

CARTE **41** SEGRETE

di PROPOSTE E PROGETTI
DI SPECIFICA PRASSIA LETTERARIA

• LA POESIA TRUNCA •

Cesare MILANESE • Filippo BETTINI • Stefano AGOSTI • Ernesto GUEVARA LYNCH

e di NUOVE SPECIFICITÀ DELLA POESIA

• LA POESIA SONORA •

ANCESCHI • ZAGARRIO • PIANTINI • LANUZZA • SAVIO



ADDIO AGLI ADDII
per LILI BRIK

LE SPILLE TREMANTI

di André BRETON • FONTANELLA

L'ELETTROTESTO di Hannes SCHWENGER

SESSANT'ANNI FA di NESCIO

PANNELLOGRAMMI di MONTEMAGGIORI

• DE GREGORIO • CARA • LOLINI •
LUNETTA • DI DOMENICO • MUZZIOLI •
VASIO • FIORENTINO • CAPPI • GAUDIO •
COMELLI • DE GRADA • RIPOSATI •
GROPPA • SILANOS

PITTURA E LINGUAGGIO

di Domenico JAVARONE

CEROLI • AVENALI
GUCCIONE • ANNONI • RINALDI

LUGLIO SETTEMBRE 1978

LE DATE di **CARTE SEGRETE**

39	marzo 1978
40	giugno 1978
41	settembre 1978
42	dicembre 1978

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 - 6790146

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

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

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

Redattore: **Filippo Maria Ferro**

Arti: **Massimo Riposati**

Segretaria di redazione: **Marina Javarone**

Le arti figurative: **Franco Miele.**

Le arti grafiche: **Dante Ricci.**

Impaginazione: **Stefano Maffei**

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

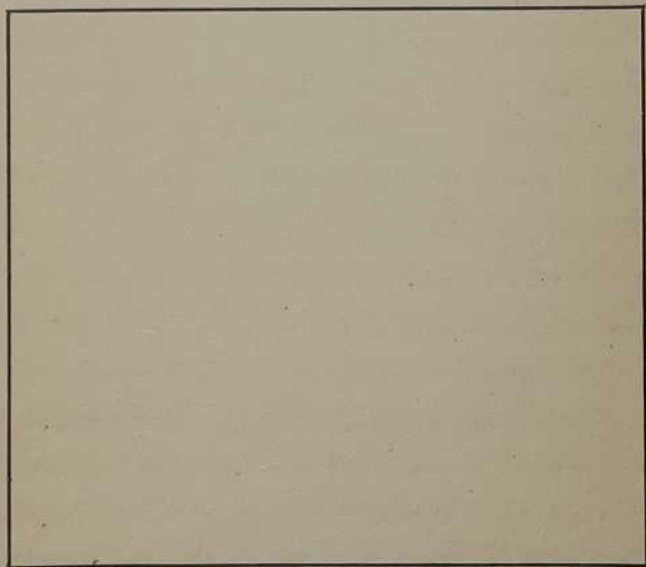
Spedizione in abbonamento postale Gruppo IV — Stampa
PRINTER - Roma — Direttore responsabile: **Marina Javarone.**
Copertina della Grafiser di Roma

CARTE SEGRETE

ANNO XII — LUGLIO - SETTEMBRE 1978 — N. 41

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore **DOMENICO JAVARONE**



Vice Direttore **GIANNI TOTI**

Edizioni di Carte Segrete

Carte segrete

GIANNI TOTI: Addio agli Addii per Lili Brik, 16

CESARE MILANESE, FILIPPO BETTINI, STEFANO AGOSTI: Ex - ante e a proposito di ex - ante, 25

HANNES SCHWENGER: Saremo spazzati via dalla razionalizzazione?, 49

DOMENICO JAVARONE: Pittura e linguaggio, 57

GUIDO SAVIO: La poesia sonora, 61

TERESA MONTEMAGGIORI: La folle coscienza (o la cosciente follia) dei pannellogrammi, 69

ERNESTO (CHE) GUEVARA LYNCH: Poesia tronca, 74

TONI DE GREGORIO: Sintomografie, 85

ATTILIO LOLINI: Melodram, 97

J.F.H. GRONLOH: Lo scroccone e piccoli titani, 100

ANDRE' BRETON: Spille tremanti, 133

MARIO CEROLI: il demiurgo, di Rina Comelli, 8

ANNONI: immagini rupestri, di Raffaele De Grada, 23

VANNI RINALDI: di Felice Ferdinando Silanos, 92

Carte scoperte

Marcello Avenali... con emozione ma senza meraviglia,
di **Massimo Riposati**, 148

Nuove specificità della poesia, di **Luciano Anceschi**,
Giuseppe Zagarrìo, **Leandro Piantini**, **Stefano Lanuzza** 159

La clonazione poetica per il proletariato, intervengono
di **Gaetano Di Domenico**, **Mario Lunetta**, **Cesare**
Milanese, **Francesco Muzzioli**, **Carla Vasio** 162

Piero Guccione, di **Rina Comelli** 172

Clemens Maria Wenzeslaus Brentano, la prima antologia
bilingue di **Roberto Fertonani**, di **V. S. Gaudio** 189

IN BUCA

Alfioerentino critica mente 193

Le rose d'autunno e i crisantemi 196

Pro - testi - monianza 200

Gilberto Finzi: « Barare o volare », di **Flavio Ermini** 196

Filippo Persiani, di **Ilo Benedetti** 202

Logomachiametafrastica 203

Vito Riviello, poeta universalucano, di **Domenico Cara** 206

Giulia Niccolai, « Le ballate delle insalate »,
di **Alberto Capi** 209

Il consigliere letterario segreto 212

Lo sconsigliere cinematografico segreto 214

Libridine 215

Il diavolo dell'avvocato 219

Illustrazioni

MONTEMAGGIORI: 70, 71, 72, 73

CEROLI: 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

TISCHER: 22

ANNONI: 24, 28, 31, 38, 42

RINALDI: 91

MASSON: 133

AVENALI: 147, 149, 150, 155, 158, 160, 161

GUCCIONE: 173, 176, 179, 192

PERSIANI: 202, 205



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

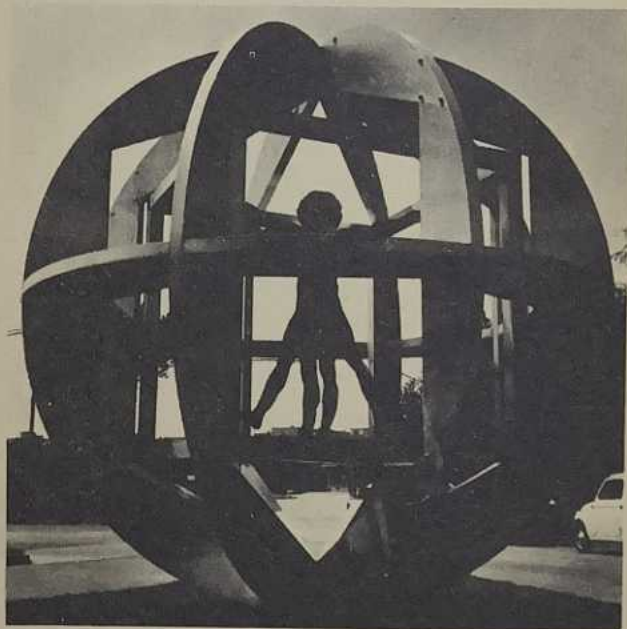
cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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



CEROLI

il demiurgo



Squilibrio



Ha sposato il legno, finendo per l'assomigliarli: secco, teso, tutto brunito al di fuori, due fanaloni d'ossidiana al posto degli occhi. E poi le mani: che fanno tutto, ma proprio tutto, e tutto gli riesce a meraviglia. I mobili di casa, eseguiti personalmente. Madie, tavolini, divani, sedie. Ogni cosa fatta con quel legno che è il pino di Russia: un legno biondo, profumato di vita, costa meno dell'abete nazionale, lo importa dalla Siberia una signora che sta a Napoli.

« Tutti possono lavorarlo », dice Mario Ceroli. « Basta provarci. Il fatto è che nessuno ci pensa, credono che occorra chissacché e invece no, basta provare, prendere una sega, un falchetto, dei chiodi, un martello. Il legno è un mezzo universale, un modo di provare la vita, è la vita stessa che si produce tra le tue mani. Io non penso mai di fare lo scultore. Io faccio e basta, tutto si trasforma da sé. Non chiedetemi dei tormenti di un artista: non li conosco. Non parlatemi di crisi, incertezze, fantasie dilananti. O sensi di colpa o prodigi irrealizzabili. Quel che provo è unicamente un pulsare delle viscere, un senso di felicità totale, il la- 9



Curve di livello dell'uomo

voro mi restituisce ogni volta cento volte di più di quel che gli ho dato ». Un demiurgo.

