-sociali, mutevoli a seconda delle

sponsabilità specifica, tecnico-professionale; all'arte proletaria rimprovera la poca chiarezza politica, in un articolo-manifesto lucidissimo, che le rivoluzioni le fanno gomito a gomito quanti vi intervengono senza chiedersi se il compagno più prossimo sia poeta o dentista¹⁹, e tra le righe c'è la richiesta impossibile di un nuovo e diverso giuramento d'Ippocrate. Per le stesse ragioni ai surrealisti, tra l'immaginifico e il volutamente triviale, ricorda due ineludibili doveri, l'uno — tradizionale per lo scrittore catalano — di non dimenticare d'operare con una lingua dalla storia complessa e in pericolo, l'altro, più proprio della condizione moderna ed europea, di essere memoria dell'utopia. Le distinzioni di scuola non servono ad eludere, sentimentali neoromantici, razionalisti, realisti ed avanguardisti tutti sono tenuti a mantenere con il rigore della parola la separatezza dei fini. Lo sperimentalismo se vuol avere un programma politico-culturale, che questo dica non solo dei singoli bisogni, e dei suoi propri, ma con la sua presenza indichi quelli di tutti²⁰.

Se da questa requisitoria sembra salvarsi l'intellettualismo postsimbolista come altro polo, alterità rispetto al discorso poetico proprio, sprezzante è invece l'accusa rivolta ai giovani e non accorti derivati di quello, d'uno sclerotizzato formalismo quando recepiscono, accademicamente, le esperienze dell'avanguardia storica: « aquella minyona d'avui que (com és ara Joan Teixidor), amb una desconeixença característica del mal, per ventura irremediable, que damunt seu ha fet la dictadura, gosen fer retrets a la generació 1906-1923. Ignoren, per ventura, que si saben agafar la ploma per a escriure en català ho deuen a aquella generació? I que llur mala cal·ligrafia la deuen a llur poc coratge o a llur poca iniciativa a reincorporar-s'hi amb la mateixa amor al cor i el mateix odi al pit? »²¹.

Chi, sulla fine degli anni trenta, avesse preso le rivolte tipografiche e le rotture della tradizione piuttosto che per variabili indipendenti del processo di accumulazione della tradizionalità letteraria, quali effettivamente furono, per modelli, letture della realtà, dovette vedere nella sconcertante vittoria franchista e nell'occupazione della Catalogna una meravigliosa occasione di verifica. In vero l'abolizione per decreto della cultura catalana, anzi della stessa lingua, cui faceva seguito un attivismo nel perseguire l'obiettivo più che « sportivo », a colui poterono ap- 49

parire come la più colossale, meravigliosa e — ingenuamente — definitiva operazione che un'avanguardia europea avesse mai immaginato: la sintesi tra politica e letteratura non si risolveva nello scannatoio di una qualche guerra locale, mondiale o familiare, ma spazzava via per davvero l'immagine con i corpi. Poco importa che l'immagine fosse appena il ricordino sbiadito di un patriarca caro ai *felibres* e che i corpi, pur di sopravvivere, per qualche anno facessero a meno delle immagini verniciando gli specchi da entrambi i lati.

Il potere si dà in quegli anni una parola d'ordine di gran efficacia: la negazione come poetica, la repressione come politica. L'opposizione deve adeguarsi e in qualche modo semplificare i comportamenti: gli anarchici optano per un terrorismo urbano purissimo nella testimonianza, suicida nella pratica dei protagonisti; i comunisti ribattono col militarismo della guerriglia in Vall d'Aran, senza sbocchi, ugualmente isolata, sempre tragica. Eppure è il meglio che si possa fare. Senza quei morti chi avrebbe conservato la memoria delle classi subalterne, sottoposte a tanta miseria da dimenticare persino la propria identità biologica?

Non troppo dissimile fu la sorte del letterario. La cultura ufficiale, per intenderci, dal *Nabi* di Carner (1941) al *Salvatge cor* di Ribà (1953), fu quella che occupò il luogo preferito della contestazione. Anzi è impensabile la ricostruzione critica della stessa poesia castigliana del dopoguerra senza scontare la presenza in cattività di una lirica catalana europeissima e borghese. I grandi eroi e gli stessi sopravvissuti del novecentismo degli anni '10-'20, operano nella più rigorosa clandestinità editoriale e con un destinatario minoritario fino alla latitanza²². Ma i condizionamenti del contesto non agivano come deterrente d'impegno, o almeno questo è fenomeno marginale e comunque destinato ad acquisire corposità solo negli anni cinquanta, quando come straniaimento. La riproposizione del poema in Carner o del sonetto in Ribà partono da premesse di certo sovversive, ma esclusivamente individuali: eppure quale cancellazione poteva essere più efficace nei confronti della poesia eroica o imperiale dei falangisti (talvolta gli stessi transfughi di Burgos cui accennavo sopra), o dell'incredibile *garcilismo* dei meno beceri? In realtà è altrettanto impensabile capire la poesia catalana *malgrado il franchismo*, senza la rivoluzione contro

gli orologi realizzata dagli intellettuali pretoriani di Franco.

Parlar, perciò, di poesia sperimentale in Catalogna negli anni quaranta è innanzi tutto rintracciare il punto di rottura della situazione cui ho fatto riferimento, capire perché alcuni ritennero insufficiente quella contestazione, pur tanto efficace, e cui, con il tempo, non sarebbero mancati la consapevolezza del ruolo esercitato ed i pubblici riconoscimenti.

Due mi paiono i dati esterni da cui muovere. Per un verso l'esplosione del Foix poeta di versi: *Sol i de dol*, favolosi sonetti ricchi di suggestioni futuriste e surrealiste²⁴, tutti datati entro il 1936, vengono pubblicati nel '47, *Les irrals omegues* nel '49, *On be deixat les claus...* nel '53; due libri, questi ultimi, che pongono, pur nella pluralità dei metri, il problema della coerenza delle moralità foixane rispetto alla «doppiezza» della scrittura: da una parte i lunghissimi titoli, spesso forzatamente politici, dall'altra un testo autonomo, logicamente motivato nel reale estrapoetico (quasi mai onirico), violentemente sessisti. Sull'altro versante troviamo la coazione individualista di ogni sussulto avanguardista, mutuata — magari a dispetto — dalle stesse poetiche di quel che resta della cultura «ufficiale».

Per Foix, piuttosto che un discorso di banalizzazione delle sue proposte degli anni trenta, credo si debba parlare di un'esplicitazione, di una lungimiranza della poesia, finalmente riconosciuta, forse con rammarico, da parte di un intellettuale inquieto e irriducibilmente «pratico»²⁵. L'individualismo come poetica è, invece, la chiave di volta su cui gioca l'unica autentica esperienza d'avanguardia del dopoguerra: il tentativo, frustrato, di formare intorno all'allucinazione («Dan al ser», ovvero il lato dell'utopia) un gruppo, una rivista. Il tentativo, ci dice la storia, fallì con la prima serie e l'insanabile contrasto tra Brossa e Puig sull'opportunità di imprimere alla rivista un carattere di tendenza, «ideologico» (Brossa vi si oppose fino alla rottura); così il gruppo sulla soglia degli anni cinquanta dette per conclusa la propria esperienza²⁶. Nel '51 Brossa, però, pubblica un libro, *Em va fer Joan Brossa*, con prefazione di Joan Cabral De Melo. Di fatto i vincoli «brasiliani» del neo-surrealismo catalano del dopoguerra non poggiano che su fragili connessioni, ma in quella prefazione Cabral accennava al tema della *forma realista* che allora pareva dovesse dominare (e così fu per qualche decennio) le preoccupazioni poetiche delle nuove generazio-

ni. Oggi, a chi non manca voglia e passione filologica è certo lecito riscoprire matrici, valenze o, fuor di metafora, modelli ideologici, del realismo in buona parte delle stesse neo-avanguardie europee degli anni sessanta, ma per quegli anni, e per un poeta come Brossa, che ha scritto non pochi versi d'un patriottismo barricateiro e in cui molti hanno visto specchiarsi il sogno ricorrente del *verdagueterismo* ottocentesco, epico e popolare, il discorso è appena più complesso.

In una lunga intervista a Brossa nel '71, scanzonata e ricca di spunti, il giovane Jordi Coca chiedeva, alla rivelazione di un Brossa anni '40 alle prese con lo *zen*, se avesse avuto rapporti, ad esempio, con John Cage che Jordi sa in quell'epoca coltivare analoghi interessi. La risposta è tanto scoraggiante che la pista viene subito abbandonata: « això era un desert amb filagates »²⁷.

La pratica della poesia per Brossa, o la pratica dell'arte per Tàpies, un altro del gruppo²⁸, saranno possibili, con l'intenzionalità piena di pratica sociale, solo a partite dagli anni settanta, con la crisi irreversibile del franchismo (e la datazione — il processo di Burgos — mi pare che oggi non possa più essere messa in dubbio). Ma negli anni terribili del dopoguerra l'avanguardia del « Dau al set » si limitò a riportare Foix e Miró ed ad aprire lo spazio letterario all'unica sperimentazione possibile, all'utopia controllata di Gabriel Ferrater. Fu quest'ultima, e non senza difficoltà, che rese esplicito, tradusse, lo spazio letterario che quell'ultima, provincialissima avanguardia rivendicava ai tardo simbolisti e a *les patums* di un novecento che doveva apparirle lontano ed irrealmente quanto le giuste poetiche quattrocentesche di Tolosa.

La vera e propria sperimentazione venne affidata a pochi corpi (fantastiche azioni teatrali di qualche minuto scritte da Brossa e rappresentate da un ridottissimo gruppo di amici in casa durante le visite quotidiane, senza programmazione e senza pubblico), mentre si formava il mito di Fregoli, un Fregoli rivissuto, naturalmente, e Ponç, Tàpies, Guixart vedevano crescere vertiginosamente le quotazioni dei loro quadri. La scrittura poetica, in quanto esercizio di lingua, permaneva marginale, esperimento di umiltà necessaria (Brossa è escluso persino dalle antologie che tra gli anni '50 e '60 sono il veicolo più adeguato di

partecipazione poetica), un'umiltà, però, politicamente insostenibile nei tempi lunghi che la dittatura comunque imponeva: per questo credo che il rapporto avanguardia/realismo sia complesso, ricco ed, insieme, di assoluta autonomia.

Tutto questo forse è troppo poco per chi non ha il cuore dentro la cultura catalana. Gli ultimi versi di una poesia civile di Brossa, letta pubblicamente per la prima volta l'11 settembre 1976 in occasione della prima celebrazione non clandestina della giornata nazionale catalana, mentre tutti ascoltavamo in piedi e coi pugni chiusi, in un'incredibile chiesa non sconsacrata a Sant Boi del Llobregat, giocano sullo scambio di nome e cognome tra Rafael Casanovas, l'ultimo presidente della *Generalitat* settecentesca spazzata via dai borboni e Lluís Companys, l'ultimo presidente della *Generalitat* repubblicana degli anni trenta. Parafrasando quella figura, direi che politiche e poetiche delle avanguardie catalane del novecento si datino, in chiusura, con due nomi: Gabriel Brossa e Joan Ferrater.

Giuseppe Grilli

¹ J. Molas, *La literatura catalana y los movimientos de vanguardia*, in «Cuadernos de arquitectura», n. 79.

² J. Molas, *Salvat-Papasseit i el Regeneracionisme*, in *Lectures crítiques*, Barcelona, 1975, pp. 100-4; si vedano anche le conferenze di G. Alomar, *El Futurisme* (1904), ora in G. Alomar, *El futurisme i altres assaigs*, a cura di A. Ll. Trencher, Barcelona, 1970 e di J. Brossa, *El futurisme de nascu* (1906) pubblicata in un opuscolo e non inserita per motivi di censura nel volume J. Brossa, *Regeneracionisme i modernisme*, a cura di J. Ll. Martany, Barcelona, 1969: si dicono come e quanto questo rigenerazionismo si differenzia da quello dei cosiddetti novantottisti castigliani.

³ Così s'esprimeva raccogliendo in oca del linguaggio futurista qualche anno dopo A. Bernadó, *En el X aniversari de l'entrada de Francisco Layret*, in «Tribuna», 1, 27 (1930).

⁴ S. Seguí, *El sindicalismo libertario in Catalogne*, in *La revolta del treball*, in stampa da «Guaraldi».

⁵ J. Salvat-Papasseit, *Carles Llorens*, in «Un Enemic del Poble» 2 (abril de 1917).

⁶ Cfr. J. Molas, *Noies sobre la prehistòria poètica de Carles Riba*, in «Els Marges», 1 (maig de 1974), pp. 9-28.

⁷ Cfr. A. Cirici-Pellicer, *Entorn de Torres*, Garcia, in «Seta d'or» XV, 166 (15.VII.1973), pp. 471-74.

⁸ La censura, si sa, opera col «tempo vischioso» e gli affreschi di Torres-Garcia si son divisi appena nel 1975, cfr. J. C. Clemente, *La visita de los Torres Garcia de la Diputación de Barcelona*, in «Gaceta de Arte», 111, 37 (15 febbraio 1975), pp. 12-13.

¹⁰ J. Molas, *El surrealisme a Catalunya. Notes per a la 3a història* (1924-1934), in «Actes del III Col·loqui Internacional de Lingua i literatura catalanes», Oxford, 1976.

¹¹ A. Caric-Pellicer, *El marxant Dalmau i el seu temps*, in «Serra d'or», XI, 114 (15.III.1969), pp. 189-93, data in contemporànies, 1926, l'arribada del constructivisme di Húlio García e del peculiare surrealismo di Dalí.

¹² M. Canamou, *La revolución artística*, in «La Nueva Era», II, 6, (1931), pp. 20: «Salida de la burguesía, pertenecientes y precedentes en casi su totalidad a las clases medias, los intelectuales, los artistas, heredados, con esa precedencia, los prejuicios de clase, y en realidad, encerrando, según su decir, a la burguesía y a la mediocridad burguesa, al hacer un arte de memorias, cerrado, hermético, intratístico, perpetúan al clasicismo burgués, sus limitaciones, y al mismo espíritu de que dicen vulver y que pretenden negar con su obra».

¹³ Cf. D. D. Montmarat, *Por un arte de clase*, in «La Nueva Era», II, 5 (1931), pp. 20-21.

¹⁴ La conferenza fu pubblicata sul numero 10 della rivistina universitaria «Hèlix» (pp. 4-6) diretta da J.R. Masoliver e a cui collaborava anche G. Díaz-Paia, due giovani le cui preoccupazioni avanguardistiche suscitò un persino sospetto delle compromissioni politiche della maturità.

¹⁵ U. Montanyà, *Una nova era literaria*, in «Mirador», II, 102 (15.I.1933), p. 4.

¹⁶ G. Díaz-Paia, *L'Avantgardisme a Catalunya i altres notes de crítica*, Barcelona, 1932.

¹⁷ M. de Riquer, Miquel i Vergés, J. Teixidor, *Antologia general de la poesia catalana*, Barcelona, 1936.

¹⁸ Non è possibile icinodare da queste matrici l'opera dello stesso B. Rosselló-Pòrcel, come ha dimostrato con precisione filologica J. Romeu i Figueras, *Poesia popular i nonpopularisme. Selecció i combinació en la «Historia del soldat» de Bartolomeu Rosselló-Pòrcel*, ora in *Poesia popular i literatura*, Barcelona, 1974, pp. 126-69; si veda anche l'ottimo studio di A. Ll. Ferrer, *Sobre la poesia de Bartolomeu Rosselló-Pòrcel* (1911-1938), in «Els Marges», 6, (febrer 1976), pp. 119-24.

¹⁹ J. V. Foix, «En versos ben tallats i arrodonida estrofa» in «Quaderns de poesia», II, 6 (setor 1936), p. 1.

²⁰ J. V. Foix, *Poesia i revolució*, in «Quaderns de poesia», I, 1 (juny 1933), pp. 1-4.

²¹ J. V. Foix, «En versos, cit., p. 4: «Descon, amica detestats i admetes adversaris, que els disbauxats tranquilladors taniem, amb guixos humits, les ombres. O que espium el joquimeig de celestials innocs dins el març dels esgruons lluminosos de tantes d'escaletes obscures com circumden la vostra ciutat imperial. Però en els vostres versos s'agüeu durs i perniciosa. L'Xeròshi-hi. El nostre "excés" no justifica la vostra desidia».

²² J. V. Foix, *Quaderns de mil noucents trenta-tres*, in «La Pòblina», 54 del 8.V.1935.

²² È tutto detto in un bel testo drammatico di J. M. Benet i Jornet, *Berençeu a les Joques*, Barcelona, 1974.

²³ Cfr. J. Molas, *Literatura catalana de postguerra*, Barcelona.

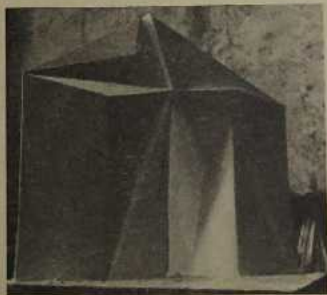
²⁴ Per il futurismo J. Molas, *El surrealisme*, cit., p. sul surrealismo G. E. Samsone, J. V. Foix *trovatore e surrealist*, in «Il Verrì» VII, 5 (1962); ora in *Saggi di idologia catalana*, Bari, 1970, pp. 266-77.

²⁵ Per una valutazione d'insieme si veda P. Giménez, *La poesia de J. V. Foix*, Barcelona, 1973.

²⁶ A. Puig, *El grup «Dau al Set»*, in «Gaceta de Arte», II, 24 (15-junio 1974), p. 5.

²⁷ J. Coca, *Juan Brusa o el pedestal sún les sabates*, Barcelona, 1971, p. 61.

²⁸ La «pratica» ce la spiega M. Sacristán, *La práctica de la poesia: Juan Brusa*, in «Gaceta Literaria», n. 1 (mayo 1973), p. 115 (si tratta del testo originale della prefazione a J. Brusa, *Poesia rara*, Barcelona 1970, vasta antologia brusiana praticamente tutta di inediti; cfr. anche A. Tàpies, *La práctica de l'art*, Barcelona, 1974, saggi di teoria e sociologia dell'arte).



Bruno Liberatore, *Facciata* - 1976, marmo

DINAMICA DELL'AVANGUARDIA

L'avventura dell'avanguardismo in Catalogna inizia nel 1912 e parte da un personaggio chiave, Josep Dalmau, *marchand*, proprietario ed animatore di una galleria barcellonese che portava il suo stesso nome. Da lui possiamo dire che si dipanino tutti i fili delle avanguardie catalane, a loro volta legate alla crisi più generalmente europea del *Modern style* e del Simbolismo¹.

In Catalogna concretamente il tentativo convive ancora con il *Naucentisme* ed è, questo va certamente detto e riconosciuto, una esperienza di gruppi ristretti e, in qualche caso, addirittura individuale. Questi limiti non nuociono, però, al rinnovamento delle arti plastiche: basti accennare soltanto ad alcuni dei nomi che Dalmau riunì nelle sue mostre di pittura nel decennio 1912-'22 come Picasso, Miró, Maillol, Sunyer, Gargallo e Gris tra gli spagnoli; Duchamp, Gleizes, Metzinger, Léger, Braque, Dufy, Durcin, Frieix, Laurencin, Marquant, Matisse, Signac, Van Donghen, Vlaminck ecc. tra gli stranieri.

Per i primi segni letterari bisogna segnalare l'antecedente di una poesia scritta nel 1905, da Rafael Nogueras Oller: si tratta di un vero e proprio calligramma intitolato *Una est*² inserito come pezzo unico e squisito in una raccolta tutto sommato tradizionale³. In realtà una conferma di un autentico cambiamento nella sensibilità estetica della società letteraria è visibile nelle prime riviste pubblicate con spirito radicale, vocazione sovversiva, diffusione sempre assai minoritaria. Sono proprio le riviste lo strumento decisivo di cui si serve l'avanguardismo catalano (e non solo quello, si pensi al ruolo centrale per la cultura francese del '900 di « 391 » di Picabia, di cui comunque qualche numero uscì a Barcellona): è lì che i poeti « nuovi », oppure vecchi, ma « rinnovati », poterono svolgere i loro esercizi di sperimentazione.

Nacque così una bella rivista quale « *Troços* » o « *Troços* » che visse appena un anno nella prima serie (1916) e proseguì, poi, in una seconda edizione, per un biennio (1917-'19); prima e seconda tappa sono legate a Josep Maria Junoy e J. V. Foix. Junoy, erede diretto delle esperienze calligrafiche di Apollinaire (che gli firmò la prefazione a *Poemes i calligrames*, Barcellona, 1920) abbandonerà ben presto l'attività poetica. Per

Foix il discorso è più complesso; in lui poeta grande e polifacetico, confluiscono tutte le poetiche della tormentata storia letteraria della Catalogna per dar vita ad una estetica (o forse un'etica?) surrealista.

«Trossos» fu una rivista di totali performances avanguardistiche; ricca di collaborazioni francesi, anche se di tiraggio limitatissimo, assicurava in copertina recapiti redazionali a Parigi, Londra, New York e Milano. A prima vista traspaiono influssi del Futurismo italiano: il gusto tipografico, collaborazioni di Luciano Folgore ed Ezio Bologaro, una anonima *Estela Angular* (n. 4 marzo 1918) in memoria di Umberto Boccioni, ecc. Non mancano testi di chiara impronta marinettiana, a cominciare da un brano di prosa intitolato *Gertrudi* di Foix, che confluirà nel volume *Gertrudis* del '27.

Contemporanea di «Trossos» è «*Un Enemic del Poble*» una rivista dalle ambizioni diverse e non tutte chiare; il titolo, di ibseniana meteoia, risente ancora di certi postulati simbolisti. Ne fu direttore Joan Salvat-Papasseit, il poeta catalano che, almeno quantitativamente, si è impegnato di più in una sperimentazione *strictu sensu* riconducibile al clima delle avanguardie sturiche. Innovatore formale, i suoi detrattori lo accusarono di velleitarismo, surrogato di una agitazione sociale parzialmente inhibita da una grave malattia che ne spense la giovane esistenza nel 1924.

«*Un Enemic del Poble*» visse più a lungo di «Trossos» e ne sono prova i diciotto numeri della sua collezione; stampata su un solo foglio recava il sottotitolo di *fulla de subversió espiritual*, indicativo di una intenzionalità quasi filosofica, e si autodatava, nella prima annata, *III de la Era del Crim*, alludendo, con spirito pacifista, alla carneficina in corso sui fronti della grande guerra. Anche qui è possibile riscontrare nelle impostazioni grafiche e nello stile, spesso aggressivo, influssi di chiara matrice futurista; ad essi si sovrappone l'uso del manifesto, innanzi tutto i *Mots propis*, aforismi pubblicati a puntate sulla rivista dallo stesso Salvat, *Soc ja que parlo als joves*, che ne condensa l'ideologia, il *Manifest a la Feminitat* di M. Poali Aragall¹.

La rivista pubblicò, sia pur postumi, alcuni testi di J. Folguera, indicativi del tipo di interessi propri dell'avanguardia 57

catalana di quegli anni, che si muoveva tra le esperienze calligrafiche all'Apollinaire e l'esercizio delle parole in libertà care ai futuristi italiani.

« *Un Enemy del Poble* » a sua volta diede vita ad altre due riviste, sempre dirette da Salvat-Papassent: « *Arc Voltaic* » (1918) e « *Proe* » (1921). La prima manifesta una vicinanza alla tematica del futurismo marinettiano più accentuata, a cominciare dallo stesso titolo, probabilmente derivato dal volume di Volt (pseudonimo di U. Fani), *Archi Voltaici* del 1916, ispirato al culto « modernissimo » per l'elettricità. Vi collaborarono gli avanguardisti, un po' d'occasione, che ritroviamo in tutte le



Bruno Liberatore, Esterno - 1976 bronzo

pubblicazioni di quel tipo: Junoy, Solé de Sojo, Folguera; Salvat vi stampa la tavola *Plànol*, poi inserita, praticamente senza varianti, in *Poemes en ondes bertzianes*, un libro del 1919. Il tratto caratteristico della composizione è nell'adattamento di schemi formali derivati da Apollinaire e dai modi del cubismo letterario che vengono caricati di una intenzionalità ideologica precisa. La poesia si autodenuncia, infatti, come un grafico di parole che offrono una mappa dell'Urbe moderna in cui appaiono in primo piano le differenze sociali e l'allusione al Monte Aventino, uno dei sette colli che formano il coagulo storico di Roma, testimonianza l'italiofilia di Salvat e ne sottolinea il valore di modello.

Con « *Proa* » si esaurisce il primo tentativo di articolare nelle riviste un progetto di avanguardia, quale si configurava in Salvat, a mezza strada tra la sperimentazione letteraria e la rivendicazione politica di un generoso, anche se generico, socialismo libertario. Stampata su un solo foglio, su entrambi i lati, e con un attivo di appena due numeri, « *Proa* » ospitò due importanti manifesti politici di Tomàs Garcès, il poeta che qualche anno dopo provò nella letteratura catalana ad adattare in questa lingua quel neo populismo che tanto clamore e tanto successo aveva nella cultura castigliana. *El mite de l'Espanya Gran e Contra l'Imperi*, si collocano in una linea nazionalista radicale, apertamente rivolta a rivendicare l'indipendenza della Catalogna, in opposizione al moderatismo di Prat de la Riba e al regionalismo della borghesia.

Questi manifesti, affiancati dalle solite collaborazioni d'ispirazioni calligrammatica o futurista, danno a « *Proa* » un ruolo specifico, di ponte, e di raccordo che la collocano in uno spazio intermedio tra le premissarie riviste d'avanguardia, soprattutto « *Trossor* », e le esperienze successive di « *Monitor* » e « *L'Amic de les Arts* », riviste di ampi interessi e, in particolare la prima, con finalità politiche dichiarate*.

Va inoltre ricordato il carattere di stimolo che ebbero queste pubblicazioni animate da Salvat. Esse infatti non si accontentano né si esauriscono nel far sentire la voce dei ristretti gruppi elitari della capitale ed agiscono come moltiplicatrici di esperienze: l'avanguardia così supera la tentazione accademica, esce allo scoperto, va in provincia o nelle borgate. Si pensi a « *La Columna* » 59

de Foc» di Reus, curata da B. Vallespinosa, a « Mar Vella» della Barcellonaeta, un quartiere popolare a lato del porto abitato da pescatori e proletariato marginale, a « La Cantola» di Sarrià, allora ancora un paesino fuori Barcellona, a « Hélix» di Villafranca del Penedès.

Nonostante tutto però a partire dal 1921 un certo tipo di rivista di avanguardia confezionata con criteri, che oggi diremmo *underground*, tace. La nuova fase stimola in uno dei protagonisti dell'esperienza delle riviste di rottura, un ripensamento critico, su teoria e pratica dell'avanguardia: nascono così due saggi di J. V. Foix.

Il primo di essi, *L'avantgardeisme*, appare su « Monitor» nel 1921 e mette in discussione il termine stesso. Questa posizione sperecchistica è mantenuta in *Algunes consideracions sobre la literatura d'avanguardia»* del '25 che, con aggiunta di qualche nuovo paragrafo, fu ristampato un paio di anni dopo su « L'Amic de les Arts», in uno dei primi numeri, svolgendosi un po' il compito di garante dell'eclettismo della rivista. Foix vi sostiene l'opportunità di distinguere tra sincerità e concezione artistiche: mentre la sincerità riguarda i sentimenti, la concezione è un elemento di razionalità.

Forse per questa via si introduce la miscela di materiali dada e di elementi de « L'Esprit Nouveau» destinata ad esplodere nel *Manifeste Groc* del marzo 1928 firmato da Dalí, Montanyà e Gasch⁹.

Siamo però ormai in epoca surrealista: Breton già da un pezzo era venuto a Barcellona a tenere una conferenza (1922) e il Manifesto del '24 aveva trovato una qualche risonanza.

Il movimento surrealista catalano si sviluppò condizionato, anzi, meglio incanalato da due grosse personalità che, oltre una adesione sbandierata o negata ai presupposti teorici formulati da Breton, concretizzarono posizioni originali: intendo Foix e Dalí. Per Foix surrealismo non vuol certo dire nichilismo di cultura e di linguaggio, ma piuttosto una possibilità in più, una variante sperimentale all'interno di una complessità e molteplicità di espressioni poetiche.

Dalí ebbe preoccupazioni teoriche più omogenee, rispetto alle modalità e alla metodologia proprie del movimento; mentre in Francia Breton lanciava il secondo Manifesto, Dalí in Catalogna si provava con urla e sberleffi a condensare nel *metodo*

paranoso critico il senso della sua adesione al Surrealismo. Anzi proprio i suoi contributi a « *L'Amic de les Arts* » diedero la definizione alla rivista come di avanguardia, anche se gli altri collaboratori rifiutarono sempre questa denominazione.

« *L'Amic de les Arts* » si pubblicò a Sitges, città balneare a 37 chilometri al sud di Barcellona, dall'aprile del 1926 fino al maggio del 1929. È una pubblicazione estremamente importante perché fu in realtà l'unico strumento d'espressione di uno dei due soli gruppi intellettuali con una certa coscienza e coerenza di movimento nella letteratura catalana di allora.

L'avanguardismo de « *L'Amic de les Arts* » è tendenzialmente surrealista con qualche ricordo tenue del futurismo italiano. A parte certi notevoli contributi di Foix, sono significativi quelli di Dalí, Montanyà e Gasch.

L'ultima pubblicazione d'avanguardia che vive ancora in aria surrealistica è « *Hèlix* », già ricordata sopra. A dire il vero « *Hèlix* » si iscrive a pieno titolo nella storia del surrealismo catalano con il numero dieci. Pochino apparso della rivista, e datato 1930 « *Hèlix* » era stata creata da J. R. Masoliver, un giovane giornalista preoccupato oltremodo per la vicenda e i piccoli scandali del mondo letterario europeo, anzi pare che con molti esponenti di quell'ambiente sostenne a lungo una fitta corrispondenza. Masoliver, che aveva vissuto per qualche anno in Italia, nonostante tutto il suo cosmopolitismo, volle riproporre una mediazione sullo specifico catalano, e fu così che « *Hèlix* » ristampò uno dei più significativi manifesti di Salvat-Papasseit, *Concepte del Poeta*¹¹, un testo del 1919. Tra i testi più rappresentativi del clima in cui si muovevano i surrealisti catalani « *Hèlix* » pubblicò la conferenza di Dalí all'Ateneo di Barcellona su *Posició moral del Surrealisme*¹², un testo di Breton¹³, tradotto probabilmente da Masoliver su *La Betz Andalousa* di Buñuel e Dalí¹⁴.

Con l'apparizione di un numero monografico del « *Butlletí de l'Agrupament escolar de l'Acadèmia i laboratoris de Ciències Mèdiques de Catalunya* » si chiude la breve stagione di pubblicazioni dedicate alla propaganda surrealista in Catalogna. Vi collaborarono un Dalí aggressivo, Foix, come sempre un po' scettico, Gasch pronto ormai a « mollare », ma il dato nuovo e caratteristico è la compresenza di questi nomi, che ci rimandano 61

Bruno Liberatore è nato a Penne (Pescara) nel 1947, diplomato all'Istituto Statale d'Arte di Penne nell'anno 1966 e all'Accademia di Belle Arti di Roma nell'anno 1970, dove attualmente insegna quale assistente alla cattedra di Scultura.

Mostre

- 1965 MILANO, Premio Diomira, Galleria Gianferrari
- 1966 ROMA, Premio Giornale d'Italia
- 1968 ROMA, Centro Internazionale d'Arte Gabinetto Nazionale delle Stampe
- 1968 L'AQUILA, V Biennale Castello Cinquecentesco
- 1970 ALBA ADRIATICA, Premio Marino Mazzacurati
- 1972 ROMA, Galleria Tralicio (coll.)
- 1973 ROMA, L'Agostiniana (coll.)
- 1975 ROMA, X Quadriennale
- 1975 TERMOLI, XX Rassegna Naz. Arte Contemporanea
- 1975 TOKIO, Premio Museo Akane « Per un giovane scultore italiano »
- 1976 TERMOLI, XXI Rassegna Naz. Arte Contemporanea
- 1976 TOKIO, Mitacoshi
- 1976 ROMA POLITECNICO, Incontro tra musica e scultura

Fenditura - 1976 bronzo



Muro - 1976 marmo

all'esperienza di « *L'Amic de les Arts* », con quelli del gruppo di giovani che aveva radunato « *Hélex* » Masoliver, Diaz-Pla, Casanova, ecc. ».

Naturalmente di surrealismo si parlò anche sulla stampa non surrealista, e val la pena ricordare che il più bel quotidiano barcellonese « *La Publicitat* » aveva come direttore letterario in quegli anni I. V. Foix, che al *magazine* più moderno collaboravano Masoliver e Montanyà, che persino in una rivista della estrema sinistra marxista « *L'Hora* » è dato di rintracciare segni in qualche modo riconducibili all'avanguardia.

Ad ogni modo nel '32 il nucleo centrale del surrealismo catalano — Dalí, Montanyà, Gasch — è dissolto; due anni dopo i gruppi ADLAN e GATCPAC, animati da una generazione nuova di architetti interessati ai problemi dell'urbanistica e della società, dettero vita ad un numero straordinario della rivista « *D'Art i d'Altà* », una pubblicazione che affondava le proprie radici nel gusto modernista dei primi del secolo. Delle avanguardie europee veniva dato un quadro preciso e ben informato, ma di impegno dentro il movimento non c'è più traccia. Chiusa definitivamente un'altra tappa dell'avanguardia catalana, bisognerà attendere parecchi anni perché essa dia nuovi sintomi di vita: è la parentesi drammatica della guerra civile.

La situazione culturale a Barcellona, e in tutta la Spagna, dopo il '39 è qualificabile come retrattaria ad ogni possibilità di ricupero. La censura della dittatura franchista non risparmiò nessuna manifestazione di vita delle lingue minoritarie dell'area peninsulare, e la Catalogna fu costretta a una cura del sonno dalla quale impiegò lungo tempo a destarsi. Che manifestazioni culturali potevano aversi in simile situazione?

Anche questa volta la piccola rivolta culturale operata dai gruppi d'avanguardia partì dalle manifestazioni plastiche, concretamente da quelle pittoriche, ancora una volta si votò creare una rivista, un organo che giustificasse, motivasse, offrisse un'altra dimensione alle espressioni figurative (e commerciali) di un genere commestibile.

In realtà le riviste « off » di quest'epoca sono appena due e cominciano a pubblicarsi nel 1946. « *Àigol* » ebbe un solo numero, giacché il fiasco della distribuzione fu clamoroso e non si riuscirono a vendere che una dozzina di esemplari. L'ambiente 63

cittadino si sentiva ovviamente, e giustamente, estraneo a qualsiasi manifestazione di velleità culturale che non fosse in grado di operare trasmutazioni di sostanza, cioè prendendo forma di generi comestibili.

Il gruppo era integrato da persone assai giovani: il poeta Brussa, il critico Puig, i pittori Ponç e Jordi Mercadé, lo scultore Bosdella. Dopo la sconfitta editoriale fu organizzata nello stesso anno una mostra di pittura nella modesta sede del Centre excursionista di Satrià; la presentazione fu a carico di Foix ed esposero oltre a Puig, Ponç e Tort, due pittori giovani e in un certo senso inediti: Antoni Tapies e Modest Cuixart.

Da quell'incontro partì una buona intesa di gruppo da cui nacque « *Dau al Set* », che fu l'altra pubblicazione che caratterizzò questo periodo. Il primo numero uscì nel settembre del 1948. I collaboratori furono Joan-Josep Tharrats, Joan Brussa, Antoni Tapies, Modest Cuixart, Arnald Puig e Joan Ponç, tutti con date di nascita comprese tra il 1918 (Tharrats, il più anziano del gruppo) e il '28 (Ponç, il *benjamin*). La rivista, in ottavo, è una simbiosi di surrealismo e dadaismo, ma di quei movimenti degli anni '20 e '30 recepisce, più che i postulati teorici, l'atteggiamento anticonformista e contestatario.

A. Puig, che fu uno dei collaboratori, e si sentiva un po' l'ideologo del gruppo, nel rievocare quel momento, afferma l'autonomia culturale del tentativo, anche se accenna ad una modalità esistenzialista comunque derivata da Sartre.

« *Dau al Set* » ebbe una vita breve, rosa da difficoltà²⁸ organizzative e da contrasti interni e finì così per essere lo sfogo individuale di personalità il cui unico comune denominatore era quello di dire no a tutto. La rivista ebbe due epoche; la prima, che va dal '48 al '51, è essa stessa marcata, a partire dal '49, dalle caratteristiche di genericità, di gazzettino delle novità artistiche più che delle innovazioni, che furono proprie della seconda epoca (1951-1955). Questa, dominata dalla personalità di Tharrats, porta « *Dau al Set* » a farsi in qualche modo strumento di compromesso.

Ma parliamo del poeta Brussa. Nato nel 1919, « va començat el seu treball de poeta dins una atmosfera postverdaguèria d'autodidacte, per a cantar d'una manera èpica l'emotivitat dels

anya de la guerra, pels vols del 1938 »¹² poi l'incontro con Foix determinò una svolta decisiva, più che per la poetica, per il lavoro concreto, che si tradusse in una totale ed esplicita sperimentazione avanguardista. Brossa, che è un vero poeta del dissenso ed è rimasto e rimane ancor oggi sconosciuto e molti, ha pubblicato il minimo. Fino all'anno 1970 non è apparsa una raccolta rappresentativa della sua opera poetica¹³, così il lavoro brossiano è stato a lungo un'opera semi clandestina, che certamente ha tutto della protesta isolata, eroica, solitaria. Con uno sforzo straordinario di lucidità Brossa mette in discussione gli ingredienti indispensabili per colpire profondamente la retorica dell'arte tradizionale e cerca una sincera sovversività capace di ricreare a sua volta un universo poetico ricco e complesso¹⁴ in un'epoca in cui tutto veniva messo a tacere violentemente. A questa esigenza e a questo impulso si ispirano i suoi interventi su « *Dau al Set* ». Se alcuni di essi, infatti, sono da inserirsi decisamente a livello di creatività poetica, e in tal senso sono una anticipazione dei materiali dati a conoscere solo più tardi, altri, e secondo un modo tipicamente avanguardista, si collocano a mezza strada tra creazione e critica.¹⁵

Annamaria Saludes Amat

DAU AL SET

¹² Una buona mostra dell'« *Carpetes Col·lectius Dalmau*, Barcelona, 1967 che riproduce documenti molto interessanti e li accompagna con un catalogo critico.