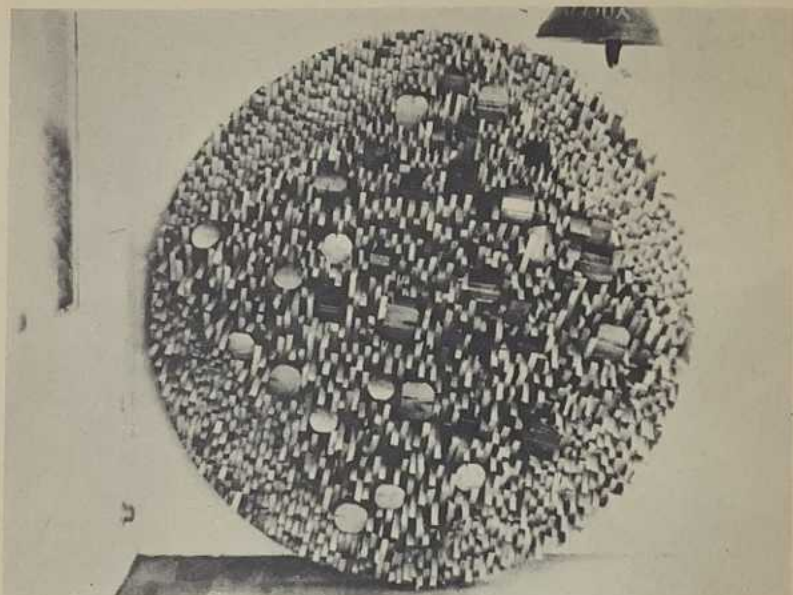
Suo padre faceva il muratore, Approdarono a Roma dall'Abbruzzo subito dopo la guerra, quando Ceroli aveva otto anni. Ricorda la corriera che andava lenta, non arrivava mai, finché scesero in Piazza Esedra: sotto i portici suonava l'orchestrina. Quella orchestrina non ha mai cessato di suonare per i suoi orecchi. Era il suono preconizzatore della fama, che sarebbe arrivata molto presto. Scoprì, altrettanto presto, d'essere dotato di una carica sovrumana di energia. Ore e ore a far ceramiche, da principio; poi a farsela con quel pezzo di legno, che via via si dilatava e diventava un'impalcatura, una cosa enorme come la scalinata che oggi



Lo studio dello scultore con due « alberi » fatti per la NORMA di Puccini alla Scala

sovrasta il giardino intorno a casa e doveva essere la platea di un teatro da gestire in proprio, messo lì al cospetto della cucina. Una cosa enorme come quel mappamondo bucato che lui chiama « Squilibrio » e sta anch'essa fuori casa, appena appena corrosa dalle intemperie, sopra una cunetta del giardino. Una cosa enorme come i multipli da lui battezzati « i cinesi », i cerchi immensi e puntuti che chiama « i girasoli », tutto è enorme dentro il suo

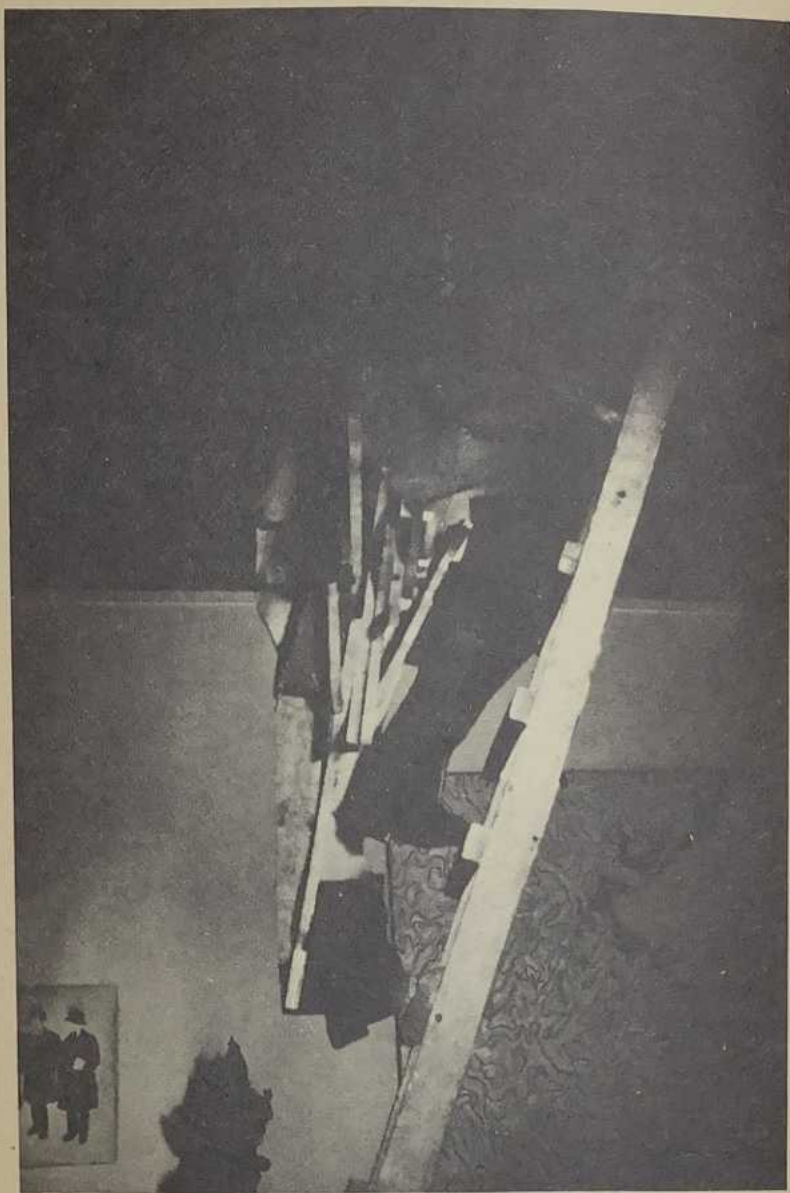




Il girasole



Mario Ceroli e un particolare della « Cassa Sistina »



14 Il regista Marco Ferreri visto da Ceroli

vastissimo studio, finanche la gabbia che appena terminato per il suo amatissimo merlo indiano.

Personalmente si considera di materia pregiata assai più del legno: un lingotto d'oro. Se fosse un albero, sarebbe un sicomoro. Come fiore, una margheritona. « La terra s'incazza », dice, « quando l'uomo perde le sue energie. I malati sono osceni, non dovrebbero avere il diritto di esistere ».

Va da sé che la fama non ha scosso le fondamenta della sua psiche; semmai ha corroborato le energie combattive. La vitalità erompe di buon mattino, « quando la luce è crescente, più veloce della notte ». Mai stato sveglio la notte per faccende di creatività. Piuttosto, per gelosia di una donna. Qui le cose non vanno felicemente come per la materia. Nelle sue vene scorre una monogamia totale, assoluta, ovviamente inconciliabile con la natura femminile. Sicché vive nel terrore di dover sostituire la sua attuale compagna, è vissuto nel terrore di sostituire la precedente che infine lo ha abbandonato e così via ». « Le donne », dice, « sono come la madre terra. Una sola cosa con la luna, le maree, i raccolti ». Vorrebbe impossessarsi della loro anima, ma loro, quell'anima, non gliela danno mai.

Certissimo, come Sartre, che siamo già stati tutti all'inferno, è convinto altresì che nella scelta degli amici, degli amanti, delle persone che cambieranno la nostra vita siamo guidati da forze che non hanno nulla a che fare con le nostre razionalizzazioni. E l'arte è una prova importante di tutto questo. « Ho notato più volte », dice, « che con le mie opere riesco a predire il futuro, riesco a congetturare con la materia un avvenimento della mia vita molto tempo prima che abbia luogo nella realtà. E' il legno che mi risponde, anticipando. Come se prima creassi delle cose e poi aspettassi che la realtà imiti la fantasia. Non ha senso scegliersi un tipo di vita che non ci è congeniale. Bisogna vivere come se tutto ci scorresse tra le dita al pari dell'acqua. O, meglio, come la pialla sul legno ».