¹³ Riprodotti in J. Molas, *La literatura catalana i los movimientos de vanguardia* in « Cuadernos de Arquitectura », n. 74, 1970.

¹⁴ R. Noguera, *Ofici*, Barcelona.

¹⁵ Cfr. il mio *Il Futurismo in Catalogna*, in « *Denari* », 1, 1976.

¹⁶ E del 1920 il *Lee Manifest Futurista Català*, *Contra els poemes amb*

minuscule, firmato «Poetavanguaristacatalà» da J. Salvat-Papasseit. Fu pubblicato in un foglio/volantone di grande formato. Qualche anno dopo, nel 1922, un poeta «nirone», Sebastià Sánchez-Juan, così lanciò un *Segon Manifest Futurista Català* (documento quasi introvabile), edito come volantone e firmato con lo pseudonimo di David Cristà.

⁹ «*Monitor*» era diretta da J. Carbonell e J.V. Foix, viase tra il '21 e il '23 e subì fortemente il fascino de «*L'Action Française*» di Maurras.

¹⁰ «*La Columna de Foc*» (1918-1919) con otto numeri; «*Mar Vella*» (1919) quattro numeri; «*La Corniola*» (1919-20) con venti numeri e «*Helix*» (1929-1930) con dieci numeri.

¹¹ In «*Revista de Poesia*», I, 2 (marzo 1925), pp. 65-70; poi in «*L'Amic de les Arts*», II, 20 (30 novembre 1927), pp. 104-106.

¹² Cfr. J. Molas, *El surrealisme a Catalunya: notes per a la seva història* (1924-1934) in *Actes de Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Oxford, 1976, p. 287.

¹³ In «*Helix*» n. 2 (1929), p. 3.

¹⁴ In «*Helix*», n. 10 (1930), pp. 4-6.

¹⁵ A. Breton, *Prison soluble*, in «*Helix*», n. 1 (1929), p. 8, per l'identificazione del traduttore cfr. J. Molas, *El surrealisme*, cit., p. 290.

¹⁶ In «*Helix*», n. 10 (1930), p. 8.

¹⁷ Un'analisi puntuale delle incertezze ideologiche del «*Bullfinch*» in J. Molas, *El surrealisme*, cit., pp. 293-95.

¹⁸ Cfr. A. Puig, «*Dau al Set*», una actitud, II, 24 (15 giugno 1974), pp. 4-7; si veda, sempre di Puig, il brano intitolato significativamente *Jean Paul Sartre*, in «*Dau al Set*», n. 3 (novembre 1948).

¹⁹ Cfr. A. Gicci, *La novel·la de Josep Brotons*, «*Setra d'or*», VIII (1956), pp. 115-118.

²⁰ J. Brotons, *Poesia rusa*, Barcelona, 1970.

²¹ Cfr. P. Gimferrer, *L'obrador del poeta J. Brotons anti*, «*Setra d'or*», XII (1970), pp. 443-444.

²² Si pensi ad esempio a testi come: *Diàbolo*, «*Dau al Set*», marzo 1948, oppure *Clucula en nombre de porgamint*, «*Dau al Set*», settembre 1948.

SETTE TESTI POETICI

Introdotti da Giuseppe Grilli

e tradotti da Giuseppe Grilli e Annamaria Saludes Amat

La scelta delle sette poesie, di cui si dà la traduzione in italiano, ubbidisce oltre che — e ovviamente — a criteri di gusto, alla esigenza di ricostruire, attraverso manifestazioni significative, l'intervento di innovazione di quanti hanno avuto un

ruolo intellettuale determinante nell'evoluzione delle sperimentazioni avanguardistiche. Per questo i testi non sono stati estrapolati dall'opera complessiva dei singoli autori, indipendentemente dalle date di pubblicazione, ma s'è scelto tra quelli che in un dato momento furono pubblicati, letti, discussi, criticati violentemente o respinti, in libri unitari o in riviste.

Il primo di essi, l'*Ode a Guineyer* di Junoy è del 1917, fu poi ristampata nel '20 in *Poemes i calligrafes*, un libro con cui si apre definitivamente uno spazio per la sperimentazione che non fosse né scherzoso, né dilettantesco, ma decisamente d'importazione, anzi di cui può dirsi che veniva occupato con uno spirito per molti versi accademico. Il secondo, di Joaquim Folguera, apparso già con varianti non decisive in una rivistina diretta da Foix « *La Consola* » nel '21 e ristampato in volume nello stesso anno, è l'unica sua poesia macchinista che critici, amici ed eredi hanno accettato ed inserito nelle successive edizioni delle opere complete dopo la morte prematura. La tavola di Salvat-Papaseit appartiene ad una raccolta sempre del 1921, centrate nella sua produzione: *L'irradiador del port i les gavines*. Il libro fu diffuso quanto il poeta autodidatta s'era faticosamente ritagliato un posto suo in una società letteraria disattenta verso i fenomeni culturali marginali e ad essa non omogenei, a colpi di giornali, manifesti e numeri unici che, se scandalizzarono i più o fecero arricciare il naso per il loro persistente odore di proletariato, tuttavia agitarono le acque e ruppero il muro delle separatezze.

La prosa di Salvador Dalí apparve in « *L'Amic de les Arts* » (II, 20-30.XI.1927), una rivista di cui è ben nota la funzione nel clima culturale degli ultimi anni della dittatura di Primo de Rivera, e ben testimonia dell'impegno « politico » di Dalí, esponente di primissimo piano del surrealismo catalano di quegli anni: non a caso il freudismo vi svolge con disinvoltura, secondo quello che sarà poi il metodo paranoico-critico, da teoria delle proiezioni pornografiche affascinanti e violente che vi si susseguono. Da *KRTU* del '32 è l'altro brano di prosa poetica, anzi dà il titolo a tutta la raccolta che, dopo il *Gertrudis* del '27, conferma la fama di Foix e rende il pubblico curiosissimo nei confronti dei suoi favolosi inediti in prosa e in verso. Le ragioni del fascino e del successo crescenti (di cui dà sentore l'antologia 67

del '36 di Riquer, Vergès e Teixidor, ma che troverà nel dopoguerra la sanzione definitiva con la pubblicazione di quegli inediti e soprattutto con la rivendicazione di paternità nei suoi confronti da parte di Joan Brossa e Gabriel Ferrater) sono già tutte lì nella commistione di ideologismi fortemente sessisti e altri apertamente politici.

Il *Foglio volante* di Rosselló-Pòrcel, tratto da *Imitació del foc* del '38, accoglie molte caratterizzazioni surrealiste, rivissitate con la mediazione castigliana (ma una prosa di García Lorca che si muoveva su quel terreno era apparsa proprio su « L'Amic de les Arts » tra uno scritto e l'altro del Dalí, Foix, Gasch, Montanya e Miravittles) e non senza un gusto spiccato per il neobarbaricchio indotto dalla generazione del '27. Anche qui, poi, l'attività immaginativa legata a pulsioni masturbatorie si combina a considerazioni direttamente politiche, e nel senso più tecnico della parola. L'ultimo testo, di J. Brossa, apparve nel '30 su « Dau al Set », la rivista pur nella pratica di clandestinità editoriale sulla fine degli anni quaranta ebbe finalità di promozione di un gruppo di artisti (Tàpies, Cuixart, Ponç) oggi assai ben quotati (e una galleria tra le maggiori di Barcellona continua quel nome prestigioso). Il gruppo identificò i propri padri spirituali in Miró e Foix, ma prevalse la vocazione figurativa su quella letteraria; l'*Ode a Lucretius Armstrong* accoglie in positivo l'accumulazione di materiali per la rappresentazione che spesso in Brossa è teatrale quando non è dichiaratamente pittorica.



ODE A GUYNEMER

CIEL DE FRANCE

Dentro l'aereo mortalmente ferito attraverso lo spazio
vibra ancora il lucente cuore del motore più l'anima del
pallido adolescente eroe vola già verso le costellazioni.

J. Folguera

AMBIZIONE

Via Salmerón. Rolls 50 HP, h. 9,50.
Bella corsa. Le facciate cilindrano
i polsi. Dai balconi si sfilacciano le idee.
Non so se sono io o la mia capigliatura.
L'automobile fende le onde della notte: schiuma
luminosa ai fianchi. Lo spazio è la luce, ingoiato resta
in me che sono la tenebra vertiginosa. Ma l'orizzonte
mi sfugge nel cristallo anteriore. Riversibilità di visione.
Immobilità ansimante.

Salvat.Papassent

MARCIA NUZIALE

Luce del FARO camaleontico sulla
stella del **Circo** tuttavia esagonale
Successo! Successo! Successo!!!
CLOWNS equilateri leaders romantici
Questo si sa e nelle costellazioni di quattro berretti
conici
La terra gira soltanto perché io sono qui ed io sono un
PAGLIACCIO che agonizza
MARGOT con il COSTUME ed i capelli tinti
di rosso sembra un cero che brucia
Brucia soltanto per me.
Dinanzi ai cento centauri
che tracciano una linea sulla Pista

DORATA PER L'EMOZIONE

Margot ora mi guarda profondamente
e cadendo dal

Trapezio ho letto un annuncio sullo schermo:

Sputate sulla zucca
pelata
dei cretini

Quest'uomo che dice:

— la musica da **Circo**

è tanto definitiva che non la conobbe

Richard Wagner eppure un pompiere!

L'ombra delle comparse sul piano delle tavole

Muoversi e progettarsi non esistere:

La VITA per il Dinamismo

lo reclamano che anche questo degeneri

— Perché ora il « domatore » vuol fare giochi di prestigio
e i cavalli con le zampe

Preferisco



e **CHARLÉ** che sono diventati gemelli per
raggiungere davvero la gloria celeste
(perché essi ignorano che veniamo dall'ieri
dall'altro ieri dall'altro ieri ancora
e più ancora ieri)

La sfera dell'orologio alle **DODICI** feconda le ore
che verranno e sono:

una	due	tre	quattro
cinque	sei	sette	otto
nove	dieci	undici	

e dopo il



— e così sarò immortale perché da questo è nato il mio
IO dentro del TUTTO

S. Dati

LA MIA AMICA E LA SPIAGGIA

Il miele è più dolce del sangue

Adesso, sulla spiaggia, i piccoli caratteri a stampa del giornale si stanno mangiando l'asino contratto dai crampi, putrefatto e pulito come una mica.

Andremo vicino a dove si consumano le bestie abbattute e pietose, cui è accoppiata una venuzza durante il loro volo scricchiolante e sudoroso di piccole gocce di siero. Li spezzerebbero il gesso delle lumache, fino a trovare quelle che hanno dentro minuti apparecchi di nichel, dolci come il miele e tenuemente febbricitanti dalla limpidezza delle loro proprie perfezioni articolatorie.

Ora che sudo sotto l'ascella lascerò morire nella sua spugna l'aria sottile che producono tutti gli apparecchi della spiaggia, ne spargerò l'allegria dei seni volanti, rossi e caldi, che gocciolano sangue.

La mia amica sta accovacciata con le estremità teneramente vivisezionate, piena di mosche e di piccole eliche d'alluminio muovevano verso il suo nudo semi-vegetale unto con tutto il **rimmel** che le regalai il giorno del compleanno. La mia amica ha delle orecchie bellissime. La mia amica ha tutto il corpo bucato, trasparente come le foglie secche perforate con una spazzola e messe contro luce.

MARXA NUPCIAL

Llame de l'IRRADIADOR remaleónic damunt
l'nozell del Cinc escora hexagonal.

Exit! Exit! Exit!!!

CLOWNS equilibrista líbers romàntics
Això és tu i en les constel·lacions de quatre barrets
còmic

La terra nostra gira perquè jo sóc aquí i jo sóc un
PALLASSO que agitat

Margot amb el MALLOT i els calells pintats
rojos sembla un ciri que crema
Només crema per mi.

Davant dels cent escudellers que fan foc a la Plota
DAURADA DEMOCHÓ

Margot ara s'espera la fita i fita i en casent del
Trapat ha vegit un anant a la panella.

Escopiu a la closca
pelada
dels cretins

Una parte della poesia « Marcia nuziale »

Un mattino dipinsi con **ripolin** un bambino appena nato, e lo lasciai ad asciugare nel campo da tennis. Dopo due giorni lo trovai irto di formiche che lo facevano muovere con il ritmo anestesizzato e silenzioso dei ricci di mare. Subito, poi, mi accorsi che il bambino appena nato non era altra cosa che il seno rosa della mia amica.

mangiato freneticamente dallo spessore metallico e brillante delle puntine del fonografo. Ma non era neanche il seno di lei: erano i pezzetti della mia carta da sigaretta, raccolti ansiosamente attorno al topazio calamitato dell'anello della mia fidanzata.

Alla mia amica piacevano le morbidezze addormentate dei lavandini, e le dolcezze dei finissimi tagli dei bisturi sulla pupilla ricurva, dilatata per l'estrazione della cataratta.

La mia amica si allena ogni mattina con un **punching ball**.

Conservo nel mio taccuino una radiografia turbatrice dello scheletro della mia amica, più bella e fine che non nelle sue migliori fotografie, con le tenui e trasparenti *toilettes*, i gioielli e le montature di platino di un dente, senza riflessi, nuotano tra le macchie dell'aquarium — nuvoloso e matto — della radiografia, con una ferma fissità, estinta e astronomica.

Oggi, siccome siamo assai contenti, andremo sulla spiaggia a far scoppiare le fibre più dolorose delle nostre fisiologie, e sminuzzare il battito più debole delle nostre membrane con la superficie contratta da piccoli apparecchi e coralli taglienti.

Tenendo i nervi, e comprimendo le nostre pupille con le punte delle dita, sentiremo l'allegria gutturale delle nostre vene allo spaccarsi, e i mille suoni del nostro sangue allo schizzare in pressione per ogni nuova ferita, con agili e vivaci ritmi, più allegri e dolci delle più disanguate sincopi dei **Revellers**.

J. V. Fox

KRTU

S'era messa, come quando da bambina andava alle processioni, un vestito di setone rosa tempestato di stelle ritagliate da un foglio di stagnola, parrucca rossa cinta da una cornice di rose naturali, babucce bianche con i monogrammi di Gesù e Maria ricamati col filo d'oro e due striminzite ali ingiallite.

Mi aspettava come sempre nel cortile, tra il lavatoio, da cui fuoriusciva una rossa saponata, e un bel paesaggio 73

di bidoni di latta, sforacchiati, e neri attrezzi d'uso inde-
terminato.

— Perché — le avrei detto se mi fosse stato possi-
bile riprendere la parola — ti sei messa un vestito così
lungo? Non ti si vede il tornasole dal ginocchio e non
potrò accarezzarti le gambe al ballo.

— Perché una saponata tanto densa copre l'acqua
del lavatoio? I battelli di carta non vi potranno navigare
e neppure rimestandola con tutte le mie forze col batti-
panni della biancheria potremo simulare un oceano agi-
tato.

Mi prese per mano e, silenziosamente, mi fece scen-
dere da una scala di gradini irregolari. Due file di tra-
verse di binario formavano un corridoio fresco che era
illuminato irregolarmente da minute lampadine coperte
di ragnatele. Come ringraziarla di tanta premura nel mo-
strarmi i miei paesaggi prediletti! Rocce quasi traforate,
muri a secco litoranei, gallerie sotterranee con alberetti
a traliccio e massicci giganteschi, cortili posteriori ove
non pendolavano mille inutili corde. Più che i panorami
alpini e le cime pirenaiche, più che l'ampia cavità o la
grotta e la caverna naturali, mi piace il disordine di tanti
attrezzi inutili ove la ruggine seduttrice brilla come una
rugiada provvidenziale sotto il chiarore violaceo che la
mia compagna vi lega.

— Perché gli uomini lodano le montagne, i boschi, i
fiumi e le fontane e disprezzano, ipocriti, i labirinti che
realizzano nelle loro proiezioni metalliche?

In pieno monologo interiore non m'ero accorto che
eravamo appena arrivati all'uscita di un tunnel che por-
tava ad una vasta spianata ove gli uomini osavano ester-
nare la loro divina avversione alla natura contraffacendo
la sua disordinata spontaneità con figure tubolari di piom-
bo e argilla. Certi altri uomini, instancabili, disseminava-
no per terra canestrate di graziosi utensili di ferramenta
e, in fondo a tutto, quattro uomini ancora si perdevano
nella linea dell'orizzonte, carichi ognuno d'essi d'una di-
versa pesante lettera dell'alfabeto, la cui lettura d'insie-
me dava il nome misterioso: KURT, URKT, TRUK,
UKRT, TURK, KRUT. (1) del personaggio centrale dei
miei sogni.

74 ¹ I punti sospensivi alludono forse alla combinazione del titolo:
KRTU: inoltre kurt = corto, urc = orgoglio, turc = turco. N.d.T.

— Faremo tardi al ballo — avrei aggiunto se la parola avesse corrisposto al mio pensiero.

La mia compagna già non era al mio fianco. Rinchiusa per sempre nel veicolo produttore del generatore trifasico, vestita col suo abito da ballo fatto di molteplici veli azzurri, s'allontanava salutandomi con un sorriso di mille margherite bianche o senza lamentarsi della sfortuna che la condannava ad un carcere così tenebroso.

Io, accovacciato più che mai per terra, reso come un pupazzo incatramato di cascame, applicavo dei punti di saldatura elettrica ad un supporto metallico ed illuminavo la desolata valle di ineffabili chiarori celesti.

E. Rosellio-Pörcel

FOGLIO VOLANTE

Torno con la memoria alle feste lontane,
quando la muraglia di ponente
piena di statue bianche sul mare
incendia la Cattedrale con palme polverose
a pietre nello sporco, domenica di Portella,
la prima volta, cugini, vestiti alla marinara.
Guarda come si chiudono i vetri e nella stanza il
[pomeriggio,
il pomeriggio si chiude, il pomeriggio su di un letto
[d'agosto, puoi guardarlo,
da qualsiasi melograno:
sorprendi gli angoli del giardino e saprai il segreto dei
[copriletti,
o delle poltrone di antica stoffa in rilievo, delle colonne
[attorcigliate
vai nel giardino, accanto alla madonnina,
al lavatoio stanco di cullare le stesse foglie,
ci sono le finestre che conservano il ricordo del suicida
e del Folle che lo vide impiccato e perdeva la bocca
[ridendosi
con gli occhi macchiati d'ombre come bottoni
come i bottoni gialli delle margherite della Fascina,
al Greto del Torrente, più in basso del Ponte di Sant Pere,
ove la Muraglia non ha cannoni sulla Pianura
io ne ho messi, e affonderò le navi del Porto,
i pesci si mangiano Jaume i davanti al Fanele.

Padre Vidal, a tutto, l'osserva dalla riva.
Padre Vidal Bara chiama le corazzate inglesi.
Jaume I, te lo dico, torna ad uscire vestito di bianco,
ed io ti farò portare su di una tavoletta di ebano
nella sala d'ingresso di casa Robert Massanet,
e passerai attraverso l'ingresso dai capitelli ionici e pioggia
— una casa di signori, una casa ricca, con serve —
starai dentro una bottiglia verde di vino di Benissaalem,
il Re Jaume con un materasso di sabbia!
il Re Jaume I con un lenzuolo di polvere grigia
entra attraverso la Loggia. Bottari, fermate i martelli,
cantate la canzone di Carmen Flores all'Opera.
Ora passa Jaume I per via del Mare.

Inquadratevi,
carabinieri, salutate il capitano con la pistola!
Capitano, apara dal Padiglione sulla folla,
come se fossi la Polveriera che scoppiò col tuono più
[grande della terra
(non ne hanno sentito mai uno più forte né qui né fuori
[di Maiorca,

tutte le vigne si fermarono e il vento si stringeva ai ceppi,
i seni delle ragazze frenavano la loro difesa blanda,
il Seminario si masturba se Virgilio le solitudini
rievoca la lira filare di canno, fischi e belvederi,
secchi di garofani sul terrazzo e la stampa più grassa)
Dietro la persiana so il momento del corpo allo specchio
e spio il mucchio di biancheria vicino alla coperta bianca.
Nave, rompe gli archi, i chioschi, le leonesse,
il viale è azzio di sguardi
e ancora non ha appreso il piede né la coscia sotto la
gonna.

Se vai alla Rambla, nave rompi il verde della Cappuccino.
Lancia il tuo fumo sulla mummia di suor Tommasa
— Suor Tommasa che balla col cardinal Despuig vestito
da Diavolo —

Suor Tommasina, la nave vuol gettarvi in un pozzo,
arri, cavalluccio, cammina, vola sulla strada,
mangia la torta di miele nella manuccia dell'angelo.
Porti la santa che dà come suonano le campane,
La notte si mette a vegliare negli occhietti di mia madre.
Mia madre, da ragazza, canta in via dell'Olimo e ricama.
Tamburo, tamburello, tamburo, ricama, ricama per le nozze,
le nozze dopodomani, solo con un traino

e tutti a piedi e dopo gli uranceti di Söller;
Qui puoi nuotare, nave: e lo Zampillo t'accarezza.
È un braccio infinito sulla tua chiglia nera.
Orologio, taci e non dire che il bambino si avvicina.
Sarà spada e spezzerà tutte le catene;
I grigi filari d'alberi gli insegneranno arti di streghe;
il suo capo sarà appeso alla Porta Dipinta
e lo nasconderanno di notte perché non parli.

J. Brossa

ODE A LOUIS ARMSTRONG

Stormi di uccelli graffiano un tavoliere
diviso in caselle bianche e nere.
Con un ago lungo buco una federa.
Sulla labbra il duro metallo,
mangi cristallo sbriciolato
e imbarchi i blocchi di ghiaccio
verso campi di punta nera.
Bussando a tutte le giare
il vento si porta via i fogli.
Louis cinge i giardini
e fa grande uso di calamita
dopo aver interrato cartoni
su di un promontorio.

Allaccia anelli con un lungo fil di ferro,
un fil di ferro ritorto in modo che formi un occhiello.
Getta a terra il fil di ferro.
Estraggo anelli con la punta di fil di ferro;
un pezzo di fil di ferro che si regge con spilli.
Il pavimento appare coperto di orchidee.
Gli alberi toccano i margini del fiume.
Il bosco è interrotto da prati
coperti di erba alta e densa,
e da montagne piene di palme.

Collocate le pedine ad ogni lato
del tavoliere nelle caselle nere,
muovo una pedina in avanti.
L'avversario ne gioca una delle sue.

Sono un aspetto poco noto del teatro

il telaio delle decorazioni,
le tavole nude, il fondale di mattoni,
le corde che coprono con tele dipinte.
Tirate le tende, le calano.

Carica cartucce su ruote,
stelle, carovane, salamandre, palme.
Le polveri colorate s'accendono ed esplodono
quando il razzo giunge al fine della corsa.
Louis Armstrong! Louis Armstrong!

Sei qui prigioniero e legato
senza vedere la luna,
così come ho un rospo
messo in questa pentola
senza vedere né sole né luna.

Le bombe volano senza direzione fissa,
alzerò una bomba gigante.
Il miglior giro che uno abbia fatto in bomba,
in un concorso di bombe libere.

CRONOLOGIA

di Anna Maria Saludes Amat

- 1904 Conferenza di G. Alomar **El Futurisme** a Barcellona.
1906 Movimento di Solidaritat Catalana. Solidaridad Obrera, embrione della futura C.N.T. da cui nasce il catalanismo politico ne-vecentesco.
1907 **Les demoiselles d'Avignon** di P. H. Picasso.
1909 Settimana tragica a Barcellona. Il Manifesto Futurista di F. T. Marinetti a Parigi.
1913 Norme ortografiche dell'Institut d'Estudis Catalans.
1914 Guerra Mondiale.
1916 Manifesto Dada di T. Tzara a Zurigo. Nasce a Barcellona « Treços » di J. M. Junoy e J. V. Foix.
1917 Rivoluzione russa. Sciopero generale in Spagna C.N.T.-U.G.T. Escono « 391 » di F. Picabia a Barcellona e « Un Enemic del Poble » di J. Salvat-Papasseit.
1918 « Poemes en odes hertzianes » di J. Salvat-Papasseit. « Mar Vella » di T. Garcés. « La consola » collabora J.V. Foix. Muore J. Folguera.
1920 **Ier Manifest Futurista català** di J. Salvat-Papasseit. **Poemes i cal·ligrames** di J. M. Junoy. Traduccions i **Fragmenta** di J. Folguera.
1921 Sconfitta d'Annual (Marocco). Manifesto Ultraista a Mallorca. Si pubblicano « Proa » di J. Salvat-Papasseit e « Monitor ».
1922 Conferenza di A. Breton a Barcellona. Il **Manifest Futurista Català** di David Crisà.

1923. Dittatura di Primo di Rivera.
 1924. I Manifesto Surrealista di A. Breton a Parigi.
 1926. « L'Amic de les Arts ».
 1927. **Gertrudis** di J. V. Foix.
 1928. **Manifest Groc** di Dalí, Montanyà e Gasch. **Le chien andalou** di J. L. Buñuel e Dalí.
 1929. **Fulla grossa** di Montanyà, Dalí e Díaz-Plaça. « **Hélix** ».
 1930. Fondazione di GATPAC.
 1931. Proclamazione della Repubblica in Spagna.
 1932. La Generalitat de Catalunya. **L'avantguardisme a Catalunya** di G. Díaz-Plaça. **KRTU** di J. V. Foix.
 1934. « **D'ací i d'allà** ».
 1936. Guerra civile spagnola.
 1939. Dittatura spagnola del generale Franco. II Guerra Mondiale.
 1945. Fine della Guerra Mondiale.
 1947. « **Algol** » e « **Dau al Set** ».
 1951. Nuova tappa di « **Dau al Set** ». J. Brossa pubblica **En va fer JO en Brossa**.
 1953. Guerra di Crimea. Accordo Spagna-U.S.A. sulle basi militari.

INDICE

Giuseppe Grifi - Annamaria Saludes Amat, **Premessa**

Giuseppe Grifi, **Politiche e poetiche**

Annamaria Saludes Amat, **Dinamica dell'avanguardia**

Giuseppe Grifi, **Sette testi poetici**

Poesie di Junoy, Folguera, Salvat-Papassot, Dalí, Foix, Roselló-Pórcel.
 Brossa, tradotte da Giuseppe Grifi e Annamaria Saludes Amat

Annamaria Saludes Amat, **Cronologia**

E' USCITA

NIEBO

Rivista trimestrale di poesia

diretta da Milo De Angelis

Redazione: Via Rosales, 9 - Milano - Tel. 660370

Nel prossimo numero testi di:

Pontiggia, Capello, Mungai, Massa, Baudino,
 Canaccia, Rabuffetti, Motra, Schieppati, De Angelis

VINITALY



**11° SALONE
INTERNAZIONALE
DELLE ATTIVITÀ
VITIVINICOLE**



VERONA

**18/25
settembre
1977**

S.A. FINE DI VERONA - C.A.P. 37060 - Tel. 0445/210111 - Telex 320000 - Fax 0445/210112

a Verona
dal 18 al 25
settembre 1977

a VERONA
dal 18 al 25 settembre
1977



REGALIT



**3° FIERA
DEL REGALO
ALIMENTARE**

via dell'Industria, 1 - 37060 Verona - Tel. 0445/210111 - Telex 320000 - Fax 0445/210112



I sonnambuli - 1974

GIOVANNI STRADONE

di Virgilio GUZZI

Un discorso su Giovanni Stradone dovrebbe per il critico implicare un largo «excursus» su quel movimento che ormai viene da tutti indicato col titolo di Scuola Romana. Noi qui 81

faremo soltanto un cenno; ci limiteremo a dare qualche indicazione, al fine di orientare il lettore e di riportarlo a quelle che si possono considerare le fonti di gusto dell'artista. Quando si dice Scuola Romana, dunque, si vuole intendere il rinnovamento delle idee prodottosi attorno al '30, nel bel mezzo di una situazione che veniva smaltendo gli ideali e le forme della « Metafisica », le esperienze promosse dai « Valori Plastici » e le residue e pur sempre riflorenti restoriche del Classicismo. Da Roma era passato De Chirico; su Roma, fulcro del Regime fascista, gravitava la « restaurazione » novecentesca; a Roma pervenivano gli echi della gran novità morandiana, ch'era infine la pittura naturale o di tono. Non si creda, tuttavia, che nel suo insieme ciò si risolvesse in effetti negativi.

Nella terza saletta del caffè Aragno, a pochi metri da Piazza Colonna, si radunavano letterati ed artisti tutt'altro che da buttar via. Gli stessi che vedi allineati nel quadro di Bartoli *Amici al caffè*, e si chiamavano Soffici, Cecchi, Baldini, Barilli, Cardanelli, Spadini, Socrate, Francalancia, per dire solo di quelli che primi ci vengono alla penna. Sulla pittura di Socrate non va dimenticato che il difficile Longhi (critico anch'egli bazzicante quel cenacolo) scrisse un saggio assai impegnativo, dove si studiò di fare dell'artista un temperamento che potesse dar filo da torcere a Spadini. Si vantava sempre, del resto, quell'onesto e sulle prime per nulla sprovveduto pittore, d'aver dato una mano (e non solo, intendeva, una mano) a Picasso, quando venne a Roma per approntare i costumi e le scene del balletto *Parade* di Diaghilev; e per innamorarsi della bella Olga Koklova. Gli altri, ciascuno per proprio conto, si vantavano di qualcosa. Certo non erano spiriti ignati o, peggio, inerti. Del resto, occorre rammentarsi che fra i sette colli, al giusto tempo, era passata con Balla, Severini e lo stesso Ferruzzi, e quindi con Prampolini, la ventata futurista. Tra il '20 e il '30, poi, s'era venuto facendo un certo largo il gusto del primitivo, appoggiandosi da una parte alle aspirazioni geometriche del purismo, dall'altra a un concetto di tradizione fondata sul realismo, il quale poi sarebbe stato non soltanto quello « sintetico » predicato dal Soffici ma anche l'altò di radice gotica e veneziana caldeggiato da Oppo, che si faceva forte delle prove e ambizioni del lorse da lui troppo ammirato Spadini. Diciamo che, un po' metafisiceggiando, un po' rifacendosi al museo (quello, poniamo, di Caravaggio e di Ingres) un po' ideleggiando



L'idea tutta moderna di arte come esperienza « *ingenua* », s'erano fatti credito pittori quali Francesco Trombadori e il Francalancia e il Ceracchini e il Donghi. Quest'ultimo attingendo, con la sua aria imbambolata e ironica, la sfera d'un realismo magico non poi tanto dissimile da quello con altro spirito e intendimento e forma espresso, negli anni correnti circa, tra il 1918 e il '33, dai pittori tedeschi della « *Neue Sachlichkeit* ».

Non ci piace la storia che procede per generalizzazioni; che poi è quella che per esaltare un certo fatto o personaggio, una slessa situazione si esonera dall'impegno di guardare nelle cose, in tutte, col medesimo interesse. È chiaro che ciò che precedette l'avvento di Scipione e Malai non è per intero documento di cultura arretrata o provinciale. Vi sembraste di gabbellare come 83



Alla deriva - 1954

insufficiente la produzione romana d'un De Pisis? Quel suo naturalismo e monetismo penetrato di irrazionalità metafisica e surrealista? E dunque ci guarderemo dal perdere le staffe — come le perdeva Scipione scrivendo all'amico Mazzacurati e a Mafai di «quelli di Aragno» — all'atto di pigliare nella giusta considerazione le novità introdotte nelle gallerie e nelle mostre sindacali e nelle Quadriennali dai due giovani che l'intera dei critici ha voluto riconoscere come i fondatori della «Scuola romana». Tuttavia non c'è dubbio che con Scipione e Mafai molte cose mutarono. Non fu dimenticata la nostra quella che omise il nome di Ungaretti: poco fa nell'elenco degli intellettuali di «Aragno». Il poeta della stagione corrente fra *Allegria di naufragi* e *Sentimento del tempo* fu l'uomo nuovo che rompeva l'aria un poco appesantita dallo scrocco culturale impegnato a covare i concetti di forma e tradizione con troppo amore, anche se con qualche profitto. Quel suo ermetismo e fetichismo della parola in funzione d'una soggettività appenata che non poteva

effondersi, ma solo disillarsi come un'essenza, furono una lezione, uno stimolo per quei pittori insoddisfatti di canoni e convinti che occorresse ricominciare daccapo e nuovamente cimentarsi con una realtà fenomenica e agitata dagli stati d'animo. Un rifiuto di romanticismo si scopriva come ricerca di colore e scelta di motivi di struggente sensualità. La fluidità del fenomeno assumeva la forma della suggestione e della ambiguità, quasi facendosi sogno e memoria, volentieri esprimendosi nelle ore crepuscolari e notturne. Si chiedeva una Roma ben salda in una luce meridiana, una Roma vorremmo dire imperpetua: e Scipione e Mafai se ne andavano al tramonto verso i Fori, le periferie aperte alla vista delle cupole delle colonne onoranze e degli archi col l'idea di rendere non già l'imperatore ma il perituro, di evocare tra lividore e rosmari una città penopolare, travagliata dal suo fiume, scorporata.

Gli edifici affondavano le glorie monumentali e alzavano quali mongolfiere in un cielo acceso e fosco, per nelle risuscitanti. E come l'immaginazione si nutrive di miti letterari, la visione mutava spesso attuale, diciamo animata da fantasmi e miracoli. Dai ponti antichi si staccavano gli angeli di pietra, il Colosseo fu l'ultimo spettacolo che si offerse a Scipione irrimprovisabile alla fine. Passerà come un simbolo nelle mani di Stradone.

Da questi esordi la scuola nuova romana si avviò in un decennio rapidamente verso ricerche e avventure che ne confermarono lo spirito revisionistico e critico. C'era insomma una cultura europea con la quale occorreva fare i conti, visto che l'immalleverismo sfociato nell'idea cubista ed astratta dell'arte per troppe ragioni ripugnava alla coscienza giovanile. C'era anzitutto l'Impressionismo, come fonte principale cui attingere: quello delle origini; e l'altro fatto, tra le mani di maestri assai grandi ma purtroppo qui da noi non ancora abbastanza conosciuti, simbolistico ed espressionistico. Mafai, nei suoi titolari qua e là sparsi, parla chiaro. Quella scelta del colore era stata in lui (e nell'amico Scipione) un fatto naturale. Già alla scuola serale di Calcagnanoro il suo interesse era andato tutto ai colori, e poi colarmente ai « colori proibiti ». Questi erano i caduti, i morti, gli oltremare. Il suo sogno, confidato all'amico Scipione, era proprio di « modellare col colore ». Così, serapee a Roma, alla 85

biblioteca di Palazzo Venezia, i maestri d'elezione subito furono, tra i classici, Goya, Velazquez, Breughel, Bosch: ed il Parmigianino e il Greco e perfino Raffaello; e tra i moderni Chagall, Kokoschka. In una sua nota da Parigi all'« Italia Letteraria » il pittore romano metteva in un fascio Braque, Matisse e Bonnard. Il colore. E col colore l'espressione, come presa di possesso del dato naturale e come ansia psicologica, testimonianza di una volontà di significare, immaginare, alludere. Chiaritoni l'orientamento, s'intende come ognuno andasse poi per la sua strada. E chi scopriva Van Gogh, e chi Cézanne, e chi Morandi. Un poco alla volta, attorno al quarto decennio, s'era arrivati a Picasso da una parte, a Soutine dall'altra. Quando Stradone capì un giorno nel nostro « atelier », accompagnato — se la memoria non ci tradisce — dal Venturoli, giovane anch'egli desideroso di prendere contatto con le cose dell'arte non accademica, era all'aspetto un ragazzo quasi. Ma con un cipiglio, un occhio febbrile da fanatico domenicano nolano, come scriverà un giorno Barilolini pigliando lo spunto da un ritratto (e ci sia consentito per una volta far cenno alla nostra pittura) che in quello studio gli facemmo. Ma un ragazzo ch'era già stato a scuola da Ferrazzi ed aveva dato prova di saperne distinguere. Ci piacque quel fervore, quella aggressività tutta scatti polemici, quella fiducia in se stesso, quell'ansia di competizione. Il Ferrazzi gli aveva insegnato ad amare la pittura; il suo proprio temperamento gli aveva sempre suggerito di muoversi con cautela, di non uscire dai limiti, e cioè da quel mondo della diretta esperienza visiva e sentimentale che lo assillava. Vedemmo Stradone rapidamente sciogliersi, uscire dal bozzolo d'una certa, eppure, timidezza casalinga, e penneleggiare con loga, sempre tuttavia conservando una gentilezza di colore a quegli anni poco comune a Roma. La fase dei giardinetti grami fra le case, dei ritrattucci anemici, parve ad un tratto superata. Era il tempo, quello, delle rassegne sindacali: e ricordiamo d'aver poi sostenuto la validità della teluccia *Ritratto di malato*, che di quella fase rimane testimonianza poetica. Ma il giovane Stradone, ripetiamo, s'era ormai messo a correre. Sempre più la sua realtà — nella quale la figura umana aveva una bella parte — si faceva fluida, s'apriva allo spazio e alla luce. Lo paragonammo allora, in una nota su « Primato », a un puledro che avesse rotto le briglie e si fosse buttato alla campagna. Verranno presto il premio Bergamo, l'invio alla Quadriennale. Mo-

stra, codesta, che lo rivelò a tutta la critica. Era stato collocato in una parete di una delle sale superiori del Palazzo press'a poco nel luogo dove alla precedente esposizione era stato messo il già più che maturo ed illustre Morandi. Ciò non ostante (e il critico Maselli non mancò di dar sfogo in quella occasione al suo talento polemico, esaltando sì la sua « scoperta », ma nel contempo e più del necessario maltrattando chi per la verità non s'era per nulla proposto di offuscare Stradone), ciò non ostante l'espositore d'un paesaggio dal titolo *Calanchi* e di altre pitture parimenti vivide e nuove, ebbe il più lusinghiero successo. E se è lecito, in un discorso che vorrebbe essere critico, rifarsi alla tecnica, diremo che questa si scopriva d'una consistenza e novità sconcertanti, affidata com'era alla materia ed al segno condotto attraverso quella in modo da suggerire, più che l'idea di costruzione, di distacco della forma. Insomma il pittore imboccava la rischiosa via dell'espressionismo impulsivo e misterico, rivelandosi uno sfrenato romantico. Si direbbe che per lui non esistessero ormai i problemi che assillavano i più avvertiti e cauti e a loro modo temerari signori della « Scuola »: ma



Il Colosseo - 1952

solo quello di dar sfogo colla maggiore libertà possibile alla istintiva voglia di esprimersi. Il suo colore restava in certo senso naturalistico, solo che si frantumava, macinava, impreziosiva in quella materia assorbente la luce. Se l'impianto restava tonale, la classicità di Morandi era tradita. Se l'evocatività, il guizzo, il principio di moto e di labilità, il gusto di immagine incorporata e tuttavia sensuale di Scipione e Malai ancora davano segno di vita, quell'accensione cromatica veniva coperta da uno strato di cenere. Se l'idea scipionesca del « notturno » (che ricorre, bisogna onestamente riconoscerlo, anche nella mente di Ferruzzi: benché con diverse modulazioni) piglierà piede nell'opera di Stradone e in un certo senso, si può dire, dimora stabile, essa non sarà quella che avrà come punto di partenza i lampi sanguigni del tramonto, ma la sfera della luna. Di anno in anno il pittore si faceva sempre più, come altre volte abbiamo rilevato, materico e visionario; ed esaltava dentro di sé un suo singolare rapporto col mondo: tanto più intenso, nevrotico, dissennato (diremmo) quanto più ridotto a un tenuissimo filo. L'immagine si formulava come una condizione precaria, eppur esasperata, della materia in ebollizione. Infine come il ricordo tenuissimo, e intanto inquietante, di un congestionato stato d'animo. Coll'aria di non voler perdere i contatti con la realtà esterna, anzi di viverne le quotidiane vicende e le più meschine talvolta, zingaresche; e le più pungenti di motivi polemici perché riguardanti proprio la vita dell'arte e della cultura, il pittore « espressionista » si estraniava, arrivando a creare effetti di squallida e ansiosa solitudine. Quel che Van Gogh ha per suo (e la citazione non è fortuita) aveva fatto col colore — segno, Stradone ora faceva con la materia-luce. La forma finiva per darsi nello spessore della sostanza pittorica, così assumendo alternamente valore di luce e ombra. Ed essendo quella sostanza un flusso incandescente, un calor freddo, una matrice infernale, l'immagine era come l'improvviso coagulo, la traduzione in fantasia. Con quel tanto di casuale che comportava la rapidità del trapasso. Ottenevi un equivalente, in gusto moderno, del tocco luministico che fu proprio di certa esperienza tardobarocca. Ottenevi come il subito freddarsi d'una foglia di stagno. La tentazione dell'ora sarebbe stata il dissolversi interamente in quella materia, e insomma gettarsi nell'avventura dell'Informale. Ma Stradone doveva fare i conti con quel tanto di

spirito critico che non ostante tutto viveva e intendeva apertamente — come forza di comunicazione — affermarsi nel mare dell'incomincio. Dal nulla riaffioravano, e sia pure sfilacciate, liquefatti, allucinate e larvate, le cose. Apparivano. E fortuna che il residuo colore conservava sempre la qualità che fin dal principio si segnalò come scelta e dono naturale. Il pericolo stava nell'effetto « à bon marché », nel compiacimento del come viene viene. In un imprevisto che si mostrasse quale via di mezzo: approssimazione allo stato di assoluta dispersione della coscienza ed al residuo puntiglio della coscienza.

Il *Colosseo* di Scipione, pittore impregnato di sudori balsami e peccati, viandante della calda notte estiva romana in ascolto degli angeli e delle civette, e sempre pronto al richiamo del predicatore dal pulpito e della meretrice dalla strada: il *Colosseo* di Scipione era pur stato un avvio. Ma il monumento di Stradone il lunatico fu una rovina calcinata, uno scheletro, un pauroso relitto. Numerose le versioni dateci dal pittore. E occorre dire che nel *Notturmo romano* del '53 egli ancora senta di risaldarne la struttura, di inserirne la gran mole densa un romantico e spettacolare chiari di luna animato dalla calcolata apparizione di ligate di prostitute e teppisti, simboli d'una sempre possibile unità di flusso esistenziale e idealismo estetico-classico. Altrove l'immagine « sacra », e cioè mitica, diviene l'aspetto stesso dello sfacelo. Sforacchiato e scalzato e scavato come un vecchio mulino, dal '45 in poi il più famoso documento della grandezza imperiale romana stupisce ed esalta il pittore, che ne fa il motivo vistoso di una angoscia che investe il mondo. Novello Amleto, Stradone lo rinviene come un teschio in un osario. Ed è davvero, nella totale distruzione dei valori della storia, un vento di follia quello che spinge il ciclista attorno al rodere fumoso, in un dipinto del '51. La visione che nel disegno riduce la realtà a scatabocchìo nell'opera pittorica assume ampiezza di fenomeno cosmico. Il cielo scende a lampi a filamenti a razi sulla terra e questa gli rimanda i suoi fosfori e zolfi e lapilli e verdori d'acquitrino. Gli anni della crisi, diciamo della guerra e del dopoguerra, furono davvero per Stradone l'Apocalisse. Scipione l'aveva prevista da cattolico, e s'era infatti appoggiato al Greco. Stradone ci si trovò in mezzo. L'urlo, le lacrime umane di quello si mutano in dissoluzione della natura e delle cose; 89

quei dannati imploranti eccoli trasformati in miserabili supersu-
in insetti. Difficile in tale condizione morale annullarne la vista
con un colpo di spugna, ridursi alla mera introspezione. La ma-
teria spuntava — se così ci si può esprimere — l'immagine. E il
toro della critica che vola, sempre vola verso i più o meno
facili estremismi: fu quello di aver addebitato all'artista una poe-
tica che intendeva testare di evocazione. Niente compromesso.
Stradone i suoi cani randagi, i suoi straccivendoli, i suoi gatti,
i suoi cavallucci bradi e spolpati, le sue macerie, i suoi desolati
(e talvolta umoreschi) istantanei fantasmi ed insomma gli sta-
selumi e disastri della guerra li vedeva. Per questo lo diciamo
un visionario. E non solo li vedeva, ma proprio caricava di signi-
ficato. E lacciavano le sparse cose del mondo distrutto come
attraverso il velo d'un compianto dove si infiltrava il piacere
un poco acrimonioso del distacco, un gusto intellettuale di deri-
sione e di fantasticherie. Animali, uomini e cose inanimate
assunsero nel gran moto lampeggiato e nebbioso l'aspetto della
scattata accidentalità, con qualcosa di spiritico e fantastico che
sembrava venire da un'eccitazione nervosa fattasi nel produrre
una sorta (ma non sempre) di scherzevole e fredda ilarità¹. Non
per nulla il pittore talvolta sfociava nel caricaturale, si compa-
ceva della più eccitata satira. E potremmo a questo punto ricor-
dare, al fine di meglio fare intendere quel che di schizzato, scat-
tante, pungente, scopertamente innervato, bavoso, scoppiettante,
saltellante è nelle sue forme, la segreta passione di entomologo
dell'artista, Stradone cacciatore di scarabei e di locciole. L'im-
magine un poco alla volta si spogliava della sua veste morandiana
(e malafesa): intendiamo che dell'impianto tonale il quale le
forme assorbiva dentro uno spazio animato sì ma non incande-
scente e tutto opacismi e scomparse di frammenti, struggente sì
ma non al punto da elidere il colore locale, faceva un impianto
luministico. Di qui il ricorrere del motivo crepuscolare e not-
turno. Di qui lo scoprirsi d'una relazione persistente con Scipione
il quale era stato tuttavia altra cosa. Era stato il tramonto inau-
guurato e allegorico del sole; mentre Stradone sarà il tramonto
della luna. Il paragone, non diciamo possibile ma inevitabile, tra
la piccola veduta dell'autore del *Cardinale decaano* dal titolo *La
via che porta a San Pietro* e il *Notturmo sulla Salaria* del nostro
90 ci pare che non dovrebbe lasciar dubbi in proposito. Così del-

l'anno successivo, è cioè del '46, l'immagine inquietante e ambigua, crepitante e stringata dal titolo *Vento notturno*, ricordo a suo modo dell'ultimo, apocalittico stile scipionesco. E come fu naturale, proprio per sollecitazione di temperamento, il difficile passaggio da Morandi a Soutine (guarda la natura morta *Vasi bianchi*, e considera che nel '46 quando il quadro fu dipinto, Stradone era in stretto sodalizio con Scialoja) altrettanto logica fu la risoluzione del linguaggio di Scipione in quello che dà forma alle meteore ed ai fantasmi stradoniani.

Avrai opere tese, espressive, quali *I superstiti* (1956); *Gli sfollati nelle grotte di Roma* (1958); *Il temporale. Dopo l'alluvione* (1960); e potresti egualmente apprezzarne tante altre. Tra il quinto e sesto decennio circa, l'artista attinge la sua piena autonomia. Il maestro dei fuochi fa scoppiare la girandola. Non amiamo troppo, nella critica, i voli pindarici. Ma possiamo bene osservare che se un'opera del '46 come quella intitolata *Periferia di notte* si dà come presentimento di ciò che poi suol in Padania l'Informale, altre — e, per esempio, *Ragazza che coglie gricette*, del '51 — assorbono un odore d'Ellenismo che ci ricorda l'origine campana del pittore. E altrettanto diremo al riguardo di codesto suo gusto luministico. Volemmo compiacerci di speculazioni culturali al limite del naturalismo o della induzione psicanalitica, potremmo anche scoprire una meridionalità di Stradone in quella certa scelta di temi di fondo popolare e attrionesco, dove compaiono diseredati e maschere, disperazioni mimetiche e balletti, nonché nell'attitudine a considerare ad ogni modo il fenomeno come punto di partenza del fantastico e come necessario mezzo della comunicazione umanistica, la più stralunata che fosse; nonché, infine, in quella certa qualità del grigio, che a ben pensarci fu qualche volta e specie nelle opere giovanili (napoletane) propria d'un Mancinò, e ritrovarsi in molti quadri di natura morta e figure di Pirandello. Se poi vorremmo tenerci stretti agli eventi del gusto contemporaneo, eccoci alle prese con un pittore il quale consente e disorienta. Ch'egli non si sia lasciato invescare dalla serena astrattista non vorrà dirsi dunque un demerito. La sua poetica restava evocativa, poiché la materia per se stessa mai gli valse come immagine. E proprio negli anni più felici, quand'egli confermava la sua posizione dell'impegno e disimpegno, contro gli opposti e accettati schematismi, e produ-



Er boou de porta - 1968

ceva opere memorabili), letissuno ancora *Temporale*, del '60, *Giovamisti di Trastevere*, dell'anno successivo; e *Breve incontro* e il tucilante *Sarcofago di Orfeo* e *Tempo di Marzo* e *Scugnizzo mascherato*, sempre del '60, e *Rapace sulle rocce*, dove la materia che cerca in se una forma esprime la massima tensione litica; e, arretrando nel tempo, *Città notturna*, 1958, *Periferia*, 1957;

e venendo più avanti, le fantasmie di *Relax*, ilanotragiche, e l'incredibile trofeo *Armi d'eroe*, e l'enigmatica emblematica *Polis*, e finalmente l'allucinazione e morte del *Bivacco vietnamita distrutto*: proprio negli anni della raggiunta libertà Stradone vedeva la sua fama perdere immeritabilmente qualche penna.

Gli allarmi subitanei intanto modulavano il gemito delle cose. E una volta la motivazione era polemica, un'altra patetica come per lo smarrimento di ogni principio di stabilità costruttiva. Sempre di tono psicologico, la fantasia dell'artista poteva prendere le mosse (leggi i titoli) da un episodio, da un fatterello di cronaca e di costume, da un atto da una situazione d'ambiente e meteorologica. Era all'origine nella percezione. Infine si produceva come apparizione di un ricordo. Quell'umile frammento di realtà (o accidente) s'inseriva in un dinamismo universale come in una nebulosa: simile a scaglia, guizzo, segno, grumo. Lo spazio, inquieto e immaginario si faceva globo di luce; in esso le innervate labili forme si mostravano come in un vetro. Naturale che una realtà fattasi surreale evocazione nelle forme, essendo alla radice emozionale ed empirica in quanto effetto di incontri improvvisi, di viste inaspettate sulla storia illustre, sulla miseria presente (pur gaia questa, spiritata talvolta), essendoci costituita di cupole colonne ed archi e squallidi edifici e rovine e gazoni; di musicanti e vagabondi e miserabili e cani randagi; di motivi popolari e perfino di spunti politici, dovesse trovare una sua dimensione spaziale fuori della comune ragione, e risentire dell'astratto e insomma assumere valore di sogno o « visione ». Ditesti che il pittore perduto di lontano il suo mondo con un cannocchiale, e che quello non sia più in cielo né in terra. Della terra conservando, eppure, tutti gli umori e le articolazioni e del cielo tendendoci il vuoto i lumi le perturbazioni. Lo spirito per Stradone è cosa che si vede. Fa parte del fenomeno. Questa la sua affettazione. La quale non fa meraviglia assunta (con i tempi che corrono) nulla immagine, forma di larva, accento di nevrosi. Non fa meraviglia possa finire per darci in riassunto emblematico quel mondo. Da qui, del '56, un'opera quale *E parla ancora*, dove in un cranio, peraltro non bene identificato come umano ma piuttosto fantastico, viene resa emblematica e piglia plastica forma un'idea di fateticazione « post mortem ». L'osso parlante è ancora, come fu a suo tempo il *Calvario*, 93

immagine d'una angoscia che giallognola si articola in uno spazio neutro e marcito, verdastro. Da qui, senza intervallo, il *Circo nel prato*, raffigurazione per simboli, da qui, in recenti tempi, personificazioni, epigrammi. Valga l'esempio del caricaturato e profilato, come in un cammeo, *Maestro di musica*. La nostalgia di forma chiusa e soda riporta l'artista a modelli metafisici. Sul fondo grigio e mosso si rileva il volto e il collo del personaggio, che sta tra l'intellettuale e il diplomatico. E l'alto solino cilindrico ci riporta in qualche modo all'*Amante dell'ingegnere* di Carra: ma qui il manichino sta tra il satirico e il macabro. La vita è solo ormai vizio, degenerazione e gesto, come pare evidente nella figura del '68 *Ex bono de Ponte*. E basti ancora ricordare il *Giovine Signore*, l'*Angelo de' ponte*, l'umoresca archeologia enigmatica « composizione » (non poi, nel suo ritmo, imprevedibile) *L'occhio del padrone non ingrassa il cavallo*. E finalmente, salutato nel suo limbo, lo *Straccivendolo* del '71.

E siccome la realtà fattasi emblema e non dando spettacolo ha bisogno di affermarsi come duratura, perpeua, ecco l'artista ispessire, solidificare, ridurre a piastra ossea la materia. A tal riguardo non tornerà difficile l'accostamento al Fautrier degli « ostaggi ». Si può capire che taluno abbia potuto — per altro senza troppo fondate ragioni — situare quest'arte vicino a quella espressionista-materica di Sironi: la quale sfociando in un golfo drammatico ed epico, e non in un « intimismo estroso ed inquieto », viene da altre fonti ed ha altro percorso, ed essendo chiaroscurale e plastica poco ha da spartire con lo stradoniano tonalismo luministico che nulla sa di futurismo e cubismo: si può capire. Ma è ancor più chiaro ci sembra e plausibile il discorso che ci riporti alle « paste alte » del maestro dell'Informale. E, con le dovute riserve, l'altro che ci conduca alla estinazione d'un Giacometti, al primitivismo satirico d'un Dubuffet, il quale è tuttavia derivato dalla poetica dell'« arte » anonima e infantile, da un certo radicalismo distruttivo che finirà per produrre l'arabesco, non la pietrificazione dei fatti umani in simbolo. Riassumendo: l'idea di angoscia, di sfacelo e di morte se non proprio continua è ricorrente nell'arte di Stradone. Variamente influisce sulla tecnica, che sarebbe poi il modo di trattare la materia, la quale non è detto esprima quella idea solo fluidificandosi e contempendosi, può darcela mostrandosi disseccata e

proprio ridotta a calcare, a sostanza non più organica. Del resto il pittore va ad esuri. E come nel '64 ci offre una immagine ch'è una testa di cinese (*Alla deriva*) trascinata dalla grigia corrente d'un fiume, galleggiante come un rottame, e proprio assieme con rottami mescolata alla fluidità dell'Essere, nel '73 riprende in *Vento di cenere* il concetto del tramortimento; e conferisce moto a una realtà disfatta dal tempo, dove si spengono fuori, e vasi appena trovano fra la caligine una forma. Nel mezzo le opere che s'è detto, i sigilli fossili: un al di là schermito. Di seguito ancora una esistenzialità, un costume ridotto a una sorta di maschera con sfumature, tra il freddo e il caldo, grechesche, goyesche, quali si vedono nella testa di *Travestito*; e ancora fantasie o visioni o sogni (« capricci »). Ancora una realtà notturna di larve: stregata, d'un goticismo a suo modo demoniaco, e un poco apparizione un poco fiaba; dove l'umana miseria s'affronta con fantasmi di animali parlanti, vive in una degradazione grottesca. L'apparentemente erosivo Stradone ritaglia su un tono neutro, verdone, le figure dei suoi *Sonnambuli* (1974). La scena di trepida e di vecchia fiaba assume accenti di farsa popolare, di vera e propria stelliana. Quegli attori affrontati finiscono per somigliare a un Pulcinella e a una fata. Il pittore a modo suo si diverte e fantastica. Arriva a confondere sogno e cosa vista nel racconto del '75 dal titolo *L'estasi*, a tradurre in allucinazione e miracolismo profano un incontro di strada. Sempre un notturno. Ma va detto che questa volta l'artista fa affiorare dal buio lampeggiato nuovi verdi e rossi e bellissimi grigi tra guizzi di giallo; mentre estende l'ambiguità delle forme umane a uno spazio vago e approfondito, sinistro come una deserta periferia. Nel cielo si librano invece i fantasmi del quadro che il pittore intitola *L'indice*. Quivi il clown, come una fattuchiera, esorcizza, appuntando il dito, uno strano uccello scheletrico, e rampeggia nell'aria buia, stirandosi e raggomitolandosi come una figura dell'ultimo Goya. Potrebbe sembrare che Stradone cristallizzi l'atmosfera e irrigidisca — contro il suo genio — la forma. Da non potersi comunque dubitare che Stradone seguiti ad anzitutto la sua inventiva con un fervore psicologico che somiglia sempre a un moto di liberazione dagli stracci della esistenza vissuta, ed alla fine inutile, se non spregevole e fatua.

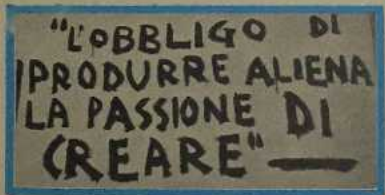
¹ Non per nulla il pittore sfociava nel caricaturale, si compiaceva della più eccitata satira. Tant'è che nel dopoguerra, quando a lui parve ci si potesse inserire dentro il flusso di fatti storici spettacolari per giudicarli come realtà concreta; e che fosse venuto il tempo di sconsacrare finalmente il potere e il suo apparato — qualunque fosse — flessandolo coll'aiuto d'un disegno geometrico ridiventato attuale con gli studi sul cubismo (esperienza classica) e rendendolo come fatto di cronaca e di costume, ecco venir fuori in dimensione inusitata un'opera quale *L'Apoteosi di Bartali*. Fu censurata alla Biennale veneziana del '50. E difatti i personaggi figuravano come marionette in una pantomima, appese a invisibili fili, pendolanti sulla scena. L'accentuata stilizzazione era una deformazione dello spirito satirico. Il papa e la sua corte, le guardie, i ciclisti si muovevano in una luce astratta come strani insetti, ostentando una meccanicità che li scorporava e faceva vagamente metafisici. Essi riuscivano, così sciolti e delinesti, ancor più irreali che se fossero stati immersi nel flusso della materia, ancor più fuori della storia che se resi dall'ammiccio visivo. Il pittore rimaneva, nella sua incredibile sornia, pur sempre un estraneo, e altrove erano i mezzi della sua vera polemica.



96 Apoteosi di Bartali - 1948

LEGGIAMO LE PAGINE DEI MURI
POETRENGROTTESCHI:
« non riesco a dire niente... »

MAXIMAlistica IMMURALIA



Una ricerca-trascrizione con note e
glossarietto

di

Davide BRACAGLIA

e una introduzione editoriale



« Ah, fossi un indiano, ecco qua, pronto, sul cavallo in corsa, obliquo nell'aria, scosso da brevi sussulti sul suolo tremante, fino a gettare gli sproni, che non ci sono, fino a buttare le redini, che non ci sono, fino a intravedere appena la prateria falciata che mi fugge davanti, senza più il collo né la testa del cavallo » (F. Kafka, *Desiderio di essere un indiano*).

Aprile-giugno 1967: il manifesto dei prova. Luglio-settembre '68: i sovietti underground. Aprile-giugno '68: il Manuale degli Hippies e i « materiali del movimento studentesco romano ». Gennaio-marzo '69: i murali di Praga. Gennaio-marzo '72: il Manifesto dello SCUM (la Società per « Squartare i Maschi ») e così via per tutti questi dieci anni di « Carlo Segre » conseguendo i manifesti, i podifesti, le documentazioni, i writ, le pagine delle strade, le striste (col kappa, adesso) e i graffi, gli epigrammi e gli epigraffiti (epi-po-epigraffiando, si capisce), per veretti e pericopi incercando segni del tempo e sintomi di transizione e indizi di sezione. E adesso gli indiani murali, i massimalistici immurali, le miscelezioni principali delle rime postmodernistiche, attraverso i caroselli polipubblicitaristici e l'artificiosità della insurrezione (« l'estetizzazione della politica »: non ci aveva già allarmato Benjamin, quarant'anni fa? »... vivere la propria distruzione come un supremo godimento estetico... è il fascismo che pratica l'estetizzazione della vita politica... »). All'opposto, naturalmente, noi politicizziamo l'estetica, cercando di non cadere dall'altra parte del cavallo).

Ottimiamo dunque ai nostri lettori la discrezione (non certo « se-
greti » sono gli slogan e i versetti e i distici rimati, ma, una certa lan-
danesimista la conservano nella provvisorietà della loro pagina — il muro
e l'aria, il muro d'aria, l'aria murata — nella frammentarietà e cancella-
zione del dato, nell'invenzione e modificazione continua, nel prestito e
nella restituzione, nello scambiar e nel plagio (cui che si tema del « tre-
mato, tremato... » e diventato « tremendo tremando tremando » di sicuro
colore. Il furto-plagio porta al contagio. E alla reciproca contaminazione:
inamusement linguistico, lo slogan è quasi sempre ormai un metalingua).
Così che una conglomerazione del reperto finisce col rivelare « la verità »
(alethia — non nascondimento) della peritremologia. E la raccolta con-
verte una lettura — anzi una collettività — ben diversa da quella rapida
e casuale, sui muri o sui giornali, e da quella arricchita nelle manifesta-
zioni e dintorni.

Certo, non solo la nostra raccolta è a disposizione. Altri raccoglitori
e collezionisti sono all'opera. E chi voglia collazionare le collezioni può
farlo, per esempio, consultando il numero 41 de « La critica » (scuolastica)
ferrarese con la aggraffatura di M.I. Anicini e M. D'Aurilio, oppure
la scuola di « Trenta giorni », mensile dell'INDAG, o ancora le colonne
erettile dei « fogli » del « movimento » (per esempio « Finalmente il
cielo è caduto sulla terra la rivoluzione è a metà », feto di slogan in-
teromunitaristici del tipo di « il diluvio del movimento », passato
tecnopodologico) ecc. ecc. Del resto, la sloganistica pellavocrazia è già
stata catturata e « pubblicata » e dalla sua avvertenza-coscienza. La pendi-
monia di un fortunato e pacifico slogan « Androco e Ciroga innocenti /
siamo noi i veri delinquenti » per esempio, è diventato, con appena una
variazione, la manchette di « altro cinema », periodico dell'AIACE:
« AGIS e ANICA innocenti / siamo noi i veri delinquenti » dove lo
scandalo fra lumpen-intellettuali e governo si è trasformata in polemica tra
cinema d'essai e produttori-eserciti cinematografici. I giuridologi o neo-
kritologi o etnologi o neurobiologi, moltiplicatisi in questi ultimi tempi
(con grandi alternature), possono trarne divertentive conseguenze. Le
rime delle canzoni sono la poesia dei poveri. I versetti parapubblicitari
servono all'insurrezione del lumpen-intellettualità.

La collezionatura dunque — non l'abbiamo collazionata con le altre,
proprio per lasciare l'aura, se possiamo permetterci di definirlo così, del
particolare lavoro compiuto dalla nostra équipe, diretta da Davide Braccia-
glia con partecipe partizionamento — comporta l'immediata omizzazione
della « intrazione » settoriale: la mitologia della Parabellum viene da
molto lontano ma va molto vicino, si estende senza remore, rimprove-
rando negli antintellettualismi, negli omitevismi, nel indentismo nichilistico
e persino nella vecchia belletrà delle « matricole » universitarie (in
fondo, il muro dei muri è un grande foglio impastato di ipocriti e
particenza, fra la borda e il bordo, da immonda autointermittente colli-
tiva). « Il patrimonio creativo del movimento » come lo hanno definito
certi (« biva d'un mondo leader ») (adottiamo un gaffo, naturalmente,
ironico per gli riconosciuti leaders d'un movimento che vorrebbe non
volersi ma scaldare le chi, e non solo non è certo deludente « poesia »,

neppure fra virgolette, non per nulla sui muri della facoltà di Lettere campeggia anche la scritta «no ai posti»). E piuttosto una patrimoniosetta antedittina creatica o squarciana o scarraciale, imparentata all'ignorone fiction di coloro che scrivono «Asottosa è un acritico» quando è, evidentemente, un palidromo, e allo spirito matricolare o matricolato di chi avverte «Ochion ai democristiani! sfilano i portabogli sugli autobus ma il mio problema più serio è Caterina». Come la vecchia scritta «Viva Tosti» o «Viva un» che, appunto, non ricompare. Puntualmente «Giandotti Andreotti Pernigotti» è non solo una buona proposta di dogan gastropubblicitario per infanti (da urtaotes, che non parlano se non un loro «bello parlare») ma un orizzonte papillar-palatale, infrangibile. Anche se ora scrivono anche «Giornalista sbirra maledetta / se lo scriviamo noi l'articolo perfetto».

«Meglio una fine spaventosa che uno spavento senza fine» O «meglio uno spavento senza fine che una fine spaventosa». Gli slogan sono appariti tutti due, e non si sa se per endoterapia o autoterapia o estoterapia. «Dopo Marx aprile» — siamo alle smarcherature? O solo alle parveggiate in «lungimare»? «No alla sopravvivenza» è interpretato con il «Viva la morte» del '36 spagnolo? O l'esaltazione del «rivoluzionario della specie» («No agli specialisti della rivolta / si ai rivoluzionari della specie») sfuggente dalle lotte delle classi per manifestare il genere: non «la classe generale» ma la specie, contro le classi, tutte le classi, anarchicamente? Ma se «Vendo mia madre / rivolgersi Pontitoli, Poma D — è un nuncio tegno dei tempi di «viva l'antipia blu», l'azzurro della firma di «il provocatorio azzurro» etc. ricordano i colori alternativi di certe «camice» grigie, bruno, scuriani, e insieme i «bianchi blu» dei Beatles e del loro «sottomarino giallo» con la punta di malinconia dei «i colori piangono» fatte per gli errori di «Tutto il potere al blu»: insomma c'è tutto il contrario di tutto, il niente e il suo contrario, e vi corrisponderanno. La ricerca di nuove colorazioni politiche (un altro simbolico) si mescola all'investiva «anarchicatomica» del satanismo d'impostazione americana («Satana Lucifero Belzebù / quel porco di Dio non lo vogliamo più») o al dilaviano «Scusa porco se ti chiamo Dio» (l'anticomunismo di parecchi illusti fa scrivere sui muri «scusa porco se ti chiamo Tosti»). O ancora si torna alla canzonetta anticlericale che fu SALOtero («aveva la barba di raso / e l'espersione di aqua / era figlio di Maria / e si chiamava Gesù...»). O più indietro, al paleo-catechismo delle canzoni preistoriche del movimento anarchico pre-socialista «Premio petrolio alle Chiese / a morte l'odiato borghese». «Con le budelle dell'olismo prete / impiegheremo l'ultimo papa / porco suo». O mitte di anticlericalismo assistato («Satana Lucifero Belzebù / Paolo Sestù il diavolo sei tu» / Temperate, però dal consolatorio «Dio tuta».

Ma è soprattutto una vegliarda metamorfosi, questa che si vuole smitica e distruggitrice, ridigenerando indorni in cui il desidero si vuole de-mente: «Il destino del mondo è nelle mani / dei risvegliati e dei pazzi», «Sembierà strano ma / per fare la rivoluzione / bisogna che il proletariato / distrugga se stesso», e dunque «tornare al più / andare

di meno», formate le «Brigade antifamiglia», erodate la «Libertà del
consumo» e «Viva la rivoluzione gattacale» perché «Volete fare
vivere / strisciando e piangendo / meglio alzarsi / e morire ridendo»,
con l'eco di «Meglio un giorno da leon...» e infine «Chi studia
avvelena anche te: sopprimilo!», «Tanto noi ci servono più dirigenti /
la passione di distruggere è anche passione creatrice», per questo «Ci
siamo tutti il caso di Hegel» («e qui comincia la sudditanza della pos-
semonimista: «Speciamo su Hegel» lo hanno detto prima loro!)

«La situazione è arrapata», sarà, ma il «Nucleo straleno del
coletariano» che coti il costraia, tremando alla prospettiva mactetun-
chiana dei metafisici «Diecimila anni» di aspiare («Diecimila anni
non tutti») e sperando che davvero «Basta gettare tre semi ciascuno in
un prato», si affida solo alla «Gitalomaria proletaria» (tra angeli,
dogan autentiche — si capisce?) o magari a una mitologia superomodo-
stica (diretta dal superomismo francese del potere Nietzsche, mactetun
qui all'ecologia postbullomopiana di De Lamentari del «Gruppo King
Kong / lotta animale» Le confetturazioni del postanticomunismo)
«Emargina e fai emarginare il PCI», «Kioschi lucidogge / No al PCI
che lo protegge», «Forse il PCI dalle palte», «A morte il burroc
naso» (col disegno di Lucio il cui hanno tra nero e grigio, per la
recita: una Richtofen affamazzakal), «Abbona compagno / il PCI
con infamabile», «PCI affarecilo» ecc. o non infelicitazioni neo-
linguistiche o non autari mactetunabili delle minacce violente di qual-
cun colore. Si può anche gridare che «Falso e spindito / rodnano il
cervello» ed esultare con il palangeliardo «Viva la dinamide», ma alla
fine è sempre la tracciata del violentismo, senza prospettive né orizzonti
che ti fa confutare «Non riesci a dire niente / vuoto, paura / di quei
pauri della polizia / Oro 200 del 1927», «Molla le tue curiosità
volera» O il contrario: «Molla le tue eccitazioni e volera» (non si
legge bene, il più graffiato) se fondo, sono sbagliati tutte due, anche se ri-
cinnamiano del bisogno di nuove cretette, e della nostalgia madogno
canzonese di «Volete oboli?». Però «C'è una cosa che comincia a
cagarmi il caso in questa occupazione...» e poi a tutto che comincia
a dubitare dell'essere successo qualcosa: non ha finito il suo impensiero,
ha lasciato noi nel dubbio. Forse «Bisognava» ballare di più» (vedi
giustaretta): «C'era» rivoluzione con ilon» togliassomietano, ma forte
spiegabile con «La rivoluzione si fa con le bolle di sapone». Oppure
davvero «La rivoluzione è un momento nero serico e vivente?»)

Insomma, il «Non riesci a dire niente» (di originale) è solo l'ulti-
mo test della debolezza del simbolo che atomizza il linguaggio graffiato
anche uno dei più celebrati slogan — «Quando la mischia accorrono va-
lone / i poveri nascono senza culo» — è falsomemendo. «Se la
mischia fuore di plata / i poveri nascono senza culo» (giacetta dal
Tati in Bolivia). Allora sono gli slogan del «Dizionario del movimento»
che rivelano più chiaramente l'antipolitico intendimento (si vedevano
si può argomentare anche dopo «arride» i restati «indolese», freddo
e di aspiare la gruffia) e l'assimilazione della «macchinetta» liberatoria:
«Ti piace un carro che si entra dolcemente nell'aria / o una canna della

mamma? » o « Ti piace far scorrere in bocca tutte e due i testicoli / o una gita autunnale? » o « Ti piace fatti frustare / o fatti leccare i se-
gni? » e così dibattendo: la caustica è praticamente inesauribile. Non
manca di ironia sull'automercificazione «Vendo culo nudo / prezzo fal-
laciante». Non accade lo stesso, per ora, nelle collisioni fra femministe
destruttrici e femministe costruttrici e fra queste e i lodatoni/misti
marxisti. Qua la lotta discontinua è fra « Col dito, col dito / l'organo
è garantito » e « Col cazzo, col cazzo, parente è il sollazzo » (con varia-
mine « è tutto un altro andare »). La scena è ormai fra giganti
della rima baciata, e solo gli « advertiser for bersalori » specializzati com-
petono sui duemila murali.

« I murali, le scritte, gli slogan, rilegati a colori, con stona e
anatri, prefazione di un libretto... »: senza far pubblicità al primo e non
ubbidire libro sui testi-test, vogliamo solo dire che l'epifenomeno e il suo
distacco sono somiglianti a quelli postmodernisti. « Città indio-
na » « frontiera interna » « picoli ozzi » e « vacca-tagazzi » (che traduce



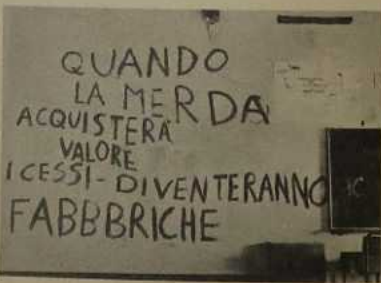
così «*copy-boy*» e l'alone se ne va: invece gli «*citazioni*» in sempre bene, è la ben nota lacerazione dell'etichetta e dell'esoterico che maschera e occultava la regressione). L'abiezione della semplificazione è intonatorio: si ologheranno solo quegli esecuti che in qualche tortuoso modo le infrastrutture della comunicazione hanno socializzato anche fra gli linguari. E si tace ogni altra citazione: non si vuole che a città fuori, mettere in movimento, spingere più di tanto la temione festiva e riflessiva. Cito per eccitare ma fino al punto in cui il «*come fuori*» diventa ritologico, veloce, portando ad accelerazioni penali. Trovare tra i testi degli esaltatori «*primitivisti*», citazioni di un Marx semplificato e ridotto, *extra(mani)polato* ma non quella in *lumpen-proletariato*, sulla «*congelata strazione*» (*lumpen-cenci*, ovviamente mirata), in «*questa patrefazione inerte degli stessi più duri della vecchia società*» perché se è vero che «*può trovarsi talvolta, per improvvise evanescenze, coincidente col movimento della rivoluzione proletaria*», è ancora più vero che «*malgrado ciò, le sue condizioni di vita lo predispongono spesso a lasciarsi acquistare dalle manovre reazionarie*». Il fatto è che oggi il *lumpen-proletariato* si appiccica il *lumpen-indifferente*, il *lumpen-intellettualista*, etc., cioè quella nuova stratificazione sociale marginale al centro della «*società civile*», ma protagistica però di profondi *romanticismi*, e spinte invece, anch'esse, dall'immediatezza dei bisogni e dalla confusione delle loro pulsioni solitarie, all'agitazione senza programma — o col programma di non averlo, perché un vero e proprio programma si presta a venir contestato, confutato, e dunque a far riflettere —. E questo perché, il *lumpen-studente* o il *lumpen-extralettuale* (che legge scoglie fuori cose, secondo la logica dell'eterno-studentato) è soprattutto *inerte* dei supporti, «*odi, processi di produzione e riproduzione, è soltanto portato all'estremità delle sezioni immediate in un universo che gli si estrinseca all'osso, un orizzonte cercato agli angoli, imminente, già inabito. Di qui la riduzione al scenario animale, l'iperpersonalizzazione, l'iperpersonalizzazione («*Preferisci fare iocular da un borghese / o preferisci farti fare da un proletario?*»), «*Ti piace truccarti / o ti piace l'evoluzione della specie?*»), «*Ti piace Antonio, Giacomo, Fausto, Nino Valerio / o la cozzata Potomkin?*»), «*Ti piace un cazzo enorme / o un bel pezzo di musica?*») e l'avversione distribuita ad ogni funzionamento della infrastruttura nervosa». La politica è angoscia / l'angoscia è politica», o domandano i *subalternisti* in preda alla paura di pensare che affidano il loro cervello alla sensazione degli scatti mortali, un gelido al pericolo, pena, il pericolo, la elisordina e disperano per «*Distruggere i muri della lucida angoscia*» di vivere senza progetti costitutivi di altri «*muri*». Di qui anche la *postulazione* dei *razionalisti* che ieri vivevano la *castron-Cina* e oggi la *marxionata* *neoromantica*, in piena *disaffezione* e ultimo *apocalitticismo* (tutto infuria completi *religiosi* *imparati*, *mesallismi* *simboli*, *eccezionismo* cui si deve poi togliere la «*finalità*» *disperati*, *nostalgia* di età dell'oro, *magari* *ipernaturalistiche* *simuloggettive*, o semplicemente *della scienza* e già al *lontanata* nel passato «*età del benessere*» così male detta *l'quando* *vera emarginazione* erano solo *funzionali* ma *decisi*, non rubite, perché si-*

zare allo spillo della parte lavoratrice della società civile, con i «margini» per essere appunto della produzione e dei redditi).