Rina Comelli

ADDIO _____ _____ AGLI ADDII

per

Lili BRIK

con una poetimonianza di

Gianni TOTI

- e un'ultima lettera di Lili Jurevna
per un progetto accettato e irrealizzato
di un film televisionario
- e il foto-montaggio « Per questo »
- e il disegno di Tischer con
Maiakovskij equestre

Antico amore, corrisposto lungamente, fra noi e Lili Iurevna Brik Maiakovskij, morta ieri, a Peredelkino, all'età di settantottanni. Luglio-settembre 1967: sul numero 3 « Le lettere del Cucciolo » (di Vladimir a Lili) per la prima volta tradotte e pubblicate in Italia da Laura Zoffoli Brik; luglio-settembre 1968: sul numero 7 l'intervista di Peter Vegin «Lili Brik, Maiakovskij e la lettera a Stalin» tradotta da Serena Vitale; gennaio-marzo 1971: «Gli invisti film di Maiakovskij e Lili Brik» (testi, discorsi, lettere, fotografie, manifesti, fotogrammi, film etc. in un lungo racconto di Gianni Toti da Mosca)... A quei numeri, alle lettere, ai disegni di Maiakovskij, alle fotocopie della corrispondenza con noi di Elsa Kagan Triolet Aragon e Lili Iurevna, alle fotografie regalateci da Lili, ai progetti di mostre e di film elaborati insieme e mai realizzati per l'inerzia colpevole e mortale dei nostri lontanovisionari della RAI, rimandiamo i lettori di « Carte Segrete » che Lili Brik ormai conoscono e che hanno amato, anch'essi « per istinto di conservazione ».

Sono passati anni da quando il Consiglio di Amministrazione della RAI-TV, alla vigilia della « riforma », approvò il progetto che Gianni Toti aveva presentato a « gli sperimentali » (Mario Raimondo ricorda? Italo Moscati ricorda?) per un film (televisivo) sui film brik-maiakovskijani. Era stato persino approntato un preventivo per la ripresa di una lunga intervista televisiva con Lili Brik, precauzionale diciamo e amorosamente cinica: sarebbe scomparsa un giorno, il più tardi possibile, l'immortale mortale donna del poeta... Serivanità dell'istituzione lungamente suicidiaria! A nulla sono servite le pressioni (senza « gruppo di »), soltanto « culturali », umane, appassionate d'amicizia e lontananza. Nel vuoto, lo sceneggiato vacuista, come sempre. E il silenzio che adesso la morte riaprirà, con i libri appena usciti, di memoria e biografie, e le mode di produzione cinerulenta, commortale, riomicida.

Siamo andati a rivedere il progetto, i progetti, a rileggere le lettere e gli appunti. E la tristezza per la scomparsa di Lili Iurevna si è fatta più fonda per l'impossibilità ormai totale di restituirle quella vita dell'immagine, quella testimonianza che « sperimentali » di pre-riforma e « risperimentali » di post-riforma e rete sinistriera hanno sepolto nel pantano delle carte di quella forma speciale della burocrazia che sta nella risposta tragica: « la responsabilità è sempre altrove ».

Mon cher Gianni, ^{29.8.77}
Je vous envoie la traduction du
scénario de Maïakovski „Le coeurs
du cinéma.“ J'ai déjà la pellicule
(positif) mais je vous l'enverrai plus
tard dès que j'en aurai l'occasion.
Je vous embrasse très fort
Votre Lili Brik

Salutiamo però, ancora, Lili Iurevna, il suo ricordo ormai futurante e Vassia Abgarovic Katanian, il suo compagno solitario. Un abbraccio a Vassia, una stretta agli amici (al vecchio tassista, per esempio, che sempre ci accompagnava, « gratis per amore di Vladimir », a « rivedere » i film e gli spezzoni di cinema maiakovskij-brik-iani), una più che commossa personale poetimonianza estrema — o intrema — alla donna incatenata alla poesia». Noi, ormai, incatenati alla sua memoria del futuro, un futuro in cui non si muoia e non si viva più « per istinto di conservazione » o di « conversazione », nell'epoca della specie teleoptica che non vede neppure vicino, « incatenata alla visione » della sua cecità. Ma noi « vediamo » — vero, Lilionok?



Lilibile anch'io
ti avrei sposato
quarto marito
ultimo e infinuito...

1 Cinque / otto / settantotto / ottantasette finiseculare la morte
femoralis finimillenaris è partita per l'ultimo sempre
fra sonnolenzuola cardialecca Lili luevna ormai
la chiglia della barca (era un « faro » Maiak) spezzata
contro gli scogli feriali irrivoluzionari del disamore
oggi salpa per la seconda volta

2 solo quindici anni con « il faro » alto e triste
ma vivo e quarantotto vedoevali
da trentanove a ottantasette vite molte
e tutte da morire di più

3 tu mi rimproveravi e io sapevo sapevamo anzi
che erano per « il dopo » le rimorsure per i silenzi
le lontanovisioni irrealizzate in vita senza colpa
ma ho ancora i tuoi cucchiari laccati d'amorosa amicizia
e il disegno di Aleksandr Grigorevic Tischler col Maiakovskavallo
in volo dalla Peredelkinematografia nostra « sogno di una cosa »
spediti per ricordare di dimenticare meglio
e intenerite fotografie di settantanovanni fa
« pizze » di immagini e immagini di pizze senza virgolette
francesi georgiane tartare napoletane ungare metapoietiche
e i resti del silenzio di « **Sakovannaia filmoi** » i singulti
sulla mia spalla nella saletta infinivitaria saltavi
ancora da un fotogramma nebbioso di scarto d'incendio

al sogno di Cinelandia transovietica maiakovskijsta
il dinamopittore con te attraverso il verso e lo schermo
fuori - di - sè di te di noi di totì i mondi impoetuti
lui poetica « per istinto di conservazione »
tu per conservazione dell'istinto irripoetibile
noi per distinto di conversazione malvivi
dicevi tu immoriremo la morte è proprietà di tutti

4

a irricordare dunque — miseria cordiosa! — la zampina
dell'uccellino più erototica della ballerina scarlatta
in totì bianco dicesti dal tutù in fuga dal film
nel cinema impoesibile ormai agonico specchio in abisso
caverna platonica esplosa per troppo futuro dentro

5

dovevamo noi totì filmarti ancora — ah il progètile!
irrilanciato « scatenata dal film » reincateneta invece
da « lontanovisione » al **Rallenti** che svive nel suo sempre
palinsestuale raschiando gli occhi alla specie
— e solo fissata in fotigmi Lilicka non ti avremo
moderato decantabile è oggi il futuro passato
attraversificato finalmente tu sarai stata
fine - a - te - stessa distruttura d'amore
Lilik Lilicka Linotceka
Lilionok Lilionotcek Lilek Liliatik
Stenionok Dietka Dietik Dietionok Dietikliss ricordi
la lunga lista dei vostri nomignoli d'amore

sul grande divano riscritta davanti alla tele « Norma »?

6

che cosa faranno di te i ricordatori professionali
i nuovi rappovcy tu sai avevi già scritto a Josif
Vissarionovic Giungascvili e Lui proprio quell' Lui terribile
te imperterrita aveva scritto « La Brik ha ragione » —
poi l'hanno « tolta » l'infanda per la fanzia mondiale
non solo a lei non solo a lei non solo a te Katanianka

7

Così Volodia non era — non più tuo coetaneo
ma adesso è tuo poetaneo saremo toti con voi
coepoetanei dopo « il dopo » e « l'infame ragionevolezza » —
e dunque addio Solnycko soleillot solicello
ombra d'un'ombra immisurabile smisurata in fatti
su cui paroletarie ormai si scrivono (dovrebbero)
le silenziose adesso malinconie dell'epoca
che aspetta — aspetta soltanto di non aspettare più
profeti suicidi vedove del futuro
postfeti nichillasti revolveroluzioni

non è solo Volodiuscenka — Lilik — non lui solo
che ti chiama piccolo sole spento
luminoso così per i nostri non-domani
— addio agli addii non morirai più ormai
continueremo noi a immorirti a immorire

21

« dove sei — amata
dove — rispondi »

nell'istantaneità eterna del versus
che si fa prorsus nel buio sul millennio non millenario
Senza te senza lui senza totti noi tutti
addio agli addii ancora ultima figura del silenzio

Gianni Toti



Il disegno che Tischer fece a « Maiakovskij equestre » satireggiando il monumento eretto al poeta sulla « piazza Maiakovskij » a Mosca « Crucifige » lo intitolò... La copia è stata mandata da Lili Brik a Gianni Toti il 20 febbraio del '70 con la dedica scritta sul retro: « À notre cher ami Gianni pour qu'il ne nous aublit pas - Lili ». Nessuno l'ha dimenticata nessuno la dimenticherà.

Mosca 20.2.70
à notre cher ami Gianni
pour qu'il ne nous aublit
pas Lili.