Altre volte, sono state le intelligenze di ogni tipo, oggi i neosamantismi sono disastrologici (si rincorre la poenevolenza, con la stessa antica fischietterina della canzone come poesia dei poveri, e della televisione come cultura di gradimento indicizzato delle masse minimo-consensuali/dominanti). Digerenza dunque, ritmo-rima-baciata. Poesievolmente e poetevolmente (la Pittagoristica, appunto, come poesia mortale, omicidaria, suicidaria, mortuaria), riguarda la «società incivile» in permesso strumentata a fini eversivi. La poetica come dottrina da taberna continua a offrire come paradiologia, anadologia, piovologia, ipermotivazioni dell'irrazionalismo etnapazzesco, reazioni impura, etc.

E non si può più non entrare nel discorso di queste figure del (dis)senso e della (dis)sonanza, per dimenticare gli esplosivi che cominciano esplodere anche nei comportamenti quotidiani. «Non riesco a dire niente», riesce soltanto a scrivere sul muro il lampen-studenti avvertito dalla polizia. Ma riesce a dire che non riesce a dire niente, e così dice tutto il suo nulla, il suo: «niente, paura». E il silenzio parlato è un detto che fa rima col grilletto. A questo silenzio parlato non possiamo opporre le parole del silenzio, ma la negazione della negazione, le «parole della coscienza, la critica e la poesia. Dobbiamo rispondere. Su chi tira basto, col discorso e sulla lingua della nazione, alzare il tiro dell'intelligenza.

(C.S.)





NOTE DI POSTRASCRIZIONE

di Davide Braccaglia

1) Lo slogan non è più una forma di lotta, contenente cioè implicitamente una indicazione di lotta o un qualsivoglia fine economico o politico, ma si è trasformato in una affermazione di principio che esprime i disagi e le insofferenze di gruppi sociali ben definiti, con ramificazioni culturali e di costume.

2) Caratteristica degli slogan è il convergere e l'assimilarsi immediato delle più disparate fonti di suggestione popolare come le canzoni, il cinema, la pubblicità, il dialetto.

3) Lo slogan è, dal punto di vista di ritmo e contenuto, estremamente elementare. Il « messaggio » si riduce a una secca 105

perentoria indimostrata affermazione. Viene scandito con l'aiuto, spesso, di percussioni improvvisate. Lo « slogan rimato » che presenta il massimo di elaborazioni, si avvale soprattutto di facili rime piene, disponibili alla battuta e alla fruizione immediata.

4) Questi slogans, da un punto di vista psicoanalitico, mostrano un deciso « atteggiamento nevrotico », violentisticamente anti-autoritario, regressivo e asociale. Prodotti di una massa socialmente definita, gli slogans ne mettono a nudo aspetti e atteggiamenti patologici come l'identificazione del nemico con il padre cattivo (i partiti, le istituzioni, le autorità), dell'alleanza con il fratello (compagno di lotta, bambino, operaio) e della creatività con il modello della madre buona (fantasia, arte, creatività, colore).



EXTRAPARLAMENTARI-AUTONOMI

Camarata basco nero
il tuo posto è al cimitero.

Poliziotto fa fagotto,
arriva la compagna P38.

Carabiniere, sbirro maledetto,
te l'accendiamo noi la fiamma sul berretto.

Cento fiori son sbocciati,
sono cento gruppi armati.

Rosse, rosse, rosse,
Brigate Rosse.

Prendiamoci la piazza, prendiamoci la vita,
con questo governo facciamola finita.

Baroni, polizia, fate fagotto,
ste nascendo un nuovo '68.

Con l'acqua minerale è nata un'illusione,
la sola via è il bottiglione.

Or che bravo sono stato
me ne torno al sindacato.

Si spengono le luci,
si tacciono le voci,
e nel buio senti sussurrar...
po-te-re operaio, po-te-re operaio.

*(Su un noto motivo
di Adriano Celentano)*

Lama è mio e lo gestisco io.

Ti prego Lama, non andare via,
vogliamo ancora tanta polizia.

Enrico fatte nà sega,
Luciano fatte nà canna.

*(Sul tema musicale
della canzone
Guantanamera)*

Provocatori sono PCI e sindacato
che pieni di paura invocano lo stato.

Pecchioli, Pecchioli, quanto sei bello
vestito da tenente-colonnello.

Pecchioli immondo.

Compagno del PCI t'hanno fregato,
niente comunismo ma polizia di stato.

Legna, legna, legna, non smetter di legnare,
la gobba di Andreotti vogliamo raddrizzare.

Rompiamo le scatole! Rompiamo le scatole!

Rosse, rosso, risate rosse.

Risata continua.

120000 ore, 35 lire,
è questa la vertenza che dobbiamo aprire.

Via, via, la falsa autonomia.

*(Riferimento alla
infiltrazione di ele-
menti estranei nei
«movimenti» ulti-
cilizzati)*

Via, via, la nuova polizia.

Non vogliamo vetri rotti,
ma la testa di Andreotti.

Rosso di notte, vuoi un po' di botta,
rosso di mattina, vuoi la micotina?

Trent'anni di violenza mazzonaria,
è ora, è ora, violenza proletaria.

La vera giustizia è quella proletaria,
tutte le carceri salteranno in aria.

Poliziotti l'hanno fregato,
licenza di sparare e niente sindacato.

Così si bola,
è ora che tu muora.

Avanguardia Operaia stai attenta,
stai così perdendo la pazienza.

*(Avvertimenti di
gruppi appartenen-
ti anch'essi al mo-
vimento extra ma
che non approvano
l'operato di AO)*

(Idem)

Con i compagni all'ospedale
Avanguardia Operaia per te finisce male.

Il 20 giugno facciamo festa coi porci
democristiani.

108 E ora, è ora, miseria a chi lavora.
E ora, è ora potere a chi lavora.

Carabiniere non lo scordate
abbiamo Francesco da vendicare

Francesco è vivo e si vedrà
in ogni carubba che cadrà.

Bologna è rossa del sangue di Francesco.

Fascisti, borghesi,
ancora pochi mesi.

Fascisti, carogne,
tornate nelle fogne.

Il '68 è stato un botto, nel '77 vi faremo a fette.

Scudo crociato, fasciamo di stato.

(Francesco Lorusso, studente ucciso a Bologna durante uno scontro)

(idem)

(idem)



Cloro al clero.

Per i compagni uccisi non basta il lutto,
pagherete tutto.

Casa, scuola, fabbrica, quartiere,
la nostra lotta è per il potere.

Cossiga, represso,
masturbati nel cesso.

Ragazzi attenti che questi ci fottono,
ci lottano, ci prendono tutto!

Via, via, i servi della nuova polizia

il 20 giugno rosa nel pugno.

Il PCI non è più qui,
fa la corte alla DC.

Il PCI qui non c'è più,
ma sta a Piazza del Gesù.

*(La sede nazionale
della DC è, a Ro-
ma, in Piazza del
Gesù)*

BO-La quinta è rossa,
rossa di vergogna.

Portare l'attacco al cuore del papato,
tutto il potere al chierichetto armato.

Lotta criminale contro il capitale.

In Cile i carrarmati,
in Italia i sindacati.

La rivoluzione si fa con le bolle di sapone.

Amore, amore,
veniamo insieme con la rivoluzione.

Nel '56 con le spranghe,
Nel '77 con le P38.

La scuola di massa è un sopruso:
vogliamo il numero chiuso.

Cossiga, Andreotti, Berlinguer,
vaffanculo tutti e tre!

110 Basta con la voce del padrone
a ora della nostra informazione.

L'università non ci basta più,
faremo assemblea a Piazza del Gesù.

Se il carubba spara,
lupara, lupera!

L'influenza non ci fa paura,
è la medicina rossa che ci cura.

Se vedi un punto nero spara a vista,
o è un carabiniere o un fascista.

Se vedi un punto rosa spara a vista,
è una femminista.

Meno chiese, più case.

Ci tolgono la gioia, ci tolgono la vita,
con questo governo facciamola finita.

Viva, viva la nuova alternativa.

Autonomia Operaria non si tocca,
Cossiga, Santilli vi sparereмо in bocca.

CL — né martiri, né cristiani,
ma servi americani.

(CL è «Comunione
e Liberazione»,
movimento giovani
cattolico)

Se lavoro sto male,
se non lavoro è uguale.

Berlinguer dà la scalata,
e la classe operaia è sempre più incalzata.

Kussiga fuorilegge,
no al PCI che lo protegge.

Mettiamo LSD nel caffè del CC del PCI.

Mettiamo l'erba nella pipa di Lama.

Ci fate vivere strisciando e piangendo,
meglio alzarci e morire ridendo.

A mezzanotte va, la ronda del quartiere,
e nell'oscurità brucian le sedi nere.

(Da scandire sul
motivo anonimo)

Se vuoi bere un prodotto genuino,
bevi il sangue del celerino.

(Da uno short pub-
blicitario)

Violenza, droga, masturbazione,
tutto il potere all'immaginazione.

(fac simile di uno
slogan del '68)

La scienza è dei padroni e noi ce la riprendiamo

W il colera.

Studenti, organizziamoci con i nostri A B C.

Frikkettone fai fagotto,
arriva la compagna P38.

Se il fascista spara,
lupera, lupera!!
Se spara il poliziotto,
38, 38!!

I fascisti uccidono, il governo non li arresta,
sarà il proletariato a rompergli la testa.

Andreottilli... il più stronzo sei tuuuff

*(Adattamento da
una canzone di Do-
menico Modugno)*

Piove, piove, piove, può anche nevicare,
governo Andreotti se ne deve andare.

Borghesia brava, con te muola
la serietà e la noia.

Per il PCI... TNT

PCI è autonomia,
due forni della burocrazia.

La violenza contro i fascisti è una provocazione,
la violenza contro gli « estremismi » è una giusta punizione.

Papà, fascista,
sei il primo della lista.

Ventura e Pavolini si mangiano i Bambini.

Sempre più rosse le nostre bandiere
con il sangue della camicia nera.

No all'oscurantismo, sì al comunismo.

Che cos'è che brilla nella grutta?
Un diamante, un rubino? Poco Dio è Gesù Bambino!

No ai miti, sì ai moti.

Viva il cittadino Benigno Zaccagnini,
terrore dei fascisti che sciano in bikini.

112 Non c'è riflusso, non c'è sconfitta,
senza il grande partito comunista.

Sacrificarsi non basta, bisogna immolarsi!

Quale sarà il nuovo candelotto che la polizia
userà nelle prossime manifestazioni?

Candelotto trombadori
che emana strani odori —

Poche decine di provocatori,
dice lo scemo di Trombadori.

Cossiga, malafe,
ritorna nel pitale.

Duri, duri, duri, come muri.

Andreotti sei pazzo,
gli operai non pagano più un cazzo.



La disoccupazione ti ha dato un bel mestiere?
Di merda, carabinieri!

Dalle fabbriche all'università
il revisionismo non passerà.

Studenti, ercolizzatevi il cervello

Chi ragiona shoglia, chi agisce no.

Sfasciare vetrine vuol dire distruggere
un simbolo borghese.

Comunista è solo chi ha rotto i ponti
con la ritirata.

Abbasso i libri, viva l'esperienza.

Abbasso la razionalità, viva l'azione!
Cos'è l'azione? (A te scoprirlo.)

Alluciniamo Morì

No a Mao come ruto,
sì a Mao come uomo.

Non riesco a dire niente, vuoto, paura,
indifferenza e quei porci della polizia!

La politica è impossibile
e impossibile è chi la pratica.

il loro è teppismo!

Arruolati noi carubba, girati le università.

Godere operaio

No alle squadre speciali - la pagherete

sinistra al governo, potere popolare.

Sono un casino contesto di intervenire

Contro il sistema, lotta studentesca

Il proletariato deve suicidarsi.

Il vento fiachia, borghesi-padroni-porci,
state attenti alla vendetta armata.

Andreotti è rosso. Fanfani lo sarà.

Potere padronale.

(Variazione del titolo di un saggio dello psicanalista Sergio Finzi apparsa sulla rivista «Utopia» e nel libro «lavoro dello incrocio e comunismo» di «Allucina-re Marx».

Siamo stanchi.

L'inferno è rosso e il paradiso lo sarà

Più lavoro, meno salario

Comunismo è fantasia.

Sono nato, voglio vivere, voglio lottare,
voglio amare, voglio fare la rivoluzione insieme a tutti!

Wilhelm Reich, sei troppo fico

No al marxismo volgare, sì alla psicologia
di massa di Wilhelm Reich

Tutta la vita di Wilhelm Reich
è contro tutti i poteri.

Si capisce di più in un giorno di rivoluzione
che studiando 100 anni sui libri

Amendola beat.

Amendola dalle orecchie a svestola

LAMAdonna quant'è stronzo!

Se non fate ostruzionismo garantiamo il socialismo,
ma di tipo un po' nostrano, democratico e cristiano.

Baroni, assistenti, voi siete intelligenti,
siamo noi i veri deficienti!

Contro i Colletti sperchi,
Flores stabilizzato.

Bari, baroni, baronetti,
il vostro duce è Lucio Colletti.

Ogni giorno pisciate su Colletti.

A noi piace di più,
Almirante a testa in giù.

Il momento dei girotondi è passato,
adesso violenza, e di massa.

Tutto subito.

I Lama stanno in Tibet.

«Lama o non l'ama?»

— Non l'ama più nessuno —

(Espressione di ammirazione: Wilhelm Reich, psicologo e sociologo nato in Austria nel 1897, morto in esilio in America in un penitenziario nel 1957. Autore tra l'altro della «Rivoluzione sessuale».)

(Lucio Colletti, filosofo, docente all'università di Roma. Paolo Flores D'Arcais, ex esponente del movimento studentesco, docente all'università di Roma.)

Rendiamo più chiare le Botteghe Oscure.

Quando si alza il vento
bisogna tentare di vivere.

Fu baracche, meno case.

Ammirante impiccagione,
per CL estrema unzione.

Lotta dura senza paura.

L'esame è mio e lo gestisco io.

Blu, blu, l'amore è blu,
ma ci sei tu Lama, manneggi!

Autoriduzione, autoriduzione,
prendiamoci i biglietti per la rivoluzione.

I revisionisti ci insegnano a piegarci,
i compagni uccisi a ribellarsi.

Siamo tutti delinquenti per il padrone,
compagni per la rivoluzione.

Via i vecchi tromboni dalle nuove occupazioni.

Agilità politica e culturale,
contro il potere padronale.

Gerlinguer non hai capito bene,
il movimento non si estiene.

Stato, padroni, state tranquilli,
è nato il partito degli imbecilli.

Fronte della gioventù,
tutti a testa in giù.

Tutto, tutto, studieremo tutto.

MSI fuorilegge, morte alla DC che lo protegge.

W la lotta del popolo greco contro
il fascismo e l'imperialismo.

Viva la pansessualità in funzione antiborghese.

Non votare mai.

Se i celerini pensassero si rivolterebbero.

Terrorismo arabo con benedizione vaticana.

(CL è « Comunione
e Liberazione »,
movimento giovani-
le cattolico, « inte-
gralista »)

(Sul tema della
canzone « l'amore è
blu »)

(« Fronte della Gio-
ventù » è il nome
di una organizzazio-
ne missina, « ruba-
to » alla organizza-
zione clandestina
giovane della
guerra partigiana)

1968 Caradonna. 1977 Lama all'università.

Fuori i compagni dalle galere.

Tu... tu... tu... liceo occupato.

Siamo tutti King Kong.

Oggi è nostro, il domani lo sarà.

Compagni, basta coi partiti.

W le masse.

È sempre l'ora di occupare.

Abbasso novecento atto II.

Viva novecento atto I.

■ Bertolucci.

Compagni non scrivete sui muri,
è peccato rivoluzionario.

La carne aumenta? Mangiate Agnelli!

Organizziamo la nostra rabbia.

I revisionisti impallidiscono
quando i capponi ridono di gioia.

Cossiga = John Wayne.

Il desiderio di distruzione è una passione
creativa.

Democrazia è un fucile in spalla agli operai.

Trasformare il dolore in forza.

Monosillabare.

La rivoluzione non è un ballo a palazzo.

Cambia trip, Berlinguer!

Fuori i baroni rossi, bianchi,
neri o a pallini.

Potere operaio contro il lavoro.

RAI TV = istigazione ad uccidere.

Godere operaio/Godimento studentesco.

Volere è godere.

Con le budella dell'ultimo prete
impiccheremo l'ultimo papa.

(Anticlericalismo
«fin de siècle»)

La rivoluzione non si delega.

E sbocciata una rivoluzione.

A morte gli architetti baciocciati.

Sport popolare.

Ribellarsi è giusto.

Farfani dittatore.

Malfatti boia.

Quando l'impossibile diventa quotidiano,
significa che c'è la rivoluzione.

(Da una frase di
Ernesto (Che) Gue-
vara Lynch de la
Serna)

La paura è soltanto una scarica di adrenalina.
(Soltanto fragole per noi)

Nel '78 i missili nucleari.
Nel '80 la guerra batteriologica.

Nel '85 pace, amore e comunismo.

Distruggiamo la grammatica.

Viva il militante ignoto.

Né Dio, né papà.

Ditelo con le pietre.

La più bella scultura è il S. Pietrino.
(Cubetto di portido)

È impossibile vivere in una università «siffatta»!

Rivoluzione etnologica.

Le masse sono la forza motrice / della storia.

Compagni, che bello... Roma è piena di provocatori!

La sinistra non entra nella destra.
solo Berlinguer ce la vuole infilare.



Ma i Fatti una pippa.

La scuola è del popolo.

Distruggiamo la società dello spettacolo.

I compagni del PLUP sono tanto buoni
mangiamoli prima che si raffreddino.

Meglio una fine spaventosa
che uno spavento senza fine.

Mi sto ragando sotto.

Berlinguer traditore.

Scusate compagni ma ho una paura follata.

La nostra rabbia ha rotto le barriere dell'emarginazione.

La rivoluzione si fa con tanto amore.

Il femminismo è una gran rottura dove.

Vogliamo fare una piccola Praga.

Siamo realistici, chiediamo l'impossibile.

Né democrazia, né burocrazia!

*(Ecco che Gu-
vera)*

L'ironia è rivoluzionaria.

Ridiscutiamo tutto.

La verità va cercata dentro di noi, porco Dio!

Avanza, avanza, potere popolare.

No alla tregua salariale.

Compagni iniziamo la guerra di liberazione dal lavoro.

Si alla violenza operaia.

Il potere operaio nasce dalla canna dei fucili.

Uccidere i fascisti non è reato.

Impediamo ai missini di parlare.

Il PCI è con i fascisti.

Morte agli iniqui ministri del culto.

Faremo a CL il bagno nella diossina.

Un giudeo non ci basta più.

(Si allude a Cristo?)

A Piazze Loreto c'è ancora tanto posto.

Guevara ovunque.

La salvezza dei popoli è nell'abolizione di tutti gli stati.

Armenia libera, Turchia fascista.

No all'asilo dei padroni.

La fatalità è donna, la verità è uomo.

Viva la guerriglia urbana.

Il compromesso è l'oppio dei popoli.

Gloria ai compagni uccisi.

Impicchiamo i ministri.

120 I porci hanno alzato la testa al nostro rufolo.



Andreotti nudo.

È la lotta, non il voto che decide.

Il popolo fa la storia, i padroni la raccontano.

Incominciamo a distruggere chi ci distrugge.

Marex dada.

Studiamo, perché abbiamo bisogno di tutta
la nostra intelligenza.

L'obbligo di produrre aliena la passione di creare.

Meglio vivere la patologia che parlarne.

Il prodotto più nocivo del fascismo è l'antifascismo moderato.

Cosa è sfondare una banca rispetto alla sua fondazione?

La lotta non è triatezza.

Lotta continua per l'opportunismo.

Burocrati, servi dei padroni.

Darida giuda.

(Ex sindaco di Ro-
ma) 121

Occupiamo le case restaurate abusivamente.

No alla (z)angherie.

(Al Sindaco di Bologna, Zangheri)

Poletti, porco senza ali.

(Al Monsignore)

Compagni, in un attimo imprevedibile di un giorno qualsiasi, (21.77) è bastato poco per farci tornare ad impazzire col gioco più bello — più vero — più fantastico, d'improvviso ci siamo scoperti ancora capaci di pretendere rabbiosamente di impedirci della nostra cultura, e di non temere più, nessuno. Non possono servire neanche nove anni di fiacca per spegnere un'utopia che è così tenace, così meravigliosa.

Le case a chi ci abita, la terra a chi lavora.

I filosofi al potere.

Il barone deve essere operaio.

10-100-1000 NAP.

Scusa, scusa, scusa.

Scemo, scemo, scemo.

Garo De Mauro il linguaggio non è un oggetto di studio, ma una pratica sovversiva.

(Tullio De Mauro, linguista, docente all'università di Roma)

Autogestione della salute.

Cacciamo i « pistoleros » dalla mensa, organizziamo la ronda contro i « killers ».

(Slogan scritto durante l'occupazione universitaria)

Armenia libera.

PS — SS.

Viva la rotazione autonoma calabrese.

W la lotta del popolo ammeno.

Avanza come un treno, potere popolare.

Da ciascuno secondo le proprie capacità,
a ciascuno secondo i suoi bisogni.

Comunione e Spartizione

Pagherete tutto.

AVANGUARDIA OPERAIA da Shanghai
a Monteverde

W Dario Fo

Radio Alice, un'antenna molotov

Lama venduto

Siamo bestie.

Viva la plebe studentesca

A morte i baroni rossi.

Berlinguer è lamento di Andreotti

Lama ama La Malfa.

Compagni le risate sciolgono il potere,
non lo abbattono.

Abbasso gli dei dello axema.

W la cultura proletaria

Et purquoi pss vivre, jouer, créer?

Sono contento che quasi (s)vengo.

«L'Unità»: Dio mio come sono caduta in basso!

Il passato non giustifica nessuno.

Ritiriamoci la notte all'università

I quadri li mettiamo al muro.

Anche uomo è bello

Anarchia è autogestione. Perché il movimento non
invidia per mano dei solidi «capelli». Sportiamo
sui «capi»?

Mettiamo il potere in crisi
non delegiamolo più.

Sala orga (Ingresso libero)

*(Deformazione del
nome del movimen-
to «Comunione e
Liberazione»)*

*(Esistente di sini-
stra extraparlamen-
tare)*

*(Slogan del '68
francese)*

Hasta la victoria siempre

(Slogan cubano)

Non vogliamo università pulite, ma giuste.

Il PCI è iniformabile.

Dadda e Paolo liberi.

*(Due « autonomi »
arrestati) in uno
scontro con la po-
lizia)*

La riforma del PCI non la vuole nessuno.

*(Il FUAN è l'orga-
nizzazione studen-
tesca fascista)*

Va FUAN culo.

Peggio di Tambroni

Attenzione, caduta fasci

Riprendiamoci il verde che la DC ci sega.

Le femministe fanno i bocchini alla amatriciana.

Siete le donne dei caroselli,
culo, dino e niente cervelli.

Colpiamo il quartier generale dell'imbecillità.
Distruggiamo il comando dell'imbecillità coatta.
Attacciamo le basi della controrivoluzione dentro
il movimento. Colpiamo uno per educarne cento.
L'ironia è una cosa seria.

Le cose impossibili le facciamo subito, per i
miracoli ci vuole un po' più di tempo.

Evviva pure noi!

FREAK

Il cielo è troppo azzurro per lavorare,
ti aspetto a giocare/a fregare.

(Slogan alternato)

Sofisticati e invertiti,
siamo tutti denaturati.

Pipe ai pensionati, carne ai ragazzini,
Nuclei Scorvetti Clandestini.

Portare l'attacco al cuore dello stato,
tutto il potere al giovane strappato.

124 Falce e spinello,
nuovo ordine al cervello.

L'inferno è rosso, il paradiso è
l'arcobaleno senza il rosso.

Fascisti, padroni, la morte s'avvicina,
è arrivata la brigata alessandrina.

Viva Marco Pannella
con una pagnottella nello budella.

Torino non è una città
a misura di bambino.

Sesso, amore, fantasia,
voglio che la vita sia tutta mia.

Egoistensiale

L'amore è una cosa meravigliosa.

(Anche il film)

Né più gabbie, né gabbietti,
Nuclei Armati Passerotti.

La fantasia distruggerà il potere
e una risata vi seppellirà.

Chi si droga,
non annega.

Siamo tutti morti e non ce ne siamo mai accorti.

Creatività non è solo balli e canti,
ma comportamenti devianti.

Quanto sono contento e bello
rollamose un altro spinello.

Quanto è bella giovinezza
che si fugge tuttavia,
chi vuol esser lieto sia,
Nel doman non v'è certezza.

(Lorenzo il Magnifico)

Liberate D.A.F. de Sade
e gli altri compagni.

Adattare l'esterno alla scialuppa.

È sempre presto per ritornare.

Neanche uno spazio libero per l'istituzione
anti-creativa e costringente dell'università.
Riempiono la facoltà di scritte colon,
amore, odori e tutti i porchiddu che volete!

Il pane e le rose.

Teatro in aria

Festa continua

Liberiamo tutti

Ho visto le menti migliori
della mia generazione distrutte dalla

Standa. *(Da una poesia di
Allen Ginsberg)*

Facciamo crescere la nostra erba
sulle loro centrali

*(Scritta in occasio-
ne della installazio-
ne di una centrale
nucleare a Montal-
to di Castro)*

Siamo una realtà infotografabile.

Essere freak è un dovere
per distinguerci dai borghesi.

Di moda si muore.

Volate con le linee aeree LSD.

*(Traduzione letterale
dell'americano
«Fly with LSD air-
lines»)*

Il potere sta sulla canna del fu-chi-loum.

Lo sbello non va delegato:
Azione (leggi pipa) Diretta.

Fumo al popolo

Tutto il potere al Blues

*(Blues sono i canti
popolari negro-ame-
ricani)*

L'importante è fluttuare.

Voi siete morti, noi non siamo ancora nati,
vampirizziamoci.

W l'amore di un bambino per un cane
e di un cane per un bambino.

E ora d'innalzarsi.

No alla centrale del latte, sì alla centrale del fumo

Coloriamo la città. Brigate Colorate.

Eroina libera.

Sexualità libera

126 Sono finiti i tempi di Humphrey Bogart.
vogliamo Woody Allen.

Freak Power.

(Adattamento dell'
americano: «Black
Power»)

Barbetta avvelena anche te
digi di smettere.

W il sole.

Abbasso i costiti.

Di profumi si muore.

Sono forse liberi gli uccelli
dalle catene delle vie del cielo?

(Bob Dylan)

Cielo libero.

Chi cancella muore.

Non guardate la città con gli stessi occhi,
ma con 10-100-1000 occhi diversi.

Risogna sballare.

W la droga.

Siamo brutti, siamo tanti,
siamo commercializzabili.

I papsimi alle solfatore.

Fuma o crepa!

La cosa da distruggere è avere il pennello
in mano e non creare niente.

Con 50 lire, di Marocco
ne voglio un tocco.

(Il Marocco è una
qualità di erba)

INDIANI METROPOLITANI

Il '77 tutti a Via Veneto a fare il nostro
Giovedì Grasso

Essere vivi significa anche dingersi il muso.

Riprendiamoci gli scalpi

Usciamo dalle riserve.

Andreotti non avrai il mio scalpo.

Chiediamo di demolire l'altare della patria
e sostituirlo con un monumento
al perseguitato ignoto.

(Adattamento dal
titolo del film di
Sidney Pollack
«Corvo rosso, non
avrà il mio scal-
po».)

Corn: cavallo,
sono tornati tutti.

Figli di Calumet allattaccoli

W gli Apaches

Facciamo di ogni donna una squaw.

Prendiamo i treni e non paghiamo niente,
passiamo l'estate ad occupare treni
per girare le grandi praterie dell'Italia.

Abbasso i vrsi squalidi

Indiani organizzati, diritto di giocare,
nella riserva non ci vogliamo stare.

Manitu, Manitu, la tristezza non c'è più

Huo, hiao, Andreotti a chi lo dà?
Lo daremo ad un indiano che lo scalpia piano, piano.

Tra noi e i pellerosse c'è in comune l'emarginazione.

Kocis, Cavallo Pazzo, Nuvola Rossa,
tutte le tribù alla riscossa.

FEMMINISTI

Aborto, consultori, occupazione
è solo l'inizio della rivoluzione.

Maschio, scemo,
guarda quante semo.

D'ora in poi, d'ora in poi
decidiamo solo noi.

128 Sol rogo ci finirete voi,
la streghe siamo noi.

Liberarsi è bello, sacrificarsi è brutto,
siamo donne, vogliamo tutto.

Vogliamo vivere
Non sopravvivere.

Non siamo, non siamo,
la costola d'Adamo.

La rivoluzione contro le donne non ha prospettive,
la vera uguaglianza deve venire.

La liberazione non è un'utopia,
donna gridalo io sono mia!

Sì, sì, sì,
abortiamo la DC.

Finché non ci sarà una donna libera,
non potrà mai esserci una società libera.

L'utero è mio e lo gestisco io,
il Vaticano si gestisca l'ano.

Vogliamo la storia e finalmente assisteremo:

Donna è bello.

(Adattamento dell'
americano «Black
is beautiful».)

Donna è meglio.

Violenza femminista.

Basta con la violenza sulla pelle delle donne.

Siamo donne, vogliamo tutto
e qualcosa'altro.

E in lotta l'altra metà del cielo.

(Mao definì la donna
«l'altra metà del
cielo».)

Donne in lotta.

Donne si nasce,
streghe si diventa.

Erezione sadica = impotenza.

Il diritto alla vita non è un principio astratto.

Per la scuola e la storia le donne non esistono.

Compagni, non calpestateli!

Tempi duri per i troppo maschi!

(Adattamento e détournement da uno short pubblicitario)

Contro la famiglia e il patriarcato.

Lottiamo insieme per cambiare la vita.

Siamo donne, siamo stufe.

Abbasso Venere seduttrice,
viva Venere liberatrice.

Con l'utero rosa
la vita è un'altra cosa.

Figlia, donna, madre,
ne ho le ovali quadre.

Aborti bianchi e sottoccupazione.
questa è la logica del padrone.

Col dito, col dito,
orgasmo garantito.
Col cazzo, col cazzo,
è tutto un altro andazzo!

*(La seconda parte
dello slogan, di
marca fascista, è
aggiunto)*

Se il papa avesse l'utero,
l'aborto sarebbe libero e gratuito.

Donne sfruttate, usciamo dalle case.

Vogliamo i consultori madama DC,
vogliamo i consultori.

*(Sul motivo «Oh
quante belle fi-
glie...»)*

Il femminismo non è separatismo,
ma lotta di classe per il comunismo.

Maschio, attento,
arriva il movimento.

Frenate, frenate,
le streghe sono tornate.

Non siamo il nido del guerriero,
siamo l'altra metà del cielo.

Non siamo le donne dei carzelli,
vestiti, profumi e niente cervelli.

130 Se la Madonna avesse abortito,
Non ci sarebbe Fanfani e il suo partito.

Fascisti del Circeo, uscite adesso,
ve lo facciamo noi un bel processo.

Un nuovo modo di fare cultura,
parlare delle donne e di chi ne ha paura.

Contro il lavoro, contro lo stato,
torniamo al matriarcato.

Aborti clandestini, poteri di milioni,
è questa la morale dei medici obbiettori?

Artista la rima con femminista.

Compagni, autonomi, indiani, frikkettoni,
le donne insorgono, insorgono a milioni.

Rosaria Lopez noi ti vendichiamo,
ogni fascista preso lo massacrano.

La mamma incazzata è una bomba unescata.

Avanti, maschietti, non state lì a guardare,
a casa ci sono i piatti da lavare.

Vogliamo inserirci nella produzione,
ma non a servizio del padrone.

Compagni della lotta,
padroni della vita,
con questa lotta
facciamola finita.

I fatti del Circeo ce l'hanno detto,
fascisti-stupratori binomio perfetto.

Rosaria Lopez te lo giuriamo,
l'altra metà del cielo ce la riprendiamo.

Non più puttane, non più madonne,
ma solo donne.

Consultori, occupazione,
sfondiamo le barriere dell'emarginazione.

La nostra forza, la nostra potenza,
rapporti umani senza violenza.

Avete paura della sessualità,
quell'aria da maschio vi passerà.

*(Riferimento allo
stupro e all'assas-
sino di Rosaria
Lopez, commesso
al Circeo da gio-
vani neofascisti)*

Siamo crudelissime, siamo demoniache,
Siamo donne, siamo cattivissime

Ne più madre, nè più figlia,
distruggiamo la famiglia

W le donne organizzate, terrore dei fascisti,
terrore dei borghesi, terrore del terrore degli antifemministi

Ninna nà, ninna oh!
Andreotti a chi lo do?
Lo darò ad una strega
che lo brucia quando prega

La vostra violenza
è solo impotenza

Claudia non ha paura,
fascisti impotenti, la pagherete cara

Claudia, Claudia, non aver paura,
la lotta delle donne sarà sempre più dura

Claudia Caputi te lo giuriamo,
tutte le donne col mitra in mano

Di notte, di giorno, non fa differenza,
a tutte le ore subiamo violenza

Non ci serve la polizia,
siamo armate di fantasia

La nostra violenza non era mai esistita,
adesso ci serve per prendere la vita

Donna, donna, donna, non smetter di lottare,
gli stupratori dobbiamo castrare

Anche le donne dei celenni,
fanno gli aborti clandestini

Bruciamo i verdetti del tribunale,
accusiamo lo Stato di violenza carnale

Il processo non basta più,
vi vogliamo a testa in giù

Troppi izzo sul nostro cammino,
morte al maschio stupratore e assassino

*(Riferimento allo
stupro della quat-
tordicenne Claudia
Caputi avvenuto a
Roma. Claudia è
stata provocatoria-
mente stuprata una
seconda volta du-
rante il processo)*

*(Izzo è una banda
di giovani bene uc-
cisero al Circo Ro-
sario Lopez)*



Siamo stufe di essere stuprate,
d'ora in poi ci troverete armate.

[Autonoma femminista spurie]

Basta con la violenza maschilista,
e ora, è ora, violenza femminista.

[Idem]

Ve lo tagliamo!
Ve lo tagliamo!

Siamo tutte a piede libero.

La violenza sulle donne è un fatto politico.

Claudia Caputi, vittima dell'omertà sessista.

Le fate hanno le mani pesanti.

Siamo stufe!

Rompiamo l'isolamento,
il movimento è felicità.

Libertà d'aborto contro lo stato maschile.

Aborto Karman, libero, per non morire.

Siamo tutte adulate.

Il mio corpo è bello.

Maschio Bora

Viva la vita.

La nostra catena di montaggio
è il servaggio.

Pillola maschile e vasectomia.

Sono contenta di essere bambina.

TERDSESSUALI, SE USATE IL CULO PER
ER CACARE, PERCHE' NON USATE LA BUC
CULO PER MANGIARE?

Compagno
Sandro
Uliano

OMOSESSUALI

El pueblo unido
è meglio travestido.

Donna, operaio, omosessuale,
la nostra lotta è contro il capitale.

Uno spettro si aggira per l'Europa: l'omosessualità.

Omosessuali arinati coi fucili.

L'omosessualità è una nuova sessualità.

FASCISTI

Compagni, tremate, le teste cominceranno a cadere,
sono tornate le camicie nere.

La giustizia borghese li assolve,
la gioventù fascista li bastona.

134 Compagni, borghesi,
ancora pochi mesi.

Reggio vince perché spara

Gruppi fascisti proletari.
Gruppo Strasser

Borghesia rossa scavati la fossa,
tutti i fascisti alla riscossa.

Il comunismo nega la libertà
al popolo portoghese.

Pacciardi e Segno,
l'Italia ne ha bisogno.

Panzieri, al processo ti aspetta la PCI

Vivi, lavora, studia, in modo fascista

La provocazione rossa troverà pane
per i suoi denti... se ne ha ancora!

Corporativismo, socializzazione
questa è la nostra rivoluzione.

Compagni pezzenti,
vi spezzeremo i denti.

Roma trema.

Monarchia alternativa totale.

Studenti, disoccupati,
ringraziate i sindacati.

Soagna, Cile, Argentina,
l'Europa come l'America Latina.

Piazzale Loreto sarà vendicato,
col sangue dei comunisti sarà lavato.

Né fronte rosso, né reazione,
contro il sistema, rivoluzione.

Più nemici, più onore.

Decreti delegati,
decreti per castrati.

Circeo: vivi!

Svergognamoci!

(Riferimento sintomatico ai disordini avvenuti a Reggio Calabria quando, con il pretesto della elezione della città a capoluogo, la destra organizzò una specie di sommossa popolare)

(I decreti delegati sono ordinanze relative al funzionamento di una scuola)

DIALETTALI E CATTOLICI

I giovani su chiò biechi di li biechi.

(Proverbio lucano)

Jò li prezzi, o ve facino a pezzi.

Guyerna 'tallano ti ringraziu,
capi picciari nun st-paga daziu,
ce-piti fari na bona cadeta
nun c'è bisugnu de carta bollata.

Contro la crisi annamo a rubbà!

Abbasso Monna Lisa, sò più bello io.

Levammà 'a mezzò ò padrone,
facimmo a rivoluzione.

*(Collettivo/Studenti
Ercolano)*

Nun ce la ammischiato più, no al maneggi!

Risappropriamose de tutto.

Vivz la robba.

L'erba è bbona!

Pè fa la vita meno amara
me so comprato nà lupara.

*(Sul motivo della
canzone «Tanto pé
canta»)*

Berlinguer, babbeo, beccate stò corteo.

Si nun sò pazzi, nun ce li volemo.

Pitturamose.

Argen, fiol d'un can.

I sordi se li pappano i capi.

Mitraglia il tuo proximu con cento Ave maria.

Viva la Pace.

Viva il rosario arma della pace.

Ora et labora. S. Agostino

Ave Maria, madre di Dio.

136 La nostra forza è nel Vangelo.

COMUNISTI

Chi attacca il partito,
chi attacca il sindacato,
o è un fascista
o un pagato.

Sconfiggeremo uniti la strategia della tensione

Contraccezione per non abortire,
legge subito per non morire.

(Unione Donne Italiane)

La violenza è sempre nera.