IMMAGINI RUPESTRI NELLA PITTURA DI ANNONI

Si pensi a che cosa è stata per tanti decenni la pittura in una regione dell'Italia meridionale come la Puglia e che cosa ha significato il processo moderno in una regione come questa, dove tanti messaggi sono stati accolti con il puro metodo della meditazione. La cultura moderna è giunta in Puglia dopo una elaborazione che è stata propria dei grandi centri. E' la prima riflessione che dobbiamo fare quando ci si avvicina ad un pittore come Annoni, che a tutta prima ci si presenta come un ispirato all'arte delle caverne, da Lascaux ad Altamira, dalla grotta dell'Addaura a Grimaldi, alla Libia. Come dobbiamo interpretare queste forme?

Io ritengo che esse significhino un ritorno « primitivo » di cui il periodo del Novecento, da Campigli a Music, ci ha dato ampi ed illustri esempi. Annoni ricerca con queste immagini di cervi e di bisonti, con questi segni primordiali della figura umana, una forma definitiva nel processo culturale di ritorno al primordio. Il colore del fondo, che riscalda il tono cavernicolo di queste immagini, dona grazia a questi dipinti e nello stesso tempo offre, con questi azzurri persi e questi aranciati più pompeiani che da grotta, un senso di romantica rivisitazione dei temi che furono cari agli uomini dell'età paleolitica.

Sta in questo l'elemento di novità che stacca questi dipinti di Annoni dalla pura e semplice riformulazione delle figure preistoriche che, di per sé, avrebbero soltanto un valore di simpatia documentaria. Sta in questo tonalizzare dall'immagine, che ce la rende contemporanea, togliendola dalla semplice ripetizione della figura paleolitica. Tipico in proposito è il dipinto intitolato *La ferita*, dove si vede il bisonte impennato per lo squarcio che porta sul fianco, mentre i verdastri del contorno danno un'atmosfera tonale che è molto poco preistorica. Per questa via sincera Annoni raggiunge la decorazione astratta, alla Klee, di opere come *Cervidi* oppure *Cineseria*, mere grafie della sensibilità, diagrammi di un'animazione intellettuale dell'impressione preistorica.

Le immagini di Annoni riescono allora a fornirci quel senso del miracolo che noi avvertiamo quando rivediamo le forme primitive, miracolo che ci serve per dialogare ancora con esse come ci dovessimo ancora interrogare sul perché gli uomini abbiano avuto sempre bisogno di ripercorrere a ritroso il cammino della nostra esistenza. Un dialogo franco e sincero, che ammette come prima ipotesi l'evasione.

L'evasione è suggerita dalla confusione della situazione attuale, dove l'arte di impegno morale, vale a dire quella che nasce dall'impatto col reale, è elusa su tutti i piani. Tanto vale allora — così pensa Annoni — che ci sia una ripresa di considerazione dei termini di questa evasione, che possono essere quelli del primitivismo intellettuale che furono propri, cinquant'anni fa, mentre l'evasione era un antidoto al fascismo imperante, di artisti come il nostro Licini oppure, in Spagna, di Miró.

Annoni ha l'equilibrio e la misura sufficienti per compiere questa operazione culturale, portandoci di suo una buona capacità di filtrare le immagini in una tonalità post-romantica. Annoni è dunque abbastanza ricco di risorse per non cadere nel debole plagio di un'esperienza perduta nel tempo. Si avverte una tensione mentale che ripropone a lui queste antichissime tematiche per quel tanto di mistero psicologico con le quali esse sono ancora a noi sensibili, per cui esse possono ancora diventare moderne.

Raffaele De Grada



Cervide

TEORIA E PRASSIA TESTUALE

PROPOSTE e PROGETTI

EX-ANTE

di

Cesare MILANESE

e

A PROPOSITO DI « EX - ANTE »

di Filippo BETTINI e di Stefano AGOSTI

LA PROSPETTIVA MATERIALISTICA DELLO "SPECIFICO" NELLA LETTERATURA

con l'ulteriore conferma di

16 MARZO 1797

momento finale di un romanzo scritto ma non esistito

di Cesare MILANESE

EX - ANTE

di Cesare MILANESE

I - I

Vampa e pietraia: lo vedete?
ad arco, a volta, a sfera,
come materia che respira: è ardente.
Fossimo là, fossimo là, ripetete,
ma non pregate (non ve lo chiedete), bensì:
guardate ed avanzate e ripetete fossimo là.
Dove voi siete il rombo arriva muto,
non arriva la luce che guardate,
sincope di se stessa,
che ha voluto brillare ed è restata,
che è tale e quale, ferma,
sulla pietraia in maremoto, ad opera compiuta: lo vedete?
che si è compiuta altrove: lo capite?
Messi in orgoglio dalla vampa vi preparate al viaggio,
ma il dopo è il dopo e dopo?
è il divieto del dopo che nessuno travalica.

I - II

Chi ha visto queste cose?
Quando la geometria del peribolo era ancora un inizio
verso la porta dei portenti sulle montagne più alte.
Un esergo cifrato
ora deposto dal frontone
quando un'irruzione lo colse
tra movimenti paralleli - prospettici:
mensa - mania di una sapienza che più non vale.
La furia dell'antitesi imperversa in obversione
e lascia il coro in calma.
Ha festeggiato tutta la sua festa, ma non è stata simultanea.
Quei distruttori così non si conobbero.

I - III

Da dove proveniva
26 scrutatore dei voli si chiamava

che conosceva nei responsi
per gli uomini di laggiù:
indietro, indietro, si gridavano, come su navi turbolente,
la sua questione è grande,
incoronato, certo, è stabilito dal nome
per la più bella delle arti,
interrogando il dove
non impedito dal sonno
non impedito dal ricordo
né dal futuro
da dove proveniva.

I-IV

In un istante
in qualche modo tutte queste cose
un principio più forte
rapido il segno a cogliere ciò che gli spetta
al grado delle dottrine d'amore
perfetto e visionario
la rapida salita e la sommità della volta
là si presenta la pianura
la patria dell'esilio
come la nube della luce che lampeggia attraverso
solo un tratto di vita (la vuota sussistenza)
dichiara la sentenza con ostile necessità:
la parola assomiglia alla parola e la cosa alla cosa.

II - I

A me sembra già l'ora del più tardi
da dove quando
una volta tornato là con lo sguardo
sotto le travi squadrate,
ma dal mio alto
il monumento non c'è più,
me lo dicono.
Io lo vedo lo stesso dal mio più alto tra le forre
eppure non c'è più
non più guardie d'onore con divise in nero
nei giorni del solstizio
né posso più tornarvi veramente.
Una pietra incantata lo credevo



Annoni, La vacca nera

ora non credo a ciò che mi raccontano nel troppo tardi.
Il monolito bianco resterà nel suo centro.

II - II

Di quel giovane antico ma coevo
11 agosto di un mattino reticolato
un ispirato da dio

come lui dice prima gli ha gridato.
Sestiàn a nord.

Là li ha portati il caso

ma il colpo fu preciso-mirato al « suo » corpo
e non al mio anche se pure in corsa e in parte avversa
detta invece il Maglànt.

Fu naturale pensai

dover morire secondo verità.

Chi al posto nostro, se non noi?

28 Mentre venivo incalzato

da una parola simile a quella che fu gridata a lui
prima del colpo.

E quindi non a caso, ma al contrario ripeto:
chi al posto nostro, se non noi?

II - III

Si dice che io vada ad incontrare
al varco del saliente che si occulta
dai rovinosi anfratti di una vita anteriore
il me stesso antenato ed avversario
ora vendicativo che mi ha preso di mira.
Da troppo tempo aspettava il turno-pentimento
dentro al collimatore insieme all'odio
nella lucente luce della tacca
a pronta rapsodia contro un ritorno di cattiva fama
balza improvviso e improvviso si rivela
il doppio corpo incorruttibile, me stesso
che stabilisco il confine: il non più oltre a me stesso.
Ero libero allora ed ora non più oltre.

II - IV

da quale tempo isolato
dal fondo di una notte che sia stata
prova — premonizione di una forza
così mi fu mostrata
come un evento con sfondo millenario
a luci spente i semoventi che producono il rombo
della megametropoli sulla campagna dell'esilio,
prima in pieno silenzio: il mio, perché non fui chiamato.
Il non far parte del numero
il cui nome è voragine
quando le tavole di mortalità saranno compilate
sarà tremendo.
Sarà capace il « mio » tempo di riprodursi
in un ciclo seguente
con la memoria che hanno le sentenze pronunciate:
avanti, Ananke, avanti?

II - V

Dato che la Calle San Gallo
finisce nel canale antico porto
si può supporre
una condensazione in bucintoro

che trascorre tra gli alberi dei campi? oro ed avorio
immaginato

da quali battellieri iloti trascinato.
L'alternativa invece della strada dall'altra parte
transito in colonne di blindati
il ciò che realmente viene compiuto perché
solo il nemico è reale,
una volta che sia scoperta la non equivalenza
tra immaginato e descritto (prescritto)
là dalla parte del corso della strada
per tutti e sopra tutto
l'obbligatorio vocazione-invocazione si elucida.

II- VI

Dentro lo schema dei frastuoni
genere umano muggio-minotauro
ad orda a massa progettata demenza
un opificio di fragori-rumori il mondo ossidionale
dannato ma non vinto
chi ancora ascolta nella mente-memoria
un'epoca di un'arte come fabbri ferranti
a due martelli alterni sull'incudine
il così sia perché così sarà:
ecco il nostro soccorso
un odio superiore che ci chiama
ciò che diventa agone ed agonia
e finalmente un geometrico suono si fa voce
e l'entropia silenzio.

II - VII

Dopo l'incendio della biblioteca
e il sacrilegio di massa del mercato
ferocia di miseria senza scampo mentre perdura
non oratori sui rostri-postazioni, ma scrutatori senza tregua:
la festa è sempre sanguinaria? non ancora abbastanza
per intanto solo scomuniche, interdetti e linciaggi ad
personam

idi e calende ancora numerabili
nomi incredibili per quelli che leggeranno.
Si va scrivendo la nuova biblioteca di un'unica teoresi
inevitabile

30 il dio dei grandi numeri nell'ora ben definita
che farà comparire l'indefinito-definito grande numero



Annoni, Caccia tragica

per la materiale catastrofe del mercato ad humanitatem.
Si preconizza al suo posto
il lastricato perfetta pietra bianca senza scopo
di un teatro non più vero né falso.

li - VIII

Nel fatto che ho voluto retrocedere
fino ai loro bivacchi di « fosforoso nulla »
concetti da tzigani di una morale congiunta alla follia
che ho potuto carpire il loro vero giuramento
noi siamo l'avvenire contro ogni altro avvenire.
Nel fatto che ho voluto retrocedere
senza tradire il segreto che ho scoperto
ho potuto vedere la vastità del territorio
già lasciato alle spalle nelle tenebre della conquista
sudari-coprifuochi di sacrifici umani
ad uno ad uno ed anche i nostri nomi.
Ora il segreto è il segreto degli insorti.

III - I

Nei nostri ultimi testi si parlava
del palazzo cratere inabissato nella forra
in cono d'ombra (la materia prima)
e di figure in alto intorno sul bordo del crinale
schegge di corpi-fiamma come oro
vengono e vanno dal di fuori
si dice che dall'alto ascoltano
come il punto sepolto tumulo-voragine
antipodo del cielo
manda un clangore cascata-ferramenta dal fondo
dell'eclissi
dove tutto è compiuto: luogo che nessuno più usurpa
né in volontà né in desiderio
onfalo dell'oblio per ogni evento
il buco nero-de profundis che non dà origine a niente
resta su tutto un fuori vaticinio
definitivo e utorio: il cielo senza eco.

III - II

Così da pagine di un libro per ben tre volte antico
(da un'irruente fine e desueta):
incoccata dal tempo lentamente tesa
quasi di fissità raccolta in un unico istante
che come un mitologico spavento
tale nelle comete all'apogeo da cui tornano indietro:
la ragionata serie, dopo aver esaurito la catena
che la legava agli eventi
e diventata come un suono nel sogno
costellazione che pensa all'orizzonte
tale per me la nuova incarnazione.

III - III

Dopo aver superato il grande insieme
di tutti i miei possibili avventi
e il disadorno ieri era palazzo fossile incagliato
in una piazza di paese-architettura di recinti
così la torre-macchina del sogno
si muove come un megaron sfavorito alla fine dall'incendio
ma per quanto riguarda il vento delle vele
modo di dire di una tessitrice che le dipinge, tu,
da un punto vivo apparisti

pur travestita da nuova basilissa ma senza insania
per celebrare la festa-fondazione della città
in mezzo alla navata in piena cerimonia ad annunciarmi:
sono la tua reminiscenza.
E così ti rispondo: dove noi siamo, anzi dove io sono
questo che mi appartiene è il tempio dove più niente è
possibile:
l'inganno del mistero si ripete in quanto inganno
non il mistero si ripete, rubina egizia,
ma porterò il tuo nome limpido ricordo all'ulteriore fine.

III - IV

So di sapere di un luogo di certezza
oggetto centroidale inabitabile ed il momento
dove-quando si entra in istantanea sinfisi
il complesso castrense mausoleo
antropo-antecedente senza nome proprio
segno di Samotracia lo si invoca
responsorio e della pietra e del bronzo
fornace preesistente all'antefatto che mettere in grido
la legge del messaggio-onda di voce in successione
il nostro proprio racconto intensionale
estensionale in eterno in eterno.

III - V

Quando comincia il vento di ridotta
la fine di ogni giorno d'avamposto osservatorio o spia
tra occultamento e oscuramento
che non è dato ancora di distinguere tra i cartonauti
e i cartomanti
(chi non lo è?) nei nostri itinerari di criptografi
di vecchie ortodromie preparatorie
finché palese un drappo sulla cima della fortezza ad azimut
completo:
allora nel planetario filosofi-architetti
a sezione assegnate per ogni magnitudine
lossodromie già scritte e traiettorie misurate in radianti
segnano il fine del non fine (lasciando al tempo le distanze)
verso un'aurora boreale in corpo nero:
quasar raggiunto (e aggiungo all'universo) voluto dal
pensiero.

LO SPECIFICO

di Filippo BETTINI

I

Anzitutto il titolo: *Ex - ante*. Diversamente dal solito, il sintagma nominale che lo forma non comunica una qualità definitoria, ma un principio generativo. Il riferimento al « prima » esclude, quasi calcolatamente, il pretesto della scelta e chiama in causa l'origine sincronica della scrittura. E' una riflessione anticipata sull'illegittimità costituita della sua determinazione, sulla arbitrarietà del punto si produce l'azione visibile del segno. *Ex - ante*: la scissione lessicale del titolo coincide con quella semantica. Il primo termine corregge e raddoppia il secondo e dà luogo a tre versioni complementari che definiscono l'avvio della meccanica testuale. Tre accezioni che è lecito schematizzare:

- a) *Ex = Da* : il richiamo al « prima » è di natura *derivativa* e l'origine della scrittura corrisponde, secondo un'equazione tipicamente sperimentale, a una metamorfosi del « già detto », a una variante della forma ripetitiva del discorso;
- b) *Ex = Tra* : la condizione dell'anteriorità ha un valore *locativo* e specifica la destituzione della priorità gerarchica nell'asse spazio-tempo, equiparando il punto di « inizio » a tutti quelli che debbono essere attraversati e superati dalla progressione combinatoria del linguaggio;
- c) *Ex = Una volta* : la dimensione nel nesso inizio-svolgimento è *temporale* e lo scarto che essa comporta fa sì che nel divenire della scrittura ogni momento possa essere virtualmente un « nuovo inizio », per risultare, a sua volta, obsoleto e cedere la propria identità a quello immediatamente successivo.

Nella concomitanza dei tre probabili significati, il rilievo dell'autoreferenzialità del titolo obbedisce all'obiettivo prelimi-

34 nare di cancellare il carattere di absolutezza verbale che inerisce

alla funzione del suo modello convenzionale e autoritario. « Ripetitività », « contingenza » e « variazione »: già allo stadio propeutico, la proposizione *princeps* del pensiero logocentrico e teleologico e delle sue diramazioni letterarie si ribalta nel suo esatto contrario: « In principio *non* era il Verbo ».