Per l'ordine democratico e la convivenza civile,
sì al partito, no al fucile.

«L'Unità» nasce dalla storia,
vive nella lotta.

Contro la violenza e il terrorismo
per un nuovo sviluppo economico.

Basta con la speculazione.

W Togliatti.

Libertà d'aborto e lotta per una maternità
cosciente e sociale.

Ogni attacco alla democrazia è un attacco
alla classe operaia, isoliamo i nuovi squadristi.

Operai, studenti, disoccupati,
vinceremo organizzati.

L'impegno, le idee, il lavoro dei comunisti
al servizio del paese per un rinnovamento di tutta la società.

GLOSSARIETTO

ACIDO = una pillola di LSD, acido lisergico. Allucinogeno.

BOIA = traditore. Personaggio che si macchia del peggiore delitto (ergo: carcerario). Termine usato originariamente dalla propaganda fascista, poi riassorbito dalla destra e quindi entrato definitivamente nel vocabolario dei movimenti extraparlamentari di sinistra.

CANNA = da cannone, sigaretta di droga dalle particolari dimensioni ottenuta con le cartine.



CARUBBA o **CARAMBA** = carabiniere.

COATTO = fino agli anni '70 chi si drogava erano i figli dell'alta e media borghesia a cui fecero seguito i ceti medi, e i proletari di borgata: i «burini». Con questo termine, usato in chiara forma dispregiativa e con connotazioni marcatamente di classe, si indica il sottoproletario urbano dedito alla droga.

Il termine è di origine giuridica.

ERBA = la marijuana. Traduzione letterale dell'americano «grass» avente lo stesso senso.

FREAK = termine americano in traducibile. «il mostro», l'altro, l'alieno, il diverso. Serve a designare il drogato metropolitano. La parola gioca anche sulla facile assonanza con la parola **FREE**, libero.

FATTO = diceci di persona dedita o sotto l'effetto di una droga.

FIX = termine americano, «buco». Una iniezione di sostanze tossiche, oppio, eroina, morfina.

PARANOICO = particolarmente soggetto ad angosce, timori, generalmente provocati da una depressione non necessariamente dovuta alla droga. Tipo di «strippo».

PERA = fix.

ROBA = tra i tossicomani qualsiasi tipo di droga ma soprattutto il «fumo», cioè «l'erba». Termine di origine gergale usato dalla malavita per definire la merce di contrabbando.

SPINO o **SPINELLO** = sigaretta di erba confezionata a mano con tabacco. Termine derivato da una leggera deformazione della parola «spinella» avente nel gergo carcerario lo stesso significato.

SBALLARE = let, «distare, un pacco». Trasformarsi in stato di ebbrezza da droga in delirio paranoico. Può avere anche il senso di star male, non trovarsi in sintonia con la realtà.

STRIPPATO = colui che «strippa» che esce cioè da un trip. Significato ambiguo anche a causa della somiglianza con il termine gergale «stropio» che allontana il drogato dalla realtà. Sinonimo di **SCOCCIATO**, **SBOMBALLATO**, **SBOMBATO**.

TRIP = termine americano generico per «viaggio». Designa l'esperienza psichedelica, lo stato allucinogeno, effetto dell'LSD.

POESIA ULTIMA

SCAVANDO NEL SILENZIO GRAFFIANDO I VERBI

di Davide BRACAGLIA

Davide Bracaglia è un giovane studente poeta: la definizione è esatta. Ha realizzato per « Carte Segrete » la raccolta dei graffiti universitari, studenteschi, indiani e affini (per la controcultura) secondo delle pericope deluciane: per regitare implicitamente ai veretti via via la falsa poesia; per spargliare se mai un miasma extramondiale. E scrive: scrive Rimbaud, Dylan Thomas, i poeti tellurici, quelli dell'« u » poetia. — dopo le derèglement, il regolamento dei conti con i sensi, o dei sensi con i conti, con i computer? — inutile cercare i punti di riferimento. Quelli di irrisolimento, forse. Ma la ricerca è sua, e ripetergli le maxime immutabili di Rilke — « invernare al difficile » — o di Diderot — « gettarsi agli estremi » (linguistici) — può essere e non Bracaglia sa già, da sé, che bisogna guardarsi dalla poesia che si prende la mano, che bisogna prendere per mano la mano interiore e tener calda la penna, o altro il dattilo-pedifonico.

LA VERITA' NON FERMERA' GLI INVERNI

La verità non fermerà gli inverni
Quando le guide incendieranno l'anno.
Il fiato si aggrapperà pure agli uncini.
Tre volte ci spingeranno nel disgelo.
Le strade si apriranno intorno all'urlo
Marciando sopra il tronco arrugginito.
Un salto durerà quanto una vita.

— BISOGNA ANDARE MUOVENDO CONTRO LUCE

Bisogna andare muovendo contro luce
Verso i quartieri che non danno mirra
E abbandonare la pista delle nuvole.
(Forse il gabbiano guarda le tastiere.

Ma gli stregoni guardano la cenere.)
Bisogna andare scavando Calibano.
Civetta appisofata nel cervello.
Ci tira con fatture nel futuro.

Chi sogna oracoli scavando nel silenzio
Si impigli al canto di ghiaccio del cadavere.
Chi insegna ai sordi l'accento degli alati
Mi indichi il tracciato segnato sotto il Tevere.

VOI CHE PIEGATI SULLA PERGAMENA

Voi che piegati sulla pergamena
Decifrate i dialetti della morte.
Passate con mantelli di dolore
Per le province battute dai sussurri.
Voi non capite i crampi della notte.
Balbettando ricordi sui covoni
Non colpite alle tempie la cetonia.
Invece io, babele di visioni,
Sprofondo con la bestia tatuata, e
Mi rivolto con la schiuma agli occhi
Arpionando la vecchiaia dei colori.
Se le bufere marciscono negli orti
Anche le isole affogano tra i venti.
Perché si vive una volta soltanto.

MENTRE DENTRO LO SPECCHIO RUOTAVANO I COLORI

Mentre dentro lo specchio ruotavano i colori
E branchie, creste e ossa vestivano il bambino nell'abissi,
Il branco di Cibele volando sopra i viscidì emisferi

Solcava lungo i fianchi la forma siderale.
Anche dai fondali e dalle fiare uscirono le ninfe sulla soglia
140 Flutando a occhi chiusi la nube predatrice.

Sfregando sopra il gorgo la lampada di Alice.
E noi aspettammo che tutta la galassia si schiudesse
Al nostro cielo. (planetario notturno del pensiero.)

Tutte le stirpi di tutte le terre si fusero
Ai mari sotto le stelle; le madri piangevano vino
Come quando dalle montagne emersero insieme le spalle.

I CARTOGRAFI IN BILICO SUI LAMPI

I cartografi in bilico sui lampi
È il vampiro seduto nella serra
Tracciando sopra il mare un ombelico
Schiodarono le stelle cresciute sulla schiena.

Quale colore colmerà la bocca
Che sorda si protende verso il sole?

Poi le balie e il gigante
Sfiorando le correnti fluorescenti
Si incisero le fronti arroventate
Versando sulle strade un fiume di foreste.

Chi berrà domani a questo cielo
Ballerà sul ciglio del diluvio.

Mani, vulcani e scafi
Dall'Asia e dalle Americhe affiorarono.
Gabbiani, primavere e nebulose
Si schiantano mugghiando contro i muri.

DOPO CHE AVRÒ SUCCHIATO OGNI ORIZZONTE

Dopo che avrò succhiato ogni orizzonte
Prima che i sogni si secchino nel tronco.

Lei leggerà lo slancio colorato.
Tu gratterai le ciglia arroventate.

Ti assaliranno i turbini di resina
Che scivolano per l'aorta di cartone.

Scintille sulla via dello scorpione.
(Là gli eremiti affogano i tarocchi.)

E tu che non sei me sfascia la faccia
Sputando felci nei vicoli di ghiaccio;

Ma striscieremo nei rami di siborio
Dove i segreti prosciugano la vergine.

Graffiando i verbi che cinghiano il respiro
E strappano dalla coda le foreste.

Lei sfregierà gli aironi sulla testa,
Io brucierò il bambino con la lingua.

DAL SONNO E DAL CAOS

Dal sonno e dal caos,
Tra i soffi di zolfo dell'uomo
Che sfoglia le onde di carta dal cuore,
Nel nodo trafitto, nel forno disfatto,
Si chiude il pilota con doppie losanghe di sughero.
E scorge dinanzi alla sala le piazze dei narvali
Ciechi, il padre del pane, la razza assassina.
Di fuori i vicini deragliano i marciapiedi
Mietuti di sera, e cuociono i resti del libro.
E vede la figlia sgolarsi al turgido riflusso
Del sangue, non vuole sentire i bisbigli.

Oltre il recinto di suono,
Oltre le asce, lo sguardo, i trichechi,
Non spuntano odori né stride la luna.

Il pesce resiste agli scontri,
Si spinge nel naso le fasce.
Che chiede ad aprile? Chi ascolta?
(Le frecce ritornano e partono.)
Le vergini-vetro si insabbiano i fianchi
Grondanti, chiamandolo fuori dall'olio.

Ma la veglia finisce col primo dell'anno,
Ed il viaggiatore raduna le lacrime sparse.
Dai flussi di neve, aspetta il suo turno serale,
Mentre per aria scompaiono le distanze.
Con le consonanti sulla lingua si inoltra,
Nel gergo delirante, nella savana ansante,
Tra il molo e i cantieri d'animali,
Col liquido terrore delle forme passate.

Davide Bracaglia

LA REGRESSIONE SURREALE

un invito alla « demitizzazione »

Per Cesare Milanese non c'è bisogno di allegare informazioni, anche se certi suoi libri — per citarne uno solo, « Principi generali della guerra rivoluzionaria » (Feltrinelli 70), un trattato di polemica che è un polemomanifesto da leggere come liberamente si vuole, magari per sviluppare un pensiero militare-letterario — provocano ancora la disattenzione dei lettori a una riflessione non solo letteraria e non solo meta-critica e critica. Questa volta, il polemicologo si presenta sul campo del dibattito sul surrealismo a proposito del libro pubblicato quest'anno da Officina: Studi sul surrealismo, con scritti di Argan, Bardini, Barisucci, Bontà, Bonito Oliva, Calvesi, Codignola, Dorfles, Fagnola dell'Arco, Fociani, Lanza Tomasi, Mango, Mele, Menzoni, Penna, Piretti, Piretti, Rinaldi, Sanguineti, Schiavone, Sinisi, Tassinari. Il saggio del Doktor Milanese è quant'altri mai acuminato, provocatorio, lucido: ora l'ora, si deve dire, della chiarezza politica: anche sui miti del nostro secolo ancora non entrati in fase di consueguenza. Milanese accende tra tutti i lumi a disposizione, nel buio della superilluminazione accesa della moda d'imprudenza sovietica. A proposito, avete letto sull'ultimo numero de « Il caffè », nuova serie, la parte finale del romanzo di Milanese intitolato « Il Partido »: « Referente: la battaglia del Tagliamento ». I polemologi letterari, che cosa aspettano?

Supponiamo di dover assumere il comportamento di un estraneo, o meglio di uno « straniero » di passaggio che rivolge la sua provvisoria attenzione su quell'agglomerato della convulsione e della pulsazione cui viene dato il nome di surrealismo.

Intendiamo su ciò che il surrealismo può essere oggi. Su ciò che oggi può essere interpretato come avvenimento di vita in conseguenza dell'antica e trapassata idea (invero solo un barlume

di idea) che fu il surrealismo. Ma anche su ciò che oggi si dice del surrealismo.

Quindi su ciò che ne dice questo libro, che si dichiara, è vero, un libro di studi sul surrealismo, ma che in effetti, per una « sua » sotterranea pulsione verso un « suo » discorso politico (discorso che lo « straniero » avverte, ma che allo « straniero » non interessa) si pone come documento di partecipazione e quasi sempre a tal punto apologetico del proprio oggetto, che sembra sottintendere una tendenza (e certo ne rivela il desiderio) di prefigurare le caratteristiche di una messa in programma del ritorno.

Sia di fatto che allo « straniero » questo libro appare come la messa a verbale del trionfo storico della concezione parentetica (la concezione libertadora) del surrealismo. Il libro accoglie in pieno questo principio e sembra fatto apposta per dar vigore, oggi, nel contesto della nostra storia fremebonda, alle prediche della forsennata bontà, del tipo di quella che va facendo Noam Chomsky e tutti i malaugurati eredi della Scuola di Francoforte.

Ma Chomsky, il politico, intendiamo, in questo caso, va tenuto fuori campo. Perché il libro è una cosa formulata in Italia e per l'Italia. Paese entro il quale, senza alcun dubbio, la Stimmung e l'artificialità del surrealismo costituiscono il plancton ed il letame della elaborazione emozionale di un sistema idealizzato di vita: le *champ psychophysique total*.

Calvesi ha denominato questa presenza col nome di chimera. E lo è una chimera come lo è la testa stessa che emerge su dal mare della stagione del Casanova di Fellini, la dragona de arzenio, la maga.

Testa santissima, pietra e diamante,
boca che parla, recc che sente,
mente che pensa divinamente,
vien sù, futuro nostro, vien, dai,
dai baranai tananai tutafai,
sgorlemo i sissi missiemo i sonai.

Nella mente dello « straniero » sorgono alcune domande. Veramente più che domande sono constatazioni. Non va dimenticato che lo « straniero » vive su un altro codice. E quindi non è obbligato a risolvere quelle che soltanto secondo lui sarebbero contraddizioni.

Com'è potuto succedere che i più avvertiti uomini di pensiero che ci sono oggi in Italia e che sono anche i più progressisti si siano accordati per promuovere nella categoria di rivoluzionari una categoria di uomini inevitabilmente reazionari?

Nel suo resoconto di viaggio di passaggio, lo « straniero » si limita ad appuntare tra virgolette, dubitativamente, la parola « sincretismo? » e mette infatti un punto interrogativo.

Lo straniero lascia in sospeso la questione. Non gli interessa tanto stabilire se « loro » stanno compiendo un errore capitale di intellettualità. In fondo tutto questo è « affare loro ».

Tuttavia con questo procedimento di non implicazione, lo « straniero » non può non convergere su una constatazione di fondo. Sincretismo o non sincretismo che sia, la configurazione culturale della concezione surrealista è stata elaborata nei termini globali di una totalità. Come il vaso di Pandora, in cui, come dice Argan, con il ricorso a tecniche simboliche della regressione dell'essere, è stato messo tutto e vi si trova tutto. La prima e la seconda guerra mondiale, il nazismo, la nevrosi sociale, l'industria e il capitalismo, l'antiideale e l'immaginario. Il vaso in cui è stato accumulato, per dirla con Perniola, il postrazionale e l'infrarazionale, il postlinguistico e l'infralinguistico con l'intento profetico di aver così confiscato il potere dell'inconscio per poterlo poi scatenare attraverso la demiurgia dell'arte quale arma della totale eversione. Intanto, il vaso (un vaso alchemico direbbe Calvesi) viene portato in processione. E, certo, se non è religione la concezione surrealista è però diventata una *Weltanschauung* ed è professata come ideologia.

Infatti c'è una tribù, c'è un'orda, che si è accampata intorno al vaso di Pandora ai bordi della terra del maremoto (una singaresca festa attaudiana ai confini della fine della storia): il recinto entro cui si praticano i culti dell'antinascimento.

Fagiolo dell'Arco dice che la Iurgia fondamentale è costituita dalla triade individuata da Lacan: Frustrazione/Aggressività/Regressione. E ricorda la dottrina del pontificato di Salvador Dalí: la fenicologia: il segreto che fa restare giovani (come la Fenice risorgente dalle sue ceneri) attraverso un periodico regresso. Ed ecco che per merito del chiarimento fornito da Lacan e da Dalí lo « straniero » ha trovato la parola centrale sulla quale può costruire la sua definizione centrale sul surrealismo: la *regressione*.

Intanto, però, lo « straniero » rivela nel consenso della totale convergenza di intenti professata dal libro, cioè conclamata nell'accampamento dell'orda della regressione, alcune voci di differenza assai significative.

Prima di tutto vi scorge due personaggi che dovrebbero essere senz'altro anche loro degli « stranieri ». Calvesi e Menna. Il primo sembra tale per la sua qualità di narratore oggettivo del panteismo surrealista e per la qualità stilistica del suo discorso esplicito. Sembra « straniero » anche perché compie la sua funzione standosene in disparte. Il secondo, Menna, è certamente uno « straniero » (si capisce subito che lui il surrealismo non lo sente), ma a differenza del primo è accanitamente impegnato a leggere e a discutere ciò che accade nel centro dell'accampamento. Là dove, sotto l'arca che sorregge il vaso ormai aperto di Pandora, qualcuno ha portato una scacchiera (che sia quella di Duchamp?), e vi si gioca naturalmente una partita. Va detto che il secondo straniero è lì in quanto quella partita è una partita linguistica. Egli non gioca, né porta contributi. Controlla le regole. Lavora evidentemente per il codice di una tribù straniera.

È superfluo dire che i tre « stranieri » restano tali anche fra di loro. Non entrano in partita con quelli del culto, ma non entrano nemmeno in rapporto fra di loro.

Per esempio il nostro « straniero » non osa nemmeno disturbare lo « straniero » che svolge il suo compito di filosofo storico o di cosmologo. Tutto quello che può ottenere da lui è un distaccato e aristocratico cenno di saluto. Lo « straniero » cosmologo consente però che si guardi nelle sue carte dove su per giù si dice che tutta quella cerimonia altro non è che un fenomeno di *regressus storico* (un qualcosa che contiene ancora tutti gli aspetti dell'esoterismo, dell'alchimia, dell'ermetismo, dell'agnosticismo e della magia) fenomeno che si fonda sulla credenza secondo la quale « la grande realtà della natura e della storia dovrebbe essere posta al servizio della piccola realtà dell'immaginario frazionato dell'individuo ». Sì, ammette nelle sue carte, lo « straniero » cosmologo, si tratta di panteismo narcisico.

Ma al nostro « straniero » questo discorso basta. E mette
146 bene in nota un'altra volta la parola *regressus*.

Per niente meglio, sul piano della discussione reciproca, potrebbe andare il rapporto tra il nostro « straniero » e lo « straniero » analitico del linguaggio analitico (Menna).

Vedendolo così determinato e loquace, il nostro « straniero » arguisce una maggiore disponibilità all'intesa e tenta infatti di affiancare all'analisi dello scacchista alcune sue osservazioni sulla non regolarità della partita. E il suo discorso dovrebbe essere pressapoco questo: « Vede professore, io non sarei affatto d'accordo sulla messa in partita di due nomi, almeno: Sade e Nietzsche. Passi per Leautréaumont, benché... Certo, capisco, a proposito di Sade, come si dice, dalla quercia caduta ognuno taglia legna come vuole e come può. E a proposito di Nietzsche, che invece non è per niente caduto, ognuno dalla quercia ardente afferra i tizzoni come vuole e come può. E in questo caso accade necessariamente che alcuni tizzoni che vengono branditi come accesi siano invece dei tizzoni spenti.

Certo lei mi potrebbe rispondere: ma come fa uno ad accorgersi se un determinato tizzone in un determinato momento è acceso o spento quando ha le mani che sono già state bruciate anche da un solo tizzone ardente preso su in precedenza? Capisco professore cosa lei vorrebbe dire. Che in una partita a scacchi fatta con pezzi roventi, il giocatore, che indubbiamente deve possedere dell'eroismo, non può non incorrere nell'errore. Non può non sbagliare la mossa, a causa della ferocia dell'ustione. Ma vede, io sto constatando che non tutti i pezzi usati in questo gioco sono roventi; così succede che i giocatori muovono i pezzi non roventi come se lo fossero. E poi posso arguire un più grave sospetto: che nemmeno uno solo di quei pezzi sia rovente. E allora, tutto questo loro eroismo? Ah! Mi scusi professore, come non detto ».

Tuttavia anche se lo « straniero » analitico non è entrato in dialogo, ha detto molto sulla natura del gioco con il suo discorso sul linguaggio del gioco. Per esempio, egli parla ad un certo punto di « semiosi regressiva ». Quello che basta al nostro « straniero » per confermarsi nella sua opinione.

Il quale, nel frattempo, sarà aiutato nelle sue conclusioni dalla presenza nell'accampamento di altri due personaggi: due « traditori ». Fin troppo facili i nomi. Boatto e Bonito Oliva. Il primo è un traditore che si fida e che perciò passa proditoria-

mente alla sfida. Il secondo è un traditore che non si fida e che perciò pratica una ben calcolata e mascherata diffida.

I due « traditori », agli occhi dello « straniero » hanno entrambi il merito di avere individuato criticamente e consapevolmente le componenti reali del surrealismo che viene da loro definito come l'ideologia del negativo, le cui caratteristiche di contenuto sono l'avversione alla forma e la elaborazione paranoica del lutto.

Entrambi rifiutano l'angelicazione sublimatoria e libertadora che viene surretiziamente ascritta al surrealismo, per dichiararlo invece come la pratica della irresponsabilità e della violenza. Fino a rendere impossibile la vita.

Vediamo una frase di Bonito Oliva: « Il surrealismo risponde con una strategia del linguaggio inteso come rivoluzione permanente, in cui, paradossalmente, l'arte serve a spingere la vita verso una condizione di impossibilità ».

Questa destinazione di insufficienza contraddittoria del surrealismo risulta in pieno dalla scrittura esemplare di Boatto, il quale sa benissimo dove conduca la negatività e quindi ha il senso della tragedia, quantunque egli si presenti ancora come un affiliato alle gratificazioni del fatalismo della regressione.

Sotto questo aspetto Boatto è il testimone più indicativo e più pertinente.

Abbiamo detto la tragedia. Ma in che consiste la tragedia? L'atto tragico in sé è l'apertura del vaso di Pandora. Il gesto di chi ha creduto di poter sostituire la Visione di Leon Battista Alberti con l'immaginazione di Breton. Questo gesto di *hybris* ha comportato la nemesi dell'offuscamento non solo della Visione ma anche dell'Immaginazione.

Torniamo alla lettura di Menna.

« La finestra prospettica dell'Alberti si affaccia all'esterno, quella di Breton sull'interno. La prospettiva rinascimentale è uno strumento di sistematizzazione del mondo che sta fuori di noi, è un tentativo di ordinare l'esistente. Mentre le declinazioni prospettiche del surrealismo dissolvono la concentrazione rinascimentale in frammenti e svelano l'aspetto incongruo e precario di un esistente giunto alla fine dell'esistenza ». Così Menna.

Cosa è stato allora il surrealismo? La sfida condotta senza filosofia e senza forma contro la quotidianità, cioè contro l'Es-

stente. È il Dasein per i surrealisti, da loro chiamato il quotidiano, il vaso di Pandora.

La loro epica consiste in un'opera di scotomizzazione del Dasein.

Un'impresa fallace. La più fallace che possa essere stata escogitata dall'immaginario. L'Esserci è invece il dato primario che l'esistente deve assumere per poter acquistare lo slancio in avanti per il suo superamento: una impresa da intendersi come proiezione verso l'esistenza della visione e quindi verso l'autentica visione dell'esistenza.

Solo in questa proiezione dell'esistente nell'esistenza di una esistenza della Visione il singolo si realizza. L'immaginazione come strumento di nientificazione del quotidiano, cioè dell'esserci, cioè della materialità, è un gesto di lesa divinità materialistica (da questo gesto di trasgressione proviene la tragedia). In quanto impresa, essa non è nient'altro che l'elaborazione di un'assurda pretesa infantile (da questo infantilismo proviene la regressione).

Da qui la destinazione del surrealismo al non-essere. La nemesi, in questo caso, ha un percorso di contrappasso. L'organismo del surrealismo invece di diventare lo spazio esistenziale che annulla il quotidiano diventa lo spazio psicologico in cui il quotidiano si irradia in tutto il suo gigantismo deforme. È proprio il contrario dell'al di là della realtà. È proprio il contrario della superrealtà (giustamente Lanza Tommasi direbbe che Breton ha travisato Apollinaire).

Quale operazione in definitiva ha compiuto il surrealismo? Una operazione di rimozione del quotidiano. È proprio perché rimosso (maledetto) il quotidiano è ritornato come maledizione, cioè come delirio. In senso specificamente freudiano. E ciò in coerenza con quanto proclama il surrealismo: di essere una pratica dell'inconscio aperto, che altro non è che il delirio.

L'idea di aprire il vaso di Pandora (l'inconscio aperto) in base al progetto immaginario che l'orda dei mali sprigionati dia luogo all'avvento dell'orda dei beni nel mondo, non può essere che un'idea delirante.

Proprio per aver rimosso il quotidiano al fine di far posto soltanto alla sublimazione estetica dell'esemplare, il quotidiano ha finito per imporsi ancora più defamato di quello che è. 149

servendosi della deformazione dell'esemplare. Il cortocircuito del surrealismo ha quindi seguito proprio il percorso stabilito da Freud con un suo famoso principio: che il rimosso ritorna con il mezzo con il quale era avvenuta la rimozione.

Quindi il surrealismo sarebbe incorso in un errore paradossale, per la sua inadeguatezza nell'impiego della psicoanalisi, dopo aver dichiarato di avere il proprio fondamento proprio nella psicoanalisi. Alla luce di quello che dice Bachelard, questo errore si classifica come una forma di pratica del non scientifico nella pratica scientifica.

Arrivati fin qui e fermandoci qui, ci chiediamo: qual è la conclusione finale che può essere tratta dallo « straniero »?

Che il regresso dopo aver fatto la sua momentanea apparizione è destinato a ripiombare nel grembo della sua stessa regressione.

Così come è successo al simulacro alla chimera del mare della Venezia del Casanova. Il mare del maremoto, in riva al quale si accampa l'orda dei regressivi. Così come lo dice Zanzotto.

*Ma cossa xêlo che zò te striga
ma cossa xêlo che zò te intriga;
mona ciavona, cula cagona,
baba catàba, vecia spussona,*

*Ah, la se inpétola sempre de più,
Ah, la ne casca via da le sate,
la ne sbàndona zò inte'l palù,
tuto se scola, no ghe xê più*

Cesare Milanesi

Nel numero 37 di **CARTE SEGRETE**

UNA GIGANTOMATIA DEL LINGUAGGIO

di Cesare MILANESE

Cesare GARBOLI
e Filippo M. FERRO

presentano

MARIO PARRINELLO

POETOGRAFICI

Insieme a Filippo Ferro, ho scelto per «Città segrete» qualche esempio delle cose che Mario Parrinello sta facendo a Parigi, per conto suo, senza che nessuno lo ascolti. Parrinello ha cinquant'anni, viene da Tunisi, figlio di padre italiano e di madre ungherese. A Tunisi ha vissuto fino a quando non si è trasferito a Roma, per studiare, e poi a Parigi, per vivere. È sposato e ha due figli. Non vede e non frequenta nessuno, si limita a tracciare, a piedi, da solo, lunghe geometrie fra il Lussemburg e gli Invalides, fra il deserto delle Halles e i roghi di Montparnasse. Non crede più a nulla, va spesso al cinema, legge poco, e affida alla carta questi geroglifici, questa enigma di straziante attrattiva memoriale che hanno la freddezza dei ghongoli e delle volute nascoste nel marmo, quando, segata la pietra, il disegno appare visibile nella fenditura. La grazia, l'eleganza di questi pezzi nasconde la loro ferita, estatica, la loro melodia è sanguinante, gli usi tradizionali del discorso cancellati e aboliti con un sorpasso, con un gesto signorile di assoluta incompatibilità. Che cosa sono, questi frammenti di una vita ormai separata da tutto? Inchiostro di un occhio che guizza spaventato e dolcissimo, vitrei lampeggiamenti del cristallo nel momento in cui la coppa cade in mano e l'infante. Parrinello coglie quel riflesso, non si cura di legarlo con altri, non cerca una fabbrica di parole, ma conosce il suono isolato, parvenza di ogni parola trattata, nella sua immacolatezza, come il fatto di un piano forte. Il suono della vita e la sua eco, la vibrazione sospesa. Nessuna letteratura, ma il ricordo di una ballata di Chopin, di un preludio di Debussy.

Nel giardino chiamano la morte
il cielo li spaventa gli alberi chiusi
m'hai chiamato e una luce
ripeteva con me lei
non sa cosa dire adesso
col cuore falsato dal destino
l'amante un simulacro a capo chino
ogni cespuglio li ferma ed abbandona
siamo sottili confusi dall'amore
meno di fantasmi tornare non possiamo
l'ho attesa affascinato non sapendo
tutto il dolore esamine in giardino
eccoli uguali o con la nostalgia
di rimanere che aggiunta a un miserere
me li fa lasciare
al cinema mi chiudo nella luna
che sconvolge la ghiaia

Ma venendo dal bosco
posso ancora deviare
il bosco di un altro paese
il mio se lo trovo scompare.

La via tutta polvere è al sole
con intorno campagne bruciate
i miei passi potendo incantare
ma un pensiero fa male avvilito
anche il corpo l'orizzonte scintilla.

Mi vengono ora incontro sono
i saluti le frasi innamorate
infermi o sul morire vestiti
di languore dove sono vorrei...

Scurisce la cena poi arde
e il quadro nel folto lo stesso
già tardi.

Nessuno sulla soglia
né sole né foglie
e la strada più scura
pericolosa.

Chiamo ed è notte: coloro
che trascurati siedono

si lasciano sognare continuano
a mangiare tra sonanti specchiere.

L'inverno, un treno laggiù
buio che si avventa
ma senza mai passare.
E dovrò solo
col bicchiere aspettare.

Più oltre una cascata ma è il sole
ad incantarla. Un prato di veleni
con un tavolo morto capovolto
vicino all'albero nano che mi fa da balcone.
Foresta e nubi sotto la cascata
o un viaggio svagato del pensiero.
Scorgo rumori contesi dall'affetto
e poi una riva con molti venditori.
il fiume mi impedisce di passare.
Chiamo e la voce corrisponde a un gesto
che trova al sole strana libertà.
Bisogna ora riunirsi ripartire
trovare il posto che ci isolerà.
Un'amante commuove: alto il pensiero!
La luce un canto fermo fino al mare

Come in sogno l'edicola vedendo
presto o male la piazza immateriale
l'altra città sepolta l'infinito
poi dopo ma in distanza al ricordo
se ricordo è una nube e nemmeno
o quel vago giornale
non comprato del resto il torpore
il traffico la testa ricaduta
in ginocchio l'immagine che sale
riaprendo un poco gli occhi.

Il sentiero è vuoto — luce verde traspare: non un insetto
ma un rombo perduto lievissimo. Traversata fatale. Passato
il ritorno si va a una riunione d'ombre incurabili. E il
pensiero scorre a quei fumi: gli amici a caccia la guerra
i giornali vaghe zone di sabbia l'oblio poi di qualcosa.
Molto rivive intorno a questa marcia venuti già gli altri
ed attenti tra i fogliami nella mite luce.
Ma che posso se penso ora a quel campo fuori battuto
aridissimo meta di scontri (già diradati) e a un rosa

fulmineo e sinistro! Non posso — o tutto volgere largo verso destra: le porte sognate che incantano al verde... Piegando si va: le passioni! A tristezze? Ma non posso senz'aria al limite voltare.

RUE BARKA

Un facile volo ed io solo così solo davanti a quella strada. Commosso la rivedo specie sapendo vicina la mia casa che non esiste più nemmeno in sogno. Commosso e incredulo: la semplice magia, ma così ferma, di una strada vuota breve densa sotto la forte luce. La casa poi là a destra di una conoscenza con l'albero obliquo che m'accompagna. Poter restare davanti al portoncino! Quiete ai bianchi muri, assenza alle finestre e un vento lieve chiuso ma di mare. Penso al salone in ombra difeso dalle fodere o al pianoforte quand'è giusto sera: dover mio Dio rientrare! Ma io sto giù nella luce ancora in salvo.

UNA POESIA APACHE

IL CANTO DELLE MASCHERE DANZANTI



poemanifesto n. 1
di Stefano MAFFEI
Formato: 50 x 70
Colore: seppia
L. 2.000

E' anche uscito
poemanifesto n. 2
Una poesia
di Marilyn Monroe
Requiem for a
taxi driver
L. 1.500

Per le richieste superiori a 5 copie (librerie, circoli culturali, sindacati ecc.) sconto del 50%.

Versare l'importo sul c/c postale 57659005 intestato a:
CARTE SEGRETE -
P.zza Margana 24 -
00186 ROMA Tel.
67.86.914

Poesia d'altura

FEBBRAIO

(in « pianura »)

di Roberto MUSSAPI

Roberto Mussapi è un giovane poeta del gruppo di « Pianura », la battagliera rivista di Isera, animatrice di curiosi e forse incongrui dibattiti, di convegni e ricognizioni polisculturali. Il « gruppo » si è ora scisso, Sebastiano Vassalli è apotropaico, ma la rivista continua e ha già preparato un nuovo incontro sul tema « Creatività e politica ». Mussapi ha letto la poesia che si pubblica qui al Convegno organizzato in maggio a Treviso dal circolo culturale « Crin e Letteratura » di Paolo Ruffilli e Agostino Contò sul tema « Aspetti della poesia italiana dal '68 », durante le letture e le discussioni (essi hanno partecipato anche Gianni Toti e molti collaboratori della nostra rivista). È un testo di « pianura » che tale verso dice...

FEBBRAIO

Svolazza nei veli, nel turbine
dei colori nella bufera dadaùf dadaùf
l'alone argenteo dadaùf dadaùf
la chiara immagine sgretolata dal gesso

Entra il bazzuto nano l'angelicata
balba s'intona s'accorda
s'illanguidisce morbida anguilla
del fronte la ruga del trucco

entra col velo catarrale infiammato
e s'arrochisce l'ugola intona
l'ali del canto affila le unghie

essuda sotto l'untume della maschera

fuggiva nel giardino impaurita
dal cane e si fermò tra le siepi

e sputa sangue espettorata
tra il rosso dei labbri la bianca anima
(sulla panca tra i pruni lagrime,
impaurita dal cane)

E sotto il cerone e sotto i baffi
sotto il flagello dell'ombra delle sbarre de l'orto

fuggiva di casa di là del muro

eppure entra il vento entra
il turbine del verno entra l'alone
argenteo dai vetri e tutto entra

e sfascia le porte e appolpa l'ugola ai cani
fuori lunghi cerchi di sciarpa
nella fuga
e tutto entra

e solamente la maschera disfatta nell'unto
scivola nell'erba nelle paludi ormai
nel grasso fango effuge

fuge nello stellato dei coriandoli
e mentre tutto entra
e le trombe di carta le frange
i ventri gorgoglianti
i campanelli provano il canto

balauff balauff balauff
e cani bianchi e le spolpate ossa
de' cani scavano nella sabbia
mordono nel silenzio
sciolgono la carie nelle buche

sotto la neve che tutto covre
156 e il suono delle trombe di

carta i gargarismi dei gozzi
il gorgogliare del velo pleurico

sotto i coriandoli gli strascichi
di stelle sotto le nere sopracciglia
che si sciolgono la maschera

fugge per i campi
sotto il grasso spessore della
luna tu fuggi

e la maschera muore disfatta
e tutto il suono s'ovatta

e le trombe di carta
s'impastano

È tutta cellulosa che penetra
scorre sui pavimenti
impasta l'ugola

e tutto entra e tu fuggi
così nessuno canta

nella peluria linguale
s'inselva pilosa bambagia
gonfia la gola si dilata
tra i denti

"MUSEO NAZIONALE"

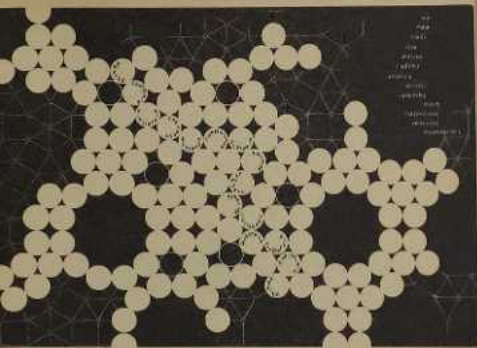
LA PROPOSTA MUSEJKOVSKIJ

del teatrivoluzionabile

NINO DE TOLLIS

e dei suoi TEATROSTUDIOSI

Tempo personale. Campo visivo
totale. Spazio mobile. Infinitéama.
Spettazione ri-creativa liberata...
Carte segreteatrali da rileggere
per trarne conclusioni attive,
da spettatori scelti, élites-di-massa
e ri-autori ri-aucti.



« Caro Gianni, ti aspettiamo. L'operazione nostro nazionale è una piccola rivoluzione teatrale. Parla naturalmente del progetto, non della spettacolo. Una rivoluzione che non potrà avvenire per le mie sole deboli forze. Il progetto ha bisogno di intelligente e forze altre. E tu hai coniato il nostro Manifesto! »

Così Nino De Tollis, per lo «prima» di Museo Nazionale, a Spaziozero. E noi qui rilanciamo tutta la proposta museologico-scenografica e i rituali, fatti, finissimi, delicati, fragili e già infrangibili. Della provocazione teatrosoluzionistica, constatata persino dalla critica: a metà di questa consultazione settantasette, nel passato intesa in un momento del nostro paese consultatorio, appunto. Dunque il testo, spazio e illusione sulle poche mobili dello spazio mobile del tempo personale del campo verso totale dello spettatore scenografatore creativo del tema, anzi dell'infinito, autocinematoma (o come dirlo più teatrosoluzionistico?). Sono «carte segrete» anche queste, carte segretamente, alloggiate, realizzabili ancora, nello spazio e nel tempo personali del campo visivo totale interiore della pagina Qui.

ATTO PRIMO - 1913. Una città tentacolare. Mosca? New York? Roma? È uguale. Una festa di mendicanti. Vladimir Majakovskij incita i poveri alla rivolta contro i ricchi: « cercate i grassi nelle case gusci / e l'allegrezza battete sul timpano del buzzo! ». La rivolta prende corpo e marcia. Una rivolta degli oggetti contro gli uomini si intreccia con la prima. La rivolta dei poveri svapora come brina al sole.

ATTO SECONDO - Vladimir Majakovskij cantore degli umiliati riceve in dono le loro lacrime. « Ma io che ci faccio di tanto dolore? » dice impotente. È un personaggio: « Portale al tuo bel dio ». Così Majakovskij raccoglie le lacrime in una valigia e va verso terre lontane per scagliarle « al capo dio delle tempeste », un dio primordiale e selvaggio.