II

L'operatività della negazione trapassa, per via diretta, dal titolo alla struttura. I singoli testi, formati, essenzialmente, da interrogazioni alterne, da brevi aforismi, da frammenti di ricordo e da improbabili richiami mitici, si organizzano in un complesso funzionale che ripropone, in una versione originale e, per certi aspetti, alternativa, l'indicazione avanguardistica del « metalinguaggio ». In un gioco continuo di sovrapposizioni, di alternanze e di scarti, le parole di *Ex - ante* riflettono su se stesse, si confrontano a vicenda, mettono in causa i propri significati, giungono, perfino, a domandarsi il perché della loro esistenza. A differenza, però, delle soluzioni offerte dalla pratica sperimentale degli Anni Sessanta, il loro impiego metalinguistico non vuole né limitarsi a distruggere i « significati » più frusti e scontati, né spingersi, in compenso, a suscitare effetti « scioccanti » di vitalismo e di emotività. Semmai nelle linee di tendenza, che ne circoscrivono il terreno dell'esordio, esso punta a un obiettivo più alto e, insieme, più rischioso: selezionare, isolare e sottoporre a verifica i valori più consistenti, se si vuole meno « screditati », della denotazione linguistica. I materiali della sua elaborazione (esibiti provocatoriamente dai primi due versi:

Vampa e pietraia: lo vedete?

ad arco, a volta, a sfera,

come materia che respira: è ardente. »),

la varietà dei referenti « astratti » (storici, geografici, oggettuali, cinetici: tutti, comunque, accuratamente depurati della loro identità), i rinvii metaforici all'ambito della « politica » e a quello della « scienza » (non senza qualche affermazione di legittima autonomia:

« E quindi non a caso, ma al contrario ripeto:

Chi al posto nostro, se non noi?),

gli stessi frammenti sparsi di vita vissuta sono tutti oggettivati criticamente dall'articolazione processuale di un discorso che riesce a sperimentarne l'effettivo grado di resistenza semantica, 35

fuori di ogni istanza pregiudiziale di tipo causale o finalistico, in un esclusivo rimando a se stesso e alle proprie contraddizioni.

Vi è una domanda che percorre, come un filo rosso, il tessuto della raccolta e che, in modo apparentemente imprevedibile, rimbalza, intermittente, da un testo all'altro. E' quella che si condensa nei tre versi che chiudono il componimento iniziale:

« Messi in orgoglio dalla vampa vi preparate al viaggio,
ma il dopo è il dopo e dopo?

è il divieto del dopo che nessuno travalica »

e che tocca, nel cuore, il problema della prospettiva in atto della letteratura. Le risposte si snodano nei versi successivi degli altri testi: la figura metaforica dello scrittore impegnato nello scrutinio dei voli

(« interrogando il dove
non impedito dal sonno
non impedito dal ricordo

né dal futuro

da dove proveniva »), l'identità autoriproduttiva della scrittura nella distinzione tra parole e cose

(« rapido il segno a cogliere ciò che gli spetta

... solo un tratto di vita — la vuota sussistenza —
dichiara la sentenza con ostile necessità:

la parola assomiglia alla parola e la cosa alla cosa »), la tensione degli « astratti furori » come centro di un'ideologia poetica conflittuale

(« un odio superiore che ci chiama
ciò che diventa agone e agonia

e finalmente un geometrico suono si fa voce
e l'entropia silenzio »), la lucidità e la precisione come forma di un linguaggio razionale e analitico a tutti i costi

(« una volta che si sia scoperta la non equivalenza
tra immaginato e descritto — prescritto —
là dalla parte del corso della strada
per tutti e sopra tutto

l'obbligatoria vocazione - invocazione si elucida »).

Dalla loro corrispondenza saltuaria — squarci che si aprono improvvisamente all'interno delle più diverse occasioni tematiche, in termini di ripresa, di commento o di ipotesi —
36 prende corpo l'idea di una letteratura che non si rassegna all'ap-

piattimento storico delle sue funzioni e che riafferma, nella prospettiva materialistica dell'aderenza allo « specifico », l'insostituibilità dei propri valori di conoscenza e di prassi. Priva di inizio e di fine (nell'ambiguità del suo senso terminologico), autoriproduttiva e metalinguistica, essa si attesta, con diritto, sul versante della pratica sperimentale, senza delegare a nessuna realtà esterna la ragione della sua sopravvivenza e della sua giustificazione.

III

Anche l'espedito della « combinazione » e della « contaminazione » adottato in *Ex-ante* è di matrice avanguardistica. Ma l'interesse della sua rielaborazione sta proprio nella diversità della soluzione che trova rispetto all'autodistruttività permanente del meccanismo linguistico che il suo inserimento contribuiva a creare in molte opere dei *Novissimi* e del « Gruppo '63 ». Il suo terreno d'intervento, infatti, non è tanto la *langue*, l'insieme dei semantemi opportunamente stravolti e atomizzati sulla superficie del testo, quanto alcune coordinate essenziali del suo stesso funzionamento, che agiscono in maggiore profondità. Sia pure a titolo semplicemente indicativo, mi sembra di poterne ravvisare soprattutto due, probabilmente suscettibili, in seguito, di un'ulteriore opera di approfondimento e di sviluppo: l'unità temporale della scrittura, e lo spessore simbolico della trasformazione poetica delle singole parole. Sia l'una che l'altra vengono intelligentemente sovvertite, in *Ex-ante*, dall'accostamento di unità eterogenee. La frequenza con cui variano, da un testo all'altro e perfino all'interno di uno stesso testo, i tempi dei verbi e i richiami temporali impliciti negli oggetti e nelle situazioni descritte dimostrano che la dimensione « processuale » della scrittura la forma dell'espressione e l'atto dell'evolversi, non presuppongono l'esclusività della sua attualizzazione nell'equivalenza mimetica del « presente », ma passano attraverso un avvicendamento dinamico degli eventi attuali con quelli del passato e del futuro (immaginato). D'altra parte l'incremento delle combinazioni temporali è assai più di un fenomeno puramente quantitativo. Si prenda, ad esempio, il componimento II - IV, in cui ricorrono e si sovrappongono le tre possibili determinazioni temporali delle situazioni e dei modi verbali. Dalla rievocazione dei sedimenti « mitici » della scrittura

(« da quale tempo isolato



Annoni, Bovide e cavallino

dal fondo di una notte che sia stata
 prova - premonizione di una forza
 così mi fu mostrata
 come un evento con sfondo millenario») si passa, senza
 mediazione, al riconoscimento del suo stato presente
 (« a luci spente i semoventi che producono il rombo
 della megametropoli sulla campagna dell'esilio »),
 per giungere, con uno stacco ancora più netto, all'interroga-
 tivo finale sulla riproduzione ciclica delle *parole a venire*
 (« Sarà capace il 'mio' tempo di riprodursi
 in un ciclo seguente
 con la memoria che hanno le sentenze pronunciate:
 avanti, Ananke, avanti? »).

La loro compresenza permette al *metodo* della processualità
 di affrancarsi dal condizionamento dei contenuti *verbali* e di so-
 stituire al ritmo dell'azione quello del pensiero: più comprensivo,
 più duttile e, al tempo stesso, più rigoroso.

Ma — come abbiamo detto — a questa direzione se ne af-
 fianca un'altra che investe più frontalmente il rapporto tra il
 38 « letterale » e il « simbolico ». La continuità delle interferenze

che si stabiliscono tra la verosimiglianza dei termini e l'uso del « figurato » (in un contrappunto che si ripete, sotto varie specie, in sintonia al precedente) tende a ridurre decisamente al minimo lo spessore simbolico delle poesie e a introdurre ancora una volta, attraverso l'espedito della «contaminazione», un elemento di eterogeneità e di frattura. Il «simbolo» si configura in *Ex ante* come uno di quei valori assoluti e pregiudiziali che, espulsi dal titolo e puntualmente elusi dalla struttura, la scelta del lessico ha il compito di neutralizzare in modo definitivo. Alle sue ricorrenti implicazioni evocative (al fatto che parola esista solo in funzione dello scarto di un significato altro che la legittimi) su bentra l'impostazione analitica della riformulazione dei termini secondo le due modalità del « letterale » e del « figurato » che li rendono « presenti » e, dunque, materialmente accertabili all'interno dell'opera. Si prenda un altro esempio: il componimento II - III. Qui l'interferenza tra le due modalità si ripete con insistenza fino a dar luogo a una catena di combinazioni a incrocio, in cui il processo trasformatore delle parole, oltre a investire singolarmente l'una e l'altra, si estende addirittura alla reciprocità del loro contatto. La condizione di chi scrive è definita dall'immagine dei « rovinosi anfratti della vita anteriore », che, mentre nega, per allusione, l'atemporalità della sua tradizionale vocazione simbolica (la definizione sembra piuttosto ricordare l'interpretazione benjaminiana dell'allegoria come rappresentazione della vita e della storia nelle « stazioni del loro decadere »), traccia una metafora del suo impatto con il mondo esterno attraverso una serie parallela di equivalenze del termine « figurato » (*anfratti*, che diventano luoghi da cui aspettare »

il turno - pentimento

dentro al collimatore insieme all'odio

nella lucente luce della tacca »)

e di quello « letterale » (dalla *vita anteriore* al « me stesso antenato ed avversario » e alla successiva « pronta rapsodia contro un ritorno di cattiva fama ») fino alla loro convergenza finale nella sintesi degli ultimi due versi che esprimono, in un'accezione contemporaneamente «figurata» e «letterale», la coscienza dell'impossibilità di uscire dai confini della scrittura

(« Il doppio corpo incorruttibile, me stesso

che stabilisco il confine: il non più oltre a me stesso »).