Fin qui il poeta.

È la mise en scène? L'allestimento scenico? Non c'è! Il « Vladimir Majakovskij » all'ingresso del nostro Museo è « narrato » a significare la volontà di distaccarsi poi dalla sua emunificazione drammatica. D'altronde quale rivoluzione rappresentare? Ieri una rivoluzione compiuta. Oggi una rivoluzione impossibile. Perché allora utilizzare il « Vladimir Majakovskij »? L'intenzione è di rendere omaggio al poeta, un omaggio non retorico, non celebrativo. E il « Vladimir » trabocca di quella verità umana che accompagnò il poeta fino al suicidio.

Una scelta voluta. Amata. Non per celebrare, ripeto. E rappresentare sarebbe impossibile. A parte la mancanza nel testo di una struttura drammatica non impropria, chi conosce quei mendicanti? Chi vorrebbe conoscerli? Se ne incontrano tanti per le strade, di mendicanti, ma chi si ferma a chiedere, a simpatizzare? « *Museikovikij* » dunque. Nel « Museo Nazionale » il « Vladimir Majakovskij » è oggetto di appropriazione borghese. Il teatro occidentale è borghese, attori borghesi si appropriano del testo, ne smembrano la cronologia, ne contaminano i monologhi con azioni gestuali di corteggiamento e di sesso. Una piccola storia senza parole nasce accanto al « Vladimir ».

Beeve gioco di coppie che si formano
come in un ricevimento danzante
donna = dama = partner scenico
i lui e le lei si cercano

Andy sceglie Karen l'abbandona e sceglie Rita abbandona anche questa e sceglie Anna con cui fa coppia fissa Lorenzo si lascia scegliere da Anna ma costei lo pianta per Carlo e pianta anche quest'altro per Andy. Lorenzo si consola con Marina poi con Karen e fa quindi coppia fissa con Rita. Marina dopo una brevissima relazione con Lorenzo non vorrebbe accoppiarsi ma poi cede alle insistenze di Carlo che è già passato attraverso le esperienze di Anna e Rita e che durante un'assenza di lei la tradirà con Karen. Marina e Carlo formano la terza coppia. Karen è l'esclusa dal gioco delle coppie.

Karen è il punto ideologico di coincidenza col « Vladimir Majakovskij », con i majakovskiani esclusi dal gioco della vita.

E Paolo? E Salvatore? E Carmine?

Paolo è legato alla vita metaforica del museo dal suo desiderio di dare un corpo ad alcuni fra i fantasmi più belli di Majakovskij: il vecchio millenario, l'uomo senza un occhio e senza una gamba, l'uomo con due baci. Fantasmi che giacciono in vitro, sopravvivono in bacheca come natura morta in cornice.

L'omaggio al poeta trova giusto contorno in questo tributo di Paolo come lo trova in quel museo nazionale in miniatura (esiste un museo nazionale a misura d'uomo, cioè quello che attraversiamo), che Marina lentamente e come fosse un presepe riempie di statue d'uomini e di donne di simili origini.

Salvatore è legato alla sua credibilità fisica di uomo-Majakovski. Anch'egli condannato a una vita soltanto metaforica, guerriero-menestrello, quasi un Don Chisciotte con chitarra al posto della lancia, si trascina dietro Carmine suo fido scudiero che a sua volta si trascina dietro una cabina-destriero. Salvatore-Majakovskij si spoglia bruno a bruno della propria forza e mette a nudo la propria impotenza.

E Marina? Centro gravitazionale del museo, partecipa della sua vita reale e della sua vita metaforica. Dal suo « gazebo di controllo » sorveglia e favorisce che l'anima reale e l'anima metaforica confluiscono verso il loro punto di coincidenza.

Riassumendo il precedente: racconto e desiderio di raccontare. E non credo che l'uno possa escludere l'altro. La scelta di un racconto è già desiderio di « quel » racconto. Il racconto: un gioco di accoppiamenti, un gioco frivolo e quotidiano in cui s'innesta il desiderio problematico di raccontare « l'esclusione », dunque il *pathos* del « Vladimir Majakovskij », dunque Majakovskij.

Il gioco delle coppie cioè il loro formarsi presuppone e determina un codice di comportamento. La stabilità delle coppie determina l'esclusione cioè il teatro. Ma l'aspetto dinamico figurale del museo, cioè lo spettacolo, cioè la coscienza ludica, è inscindibile dall'aspetto strutturale, dalla coscienza tecnica-spaziale-scientifica del museo. L'equilibrio è lo scopo. E preferisco parlare con le parole di un maestro: « nell'equilibrio tra opposte polarità, amando il passato più lontano come il più lontano futuro, rifiutando la reazione come l'anarchia, muovendo dal fine a se stesso e dalla singolarità individuale al tipico, dal problematico al valido e al solido, diventeremo i depositari della responsabilità e della coscienza del mondo. Un'idealismo dell'attività, che abbracci, compenetri, e unisca arte, scienza e tecnica e che operi attraverso la ricerca, lo studio, il lavoro, compirà la costruzione artistica dell'uomo, che è solo un'immagine dell'edificio cosmico. Oggi non possiamo far nulla di più che riflettere sul progetto generale, gettare le basi e preparare le pietre da costruzione » (Oskar Schlemmer).

Già. Ma che relazione ha l'abolizione del campo visivo totale con l'impegno di Schlemmer? L'abolizione è progettuale: la provetta d'analisi forse di uno spettatore nuovo, forse di un attore nuovo, forse di un modo nuovo di fare o di non fare teatro.

Spettatore = visitatore = tempo personale.

Tempo personale è un tempo nuovo al di là dei noti tempi reale, teatrale, metaforico. È il tempo di cui lo spettatore-visitatore dispone per non subire i tempi noti o essere costretto al rifiuto globale. È la libertà di cui lo spettatore-visitatore è in possesso per decidere la durata della propria permanenza nel museo o in ciascun punto del museo. È la libertà di costruirsi unità e cronologia del racconto giocando intellettualmente con le immagini accumulate. È la libertà persino di non subire la rigidità rituale della campanella d'inizio. Tempo personale è anche

la libertà dell'attore di organizzarsi pubblicamente i propri intervalli.

Che definizione dare di uno spettacolo che scaturisca da tali premesse? Meglio non darne alcuna. Certo è un rito che cerca di negare la propria ritualità per una sintesi di partecipazione non convenzionale. La sintesi: l'unità, l'equilibrio. Appunto la relazione di cui parlavo.

Ma l'abolizione del *campo visivo totale* ha relazione anche con l'opinione di Lazlo Moholy-Nagy: « un arricchimento ulteriore verrebbe dato dall'eliminazione dell'isolamento del palcoscenico. Troppo, nel teatro contemporaneo palcoscenico e spettatori sono separati l'uno rispetto agli altri, troppo netta è la divisione tra attivo e passivo, per generare fra l'uno e gli altri rapporti e tensioni creative. Si dovrà pervenire, in definitiva, a un'azione che non confini la massa degli spettatori alla muta contemplazione, che non si limiti a commuoverli nell'intimo, ma li spinga a partecipare, a collaborare, al grado supremo di un'estasi liberata, a confluire entro l'azione scenica... »

Avvertita l'esigenza, posto il problema, Moholy-Nagy negava però poi il superamento della barriera riducendo la soluzione a complicatissimi congegni meccanici (ponti levatoi, ponti sospesi incrociati, impalcature spaziali, ecc...) all'interno della « scatola tradizionale ».

A distanza di cinquant'anni il problema è immutato e irrisolto malgrado i Brecht, i Living, i Grotowsky. Malgrado l'avanguardia mondiale del novecento. La « scatola tradizionale » è rimasta intatta. Non è andata in frantumi. Ma la comunicazione è un bene irrinunciabile. In teatro non meno che nella vita. Parlo ovviamente della comunicazione non convenzionale.

Nino de Tollis

Di Nino De Tollis: primo progetto di teatro permanente sul tema arte e società studio primo « dal Vladimir Majakovskij a Vladimir Majakovskij », con Marina Faggi, Salvatore Santucci, Paolo Montesi, Lorenzo Petrocelli, Rita Cenciarelli, Anna Vandi (contralto), Andrew Lord, Miller (baritono), Karen Christenfeld (mezzo soprano), Stefano Basso. *Struttura modulare*: Arch. Giuseppe Panebianco « Roberto Ciani. *Scenografia*: Carlo Montesi e Francesco Graziosi. *Costumi*: Fabrizia Magnini. *Musica originale*: James Dashow. *Tecnico*: Carmine Manganiello. *Regia*: Nino De Tollis. *Progettazione luci*: Paolo Montesi. *La traduzione del poema di Majakovskij* è di Marina Faggi.

UN EVENTO LETTERARIO
di cui discu(o)tere a lungo

L'EUROMANZO EUROTROPAICO DI LUNETTA

di Gianni TOTI

1
Come leggere, questo corromanzo di Mario Lunetta (« I ratti d'Europa » - pagg. 230. L. 2.800 - Editori riuniti presentanti al Premio Strega)? Amici che lo leggono in una sola notte, in una rivivenza angosciata — angot lectorius — e compagni che lo colleggono de-vertendosi a lettura epicomica, in corruzione e diletto grandissimi. Non una regola può rispondere all'interrogativo, eppure. Nell'alternativa, che apparenta questo problema di lettura a quello metakafkiano (i kuskenti che offrono di Franz Karnakula la v-versione tragica dell'angoscia da lagerfuturo, e il buon Franz che leggeva i suoi testi agli amici ridendone fino alle lacrime, prima di loro...) sta forse la chiave delle chiavi di lettura di questi ratti che sono rattus rattus nigrus, topi d'Europa, e ratti epimitici, rapimenti (ma sono questi ratti neri che minacciano oggi di rapire la nascente Euto (comunitti) pa, figlia di Agenore e sorella di Cadmo? Non più Zeus-toro furerà la figlia di Telephasia Euròpe? Chi potrebbe essere, oggi, il toro anti-topo?). Ci si potrebbe dilettere davvero, a strarre dall'ambagente titolo le coniectiones cui forse l'autore non ha pensato e che pare sono estraibili - produttività del testo — dall'europeizzazione dell'imprtagonista romano, dalle sue metamitiche ventate. Forse, questa è proprio l'operazione cui invita il libro, macchina fabbricatrice di sogni di sogni di sogni, all'infinito messinabisto.

Tre anni di scrittura, dopo « Dell'elmo di Scipio », il primo romanzo di Mario Lunetta. E adesso questo rovesciamento della catena di montaggio, questo registro inedito, questa inversione di marcia, l'accelerazione della lettura (sileggiedunfuto, è un *metathrilling* dichiarato). È un avvenimento o un evento, di questa nostra letteratura apparentemente stancata dal mercato facilistico, dalla socializzazione pubblicitaria, *tele(in)vista*, accecante più che allucinante, il romanzo giallo-nero — o scarlatto? o viola-porpora? o vaticicanesco? o color-canna-di-fucile? — di questo autore giovane, poeta, critico, saggista di varia disumanità, che si chiama, dolcemente, Mario Lunetta? La questione è retorica, ovviamente. Il *transromanzo* lunettiano non solo è un importante *ad-e-vento* letterario ma è anche un segno dei tempi, un sintomo, una emersione di fango coscienziale, il risultato di un pompaggio coraggioso, temerario anzi, nel *fodibile* sociale, già olio di pietra da *maremuovere* e *ekofskiando*.

Dal « *macab(r)arocco* » della prima scrittura a che cosa? Da quella danza maccabea, ronda infernale scolastica o scheletristica allegoristerica della fatalità (la Morte didattica e didatta che dirige la danza con uno scheletro per violino e un femore per archetto) a questo scriblerismo consipiente, allegoria che si interroga sulla propria « figura », che cosa è passato? O sta passando? Uno scrittore vero non è soltanto una antenna, o un « *clavicembalo sensibile* » secondo *diderot-tura*, (vedi i due bei libri recenti di Armando La Torre su « *Diderot nostro contemporaneo*, Bulzoni editore), è anche, o soprattutto, un allarmatore cosciente che si sdoppia, si moltiplica, adempie a un mandato sociale inespresso ma non per questo meno cogente: deve risolvere quel tipo di problemi che solo letterariamente possono. E dunque, qual è il problema che il giovane romanziere deve risolvere — o reimpostare? Omar Nepeto, lo *aperinnaggio* del libro, lucinante fra i ratti dei ratti, i *tori-topi* d'Europa, venendo da Napier, il matematico scozzese cui dobbiamo il teorema della trigonometria che serve per la soluzione di un qualunque triangolo, deve forse per cambio di consonante, una *vu* al posto di una *esse*, darci la risoluzione della rivoluzione o la rivoluzione 165

della risoluzione irrisolta e irrisolta — o irrisolvibile o irrisolvibile? E nel nome di RomAmorOmar, triangolanagrammandosi nell'inidencitù della « persona », o maschera narrata? La maschera di Omar è di « uno di quelli » che *prévert*-ono (il sottalten dell'epigrafe da Jacques Prévert) e « vogliono fare le cose sempre meglio di quanto richiesto, qualità orribile in un servo » (ma in un non-servo? il lapicida Lichtenberg non risponde dell'alt'altr'epigrafe). Insomma, di uno zelante, di uno zelota (*survout pas de zèle!* raccomanda ancora, inutilmente, Talleyrand come già duemila anni fa, ad altri zelotti, *Jeishu'à bar Josef*) che non si ribella, o forse sì, alla ribellità. E questo zelante, quale problema ha? Questi zelanti ma non troppo che siamo tutti noi, quale problema hanno che solo letterariamente possa essere impostato, se non rivolto — o « rivolto »?

4

Intanto, chi è costui? O: chi non è? « Lui, individuo, lui classe » Vorrebbe essere l'uno e l'altro e non può, l'uomo con « la faccia per metà vissuta da altri », il « fottuto pensionato della rivoluzione » che « si prepara all'Ultima Resistenza » o « alla battaglia per la libertà », e che vede « la necessità » di questa « Nuova Resistenza » come forma di una resistenza, da resistenzialista diciamo — diciamo? — e « fa ipotesi sul linguaggio » con cui « si prepara », disperandotene. E così, questa maschera ideologica del microborghigiano intellettuale di sinistra disperato di non poter non essere quello che ora è — individuo di classe, ma che classe d'individuo? — si racconta a Sbeerratale, cioè a sua moglie Za-Za, per esorcizzare la morte (della letteratura?) o la letteratura della morte?) e il suo incubo, la mostrificazione ormai quotidiana della regione addormentata e atturmentata. Una persecuzione, una storia di, una mania, la paranoia quotidiana, l'esistenza schizoide, l'allucinazione che sbuccia ogni mattina dalle pagine dei giornali, con i fiori neri e ineluttnosi del delinquente politico (invece della clausewitziana guerra continuatrice della politica con altri mezzi, la guerra politica, la politica bellica quotidiana, serializzata, banalizzata, endemica o, meglio, pandemica). Omar Nepero o chi per lui (i lettori, per esempio) è diventato il bersaglio di ogni Walter Parahellum

166 Po3 o P32 — o preferite la Magnum 44? — proprio lui, io,

noi. E, nella tragica pennichella della ragione, gioce con i mostri che gli si partoriscono addosso, dentro, sotto sopra, asserpendolo. Noi con lui, per tutto il libro, con la stessa naturalità e immediatezza con cui ci si immedesima in un giallo-nero persecutorio, saltando o noncurando ogni anomalia irredistica, ogni spia di finzione. La confusione agisce; noi siamo confusi.

5

Il piccolo Faust romatematizzato, « essere veificato » secondo tutte le regole (noi continuiamo a preferire i francofortesi ai FrancoFortini), sotto il tiro a ripetizione ossessiva dei vecchini, e sotto l'incubo del diavolo, il Devil Falloppio che con l'oppio del fallo lo tenta (he is a devil of a man, è un diavolo d'uomo, che ha a che fare con un poco devil, un povero diavolo e lo trasporta in ogni indistincta volentieri come un devil's advocate o un advocate's devil...) vive metafisicamente l'avventura ormai normativa dell'incubo letterario. « La condanna ti segue dovunque », « intellettuale responsabile », « uomo tutto mente », « intellettuale della mona », « destinato agli occhiali ». « Il diseredico Ragioniere » ha ragione: tu sei una « evidente anomalia nell'Ordine del Mondo ». Il Cronista coevo futuro » che wandisce con i suoi dispiaceri il passo del destino che sta distendendo il povero cittadino-città gli ripete la cronaca come se fosse storia e mito, tutto già scritto nel Gran Rouleau di Jacques le Fataliste. Povero irrivoluzionario quotidiano! Ti stanno sparando addosso. E non è un incubo. E allora? Non suggerire per la tangente della follia, McFanitosele.

6

Omar Nepero fugge, invece, a gambe levate e a cervello drogato dalla paura di aver paura, in un trip per il quale non ha bisogno di stupefattiure. L'allucinogenesi è già scritta, si sta scrivendo da sola. Ma no, ma no, « sono stato un pazzo a pensarci », questa è « una lucida follia », sono « entrato nella pancia di un sogno », « un sogno balordo », « un farnetico tutto quanto », « ueddo y mentira »... E poi, rependo, ma no, ma no, « questo non è un sogno ». E non lo sa, né Omar né il lettore, se è o non è un sogno. L'incubo è letterario, specifico, denunciato, ha passato dogana, ha pagato dazio di chiarificazione e comprensibilismo. Ma allora, perché questa tragicomica angoscia di alegria?

Ha « il sedere pieno di paura », l'impersonabile Nepero Trascina la sua « vacca esistenza » « seduto sul culo del mondo », fra « grosse chiappe emergenti, sculettanti, variopinte », dipendendo « dalle cose e dal caso, da tutte le cose del cazzo », insomma irridendosi, prendendosi, appunto, per quel suo calocerello « pieno di paura » fino all'orlo, erotitillandosi con fantasiestaste cinematografiche, « girate » con autoregistico godimento sadomasochistico scritturale. Le torture, le sequenze ultrasadiche (o metasadiche, ma « l'effetto di sadismo » chimicamente puro è lo stesso), sono furiose, superverse, superperverse volevo dire, tirate fino allo spasimo della tollerabilità lettoria, fino alla recisione del fallo dell'oppio, all'erezione mortale dell'impiccato o del bastonato a sangue e sfinito audiovisuale, tutto scritto in rosso (colore, non sangue, diceva Godard, parola colorata, cromologie, potrebbe dire Lunetta non sangue: ma la parola è più potente della « impressione di realtà » cinematografica, proprio perché si proietta dentro, in una confusione intima che vince-con). Ecco: e c'è chi legge in preda all'angor e chi si diverte un mondo allo sforzo che una brava persona di scrittore deve compiere per comporre le sue fantasmiati iperrealillustorie e tratroci...

Qui farò come il critico cinematografico: non dirò come va a finire, lasciando il sospetto che non vada, a finire — e come potrebbe? Omar Nepero, torturato dalle torture subite dall'Altro (è sempre l'Altro che muore, ma non sono anche io, l'Altro che viene fatto a pezzi? il sospetto è sempre questo), preso di mira dalle grandine, sentenziato dal Mefito fallopiaceo (Mefito e McFaust insieme), condannato da se stesso e in fuga viaggiante attraverso dittature vere e pseudosocialismi, varzaviandando ellitticamente (Polonio era un polacco? Egitto un colonnello?), morendo nei suoi « doppi » — amici che lo scrivono come personaggio (M.L. per esempio, la sigla dell'autore) e minuiscono per lui o della sua sempre possibile e impotuta morte — ritorna alla più anormale normalità delle lotte delle classi: ha persino strangolato, almeno verbalmente, il suo diavolo, e sospetta di averlo commesso davvero, l'omicidio di classe, e di essere pronto,

ormai « iniziato » come un giovane piccolo pellerossuccio, alla Nuova Ultima Ri-esistenza. E proprio allora, forse, appena fuori-libro, « il cecchino prende(rà) la mira »...

9

Quante storie in questa non-storia di incubi e schizoidie! A leggerla produttivamente, riscrivendosela insomma come allegoria del quotidiano vissuto quale razionale follia, chiunque dei lettori si avventuri fra i ratti-topi e i rapimenti del continente Europarioritura può trarne tutti gli epimiti che vuole. Gli Omar Nepero che vogliono « salvarsi da soli », « in una società in cui nessuno è più veramente », e che non abbia più « illusioni sui paesi socialisti » o veda « il Partito dell'Ordine anche qui » e dappertutto, ca(sta)str(oteggi)andosi, « formalizzando gli eventi » e abbandonandosi a questo « vizio », stanco di lottare e stanco di non lottare (risolvendo la rivoluzione come una equazione), perché « il mondo fa una fatica ipaventosa a cambiare », sono serviti. L'Omar « omarino » post-charlotiano (anagrammando ancora: omarino = oniroma, sempre di oniriasi trattasi) non può far altro che « prendere contatto coi compagni, col Partito », rituffarsi nella marea umana, nel magma che non è più magma però ancora magmaticamente si muove. Ma: è questo il senso del libro? C'è un tenso come questo? C'è una direzione etica, politica, rivoluzionaria, classica, in cui si muove? O questi, sono soltanto i materiali della struzione, infrastrutturanti un edificio oniromatematico che è il lettore consapevole a dover innalzare o distruggere, nella sua lettura ri-creativa, autoironizzando la « letteratura » e il suo « resto »?

10

Ricominciamo. Con l'ironia linguistica, con il sorriso cortico della linguaggio. Tutta la texture di Lunetta rivela a ogni trama-tura i fili dell'ordito, la conspienza di ogni infinguità. A cominciare dalla sequenza della « tavola di operazioni » torturaria pre-pubblicata in un quotidiano [(e scelta a (ir)ragion veduta, naturalmente)] che arieggia diversita la cinematografia snuffi (lanciata pubblicitariamente come produttrice di film orripuliferi in cui omicidi e torture fossero autentici, come nei circhi e nei teatri romani, con gli schiavi e i cristiani attori-autocidi). Le ipse del divertimento mistifatturato alla redissima angoscia 169

sono molte, e basterà ricordare gli inserti familiari dell'autore stesso, insinuati disinvolatamente e con godimento (un po' come fanno certi registi che si assegnano una partecina nel loro film). Il « tenero bambino biondo » di Maria Pia e M.L. e che si chiama Leonardo è proprio il figlio di Maria Pia Lunetta cui l'autore ha già dedicato molti poemetti. L'alter ego, l'amico di Omar Nepero ucciso dai cospiratori neri, è l'autore stesso che si è assegnata la partecina, dissidentificandosi così dal protagonista negato come tale, in uno scambio di ruoli che confuta i ruoli letterari, appunto l'autore è un personaggio del proprio stesso libro. E poi c'è il sogno rivelatore da cui ha preso le mosse il romanzo stesso, che è il sogno sognato da un altro scrittore, dall'amico Mario Socrate appunto (il sogno è dunque socraticeo, si direbbe: e la maieutecbne dove ci porta, a quale verità di mentogna letteraria?) « Dopo tre anni dalla prima pagina » — si legge a dieci pagine dalla fine del libro — « la sintesi emblematica trovata per bocca di un altro completamente estraneo alla storia personale » non è anch'essa significativa di un significato?

11

Il fatto è che sta maturando, forse con esiti più importanti di quanto i disastrosi salottieri preveggano (gli invecchiati) quella che potremmo chiamare una nuova scrittura materialistica, consapevole della fiscalità, della materialità, del collaudo testuale. Il libro di Lunetta ne è più che un sintomo, ne è una prova. Il salto compinco, dal registro unico del suo precedente e pur notabilissimo romanzo (forse persino più fuso e compatto di questo, ma meno aperto alla contraddizione che qui si spalanca) a questa coscrittura assolutamente consapevole, è veramente un salto di qualità letteraria che non riguarda soltanto Lunetta, beninteso, ma si ricrive in un collaboratorio dei linguaggi che impegna ormai i più sensibili autori italiani. In questo versos/procoso della romanizzazione lunettiana, le arifatture, le arifiscine, i processi, i principi di organizzazione dei materiali appaiono in filigrana. Non solo il ricorso più evidenziato a segni diversi, a disegni appunto, a graffiture, a caratteri greci e slavi; alla mascolatura della maiuscolazione, all'impaginazione liberata dalle norme della composizione e anche dalle abnorme delle più

recenti violazioni tipografiche. Non solo l'a capo-azione post virgolatoria e non postpuntuata; e la sincopazione dell'intera meta(inter)punzione, o la scansione dei corsivi, dei corpi, l'uso delle sbarre invece delle lineette a suggerire altre (in)convenzioni e potenzialità visuali (codice/pigrizia, pieno/vuoto, enig/mistica, etc.). E sulla convocazione musicale di altre sensorialità sullo schermo-pagina che bisognerà riflettere insieme con Lunetta. Nella sua intelaiatura, alla disidentificazione dell'unico personaggio che qui si fa plurimo o infinitabile corrispondono tempi diversi simultanei (« salirono... fino a una mansarda dove trovare spazio è un problema », « la macchina viene fermata, la si fece procedere »), e anche la scissione e parentetizzazione degli atti e dei loro legamenti pre-pro-posizionali, articolati (« dalla solita? », « alla solita? ») mano maestra », « sì (ci) costa », (anc)ora qui », « sembra(va) », « organizza(va)no » etc.), le iterazioni dei motivi (« faccia per metà virtuta da un altro ») e i troncamenti irripetitivi (« concentrandosi, tentando di, »): insomma artifici pienamente padroneggiati, morfologicamente. La tessitura armonica e il disconcerto delle dissonanze è fitto in tutto il libro e, se non fosse per la quarta marcia che ingrana la lettura, apparirebbero ancora di più, nelle crome nascoste dei fili vettori. In sostanza, non si vorrebbe che si quitassero particolarmente le interpunzionechiture del tipo di « può fare di questi schizzi, la v t a n e b e z z a ». Non esiste originalità assoluta in nessuna attitudine perché non si dà origine neppure in letteratura: è sul contrappunto, sui rapporti fra queste evidenze autoironiche della sempre possibile scomposizione espressiva, degli scarti normativi, dell'abitudine ehetudinaria alla lettura informazionale, che si punta l'attenzione. Meno clamorose (ma è qui il clamore del silenzio più alto) sono le astuzie metanarrative che ironizzano sull'autorevollezza del narrante stesso: « Omar lo fissò per un istante la cui lunghezza non siamo in grado di calcolare... » (chi, non è in grado? l'autore? noi? nessuno?). Oppure: « durante un tempo che alla nostra spietata pietà di mestieranti della testimonianza... » (chi siamo, questi testimoni di professione? E il plurale della negata maestà letteraria? O siamo noi, che leggiamo, spietati lavoratori della lettura che testimonia dell'atto letterario?)

A quanti pensano e operano sulla linea delle diderotture materialistica, le singole astuzie della ragion letteraria autocosciente anche delle sue irrazioni, pongono soltanto esigenze polifoniche nello sviluppo di queste nuove costrutture in cui il lettore può finalmente agire violentemente, dialetticamente, criticamente, distruttivamente e ri-creativamente. La piena revisionarietà di questo « ratto dei ratti d'Europa » è una conferma, un confortatorio, un'anticipazione di nuova progettualità letteraria, una prova della fiducia che possiamo avere nella poesificazione e nel riconoscimento della funzione legiferante dei poeti non più assassinati, neppure nelle mascherature dei loro « doppi ». La crisi del soggetto è risolvibile. Il soggetto della crisi siamo noi, scissuniti a specchio dell'irrivoluzionarismo, della rivulvoluzione: della letteratura senza lettori consapevoli della loro funzione epipoeica, del silenzio parlato, dei sensi insensificati. Attenzione all'attenzione! qui topeggia qualcosa. E rapido è il raptus del ratto rapito...

Gianni Toti



Giovanni Erre RICCI

QUATTRO COSE POETICHE

S.t. - in - out - on - GB/031 - 4414914...

Giovanni R. Ricci è un giovane poeta pisano, anche critico cinematografico e altre cose («salvo imprevisti», cui collabora, anche), e si lamenta del fatto che «lettori, critici e poeti, figure socio-culturali per la più cacaciudenti», siano in genere «provati di poca buona volontà» non decodificando come è sempre possibile quella che chiamano «gioco linguistico»: il suo, di G.R. Ricci, p. 1

Il lamento è giusto, e giustificato, comunque, perché Gianni Ricci è atteso come è quanto si deve, e manda a «Corte murete» queste quattro composizioni che «lente» «verranno ritenute banalmente chiarissime, mentre invece il percorso di decodifica racchiude difficoltà equivalenti (in media) rispetto a «Morientad», ma con un background di lingua fonetica composto però non sui significanti ma sulle parole e sulle libere implicazioni paralinguistiche».

Sui virgolettati ci sarebbe da dire, se dicessero, specialmente sul «decodificabile» della poesia che, ah! ah!, è fuoriclasse («conspire des courts, Mlle de l'Epinasse»). Ma la linguisteria degli attardi modi di produzione letteraria è oggi l'unica zattera in questa tempesta di poetiche inquietanti bonacce pozzemiotiche, e dunque misuriamoci con le «chiarissime difficoltà» di Giannucci, poeta puntuto, satinato e da destanare quanti altri mai.

S.t.

E tempo di voltare la pagina. Avremo grandi feste, per il duemila. Le avanguardie scriveranno in latino. E vivremo di più.

Ti guardo fra il manifesto di Sigmund

e un angolo. Scendo dal piano medio
al dettaglio.

Amore. Significati da dirti: soggetto,
l'oggetto, gli specchi, fissione dell'atomo,
sera.

L'inverno è lungo,
in Boemia.

SCENE DI UN ERBARIO (E ALTRI CODICI)

Vanno di casa in casa con ramoscelli del bosco nuovo,
ora calendimaggio. Brucia intorno alla sera lo spirito
della terra. L'uomo, pochi metri dall'albero, scava
per la mandragola: il cane osserva, vola il cielo, la ragazza
ha paura perché adesso è la prima volta.

Cerco il punto sul videotape. La stazione di Austerlitz
illumina le persone e se stessa. Non so (...)
quali varianti rimangono.

IN/OUT/ON

Sei in un luogo di sabbie e di acqua,
dentro l'aria azzurra che sale fra le guglie
della città. Corri nel paesaggio estivo
sopra nuvole e aghi di pino, poi distendi le mani
a un oggetto atmosferico. (Oggi scadono i giorni
dalla rivoluzione borghese). Ci incontriamo, tu ed io, qui
sul rosso della moquette. Il respiro si alza,
facendo brillare tutto.

GB/031-4414914

Allora, ebbi il tempo di provare a chiamarti
dalla camera del Post House. La pioggia
era un tentativo sui vetri. « Nevica piano
accanto alla Waverley Station ». Parto alle 16.15.
Arrivo un'ora più tardi. (Se il cielo è sereno).

DOCUMENTI SEGRETI-SCOPERTI: dalle
« Giornate della Poesia » di Treviso un impegno
per il funzionamento di un Comitato Permanente
delle riviste e delle associazioni, sindacati e
aggregazioni culturali letterarie che apra e
coordini in tutta Italia

SPAZI DI LETTURA PUBBLICA DI POESIA

Contraddittorio e ambiguo il fenomeno del
consumo di Prodotti Poetici, ma è
necessario un incontro fra « nuova domanda
culturale e di Poesia » da Fonte di Pubblici
Potenziali e « nuova domanda di lettura
di Poesia » da Parte dei Produttori di
« cose d'arte » letteraria

Organizzate dal Circolo Letteratura e Critica di Treviso, (che opera già da più di qualche anno nell'ambito della diffusione culturale a tutti i livelli ed è diretto da Agostino Contò, Roberto Cheloni, Paolo Ruffilli e Paolo Scomparin) le Giornate della poesia del 13-14-15 maggio han svolto un fitto programma aperto da una mostra di scrittura visuale, con opere dei maggiori artisti italiani e stranieri. All'inaugurazione, venerdì 13 maggio, Franca Verdi ha presentato criticamente e, avvalendosi di una documentazione che andava dalle prime esperienze dei poeti medievali fino ai giorni nostri, ha instaurato un dialogo vivace e interessante con il folto pubblico presente. Sono intervenuti anche altri due autori: Lamberto Pignotti e Mariella Buttiglione, che hanno risposto alle domande del pubblico ed esposto la loro personale posizione. Il giorno seguente si è aperto un incontro-dibattito sul tema: Aspetti della poesia italiana dopo il '68, ha introdotto una relazione di Francesco Paolo Memmo, che ha cercato di fare il punto della attuale situazione della poesia, quindi si sono susseguiti gli altri interventi, riguardanti le riviste di poesia (Gio Ferrù), alcune prese di posizione personale, da parte di poeti (C. Villa, M. De Angelis), le dichiarazioni di poetica lette dai rappresentanti di alcune riviste (come Sora per Tam Tam, Masiugi per Pianura, Bellini per Aperti in Squarci, Lobini per Salvo Improvvisi), le relazioni di Toti (per CARTE SEGRETE), Magellaro, Caggi, Mangeri, Bettarini, Lanza, Cecconi, Gaudin, Brandolini D'Adda, Ercini, che hanno toccato vari temi.

I lavori del convegno sono proseguiti fino alla domenica mattina, quando, dopo le ultime relazioni, si è aperto il dibattito, e sono stati approvati un documento programmatico (Per nuovi spazi culturali) e una mozione (Contro la censura preventiva).

Nel pomeriggio una lettura di testi ed epigrammi (o epigrafi) a cura degli autori, Magellaro, Bertola, Badini, Toti, Memmo, Verdi, Fiorentino, Saglimbeni, Tassoni, Gagno, Masiugi.

Il documento programmatico, che istituisce un Comitato Permanente di coordinamento per l'apertura di spazi di lettura periodica di poesia come luoghi tematici di incontro e composizione del rapporto sociale creativo fra autori e nuovi pubblici della poesia — purtroppo comunemente misconosciuto dagli organi di comunicazione di massa (ma vi ha già aderito il Sindacato Nazionale Scrittori) — è una «Carta segreta» da trasformare in «Carta scoperta». Eccola:

PER NUOVI SPAZI CULTURALI

(Documento approvato dai partecipanti alle Giornate della Poesia tenutesi a Treviso il 13-14-15 maggio 1977).

Le riviste, gli autori, i «lettori scelti», i «lavoratori della scrittura» e gli operatori culturali partecipanti alle «Giornate della poesia» di Treviso, si sono trovati concordi nel giudicare

largato, di poesia (con la moltiplicazione delle letture spettacolarizzate, le teatralizzazioni di moda e la riduzione all'«effetto di pubblicità» senza il conseguimento di una coscienza critica riprodotta almeno per « élites di massa »). Nello stesso tempo, il Convegno valuta positivamente l'incontro fra la così mal definita « nuova domanda culturale e di poesia » da parte di pubblici potenziali e la « nuova domanda di lettura di poesia » da parte dei produttori di « cose d'arte » letteraria.

Per evitare massimalismi associativi e illusioni culturalistiche, ma anche per non lasciare a piccole « riserve » editoriali e culturali una funzione minoritaria e non alternativa, i partecipanti alla « Giornate » ritengono necessario lavorare a un coordinamento delle iniziative di « nuove letture » e « nuovi pubblici », con circuitazioni reciproche e programmazioni che coinvolgano associazioni, sindacati, cooperazione culturale, organizzazioni democratiche gruppi e aggregazioni, nella promozione di un movimento di coscienza letteraria di massa, di progetti produttivi a medio termine, di quei nuovi « rapporti sociali » che sono necessari alla riforma dell'industria nazionale della letteratura (*reparto poesia*).

Laboratori collettivi dei linguaggi nelle strutture del nuovo stato regionale e delle autonomie, con l'iniziativa e la collaborazione di riviste e produttori di poesia (autori e lettori dialettici, produttivi, ri-creativi, critici ecc.) sono indicazioni progettuali contro la sterile disseminazione degli spettacolini di poesia, per riformare la fabbrica dell'immaginario collettivo di cui gli autori sono i lavoratori a domicilio e i lettori solo i destinatari senza possibilità di risposta, verifica, riproduzione sociale allargata, senza il riconoscimento ormai pretendibile del loro speciale status creativo.

Da queste « Giornate della poesia » un Comitato permanente, uscito dalle riviste e dalle altre aggregazioni, potrà impegnare le infrastrutture democratiche nell'apertura di « spazi di lettura pubblica periodica di poesia » come « luoghi comuni » di incontro e composizione del rapporto sociale creativo fra autori e nuovo pubblico della poesia.

Queste indicazioni si propongono, naturalmente, come orizzonte non illusorio per un (poetico) progetto culturale di medio termine, senza inquinamenti pseudo-utopistici e altre maschere. 177

tore di una vecchia complicità con le asfittiche infrastrutture mercantili da penetrare, modificare, riformare, sostituire.

I partecipanti a queste imperfette, contraddittorie, ambigue, limitate ma autocritiche « Giornate della poesia » ritengono che maturino, nonostante tutte le apparenti regressioni, le condizioni sociali in cui i poeti, i « *non riconosciuti legislatori del mondo* » di Shelley, attivatori del « colloquio infinito » della specie, possano controlegiferare dialetticamente.

È questo, del Convegno, il primo voto consapevole e autocritico dei produttori di poesia.

SONO USCITE

nella COLLANA D'ARTE 35 / 42
diretta da

ROCCO FONTANA

LE PICCOLE INFAMIE

presentazione di

Lietta TORNABUONI

poesie di

D. A. VOLINDA BLONINA
Mario LUNETTA
Lamberto PIGNOTTI
Vito RIVIELLO
Gianni TOTI

acquaforti di

Francesco Paolo DELLE NOCI
Luigi GUERRICCHIO
IRPINO
Placido SCANDURRA
Domenico VENTURA

UNA POESIA di Tomaso BINGA somagrafo

z

t



T

t

BIAN
CAGG
ETTI
VAL

« L'artista non è
un uomo o
una donna è
una Persona »

B

f



B

b

Tomaso Binga (con una zenna sola) che qui si solleva inglorio in alfabeti (o all'abetulla se pre o postizite) — acciaccandosi innuma — confessa di sé

« non sono un uomo
non sono una poetessa
scrivo ma non so leggere
il mio corpo è anche il corpo della parola »

E parola del corpo: c'è da prenderla in corpo e parola, somatogrammaticamente, nel movimento musicale — repido e filastrofico, strisciola che fila via, scalinata logocentrica — di questa sua poesia tattile, metaforica, gnomitilare.