Ma, più in generale, mi pare, che, se si prova ad applicare questo criterio di lettura all'intera raccolta, è facile ricostruire un paradigma di «equivalenze - differenze» che ribadisce la centralità del ruolo, anche mediante la tecnica della «combinazione» e della «variazione», l'operazione sul metalinguaggio e, quindi, sulla traduzione endolinguistica dei segni in *Ex - ante*.

IV

Non è un caso che parlando della raccolta, non si sia fatto ancora neppure una volta il nome del suo autore. La responsabilità è, ovviamente, dell'opera, che, come già nel *Doctor Dürer*, non vuole restituire alcuna traccia della sua identità se non attraverso il filtro della produzione fattuale. La scrittura parla da sola: questo è l'assunto da cui parte Milanese. Un assunto, però, che, non essendo più condizionato dall'istanza preliminare dell'asemanticità poetica, non può che affermarsi in termini di radicale perentorietà. Quella che abbiamo prima definito la comune natura di eterogeneità dei vari livelli elaborativi di *Ex - ante* (dal titolo alla struttura alla composizione interna dei singoli testi) consente a Milanese di costruire e di mettere in atto una *xenoglossia*, che, come nel *Doctor Dürer*, si nega alla ricerca del consenso e mira, nel contempo, a misurare e a far risaltare, anziché colmare o attenuare (in un'opera di uniformazione che sarebbe tanto facile quanto adialettica), lo scarto che la separa dal codice dei valori convenzionali della moda del «senso comune» e dall'ecllettismo tradizionale delle espressioni letterarie dell'ideologia borghese. Una *xenoglossia*, che, in un ulteriore elemento di analogia al *Doctor Dürer*, richiede di essere parlata da tutti e che proprio per questo si rivela difficilmente coniugabile, poco disposta ad alleanze e a compromessi. Ma che, a differenza della sua precedente versione drammaturgica, si esprime in *Ex - ante* in una forma di *contestualità organica* che la delimita nello spazio e nel tempo e che, per la ricchezza delle sue indicazioni specifiche, ne fa un argomento concreto di proposta di una scrittura materialistica, «alternativa» (insieme ad altre di altri autori) ai più recenti indirizzi di un riflusso che sembra oscillare tra il contenutismo della «letteratura selvaggia» e il qualunque intimistico di una sedicente «poesia generazionale».

A proposito di EX - ANTE

**SULL'ALLEGORIA ovvero
sulla figuratività emblematica**

Una lettera di Stefano AGOSTI

Caro Milanese,

mi felicito subito con te per il poemetto *Ex - ante*, che hai voluto inviarmi in lettura, e per la prosa 16 marzo 1977, che lo accompagna, questa già stampata su uno dei numeri del « Caffé » dell'anno scorso. Mi pare che entrambi i testi compongano — pur nella divergenza dei generi — quello che si denomina un dittico (ma il « volet » rappresentato dal poemetto sembra quasi una prima stesura e comunque dovrebbe comportare — almeno localmente — un ulteriore lavoro di approfondimento stilistico e concettuale). In ogni caso, un testo si rispecchia nell'altro o, forse più giustamente, l'uno (il poemetto) si dà come la continuazione dell'altro. E cioè come la continuazione (lo sviluppo) della situazione allegorica della battaglia - evento e della marcia - approssimazione, quale è così efficacemente raffigurata nella prosa, continuazione che sarà da intendere sia dal punto di vista « narrativo » — nella fattispecie, la ricognizione di un Luogo, o il consuntivo mentale di un Accaduto —, sia dal punto di vista stilistico: l'allegorico (il figurativo) della prosa trapassa, nei versi, in figurazioni d'ordine astratto e speculativo, quasi una sorta di geroglifico.

Aggiungo, qui, che è proprio la dimensione, poco corrente oggi, dell'allegoria, o della figuratività emblematica, che rende ragione (che giustifica) quel tanto di « sonorità » che corona entrambi i componenti (voglio dire che gli effetti « classici », o « neoclassici », del discorso, sono funzionali al piano su cui si situa la rappresentazione).

I due componimenti, inoltre, mi hanno richiamato alla memoria — ma qui in campagna, dove mi trovo ora in quest'ultimo scorcio, o squarcio, d'estate, non ho sottomano i testi per approfondire le suggestioni, o almeno verificarne la correttezza — per esempio, lo Housman dell'*Epitaffio per un esercito di merce*. 41



Annoni
cervi e cavallino

Annoni, Bovide

nari, il Kavafis della poesia *Arrivano i barbari*, e soprattutto il Borges delle « finzioni » militari e guerriere (penso all'*Immortale*, o alla *Forma della spada*), o dei fulminei riferimenti a situazioni — sempre emblematiche — di violenza e di rischio. Penso al tema, frequentissimo, del combattimento, e in particolare — in quanto mi sembra che, in questo caso, si tratti di vera e propria « memorizzazione » da parte tua — a quel passo di un racconto (non ho qui nessun « borges » per potertene citare almeno il titolo) ove si discorre di un esercito che, alla vigilia della battaglia, partecipa ad un grande festino e che il giorno dopo inizia e conduce il combattimento come se si trattasse del proseguimento della festa.

Ecco quanto la lettura dei tuoi testi ha suscitato in me, come osservazioni e suggestioni, che ti riferisco a ruota libera e allo stato nascente (vale a dire: brado). Mi auguro che ti possano in qualche modo servire.

Tante cose cordiali e auguri di buona estate dal tuo

Stefano Agosti

16 MARZO 1797

di Cesare MILANESE

Reperto: momento finale di un romanzo scritto ma non esistito.

Referente: battaglia del Tagliamento del 16 marzo 1797; prima campagna d'Italia di Napoleone Buonaparte; ultima battaglia della campagna; è la battaglia che determina materialmente la « decisione » complessiva e finale della campagna e che produce il trattato di Campoformio.

Funzione attante del personaggio: un volontario italiano, « anonimo », inquadrato come « guida » nel 26° reggimento dei cacciatori a cavallo agli ordini di Lassalle.

Materiali: L. A. Seneca, Adolphe Thiers, Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl.

At quam mollem somnum illis dura terra dabat! Non impendebant caelata laquearia, sed in aperto iacentes sidera superlabebantur et, insigne spectaculum noctium, mundus in praeceps agebatur silentio tantum opus ducens.

Ma non per noi che con il passo del tempo (il passo della marcia) (noi dentro la guerra che ha sprigionato un fuoco irreversibile e ha illuminato il mondo con la sua caustica luce) procederemo, dopo aver superato il luogo centrale della battaglia, fino alla fine della fine del nostro luogo ignoto. E' ciò che ci sta davanti da sempre ed il cui segno visibile si rivela, nell'ambito di una compresenza chiara ed oscura, distinta ed indistinta, in quell'alone costante della luce di incendio che ci precede da sempre ed insieme da sempre ci circonda.

Ciò che più o meno è chiaramente presente e determinato (o almeno determinato in certa misura) e in parte attraversato, in parte circondato da un orizzonte di realtà oscuramente consaputa, con risultati variabili dove può avvenire che emergano certe rappresentazioni, dapprima inerti e poi sempre più vive e che una catena di ricordi si saldi e che il cerchio si allarghi, eventualmente fino al punto da stabilire un'intenzionalità determinata.

Non tanto la battaglia, quindi, ma l'idea del suo furore ed il piacere dei suoi aspetti scintillanti, della luce di gloria 43

e della sua passione. E in pieno accordo con il loro scopo: di conferire alla marcia un'ulteriore spinta in avanti e dunque di generare le equivalenti forze della vita: cinismo e fanatismo. Bandiere per la nostra vertigine.

Giacché sia chiaro: noi non aspettiamo che sopraggiunga la degradante decadenza, lo stadio molle dei pensieri ripartiti in momenti didattici. Ma preferiamo invece praticare il contrario e riportare lo sguardo concentrato su una visione interna, che alimenta quella furiosa crudeltà incessante. Giacché tutto il sapere si riduce a escogitare i fini della marcia, ad ordinarla negli schemi dei suoi sintagmi e a celebrarla nella sua vera forma, che è quella del trionfo. Dove qualunque sillogismo si conclude con il riporre fiducia solo nel fatto di avere un'arma al fianco.

E con l'uso dell'arma si accompagna fatalmente l'uso della retorica. Altro frastuono necessario, per quanto serve alla regola del giuoco più feroce: di stare meglio all'erta ed arroccati dentro di sé e per sé con testardaggine d'azzardo. E per il resto (come per il respiro che con noi respira), dovremo lasciarci andare e lasciarci accadere, in modo che tutto scorra più veloce, più intenso. E' in questo modo che siamo diventati la marcia stessa e queste stesse parole sono soltanto i segni materiatati della sua stessa cadenza: lo scroscio di un frantoio che nel silenzio notturno riproduce una monumentale costruzione di potenza: un che di immateriale ed invisibile (eco o scansione del nostro stesso pensiero) e grazie al quale siamo sempre « altrove ».