Tomaso Binga è un personaggio contemporaneo, un'operazione artistica: ciò è Blank-gardola, biffa e guffa, hyagocladum fenestrata candidam, bisondus, tomagiera, comica subdola, ecc. per mettere in talia poez.

perseguenti. Ha scelto un nome maschile giocando sull'ironia e sullo spazamento, *ap*. Per mettere allo scoperto il maschilismo privigno, imperiale streggiante anche nel campo delle arti. «l'artista, binghamamente, non è un uomo o una donna, ma una Persona» (*prósopon, phersu, mascherà-marischera?* - *prósopide per il prósopopéo personarum insinuator an' arctium tomaventorum binghamum ii'*)

T. B. lavora sulla scrittura a mano — graficheira — con movimenti quasi automatici — autoimitici anche, perché no? re-«iniziativi» — tracciando così segni più che parole, significanti puri o pre- o post-significanti. Invia al mondo «lettere liberatorie», scrive sui muri (tomavica muralis), sulle carte da parati, etc. Lo scorso banno ha completamente tomasobingato, ciostarebbe tappezzato, un appartamento di Roma, con carte da parato in cui ha tracciato i tomasegni della sua brucia-bruciante bingrafia.

In recenti lavori ha trasformato il proprio corpo in scrittura realizzando l'alfabeto somagrafico, allabionico. Sta per uscire un libro sul suo intervento nella casa romana. Alle sue immagini — si veda anche il quadrato libro «Abbecedario» in cui lettere e somagrafemi sono realizzati con il suo corpo studato — Thomas Bingham (variazione redazionale) accompagna trascurare, in prosa e in poesia, di sognerie e meditazioni sul tema della «casa scritta» oikosofia, diciamo? Intanto, una poesia ALL'ORIT OFF di Milano, veramente, ha preparato, insieme alla «surgia alla Monieller», e a foto, documenti, *videntapes* di Sacchi, Kubisch, De Freitas e Monieller, anche le «pennic alla Binga» Gastropoematica, da viaggiare, vaggiamente, ma non sulla carta.

BIANCAGGETTIVAL

forse inventavo l'amore
amore come gioco
gioco della fantasia
fantasia poetica
poetica come la pioggia
pioggia di pensieri
pensieri senza immagine
immagine disincantata
disincantata rifletto
rifletto come uno specchio
specchio delle mie brame
brame sta anche per fame
fame di baci disperai
disperai senza un perché
perché i tuoi occhi son bassi
bassi sono quei muri
muri da superare

superare bisogna il dolore
dolore artritico o auricolare
auricolare per comunicare
comunicare a giro di posta
posta così l'analisi
analisi grammaticale
grammaticale o logica
logica non è la donna
donna non cambi mai
mai è come sempre
sempre ripetiamo gli errori
errori già consumati
consumati dalle fatiche
fatiche sopra stanchezza
stanchezza di ripetere cose
cose nuove e vecchie
vecchie amicizie consuete
consuete sono le scarpe
scarpe impolverate
impolverate dai secoli
secoli di sopraffazione
sopraffazione del potere
potere è anche volere
volere ricominciare da zero
zero gradi la neve
neve soffice e bianca
bianca è un aggettivo
aggettivo sostantivato
sostantivato in astratto
astratto dal reale
reale nel comportamento
comportamento degli animali
animali da soma e da cavie
cavie umane camminano
camminano senza le gambe
gambe sottili e perfette
perfette corolle di fiori
fiori che non colsi
colsi l'occasione per
per dirti parole amare
amare per contraddizione
contraddizione di termini
termini di scadenza

dopoesia

SALATINI FOTOPOIETICI

di

Franco VERDI





**CARTE
SCOPIERTE**

DAL MONUMENTO ALLA CONFIDENZA

(le grandi sculture e i piccoli nudi)

Nella pagina precedente:
Vivere moderna - 1934

L'amore
transitivo
di Ciarletta

L'amore transitivo è il titolo dell'ultimo libro di Nicola Ciarletta, pubblicato dall'editore Bulzoni (Roma, 1977). Un titolo di suoco nell'edilizia padronale editoriale caratterizzata da un fa stidioso pragmatismo neopositivistico al ser

L'occasione di conoscere Ercole Drei è stata fugace, per chi scrive, tanto che l'evocazione non risulterebbe credibile; infatti quel che ne resta, nella memoria, è l'immagine suggestiva di un vecchio, carico del rivello e dell'amore per un lavoro condotto dalle mani, impazienti di seguire il viluppo dell'idea e della sollecitazione plastica e destinato ad invereare l'impulso originario al fare. La memoria lo mette a fuoco mentre, all'epoca della sua ultima personale romana, contempla i dipinti e le sculture esposte come un visitatore incomodo, ma pure come l'unico in grado di sorprendere il prima e il poi; di discernere il cumulo delle esperienze dall'alito certo del risultato, la vivacità delle contraddizioni dal respiro della coerenza; di conoscere il costo autentico e vivo, e cioè il valore profondo (al di là di ogni lievitazione venale) dei singoli pezzi.

Fino a poco tempo fa rimaneva, di Drei, anche lo studio romano tra gli alberi della collina che precipita sulla Flaminia: uno studio stipato di opere, nel quale la disposizione arruffata e



Ritratto di Laura Mezzini - 1939

persino il complice soffio della no-
vere sembravano trattenere il senso
di una presenza ancora troppo esi-
gente per predisporre serenamente
alla riflessione: anche perché, com-
per la maggior parte degli scultori,
per Ercole Drei l'aspirazione ad una
plasticità monumentale era stata av-
vertita come risoluzione estrema
connessa al destino stesso della scul-
tura. Ma proprio all'interno di questa
situazione aperta all'eloquenza ap-
pare oggi interessante individuare la
vicenda delle sculture più confidenti
e raccolte.

vizio degli usi di tut-
no. Ma ancor più de-
santa e la sostanza del
libro, partecipe della
proposta metodologi-
ca, della raccolta di
saggi testuali e del-
la confessione-medita-
zione. Infatti il centro
vitale del volume con-
siste nella difesa ope-
rata dall'A. del con-
cetto di interpretazio-
ne e nella rivendica-
zione della base etica
dell'arte. Secondo Cla-
retta, non esiste tra-
tto senza interpreta-
zione e ciò presuppone
un dato o mito di po-
tenza da interpretare.
Ecco una indicazione
« tendenziosa », salu-
tariamente tendenziosa
in un'epoca in cui la
« sospensione del giu-
dizio » compiuta dalle
mode veritistiche-scen-
tologiche troppo spesso si
identifica con una resa
dinanzi al senso in più
latente nell'opera d'ar-
te, in altre parole con
una incapacità di ren-
dere conto della pro-
prietà del testo.

L'interpretazione è
per Claretta una le-
zione ad alleanza e, in
definitiva, un atto di
amore. Amore transi-
tivo, si badi, vale a
dire reversibile e di-
staccato, che pro-
pugna una società o-
rizzontale al posto di
quella verticale frutto
del contrattualismo
borghese. A teatro la
orizzontalità porta a
collocare l'auto-
re, l'attore e lo spet-
tatore sullo stesso piano
escludendo ogni gerar-
chia, cosicché l'attore

è anche spettatore di se stesso, l'attore è autore (in quanto si assume la responsabilità della parte) e spettatore, lo spettatore è attore e autore (in quanto si riconosce nell'azione). Questa chiave origina l'immagine di Ciarletta offertaci del libro (« del precedente Agnus scolario »), l'immagine di un Ciarletta antiacademico, moralista, eretico. Antiacademico perché, appunto, « disinteressato », alieno dagli entusiasmi (strumentali) coi si abbandonano gli intellettuali mostrati ad ogni istante per questo o quel meccanismo critico totalizzante e definitorio. Questo aspetto è confermato dalla qualità del discorso che si richiama alla miglior tradizione del saggio francese (Blanchot e Barthes, per esempio), con il suo andamento pretestuoso e divergente eppure dotato di una salda originalità interna. Moralista, perché invoca un ritorno alla morale (oggi che si parla di morte di Dio, dell'arte, ecc.), ma una morale aperta, che si opponga alla degenerazione delle istituzioni in senso contrario alla dignità umana e che difenda il diritto naturale contro il diritto positivo. Eretico, perché muove dalla convinzione che « l'arte nasce dalla difficoltà di porre il proble-

E forse opportuno sorprendere archi di meditazione operativa nel lavoro di Drei; e non certo perché sia lecito suddividere la sua impresa plastica in periodi staccati e incomunicabili; ma invece per cogliere nella varietà degli interessi, nella elaborazione delle ascendenze e delle sollecitazioni più pungenti, nella condiscendenza anche alle commissioni di impegno contingente, il filo delle « costanti » che salda con riflessioni, con scarti, con ritorni, tutta la folla delle sue immagini plastiche. E in questo, soprattutto, la veridicità bruciante delle sculture di piccole dimensioni: non aneddoti in bozzetto, quanto idea che si realizza nella modellazione e si imprime con forza autonoma, con conclusa felicità. Si che nel trasferire in una compiutezza, forse esteriore, certi impulsi di immagine, qualche felicità di invenzione sembra raggelarsi o si frena nelle modificazioni imprevedibili. Perché, infatti, la misura che sta dentro le mani e quella che non sovrasta il rapporto con la dimensione naturale gli è più spontaneamente congeniale, si rivela più diretto e fedele tramite fra la mente e la mano; come se, al variare della scala, l'immagine acquistasse in solennità ed eloquenza, per cedere in grazia confidente e originaria.

L'avvio di Drei alla scultura, attestato dalle prime opere, appare già esente da ogni impaccio: sicuro nel gesto, abile nel taglio, solido nella ossatura plastica. La forma, infatti, è

cercata fin dall'inizio con avidità e, insieme, con rispetto, proclive a precisarsi in dettagli fisionomici e di espressione, nei volti, in una piega capace di rivelare la spinta urgente del corpo con densa brevità. In ogni scultura, questo processo di lavoro commisto di intenti e di soluzioni. E, invece, il concetto dell'immagine, il



Leda - 1/2n

ma che costituisce il fondamento della società » e che essa « si manifesta come erossione di ciò che esiste, affinché accada ciò che non esiste » (pag. 171).

Il libro si compone di tre parti: la prima affronta problemi di ordine generale inerenti all'essenza del teatro, la seconda contiene una serie di cronache (meglio sarebbe chiamarle « occasioni ») teatrali, la terza, infine, riproduce il Diario minimo di un utopista. L'indicazione più fruttuosa contenuta nella prima parte ci sembra quella concernente il carattere retrospettivo del teatro, contrapposto al carattere proiettivo del cinema. La rappresentazione teatrale è una ripresentificazione di un'azione avvenuta in cui la fine incombe sull'inizio, e, in altre parole, un *cito*. Non c'è teatro senza *fait*, non c'è dramma senza « *anaché* ». Al cinema, invece, le sequenze si snodano verso un finale imprevedibile, generando di continuo la domanda « e poi? ». Il teatro presuppone sempre un dato da interpretare, mentre il cinema, semmai, crea nuovi dati. Le cronache raccolte nella seconda parte del libro rendono conto di tale premessa, attraverso le analisi di testi che vanno da Sofocle a Pinter.

Senonché, gran parte del teatro attuale cosiddetto sperimentale resta fuori dal discorso di Claretta. Perché? Perché esso fa spettacolo invece di far teatro. Manco ad esso quel dato da interpretare, manca quel «fatto» che conferisce all'opera la sua contestualità, che la rende tanto più «aperta» quanto più è «chiusa», cioè corrente e solida. L'odierno teatro è, a dispetto delle pretese «democratiche», un teatro gerarchico il cui statuto è quello dell'omniestuale door-zanico, per dirla con Della Volpe. Il teatro «del regatto» manca di traslucida perché privo di linee etiche di orizzontalismo. Come mai questa reticenza ad interpretare e ad essere interpretati? Noi pensiamo che ciò sia legato a un fenomeno sociale quale la industrializzazione, che ha modificato il rapporto uomo-mezzi di produzione provocando la rottura con la tradizione (che invece di liberare l'uomo, lo ha reso ancor più schiavo) e, di conseguenza, l'omologazione culturale di cui parla va Pasolini.

In definitiva, nel teatro moderno non c'è interpretazione perché nella società non c'è più amore. E proprio sull'amore transitorio vertono le riflessioni raccolte nel *Diario*, provocate dai pretesti

gusto del rivelare e possedere che denunciano una cultura composta che si dirama, talvolta, in proposte di situazioni alternative.

Se, infatti, la fede nell'arte, l'entusiasmo faticoso per l'operare diretto, la cura del verosimile, reso non con inerzia ma penetrato nella ricerca di una lettura espressiva e partecipe, son tratti dagli umori stessi delle frequentazioni giovanili entro il «cenacolo» faentino del Baccarini — e ricavano con sé la volontaristica aspirazione ad uno spirito nuovo della scultura destinato però a circoscriversi in una riforma di limitato respiro, priva di rapporti con ambienti più vasti e di informazioni sulle ricerche coeve — ed erano contributi al verismo dei ritratti, giocati con destrezza e con mano felice: d'altro canto, il rifluire di una cultura già divenuta gusto corrente, inquieta di indugi e di complacenze floreali, conduceva il Drei ad inseguire certi valori ritinici non propriamente lineari: cioè, non destinati a consumarsi ed esaurirsi nel gioco abile dei contorni, ma piuttosto disposti a snodarsi con plastica eleganza nell'indicazione compendiarie e significante dell'immagine.

Queste due propensioni procedono in Drei di pari passo: il ritratto di Fattori (1907), di resa schietta e amorevolmente perseguita, e il ritratto di vecchia (1912), più veristicamente indugiato, o poi quello di Federigo Tozzi (1914), non privo di un certo qual

ritegno di indagine, quasi lo scultore fosse in soggezione di fronte all'amico scrittore, sfilano negli stessi anni in cui sono condotte altre prove, spesso di brevi dimensioni, o bozzetti, come quello per la Cassandra (1910), di un empito drammatico che si raggea nel pezzo definitivo; o quello, pure del '10, per la Salomè, annodata alle sue stesse braccia; o la figurina de La serpe e della Danzatrice, entrambe del '14, agilissime, specialmente quest'ultima, fino a ridursi a deformante arabesco.

Dentro queste spire floreali che celebrano la donna, pure mitologicamente mimandola, l'eventuale suggestione culturale è vinta dalla destrezza del fare, mentre talora, di quel che accadeva anche fuori d'Italia, non Barlach, ad esempio, lo sfiorava, quanto invece l'eloquenza degli affetti di Rodin, e, in essa, l'esperienza delle contaminazioni e delle propensioni più diverse che il barbaglio di luce unifica e risolve nel momento in cui si impossessa della forma. Così, infatti, in Brezza (1914) il corpo femminile è rivelato dalla luce nei trapassi salienti e più vigorosamente plastici, mentre i contorni restano smangiati dall'ombra e l'indefinibile sorriso del volto, lumeggiato quasi per trafitture, rende ambigua ogni possibilità di situazione narrativa.

Toccati da un rapido interesse per l'impressionismo cereo di Medardo Rosso, però rassaodato da un'attenzione più perspicua al modello, il ri-

più disparati (una visita agli affreschi di Lippi a Spoleto, la visione di un film di Bergman o di Buñuel, un sogno, una lettura, ecc.) ma confluenti verso un centro unificante rappresentato dalla tensione etica di Clarissa, indirizzata alla fondazione di una società più umana regolata da una morale aperta e da una religiosità non coattiva.

Angela Moscardello

Il diseredato di Brecht

Lulgt Fortz, nella sua introduzione alle poesie di Hermann (Wolf Biermann, *Poet e critico contemporaneo*, Intr. e tr. di L. Fortz, Finis, di Torino 1976, p. 133, L. 2.500) rende in parte ghostina all'intellettuale tedesco, tentando di liberare il personaggio da una serie di « luoghi comuni » e di equivoci venuti alla ribalta col recente « caso » politico. Va quindi subito detto che Biermann non è un emigrante alla moda espulso dalla Repubblica Democratica Tedesca perché filo-occidentale o perché facesse parte di un gruppo organizzato, più o

meno segreto, di dissidenti (che non esiste). Se già nel 1965, come ricorda lo stesso Forte, Erich Honnecker, l'attuale segretario generale della SED, all'XI Plenum del Comitato Centrale, pronunciò un discorso in cui, tra l'altro accusava Biermann di « socialismo anarchico e piccolo-borghese », significa che la posizione del poeta era nota alle autorità politiche da moltissimo tempo e che queste l'avevano già condannata decisamente. Il recente provvedimento esprime dunque da parte dei dirigenti della SED la volontà di compiere un atto emblematico che corrisponde alle esigenze della loro politica culturale, nell'ambito di un inasprimento dei rapporti internazionali, dimostrando così che le timide assicurazioni di dialettica interna e di « liberalizzazione », avvenute al Congresso degli scrittori socialisti del '73 in margine al « caso Pienzdorf », erano solo di carattere formale.

Biermann è in realtà un poeta, uno studioso, che ha lavorato con Brecht al Berliner Ensemble come assistente alla regia, che ha collaborato con Eisler nelle esecuzioni musicali, che ha tentato di fondare un « teatro berlinese di lavoratori e studenti ».

Se è vero che la sua



Brezza - 1914

tratto di amica e il ritratto di amico (entrambi del '13) appaiono modellati con grazia istantanea, con garbo di episodio delibato con vena cordiale; mentre una plasticità ridotta in volumi squadrati e semplificati, come per una meditazione post-cubista, è nel bozzetto del Soldato ferito (1917).

Del resto, la flessibilità plastica, propria di una mano non soltanto sagacemente allenata, ma per suo originario destino votata ad un'ansia di creatività, consente a Drei di ripre-

correre con autonomia, più rispettosa che discreta, schemi quattrocenteschi e cinquecenteschi, dalla ricerca costruttiva per la Pietà (1914) all'accomodante armonia dell'Adorazione (1922) quasi un sostenere le origini e la fede nei « patriarchi » e, allo stesso tempo, una conferma a se stesso della propria duttilità di scelta. La quale, però, va a concentrarsi in quegli stessi anni, con particolare sapore, in una snellezza figurale che sottilmente esibisce la qualità sdrucciola dei piani, sui quali la luce trascorre non scivolando, ma invece calibrando le emergenze, torrendo le forme con uno scatto energetico; qualità che più che nella Dafne acrobatica, traluce in altre due opere del '19, e cioè nella Coppa, in cui l'oggetto è trattenuto dal battito d'ali dell'agile figurina femminile poggiata sul delfino, e in Risveglio, dove una animazione tutta contenuta partecipa alla semplificazione delle forme, con una eleganza tesa e misurata che avverte le delizie dell'art déco.

C'è una disposizione, nelle opere degli anni Venti, a considerare la figura femminile secondo un duplice pretesto: e cioè quello che fornisce le più complesse possibilità compositive e plastiche e, insieme, quello di alludere a smagate simbologie, a favolose restituzioni, quasi una persistente nostalgia per l'incanto di una perduta possibilità di bellezza.

I nudi di Drei sembrano allora appartenere all'area di un mito privato,

attività di cantante (e soprattutto il suo modo di cantare) è funzionale alla sua stessa produzione poetica, poiché gli consente, attraverso l'effetto di straripamento, di evidenziare i suoi momenti lirici, e gli offre la possibilità di rivolgersi a un pubblico più ampio e di trovare così il modo di incidere in una qualche misura sulla realtà circostante, è vero anche però che questa sua attività, per quanto più famosa, costituisce solo una parte delle sue operazioni culturali.

L'antologia di poesie scelte da Forti, tratte da tre differenti raccolte del 1965, '66 e '72, offre un panorama sufficientemente ampio per valutare le tematiche della poetica biormantiana. La traduzione, per la verità, talvolta disattende le aspettative nella misura in cui cerca spesso le strutture formali della rima tralasciando le connotazioni implicite nel testo e forzando talora il senso della frase. E' il caso, ad esempio, di Domenica di provincia, dove ci vuole una buona dose di fantasia per capire che « al verso la china » significa « si diventa vecchi » (*man wird auch alt*), e dove forse nel verso finale (« si guardo la riva ») si perde la voluta ambiguità del testo tedesco. 191

sco, in cui l'autore, con uno stravolgimento del senso abituale della frase «Ich sehe heute fern», allude all'altro suo significato («oggi vede lontano»), che è un po' la chiave interpretativa della filastrocca.

Inserendosi in un filone poetico che in Germania è stato fecondo, e che passa per Tucholsky e Wedekind sino a privilegiare un certo Brecht, Biermann compie una precisa scelta di genere letterario in senso democratico-popolare (la ballata) e una scelta stilistica in cui non poco ha influito il suo lavoro con Eisler e un uso pratico del *sceneggiato* brechtiano. Egli adotta un linguaggio comune, «basso», antiletterario, popolare, quasi a sottolineare il distacco della sua produzione dai componimenti letterari ufficiali e apologetici e trovando in questo un mezzo espressivo fecondo che potenzia la sua bruciante ironia. La traduzione italiana tradisce talvolta anche questa intenzione sostanziale usando uno stile e un lessico troppo forbito rispetto all'ardimento complessivo della poesia biermanniana.

Sembra che Biermann, durante il suo breve soggiorno a Roma, in colloqui privati, abbia espresso la preoccupazione di essere strumentalizzato

nel quale i riferimenti culturali si appuntano al titolo o alla pacata interferenza decorativa di un simbolo, perché tutto il resto appartiene alla immagine quotidiana, allo strappo dagli altri per ricondursi a se stesso.

I piccoli nudi conoscono allora vibrazioni emozionali di piani, gesti lievissimi che contrastano con la struttura plasticamente risentita di ogni forma.

Appare però nel '34, levigatissima, una Danzatrice interdotta nel passo fino a che, nello stesso anno, una Venere moderna sopraggiunge, perfetta e perplessa, i capelli «à la garçonne», ironicamente incongrui rispetto al nome che l'intitola. Una Venere dal focolare, anzi da caminetto, di una amabilità salottiera, sulla quale gli occhi possono indugiare con tenerezza comprensiva per una fisicità tanto addomesticata e docile.

Eppure, già in questo pezzo comincia a struggersi quel sentimento di purezza plastica in cui l'idea intende sublimarsi, e che nella realizzazione della Saffo (1935) e poi della Tre Grazie (1941) ricerca strutture compositive di una misura armonica, distese con mite eleganza nella aggettivazione discreta ma puntuale degli attributi di Saffo, fino alla mano che si ricama nel vuoto, piuttosto che nello spazio; o fino al tentativo della Grazia seduta di richiamare le compagne irrigidite alla scioltezza del suo atteggiamento: monumenti ad una

bellezza che è credibile soltanto se contemplata e non posseduta.

Mentre il ritratto preme con la sua presa psicologica, i ritorni del motivo di Leda e delle danzatrici e le altre invenzioni degli anni Cinquanta e Sessanta, continuano ad inseguire il segreto dell'armonia. Non è più ricercata sulla pelle dell'immagine, ma nel vivo della scultura, nella qualità del suo impianto, nei piani nervosi al trapasso della luce, nel taglio che elabora l'animosità plastica: come l'Arianna (1944), il lamento muto, risucchiato dalla stanchezza dell'angoscia, o come negli Amanti (1952), il cui trasporto è svirgolato di luce, o nella Ballerina (1958), vibrata da un luminismo balenante che fa scattare i piani tesi.

In questo indugio nei segreti della materia, in questo possesso che si dilunga nei tempi del nascere e del crescere della forma, Drei è andato man mano ritrovando il carattere più intimo e peculiare del suo linguaggio, dopo e al di là della molteplicità delle prove più impegnative per dimensioni ma anche più distraenti rispetto a quel nucleo creativo che con maggiore autenticità ha teso al recupero di una difficile bellezza plastica. E infatti, ultima scultura compiuta, realizzata con occhio attento al mobile e dolce indugio dei piani e con mano vigilante all'equilibrio strutturale della figura, la Primavera, del '67, protesa nel moto incipiente di liberare al volo una co-

dalla stampa berghese, come forse era nel volto dei dirigenti della SED, « il timore che le sue opere, immesse nei grandi mezzi di comunicazione di massa, vengano in un certo senso distorte. La sua protesta, infatti, esprime l'insoddisfazione delle giovani generazioni che accettano le realizzazioni pratiche del socialismo come punto di partenza, ma che non sono disposte ad « aspettare tempi migliori », ed è tutta interna alla situazione della RDT: va letta dunque in quel contesto per essere correttamente decodificata. Egli rifiuta la fuga in occidente come soluzione dei problemi individuali (« che nessun porco fuga », p. 85), sogna una società socialista che non abbia bisogno di coercizioni e individui nella lotta interna il mezzo per modificare la sclerotizzazione delle istituzioni politiche che hanno determinato la frattura tra vertice del partito e base dei lavoratori.

La poesia di Biermann si muove nell'ambito della tradizione letteraria tedesca, trovando in Hölderlin, Heine e Brecht i suoi maggiori punti di riferimento: da Hölderlin riprende lo scontro di fronte alla mancata rivoluzione e il senso di angoscia per il suo isolamento intellettuale, di

Heine frequenta alcuni significativi luoghi poetici, rifiutandone, però, l'autocensura da utilizzare in senso tattico. Non c'è dubbio che egli si senta erede di Brecht nell'uso stralante dei materiali poetici (e nel modo di cantare) e nell'uso dell'ironia come momento di frattura e di stimolo per la realtà circostante. Il privilegiamento del genere epico rispetto a quello lirico (tratto da Heine e da Brecht) non è temperato dal suo accentuato soggettivismo, dalla rivendicazione delle esigenze dell'individuo in una società socialista, trovando anzi in questo una riproposizione della dicotomia hegeliana tra « sentimento » (esigenze dell'individuo) e « ragione » (problemi sociali). La sua ironia, i suoi momenti di scoramento, il suo disperato senso di isolamento, la consapevolezza di essere progressivamente emarginato dai processi reali e dalle sedi di decisione politica, finiscono per motivare la sua operazione poetica proprio come estremo tentativo di rompere clamorosamente tale isolamento, riallacciandosi a una situazione hlderliniana e ai poeti mambri (« anche in poezze fiorisce il dente di leone »). Biermann canta la « rivoluzione tradita » dal distacco che stori-

lomba: gravità plastica fatta di forme piene e ridenti che non tradiscono la misura dell'immagine.

La limpidezza formale, la poesia del gesto, la luce umida che resiste sui piani e con levità li risolve, tornano a segnare quest'opera dei caratteri più peculiari della scultura di Drei: quelli che nella contenuta ma calda intensità degli affetti, nella poesia di un mito fatto familiare, nella affabulazione privata di un sogno di bellezza, ha trovato la sua trascrizione più fedele ed esclusiva, fuori da ogni tentazione di eloquenza.

Per questo, appunto, al pari o forse più di quelle di grandi dimensioni, che spesso giungono pure ad esprimere il senso di questa armonia segreta, le piccole sculture continuano ad esigere una vita propria che non le apparenta all'idea del bozzetto e alla sua natura episodica: intatte e compiute, la loro qualità epigrammatica è così piena da ottenere una lunga durata di voce e di significato. Talora inquietate da un soffio di grazia lambiccata alla Bourdelle — come in certi esempi degli anni mediani copiosi di inventiva e di soluzioni — le brevi sculture acquistano singolare fragranza dall'essere state concepite tutte intere, sostanza e aggettivazione, apporto ornativo e struttura plastica: senza cesure, come se nel cavo della mano Drei avesse saputo trattenere con pari saldezza il fantasma del sogno e un'irrequieta realtà.



Coppa - 1919

Al di là dalle incidenze più rischiose, delle avventure contingenti, nel corso di una vita che anche nelle sue pieghe più scarse e povere di grandi accadimenti ogni creatura sa intimamente di giocare con terribile azzardo, tutto quello che resta di un artista, e qui, di Drei, è il significato del suo fare. E intenderne la durevole presenza, contro e nonostante l'irruenza illusoria e la lucidità analitica di questi tempi dell'arte, è un impegno che sta sul crinale del conoscere e del riconoscere.

camente si è venuto a creare tra l'apparato politico e i lavoratori della RDT, ironizza sulle attitudini borghesi del «monopolburocrate» («Ti vedrò sfrecciare / in una colonna di limousine di stato / a prova di pallottola, nascosto dietro tendine»), sulle istanze della rivoluzione e della democratizzazione che sono divenute astrattezze formali e discorsi ufficiali «nella lotta di classe dei brindisi», critica un modello di sviluppo che si vuole contrapporre alle società opulente avendo come fine un nuovo tipo di consumismo piccolo-borghese, a questo contrapponendo i valori duraturi della rivoluzione operaia e auspicando la «rivolta», parola che richiama alla mente le giornate del '33.

Quando queste tematiche trovano una loro mediazione letteraria nel rapporto con la tradizione tedesca e nella ricchezza di immagini poetiche pregnanti che lo avvicina al modo di scrivere di Brecht, allora l'opera di Biermann supera il meccanicismo e il contenzioso, in cui talvolta è relegato dalla sua aggressività verbale e dal suo soggettivismo, e si pone come momento interessante della poesia tedesca contemporanea. Tuttavia la

distanza che lo separa dal drammaturgo di Augusta è enorme, in primo luogo in quanto Biermann non sempre riesce a trovare tale mediazione, e in secondo luogo poiché non situa sino in fondo l'indicazione brechtiana secondo cui un intellettuale comunista deve porre il problema del cambiamento dei mezzi di produzione culturale agendo al loro interno. E Biermann, nonostante tutto, non ha saputo — o non ha potuto — agire nella sfera dei mezzi di produzione, rimanendo prigioniero del suo soggettivismo, che lo rende espressione di un disagio reale, emblema di una problematica ben più vasta di quella che è oggettivamente rintracciabile nelle sue opere.

Mauro Poni

La narrativa di Mischia

Quella ventata d'aria nuova che entrò improvvisamente nella chiusa e stagnante atmosfera della nostra narrativa contemporanea con Il Gran Cuscino delle Terre Grasse

IN BUCA

ALL'«ESPRESSO»
SOLO ANDATA
LA TORRE A SALTINI
(DIDEROTtura?)

Epistole segrete? Corrispondenze che non corre e non sponde? Comunicazioni culturali a senso unico, solo andata, niente ritorno, cui assicurar per bisogno il cammino a rebours? Ci capita di «ricevere» e pubblicare «lettere senza risposta» (incordiamo quella di Balloccchio o «Il Manifesto», neppure pubblicata, a titolo d'esempio). Non entriamo nel merito (o nel dismerito), almeno in questa rubrica. Le lettere sono «in buca». Giudicheranno i lettori che dalla buca le trarranno. E magari rischiederanno, corresponsabilizzandosi in corrispondenze che non riguardano mai soltanto destinante e destinatario. Sono gli altri, da stanare...

Al Direttore de L'ESPRESSO
via Po, 12
ROMA

Sig. Direttore,

forse i recensori non sempre hanno il tempo di leggere i libri di cui scrivono. E io non mi meraviglio che Vittorio Saltini presenti il mio **Diderot nostro contemporaneo** imbastendo un discorso stravagante (L'Espresso, n. 21, 29-5-77). Egli si richiama ad Aristotele, Oscar Wilde, Manzoni, Schlegel, Cicerone, Filostrato, Federico Zuccari, Orazio. Un'altezza di rinvii e di citazioni per sollevare polvere e per potere, nella confusione, taglia-

re la coda anche a Diderot. « Il limite di Diderot è », ecc., ecc.

Saltini crede al mito idealistico del nano di oggi che sa più dei giganti di ieri. Guai, dunque, a proporre taluni di quei giganti in funzione attualizzante, di stimolo a una fruizione diversa del passato e a una riflessione nuova sui nostri modi di operare.

Del resto, se lui, Saltini, cita Aristotele è perché sa più di Aristotele; se usa Manzoni è per imbalsamare Manzoni. Ha le etichette pronte per tutti e per tutto. Se non basta, Aristotele sa classificarlo con parole di Panofsky, e Manzoni può ridurlo a Don Abbondio, e Don Abbondio a persona fisica, della stessa fisicità terreste di lui, Vittorio Saltini, che, per « errore », può anche trasporlo in Manganelli, ma nella realtà si ritrova pur sempre nelle sue proporzioni, a non essere altri che Saltini Vittorio.

Ciò, perché a Saltini non piace Diderot materialista e, ancor meno, la tesi diderotiana dell'arte come « menzogna ». Inutile dire a Saltini che se avesse in qualche modo prechizzato il passo del mio libro cui pare si riferisca, non avrebbe probabilmente confuso menzogna con « errore ».

In quel passo (p. 257) e altrove, non si legge che l'arte è solo menzogna, come vuol credere e far credere Saltini, e nemmeno che essa sia « errore », come egli — forse non deliberatamente — confonde. Vi si trova scritto, invece, che l'arte porta in sé la menzogna « per la duplice natura del suo processo costitutivo, che è insieme veritiero e bugiardo ».

« di Eraldo Miacia. Il "vincitore morale" — chi non lo ricorda? — del Premio Strega 1975, non poteva certo esaurirsi con quella prova: troppi, e troppi al giusto punto di fermentazione gli umori fantastici affollati sulla punta della felice penna di questo poeta che non aveva rivelato a nessuno d'essere anche, e da sempre, un narratore. E di che specie, selezionatissima, ce lo conferma ora la lettura di *Rosario e il Bambino*, il suo secondo romanzo, uscito anche esso da Ruscini. La prosa asciutta, cristallina e frizzante da *Il Gran Custode* sembra farsi qui ancora più fluida, trascinate, per l'assoluta mancanza di interferenze, diversioni, sovrapposizioni da parte dell'Autore. Miacia è un perfetto creatore di situazioni al limite del vissuto e del vivibile e non c'è posto, nei suoi romanzi, se non per i personaggi, personaggi minimi al massimo della veridicità, che basta un niente a rendere surreali, e quel niente inevitabilmente accade. Nonostante le varie paranoie affibiate loro dal critico, in realtà i personaggi di Miacia, irripetibili nella loro completezza, risentono forse soltanto, come riconosce il loro stesso Autore, di quel particolarismo microcosmico, pae-

sano rintracciabile in un Bellarmino e Apollonio di Loper de Ayala, un universo di linee colossali che sarebbe quanto mai errato connotare storicamente o geograficamente: l'Abruzzo di Miscia è un pretesto: è il granello che abbraccia il mondo, la conchiglia che racchiude il mare.

Si può invece parlare per Miscia, questo sì, di anima ibERICA, per quel tanto di contrasti inopprimibili, rinviabili solo sul piano poetico, che egli gioca quasi interamente, nei suoi romanzi, su un fronte solo: la esautorazione di una mezza verità portata in capo al mondo e fatta precipitare. La controparte interviene infatti solo alla fine, ed è il colpo di mano che rovescia le apparenze, la beffa della morte che gioca a rimpiattino dietro l'angolo: una morte dal volto sereno, che non distrae dalla vita, ma la feconda.

Soprattutto ai dia-loghi protettivi (spla di un'indubbia vocazione di Miscia per il teatro) sono affidati i contorni delle figure umane del romanzo che ne escono, come suoi darsi, a tutto tondo, protagoniste di una vicenda che sembra aprirsi per proprio conto davanti agli occhi attenti di un Autore assente, che si limita a sbirciare nel

Per non stravolgere il senso del mio discorso, Saltini avrebbe potuto guardarsi almeno i testi che io fornisco nell'altro libro complementare **Diderot - La teoria e la pratica dell'arte**. Un libro che Saltini neppure menziona, forse perché nel suo inconscio sarà scattata la censura. O forse anche perché, credendo egli nell'arte come invenzione, il « suo » Diderot preferisce inventarselo.

Intanto, però, Saltini, lamenta « un sottosviluppo intellettuale cui sembriamo tutti avviati ».

Sig. Direttore, come ovviare a tale rischio? Come salvare almeno Saltini dall'incombente « sottosviluppo »? Non Le pare che Saltini andrebbe in qualche modo soccorso?

Con cordiali saluti.

Armando La Torre

Roma, 15-6-1977

* p.c.

Al Comitato di redazione de
L'ESPRESSO
via Po, 12
ROMA

Sig. Direttore,

nell'Espresso di oggi (n. 24), Saltini riparla del mio **Diderot nostro contemporaneo**. È curioso che egli non risponda alla mia lettera, di autore del libro. Fa bensì riferimento a due « lettori », dalle cui lettere peraltro non si riesce a saper nulla.

Rispetto alla prima recensione, cambia piano di discorso e anche tono. Ma non cambia il vizio. Continua nell'opera di mistificazione, assumendo che io contrapponga Diderot ad Aristotele, ecc., ecc.

La questione, Sig. Direttore, è ben altra. Saltini non comprende che la storia è processo (non svolgimento). Capirebbe, altrimenti, ch'essa comporta, insieme alla contraddizione, salti, e scarti, progresso o regresso, rivoluzione o fascismo, ecc. Per cui, mettiamo, un uomo di oggi come Saltini può essere fermo con la testa al passato e un uomo di ieri come Diderot può essere culturalmente attuale e vivo oggi.

Certo, ciò è affare suo. Affare suo se, anziché attenersi ai testi che finge di leggere, preferisce cedere alle sue fisime o ubbie.

Ma, Sig. Direttore, perché L'Espresso non si identifichi con Saltini, non le pare che il Suo settimanale dovrebbe pubblicare questo mia e là precedente? L'informazione corretta non è forse la necessaria premessa per la promozione del dibattito culturale?

Con cordiali saluti



Mario Verdi, *Controversi all'acciuga*

le finestre illuminate di una provincia sonnolenta e un po' isterica, e a origliare alle porte, fantasma divertito e innocente. Riasumere la storia di Rosaria e il Bambino può essere pericoloso, perché una miriade di collaudati minuziosi sostanziali ne sarebbe per forza sacusa, e sono quest'ultime, più ancora della trama, a fare del libro un capolavoro di esilio. Chi co'è infatti il sogno del Bambino, il formata di Maritano (sogno tanto reale da incarnarsi e addirittura involarsi), rispetto alle trovate di un Istruttato, ex crivellaro e moderno Diogene, o la crudele truffa accigliata dal sedicente Avvocato, un Arzocagabugli relucinato, di fronte alle intuizioni di Giuditta, la cavalla del cocchiere di piazza?

L'intero racconto è in fondo la storia di un mancato incontro, di una revocata unione. E forse il sotterraneo messaggio di Rosaria e il Bambino, sfuggito inconsideratamente alle stesse intenzioni dell'Autore, è quello giovanile direttamente solo nella sua produzione poetica: basta pensare, ad esempio, al lungo dialogo de *Le Isule felici*, dove due realtà in antitesi si fronteggiano in una magistrale danza di corteggiamento e ripulsa: lo spa-

sio che le divide è tutto il dolore e la pazza dell'uomo. Glauco che ignora di essere biffante. In questo senso, non è dunque solo la fantasia iperbolica, aristocratica e donchiottesca insieme, a fare di Misia quel narratore autentico che è, spericolato ma sicurissimo del fatto suo: c'è anche, più segreta e discreta, quella profonda conoscenza dell'uomo e dei suoi chiaroscuri che gli deriva appunto dal suo essere innanzitutto poeta. Un poeta che realizza la realtà e la schiude solo per il gusto di vederla giocare, riservandosi il diritto di ricomporsi quando vuole, mai quello di prendervi parte. Uno di quei poeti troppo lunamati della vita per poterla anche vivere.

Paola De Paola

*Fralda Misia
Rosaria e il Bambino
ed. Riscossa,
pag. 222, lire 4000*



Alfonso Corrao, Disegno

... Quanto alla donna (pesco d'altri abissi) il mio Corrao la immobilizza, la fissa in arcani ideogrammi sessuali. Non volti, non braccia, non seni: da un vortice di segni geometrici, da un'algebra di tenui rami e triangoli (foglie di pensieri?) tutt'a un tratto sbocciolano, ma come fluttuando, cosce e baci opachi, lenti: gli emblemi cioè di una gelida e bruciante passività.

Giuseppe Marotta sul pittore Alfonso Corrao - in «Di riflesso di raffa», Sampieri, Milano 1965.



Sara Mirabella. Autoritratto

Una mostra di inediti del pittore Sara Mirabella è stata allestita recentemente alla Galleria « La Barcaccia » di Roma.

Leonid Andreev

Un rigoroso ed eccellente saggio su Leonid Andreev è venuto ad arricchire la fortunata ed ormai collaudata collana de « Il Casinò » de La Nuova Italia; l'Autrice, Rita Giuliani, ha saputo articolare il lavoro con estrema linearità e chiarezza, affrontando la complessa e tormentata personalità di questo scrittore russo, protagonista di uno dei suoi letterari più clamorosi dell'ultimo del secolo, sulle basi di un'attenta e sensibile lettura delle sue opere, oltre che di una vasta documentazione.

Messo in luce il retroscena culturale di Andreev, nutrito da autori quali Schopenhauer, Tolstoj, Dostoevskij e Hartmann, e la sua matrice sociale, ineguabilmente provinciale e piccolo-borghese, la Giuliani descrive come per il suo carattere chiuso e solitario, minato da un pessimismo patologico, egli non riuscì mai veramente a credere ad alcuno degli ideali politici che fermentavano nella Russia pre-rivoluzionaria, né tantomeno a rifiu-

giarsi, come fecero invece i simbolisti, in un mondo di perfezione poetica. Preda per tutta la vita di quel "terrore dell'infinito" che Gorkij considerava la malattia mortale degli intellettuali del suo tempo, Andreev conobbe all'inizio un travolgente successo col suoi racconti, gravitanti sempre attorno a un disperato senso della morte e della fragilità umana, e le sue opere teatrali che, con il dramma *La vita del l'uomo*, del 1907, toccheranno l'apogeo della popolarità.

La parabola della fortuna fu molto breve per Andreev, che presto finì per stancare i critici per la

sua artificiosità e il mone dell'angoscia, grosso pubblico per il che era anche quello suo eccessivo pessimismo. «Sì malvagio, al cupo, ma non essere pessimista!», gli Dio finché non mi istupidirò», scriveva nel 1904 all'amico Veresaev. Parafrasando ciò che disse Vogeler dell'Espressionismo, la Giuliani afferma che per la Russia l'arte di Andreev fu la danza macabra della cultura borghese sull'orlo della catastrofe: credendo di dare l'essenza delle cose, Andreev ne diede infatti solo il disaffettamento.

P. D. P.



Rita Giuliani
Leonid Andreev
Il Castoro, pagg. 135,
lire 1400

Sulla « Padronanza assoluta »

ALLO SKOINOBÁTE che passeggia sulla fune

di Aldo SEVERINI

teo / illogismo?
teoria / teologia / ideologia
dell'illogico / il funambolo / il prestigiatore
il saltimbanco / il clown / il giocoliere
l'acrobata / il mortifero pestifero

il linguacciuto / linguafomane
lo scalpito del destriero
imbizzarrito-sbizzarrito
il puzzle
il bri-
couleur dentro il bricolage
satana dentro Dio / o il diavolo
in corpo / lo splash della materia sfatta
il sezionatore dissacratore della parola
l'aritmia del ritmo / lo spettacolo
pirotecnico / i mortaretti
il carnevale / Piedi-
grotta / Rio de
Janeiro
la mascherata / la coglionata
la peperonata / la cazzata / il chiavi-
sterio / l'eresia / la grammatica assassinata
la sintassi sintassata / gli avvenimenti
crudi rincruditi incretiniti abbruti-
titi / le pagine invertite sov-
vertite / la contaminazione
la riesumazione / luoghi
comuni e aberrazioni
visceri sconvolti
borborigmi della lettura
lo stress delle scorribande sulle
parole / le metafore metaforizzate / le allu-
sioni allu(v-s)ionate / il leggibi-
le dell'illeggibile / l'origi-
naltà degli eccessi
o gli eccessi
della fan-
tasia
le astruserie della
paiche / il delirio demens / l'oni-
rismo / il dedalo / dedalus / Joyce / dove ti
avventuri e ti perdi / la strada percorsa
impercorsibile / il segno / il flash / il
ciak / la sequenza / il montaggio
l'inquinato disinquinato
l'illusione / la delu-

slone / il porto
 di mare
 dove alzi le vele
 la navigazione lascia
 la bassa marea / l'incaglia-
 mento nel banco di sabbia / lo
 sbuffo lo stantuffo / le macchine a
 tutta forza / la trazione del rimorchiatore.
 la pena la speranza la schiarita
 all'orizzonte / il punto aperto
 lo squarcio / il passaggio
 obbligato / la linea
 di scontro
 la spe-
 rimentazione / la ricerca
 l'antiromanzo del romanzo / verso
 un approdo / un tempo altro / uno spazio
 altro / una scrittura altra / valori altri
 il genere umano corre / noi cor-
 riamo / il moto perpetuo
 la terra gira
 i pericoli
 latenti
 inseguire chimere
 fondare ordini sulle dentiere mobili.

¹ Leggende « Il padrone assoluto » di Gianni Toti.



Franco Verdi,
Tropical poesia

Renato MINORE interviene
sul romanzo di Gianni TOTI

TUTTO INFUNZIONA COSÌ FUNZIONANDO

Un altro dei primi dieci testi
di presentazione de « Il Padrone assoluto »

Renato Minor è un giovane poeta e agguerritissimo critico. Era alla « presentazione » del libro di Gianni Toti — « Il padrone assoluto » — a Palazzo Taverna (agli Incontri internazionali d'Arte) insieme alla registrazione epistolare di Zavattini e alla presenza degli altri co-interventori (Cesare Milanesi, Filippo Bettini, Giuliana Morandini, Antonio Ciocca, Sergio De Riso, Mario Lunetta, Filippo M. Ferro, Armando La Torre), ma poi ha formalizzato il discorso già scritto, ed eccolo. Renato Minor docet, tra l'altro all'Istituto di Scienze dello Spettacolo, della Musica e della Comunicazione. Dopo la sua partecipazione al libro dei poeti della « Quinta generazione » (la rivista che esce oggi a Forlì con lo stesso titolo dovrebbe chiamarsi almeno « Sesto »), nel 1970, e un suo primo libro di poesie è apparso nell'antologia « Il pubblico della poesia » e ha pubblicato un « Castello » — « Giovanni Boine » — mentre sta per uscire da Bultoni un suo promettente libro di saggi — « Intellettuali, massa-media e società ». A rileggerlo dunque.

Anche sull'Unfunktionierung (o infunzionalità materialistica della produzione letteraria, brecht-benjaminianamente intesa) di cui parla per Toti.

È un'esperienza quella che ho vissuto nel confronto del libro di Gianni Toti, un'esperienza molto specifica come lo è sempre quella della lettura e non in quanto estendibile. È l'esperienza di lettore parziale, cioè parzialmente situato rispetto alla totalità in cui il testo è scritto e s'impone all'ipotetico lettore non parziale, un'esperienza di continui accomodamenti, di zone imprevisti, di mosse a fuoco sfilenché.

Il padrone assoluto è una trappola in cui se mi si passa l'approssimazione, tutto funziona nel proprio completo « nonfunzionamento »: un nonfunzionamento a un tempo previsto e casuale, sin glissante e dialettico, totale e all'infinito fragmentato. Proprio per questa ragione la parzialità, il decentramento del punto di vista erano in qualche modo già

previsti se è vero, come è vero, che nel risvolto editoriale si legge che « il lettore abituato a celebrare i fasti della narrazione viene messo in guardia, il linguaggio scoraggia la padronanza assoluta cui aspira ».

Ma questa mia parzialità è di una specie diversa, o almeno così la penso, anche se il totale non funzionamento ingloba, forse, anche questa mia reazione « privata ». Comunque vediamo più da vicino il lettore di Toti. Io lettore di Toti, ci troviamo di fronte a una materia linguistica indecifrabile che sembra come corrosa da una maligna proliferazione cancerogena, affrontiamo una massa impenetrabile e, se appena vi entriamo da un punto qualsiasi (Toti stesso consiglia l'assoluta praticabilità del testo ribaltando l'ordine consueto con cui le pagine si susseguono nel libro, in un qualsiasi libro), la ricerca di una chiave che possa svelare l'enigma si fa vana. E si fa vana perché la pur possibile individuazione di un punto più fermo di altri, di un *ubi consistam* è subito suggerita e negata, affatturata, riscritta, rinnegata, riaffatturata. Non c'è scampo, sembra il processo di rifrazione da uno specchio all'altro, della stessa immagine. Penso, ad esempio, al movimento ironico e assai partecipato e assai estraniato - assai replicato che nelle prime pagine conduce il discorso sul testo e sul romanzo. Il suo farsi distarsi, proporsi, parlare in prima e terza persona, in tutte le persone possibili, astuto come colomba e candido come falco. Ecco, questo sarebbe uno splendido indizio e di tanti analoghi indizi è disseminata la pagina di Toti che, ovviamente non dà nulla di quello che promette e promette tanto di più rispetto a quello che, in ogni caso, non può dare.

Allora il lettore decentrato, co-

me forse lo ipotizza Toti, il lettore parziale come mi sono definito all'inizio rispetto al libro, non affrontano di petto la totalità del testo da cui potrebbero essere annientati, né sfidano la compatta e assolutamente onnivora trasgressione linguistica da cui esso è attraversato. Preferiscono meditare, non con malinconia, ma con la forza che deriva dall'impatto con quella totalità sulla propria parzialità e sul proprio decentramento rispetto alla trasgressione totalizzante, ripercorrono il tempo indeterminato in cui si suggella lo spostamento dal Testo, la sua cattura rinvii prudentemente ad altra data, e per il momento sospende in una serie di pratiche di approccio cerimoniale, il lettore parziale diventa annusatore di indizi, si situa nei dintorni del Libro, nei paraggi della Separazione che è forse (citando Derrida) la « condizione dell'opera » e non soltanto del discorso sull'opera. La parzialità permette invenzioni e accostamenti non altrimenti concessi a chi si immerge nella vischiosità del testo che a poi il discorso dalla sua totale aggregazione e insieme. Il discorso su ciò che è ipoteticamente riaggregato (si pensi al « semilavorato » di cui si parla nel risvolto editoriale e anche nelle prime pagine del romanzo, che sono il sicuro campione di cui mi servo per i miei indizi, per il mio sommario sondaggio).

Il ricordo corre allora a una citazione con cui alcuni, diversi anni fa, lo stesso Toti ha iniziato a qualificare la sua « trasgressione » (allora in versi « ora divenuta » romanzo « non romanzo » o « insolente ironizzato ») parlando (sulla rivista *Quartiere*) dell'« irriducibile atto psico-fisico, individuale del linguaggio che è il germe di ogni mutamento e di ogni evoluzione del pensiero umano » (sono sue parole).

Ecco, al lettore parziale che ambisce a un successivo chiarimento di questa sua ambigua condizione, ma che il testo conferma in tutta la sua vitale, vitalissima precarietà (e la lettura è sempre un ambiguo e vitale gioco di equilibri). Il *Padrone* assoluto svela una prima ma condizionante identità che si porta dietro tutte le altre: la sua magnifica illeggibilità, la sua irre-

frenabile lusinga, i suoi illimitati provigli filologici in cui la bussola è fin dall'inizio impazzita, sembrano quasi scritti, o *raccontati*, per illustrare la tragica e assoluta verità di quell'assioma, la sua centralità rispetto ai problemi della vita e della morte, della Politica e dell'Irromanzo di cui tanto vorticosamente nel libro si ragiona.

« Valentina SAVIOLI sul libro di
Giuliana MORANDINI »

TESTI monumenti dal femmanicomio

Le terribili storie
delle donne « scomode e improduttive »

PREMIO VIAREGGIO - OPERA PRIMA
per la saggistica

Terribili e bellissime le testimonianze di queste donne frantumate da esperienze quotidiane di violenza familiare, dalla mancanza di affetto, dal desiderio struggente e insoddisfatto di amore, dallo sfruttamento (non solo di classe), commovente a

trarre il loro tentativo di « rimettere insieme » se stesse durante il racconto, di raccogliere i ricordi di un passato violento dagli elettroshock, usati a ripetizione quasi come in un rituale di tortura, come una punizione inflitta a chi è diverso, immen-

samente dolorosa la loro fatica di esistere in un mondo in cui la «pazzia» è spesso soltanto il risultato di una gravidanza fuori del matrimonio, e di una maternità non desiderata, o della stanchezza causata da un lavoro snerante, o semplicemente dell'impossibilità di essere normale», di assolvere a un ruolo imposto.

«...Forse più mio che suo, perché quando una donna si comporta così», racconta Orsola, 27 anni, ricoverata nel manicomio di Udine, e prosegue: «Se di non fare il mio dovere né di madre e tanto meno di moglie...». Odioso e crudele scoprire che la loro «folia» non è solo il risultato di una emarginazione, ma di questa aggravata dalla povertà, non solo economica, ma anche culturale, che spinge la «malata» vergognosa della sua «diversità», ad automarginarsi nel manicomio nella speranza di riacquistare così la perdita, «ambita» normalità».

Moltissimi sono, infatti, nei racconti di queste donne, gli accenni quali «Ho volontà di curarmi. Stamattina ho detto a mio marito "portami via". Sono venuta volontaria». Essi stanno a testimoniare una volontà di «guarire» e di ridiventare madri e mogli «perfette», cioè subalterne, figlie devote e ubbidienti, nella speranza di riacquistare in questo modo l'affetto perduto, elemento indispensabile come il pane alla propria sopravvivenza.

Ex prostitute, madri di troppi figli «impazziti» per non aver potuto abortire, giovani meridionali che hanno «sbagliato», e che per questo la famiglia ha fatto «rinchiudere», raccontano, con parole niente affatto sconnesse, ma anzi efficaci, essenziali nella spezzatura e disgregazione del discorso, la loro condizione di donne povere e non volute, la loro fragilità di fronte alla vita, la difficoltà di viverla.

Da tutte le testimonianze emerge un'accusa contro la psichiatria (una certa psichiatria grossolana): accusa terribile, benché indiretta e inconsapevole. Attraverso queste storie di donne che non sanno più riconoscersi nemmeno nei loro corpi, tanto essi sono stati resi brutti e deformi da cure prolungate di «neurlettici», la psichiatria (o almeno quella che esse conoscono) risulta essere come una moderna caccia alla streghe, con le sue regole inquisitorie, i suoi interrogatori, le sue punizioni, le sue torture.

Non una di queste donne ha dimenticato di accennare sempre con terrore e angoscia agli elettroshock subiti. Dice Cristina, una giovane tedesca ricoverata al S. Maria della Pietà di Roma: «Non vorrei piùarli. Speriamo che la suora decida di non farmeli più, è lei che stanno a sentire, e terribile, io non so perché fanno l'elettroshock... una invece di stare più tranquilla è più paurosa... quei tremori... quei movimenti prima di addormentarsi, sono proprio gli ultimi momenti della vita, non si possono descrivere».

Dalle testimonianze emerge anche, lancinante, la consapevolezza dell'inutilità di queste «cure», anzi dell'inutilità della istituzione manicomiale tout court, che sembra avere una sola funzione: isolare dalla comunità donne «scomode» e «improduttive». Dice Eugenia, anch'essa ricoverata al S. Maria della Pietà: «Qui si perde del tutto il contatto con la realtà, si diventa un'altra persona». E Rosina, 22 anni, con una frase lucidissima: «Nessuno potrà guarirmi, solo l'affetto e l'amore».

Forse in queste ultime parole c'è la spiegazione profonda di questa follia di donne: il loro sradicamento da se stesse, l'impossibilità e al tempo stesso il

disperato bisogno di comunicare. Sono storie di gravi carenze affettive, di violenza (non solo fisica) subita ogni giorno, come una monotona routine, all'interno della famiglia, di ruoli subalterni in casa, e di sfruttamento sul luogo di lavoro, di sottomissione al maschio subita come componente ineluttabile del destino di donna.

GIULIANA MORANDINI / *È allora mi hanno rinchiusa* / Testo trapiantato dal matrimonio femminile, Bompiani, pp. 241, L. 3500. **PREMIO VIAREGGIO**, opera prima per la Saggistica.

Giuliana Morandini ...E allora mi hanno rinchiusa

Un libro di testi trapiantati dal matrimonio

di Franco





Nuove riviste da (ri)vedere

CULTURA-CONTRO
"CONTRO-CULTURA"
E
PRODUZIONE

da «Shakespeare and Company»
al Sindacato Scrittori

Due titoli: «*Produzione e cultura*» e «*Controcultura*». Due riviste. Due movimenti. Per stringerle da «oro vicino» ai lettori, «chi anni» da al

nazioni e connotazioni: autonomia, questione di (non). Due disimmobilizzazioni. Rimobilizzati dunque. La prima, rivista bimestrale del Sindacato Nazionale Scrittori (numero

due già distribuita ai soci e agli extra-soci sulla in scrittura vuol dire — ancora — «compagno» — il numero tre in uscita, il quarto in opera. La seconda, «rivista

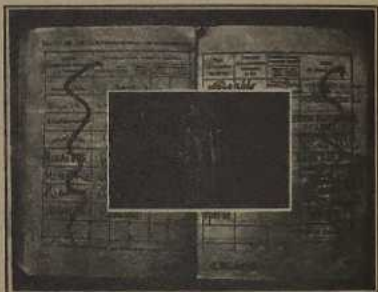
giornale della ricerca che cambia». La prima, diretta da Aldo De Jajo e a cura della segreteria del SNS. La seconda, diretta da Giuseppe Recchia con due indirizzi (Via Cassanese-Traversa Prima 1, Brescia, e, a Parigi, N.R.A. Shakespeare and Company, Rue de Joux 2, dove si fabbrica l'*Almanach de Shakespeare and Company* giunto nel maggio di quest'anno al terzo numero) e in attesa dell'autorizzazione del tribunale.

Pertanto ne parlino, qua? Perché due, concretizzazioni della «cultura» apparentemente diverse rivelano un congruente atteggiamento: «la ricerca che cambia» che non ricerca cose per dire o descrivere ma per operare mutazioni, essere una mutazione, da una parte e dall'altra, la connessione diretta della cultura-contro (con la cultura né la controcultura che contro la cultura, appunto, non è ma contro l'uso e l'abuso del suo capitale) con la produzione, i suoi modi, i suoi processi, i suoi rapporti. Da una parte

si scrivono di Sottini, Pat, Chandler, Milreese, Di Domenico, Calvini, Petrucci, Esposito, Barthes, Meno, Pleyers, Kravova, Panerai, Doglicher, Bonino-Oliva ecc. sull'avanguardia, la borghesia, la religione, la sciochezza. Dall'altra Zavattini sugli scrittori e la TV rinnovata (intervistato da Carla Vasio), Rina Durante su «una esperienza del decentramento televisivo», Gianni Toti «per un effettivo diritto d'accesso» e un «progetto per la TV», Aldo De Jajo su «Il primo Congresso Europeo dei Sindacati degli Scrittori», Filippo Benini «per una riforma morale e intellettuale», Giuseppe Visiolini «per un dialogo con la SIAE e ecc.». «Contro», da un lato, e «per» dall'altro: un altro modo per essere contro e per, naturalmente. Ma con una tensione pretesa, individualista, stretta (per uscire di più, i rapporti sociali della produzione della cultura, accordo le lezioni sacrosante del «congiungere»): «natura» e «rapporto» nel

la tendenza agnita nella ricerca degli scrittori.

Che cosa si vuol dire, in breve? Che, se si vuole da «partire» come queste *ipotesi per tutti*, come i *partiti* «lettori» sostanziate dal participio passato di «partire», «dividere», ma anche dalle *parti* poetiche medievali e da *partecipare*, cioè da *partire*, *partire* produrre — ecco, *produrre*, *coincidendo* e *riunendo* rimangono ancora rimasti le corse mobili della nostra vicenda, la connessione dialettica, contenuta nella critica dell'economia politica della cultura, della contro-cultura, della cultura-contro ecc. e la condizione prima della «mutazione di allora-oggi». Non erro «evitando lo spiritualismo fino a se stesso» (come purtroppo un lapsus letterario ha definito a proposito di una nuova collana di narrativa, un oltretutto della casa editrice) poiché di sperimentazioni non finì a se stessi non ne conosciamo, ma per *recita-cambiando* altri finiscono si che superino «la



Michèle Peretti, *L'ascolto: Imagonia*
(ri-totolo, in mancanta)

Da «vita in fac-simile» 25 immagini
poesia 1973-1977, edita da punto zero - Taranto.

scrittura (in modelli
esterni e modelli
interni) di produ-
zione «per usare in
fine definito da
Sergio De Kato in
un recente dibattito
agli Incontri Inter-
nazionali di Palazzo
Tivoli in a-Stake.

space and Compa-
ny: Alameda e
Costa (a cura di) Per
l'ascolto (lasciare
il libro dell'a. in-
te) delle
scienze politiche in la-
tente, tra di che
solo presenze, e
per ciò non-guar-

dano (non epistemi-
che o retro-guardi-
ste) Senza nichila-
smo ma per proge-
ti «medio-termine».

Centro «il padro-
ne assoluto», Tullio
Zevi, la donna
lingua, eccetera.

L'abbigliamento

Il consigliere letterario segreto

ASSOCIAZIONE
NAZIONALE
COOPERAZIONE
CULTURALE
BOLLETTINO
SPECIALE
su BIENNALE
e decentramento

Direttore: Zavanini.
i cultur-coop
continuano
a sviluppare
i loro organi
la funzione
li sviluppa...

PRODUZIONE
E
CULTURA

rivista del Sindacato
Nazionale Scrittori

Verso il numero 3
e il numero 4
una Pubblicazione
che affronta
i temi europei
e quelli del
PROGETTO
degli
SCRITTORI

I documenti di
lavoro
Pre-pubblicazioni
del Centro
Internazionale
di Semiotica
e Linguistica
al loro 38/39
numero.

A quando un libro
di Post Publications

Boris Ogilben
Gerrard Gilmot

ELEMENTS
D'UNE THEORIE
DE LA
NARRATIVITE

Università di Urbino

da Chatelet
a Milanese,
da Paye
a Benito,
da Derrida
a Porta,
gli almanaccatori
con Portuanti

Giuseppe Recchia

ALMANACH
de Shakespeare
and Company

n. 2
n. 3

Vieslud E.
Meyerchold

L'OTTOBRE
TEATRALE

1918-1939
Falconelli

Silvana de Vidorich
tradusse e annunciò
Pavlov Malcovski
introdusse e curò
ad A.V. Tchernski
si dedicò
un libro che si
dovrebbe tutto
teatralizzare

Mari Franco Laro

MUSICA RITRAGA

ulteriori delle donne

la femminizzazione
la femminista
la strisa
la strisa
donedue ora
matrimoniali

Il consigliere letterario segreto

Gianni Tosi

IL PADRONE
ASSOLUTO

Feltrinelli

I narratori
sperimentali
sperimentati
disperanti e
conspiranti per
le operazioni
glouctoliche

Mauro Poma

LA CRITICA
E PAESE

Cappelli

Quando studiavo
meta-meta-critici
in un meta-studio
meta-odo-logico
il sedicesimo
e primo saggio
del giovane conatore
è il più cito-critico

Un altro saggio
dell'autore di
LA CRITICA
E GLI
SCAPIGLIATI
che vanno e vengono
lontano da lontano:
NOI
GLI
SCAPIGLIATI

Filippo Bettini

EMILIO PRAGA

Rassegna della
Letteratura Italiana

Dei tanti strani
letterari questo
è forse il più
strategico:
si sfornano il
super-attivo
(logolattici)
strano

Saverio Strati

IL SELVAGGIO
DI
SANTA VENERA

Mondadori

Giuliana Monaldi
... e allora mi
hanno rinchiusa

Bompiani

dal femminismo
Poesistimonianze
che Franco Ongaro
Bonglia presenta
da leggere
mettere
cinemare
televisionare

Antonino Crivola

PROVVIDENZE

Lacaita

Il quindicesimo
testo della collana
diretta da
Leonardo Manó
aritmica
imprevedibile
aprovevideziale
si aspettano
i Promessi
testi « storici »

Lo sconsigliere cinematografico segreto

Frazzoli Tavian

PADRE PADRONE

RAI-TV

Gentil fare loro?
il tempo oggi, qual è?
i meranti quali sono?
La RAI-TV è riformata
ma
quel miliantamento...

Ha fatto venire
il nannuccone
ai nemici
della cooperazione
culturale e
dell'energia
linguistica

Franco Zeffirelli

GESU' DI NAZARETH

RAI-TV

Io, no!
Addio Giovinetti!
Corpuscoli
ancora
autocinema

Nanni Moretti

In rosso un dattilobico

Superstar
superdici supergo

Alain Resnais

PROVIDENCE

Francia

Poiso Fo
e' so
a si dovrebbe dire
faccio uado
piu' in la?
(Barbari Piani)

Wim Wenders

FALSO MOVIMENTO

Germania

Improvvisa
la presenza
cinefrenica
scrivete e
Pomposi:
«ripetete il no!»

Dario Fo

MISTERI eccetera

RAI-TV

FALSO CINEMA?
Anzitutto al
non inteso!
appunto...
Wenders lo sa
WUNDER WENDER!

È USCITO

L'ORO ANTICO DELLE VIGNE

una monografia su
Emilio GRECO

prefazione di
Giacinto SPAGNOLETTI
a cura di
Massimo RIPOSATI

100 copie numerate conterranno
un'acquaforte originale dell'artista

CARTE SEGRETE

NOTTARIO del DIAVOLO
dell'AVVOCATO



sFUTURanalisi
POETISCITI
REVOLVERuzionari

y "trabaio a tristeza"

1
eri un futuro analista —
e la futuranalisi ora torna
a sciogliere il grumo-pastato
— l'udito è la tua vista
che la fonìa riforma
come follia del suonoficato
così il futuro affatuto è stato

2
pontifici effandonio fanfalucescenti
fanfalucherine nefanfolicenze
effanda-testimonia farfarronerie
vanvera fanfalica farandoculare
non farfullare più — la bolla d'aria
non è ora un pofo d'ossido di zinco
affuocato è sfuocata bolla di lana
bianca • lana dei filosofi • —
o vuoi fanfalucare coi fallòpsofi?

3
sparia del terrorismo
del linguaggio — sapete
— chi fa dell'errorismo
l'uso terro che sconoscete

4

posterulo sei già e conspicillario
ustatagonista eviternale (evitermale?)

che altro vuoi
vuoi altro?

appositicio vuoi
o postiquo?

postremo è l'apòstema
e la postura del postione
si offre ad altro pòstime —

altro altrui?
per poterti dire futuro fui?

5

polverulenza
— errorifica?

servibilità delle
parole che servono
il servosilenzio
— costa poco si applica
con due clavicole

— l'erettore subito!

se prendi il deviale
a destra arrivi
subito al sinistro

l'eterogenesi comincia?



6

indiano — non fare il poeta
se no finisci come un postfeto

poeta — non fare l'indiano
se no la penna ti resta nell'ano

7

egemonaco egemaniaco
di venienza e prensione
allegava alligava alligioni
badando solo a che l'alligatore

che incrociava nei pressi del cervello
non obliasse d'essere el lagarto
legata si lucertola interiore ma non
egemonumento a se stesso

8

c'è un ospizio di parole
perdute dove ci si laurea
in ospiziarità verbale

e in quel solspizio vorresti
rifugiare le tue paràule
perché alla ricerca quaicuno
proustagonizzi agonista

e mandare postrematum
agli ultimabili discorsi —

magari lanciare un poetiscito?

9

poetiacciocera — immaginatevi
— sciscero è incoativo
di scire — e lo sciscibile
da cercar di sapere
è il poetiscibile appunto
poetiscito e infunto

10

è una battaglia la poetalia
— c'è lo schermaglio e il battagliaio
con ampliamento collettivo
l'accoctionalia pure col doctiore
che media così accozzando

allora il poetaglione si può
scrivere si capisce puoi tutto
e nella poetaglia battagliaire
per poetigliero morirtenere
sul campo qui ciossarebbe

11

il tegosauro con le alette
si bene termoregolava
e dipendeva dalla turbolenza
nel flusso laminare



dall'interferenza ostruttiva

piastre dermiche creste parialfele
e posizioni sagittate al vento
geometria del rigore della vita —
presto diranno forse senza alette
il poetosauro non si regolava

12

e la poestituzione?
il letto è la croce delle donne?
o alla donna si croceaffigge l'uomo?
lettofissione poetiginosa?
logopandemia
rigor vitae

13

a Sfessania si balla ancora e Callot
disegna Cuorcarogna e altri sonaggi —
a Poetania invece si prorseggia
andando avanti e indietro senz'accapo
c'erano volte ci saranno ancora ma qui
c'è una volta una rivolta non c'è
una rivoltella semmai volver non si ri-
gli sfessanidi e i poetaniesi infeca
ci saranno stati qualche svolta in
— dove ci tacciono a squarciafiato.

14

si infila l'handicappatoio
sogna Marxléne e Magdalenina
la rivulvoluzione con la voltella che
è il rivulver dei vulvoluzionari
ma non giudica neppure se stesso
figuriamoci l'imputato piuttosto lo scomputa
e col coraggio della figliaccheria
a testa alta e voce bassa
fa il disgrurato spopolare

15

l'età dell'ansiolisi è passata — la lisi
dell'ansia è fatta nell'angor squisibile
ancora il non ancora si accenta e accentua
il canto prorsus verus finiverso

il poetolitico il glagol adesso ri-
forse comincia la poetolisi

16
ma che monianza vuoi
attestare — poetimoniale?

il poetestatico non è
estasiasta del poetusiasmo

fare fare fare fare
sfare sfare sfare sfare

l'apoetia quando
l'upoetia — u o a?

17
percattiva impercezione
perfatto imperfettivo
superfezionista fazioso

partitante tuttito
iscritto al

la parte c al tutto?

18
- ché la vita non è un segno -
e anche i segni sogni son
(versa vico si può dire?
non rispondi — Calderón?)

sapete — è un segnatore
inguaribile

vive di segni

e nel segno di un segno
lo nel sogno di un segno
o nel segno di un sogno?)

perderai

che segno hai fatto stanotte?
smettiti di segnare e dedicati
all'interpettazione dei significanti

(ma se fosse un insegnante?
ai ragazzi insegnerà?)



19
tutto è difficile?
(il facile di più)
oh fosse facile!

20
è scemiserio automerdofago
violenzuolante il clericordio
cloriformista cleroformizzato
revolveruzionario spinto

è spento

21
gazania coreopsis ranunculus ficaria
salvia splendens stellata rossa parsimonia —
azzurrossate il vostro paradiso
i pelligialle agguatano i pellazzurre
i rossi sono ormai senza pelle
restano i pelewi pellipelvici
pelvirosso pelvirossori

22
non ha mai letto un libro in vita sua dice
solo zingari briganti dayaki pellenere
ama l'ultimavera gioca agli indiani
vacca-ragazzo avrebbe voluto essere un tempo
buffalo-boy cavallo-saggio toro-in-piedi

222 ha dato poche botte ai genitori da bambino

e adesso — hashishino — assassino vorrebbe
essere e non Poetrentottozionario
vorrebbe giocare sempre far l'indiano
e lo giocano diSTRIBUendolo truccato
povero pellirossa spellato vivo rimortiscente

23

lavorano • a tristezza •
— arriva il generale
fischiettano • ad allegria •
il generale si fa largo
gli operai gli toccano il culo
non ha buco

(alla Peugeot di Florencio Varela
a Pesimas Aires)



come poetestimonia
IL DIAVOLO DELL'AVVOCATO
e p.c.c.
giannitoti



Francis Verdi



L 2.000

1977

FEEL
SUGAR

FEEL
CAIR

36



La discussione si ha dato un bel massaggio?

Di nerda, carabinieri!

Delle falenche all'ovattella
il rannocchione non passa?

Studien, erodizantesi il cervello.

Chi ragiona sbagli, chi agisce no.

Strascica vettine vuol dire denaro
un simbolo borghese?

Comunque è solo chi ha intro i pe
con la riviera

Adesso i bel, viva l'espandenza.

Abbassa la ragionella, viva l'agor

Conc'è l'adine? (A la scipirito)

Alcunismo Marx!

Non dico a dire niente, vuoto. E

il a Man come uomo.

La politica è indispensabile
e indispensabile è chi la pratica.

Il loro è l'eposcuot?

Amulati nei carubba, girati le

Udine oporan

No alle squadre speciali - La pag

Sancire il governo, potere popola

Senza un caino esultato di intere

Contro il sistema, lotta sludente.

Il proletariato deve suicidarsi.

Il vento tucula, borghesi-padroni g

state attenti alla vacchetta armata

Asfissio il razzo Fanfani lo saba

114 Fiores padronale

carà

offire.
zione milanese a tutti!

ecologia

di rivoluzione

ella

stiamo il socialismo.
cratico e cristiano.

genti.

ito.

(Esposizione di
Witt
holografica
logni e sociologo
nato in Austria nel
1887, morto in eu-
ro in America in
un panettificio nel
1957. Autore tra
l'altro della «Rivo-
luzione esistenziale».)

(Luca Colletti, fi-
losofo, docente all'
università di Ro-
ma, Paolo Flores
D'Arcais, ex espo-
nente del movimen-
to studentesco, do-
cente all'università
di Roma)

La disoccupazione ti ha dato un bel mestiere?
Di meno, carissimi!

Quelle fabbriche all'università

Studenti

Chi ragno

Staccare
un simbolo

Comunisti
con la rt

Abbasso

Abbasso
Casta

Allucinazioni

No a Mao

Non riesco a dire niente vuoto, paura,
indifferenza e quel porco della polizia!

La politica è impossibile
e impossibile è chi la pratica

Il loro è topoiismo?

Arrivati nel canabba, girati le università

Godere con

No alle su

Enfatiche al

Secco un ca

Contro il

Il grande il

Il grande il

Il grande il

Il grande il

Il grande il

TIFFEN Color Control Patches

© Tiffen Tiffen Company, 2007

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White Black



Sergio Finzi appro-
do sulla rivista
«Utopia» e nel li-
bro «L'anno dello
inconcepibile» e «Comi-
nismo» - «Allucina-
re» - «Mare».

Ammirabile dalle orecchie a sventola.

L'AMADORA qualità è sponzo!

Se solo fare obliquoismo garantiamo il socialismo,
ma di tipo un po' nostrano, democratico e cristiano!

Baroni assistenti, un siete intelligenti,
siamo noi i veri deficienti!

Provate i colletti sordidi.

(tuoio Collett di
al.
fo
co
soo
man-
do
rita

TIFFEN Gray Scale

© Tiffen Tiffen Company, 2007



711

115

La disoccupazione si ha dato un bel mastiere?
Di merda, carabiniere!

Dalla fabbrica all'università

Siamo stanchi.
L'industria è rossa e il partito lo sarà.



TIFFEN Color Control Patches

© The Tiffen Company 1987

Blue	Cyan	Green	Yellow	Red	Magenta	White	3-Color	Black
1	2	3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31	32	33	34	35	36

No. 8 Macchine usate.

Non c'è da dire niente, vaolo, paura, indifferenza e quei porci della polizia!

La politica è impossibile
e approposito, è chi la pratica.

Il bene è l'epilatorio!

Amputati nel crabbia girati la università.

Guidare sp...

No alle sp...

Smettere di...

Sono un co...

Capo...

Il colpe...

Il proletar...

Il vento fa...

Stato attorc...

Asfissianti e...

Potere pad...

Saggio. Finì aggr...

so della rivolu...

«Utopia» - e ne fu...

bre «Lavoro dello...

inconfero e comu...

«Alleanza...

re. Morte».

Amerinda delle orecchie a ventola.

L'AMMOnia quant'è stronzo!

Se non fate ostruzionismo garantiamo il socialismo,
ma di tipo un po' nostrano, democratico e cristiano.

Garoni, assessori, voi siete intelligenti.

Siamo noi i veri dolcissimi!

Quando i Dollari march...

Luca, Colletti

Il...
di...
ora...
non...
za...
raia



TIFFEN Gray Scale

© The Tiffen Company 1987

A	1	2	3	4	5	6	M	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
	R	G	B				W	G	K		C	Y	M						

2 FILATI TRE SFERE

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29