E quindi fino a raggiungere il punto in cui sappiamo mettere in relazione elementi originariamente dati e quasi-dati, sottoporre le uguaglianze e le distinzioni date a nuove uguaglianze e distinzioni derivate; e a tutto questo unire delle ideazioni delle posizioni o opposizioni (;in parte visibili, in parte invisibili o magari del tutto confuse, di grado superiore od inferiore) e così in infinitum. Come difatti risulta dalla marcia che prescrive una serie di apparizioni ben ordinate (a volte) e progredienti appunto all'infinito, e, prese come ideale totalità, saldamente conchiuse: totalità entro la quale si potrebbe inscrivere una ben delineata organizzazione interna di tutto quanto il percorso.

E' naturale che questa marcia continua, così volutamente ordinata e così spontaneamente determinata nel suo contenuto,
44 in qualsiasi linea del suo costante trascorrere, produca un nesso

concorde di apparizioni (certamente ad indicare un disegno unitario) ed induca di conseguenza alla ricerca del mutamento del percorso in visioni sempre più comprensibili e più chiare.

Per esempio, come accadeva prima, quando eravamo ancora dentro il luogo centrale della battaglia. Da ciò che si deduce dalla sua descrizione così come risulta dai documenti, il risultato era questo e tale resterà: sopra la bianca distesa del Tagliamento, radiante dello sciame delle notti, che da sempre lo solcano serene pietrificando di silenzio i fatti della sua grande memoria: 16 marzo 1797.

Come Napoleone Buonaparte aveva utilizzato le leggi della battaglia; come aveva inseguito la dinamica della lotta per inserire fatti opportuni ogniquale volta maturavano gli stati di stasi e di tensione; come aveva impostato le sue azioni alterando la massa e la sorpresa; e come il fuoco dei cannoni infine risultò, come sempre, il vero protagonista. *L'armée s'avance ainsi vers les bords du fleuve, et marche au combat avec le même ordre et la même tranquillité que dans une parade*: al centro Serrurier, alle ali Guyeux e Bernadotte. E come dopo aver calcolato il diagramma delle ali a movimento simultaneo e stretto, fece eseguire ai granatieri quel paesaggio di fianco per preparare con le masse riunite il decisivo colpo d'ariete verso il centro. Per ben due volte quindi l'equilibrio subì un crollo duplicato e il punto di gravitazione della battaglia si spostò come era stato previsto. Le due fasi vennero eseguite con la stessa manovra: urto alle ali e sfondamento al centro.

Il documento poi così conclude: in ogni attacco a fondo, che veniva eseguito senza mai perdere né in essenzialità né in efficacia, tutto tendeva a culminare in urti risolutivi al centro della fronte, là dove l'azione di comando aveva calcolato l'esatta intensità della potenza con la rottura affidata a due cavallerie: prima la carica di Murat, quindi la soluzione Kellerman che portò a compimento catastrofe e vittoria. In questo fermo schema ripetuto è consistito il teorema dell'intera battaglia.

Ma ora, che con la marcia in fase di inseguimento convergiamo verso il luogo centrale dell'incendio, il risultato è un altro. Nella profondità della notte, tra il clangore che si sprigiona da migliaia di ombre, nella continua nebbia in cui corpose figure cavalcano e si divulgano e procedono al di là del fiume

popolando così la campagna (come una moltitudine di larve peregrinati nella battaglia imperitura verso l'orizzonte nebuloso, dietro al quale si innalza quel profluvio di luce mai completamente determinabile) si indovina un abisso. Da questo luogo ci viene incontro nel travestimento dell'immaginario ciò che vi è di più cupo e di doloroso: un elemento aggiuntivo di fatalità prima di allora impensato, chiamato fuori in tono di sfida. Dove non c'è bisogno di un proclama che porta in sé lo scopo di confortarci in seguito delle ferite, della sconfitta e della morte con la promessa stolidità di fama presso i posteri e no iestranei, differenti, indifferenti, ignoti.

Non c'è bisogno, nel proclama, di capoversi inutili, come mostraci perché è nostro dovere persistere nello spazio festoso di una guerra in cui siamo da sempre. Dal momento che importa solo il punto che serve per decidere od imporre la direzione utile che insegna a perseguire il fine con chiarezza, almeno fin dove può giungere la vista. Perché dev'essere così in una battaglia perfetta, dove vogliamo ordini impartiti una volta per sempre determinati sulla misura di un tempo calcolato di almeno una misura di tempo prima di quella del nemico.

Pertanto continueremo a procedere nell'ordinamento da noi voluto e per noi accaduto; continueremo a seguire la linea della sua successione, sempre in questo stesso percorso che ormai costituisce per noi un orizzonte ideale ed anche un orizzonte temporale (il dato della marcia e della veglia), che ha il suo passato e il suo futuro, noto ed ignoto, vivo e privo di vita.

Sì. Noi viviamo il momento dove lampeggia improvvisaa, in qua e in là, avanti e indietro, la mutazione di ogni punto di vista. E in quanto tale, in quanto mutazione, essa può procurare percezioni e rappresentazioni sempre più nuove, più o meno ricche di contenuto, o immagini più o meno chiare, in modo da rendere visibile ciò che nelle mobili ardenti forme o fiamme tende a restare ignoto.

Ed allora: come dentro ad una specie di metallo ardente, che da per tutto espande quel suono di bronzo cadenzato, con l'insistenza imperterrita, ossessiva, propria delle cose con un'unica voce e che continua a crescere (il rullo dei tamburi notturni) che rivela e che marca il senso di tutto il movimento con la monotona ripetizione dell'identico, ecco che si insinua nel cuore

E quasi all'improvviso, sopra gli atti che una volta compiuti tendono a imitarsi l'un l'altro e a ricominciare automaticamente, un atto interiore ci rivela che ci troviamo dinanzi ad un arresto e che la vita invece di progredire si limita a segnare il passo. Ed allora pensiamo che tutto si riduca ad una intensificazione della condizione presente.

Il fatto che ciò derivi dalla immensa ricchezza del ricordo fa sì che in una tale situazione si venga ad irradiare quello splendore affatto misterioso. Ma riguardo al fatto che la luce dell'incendio rimanga costantemente lontana e che la fiducia di poterla raggiungere venga (pare) costantemente delusa, non potremo mai sapere ciò che veramente ci è capitato.

Ora sappiamo che davanti a noi non c'è la realtà del futuro che conferisce le dimensioni del tempo, bensì la realtà dell'abisso. Così come l'incendio che si distende davanti a noi imperituro, costantemente fermo, non conferisce più le dimensioni dello spazio, dal momento che esso resta sempre alla stessa distanza dopo ore, dopo giorni, dopo anni come la luce di un bivacco dipinto in un falso fondale irraggiungibile, estraneo e trasportato « altrove ».

E allora è come tramutare la possibilità che viene negata in una diversa realizzazione: e tale deve essere il nostro ricordo che dalla massa confusa degli eventi emergano necessariamente soltanto quelli più decisivi. Ora sappiamo che ad un certo momento una distruzione ha colpito troppo presto una realtà che cominciava ad effettuarsi. Ed ecco un segno: l'alfiere stramazza sul greto del Tagliamento con la bandiera in pugno; il quale, ora, diventato simulacro di quella stessa bandiera, sta cavalcando per l'eternità verso una costellazione infinitamente lontana dalla nostra.

Bisogna quindi averla abbandonata questa volontà di realizzazione considerandola come una semplice possibilità e poi da capo ritornare ad essa, per poterla avere come realtà del tutto positiva, per poterla possedere nel fondo del suo splendore e della sua confortante idealità.

E' in quel barlume di intuizioni e di coscienza dell'evento che pur mandava avanti la successione delle immagini e dei pensieri col ritmo stesso della marcia e dei tamburi, sia pure in una visione istantanea, siamo diventati capaci di saper abbrac-

ciare una visione più grande. Più grande è la passione del passato che noi possediamo nel nostro presente, più pesante è la massa di immaginario che la nostra impresa produce, sostiene e sospinge: con tanta più forza in avanti, quanto più l'insorgere di una inevitabile rappresentazione della nostalgia e della memoria vorrebbe tenerci, con la soavità della stanchezza e il desiderio del riposo sui luoghi già andati, ancora una volta o almeno per una volta, indietro: dentro i giorni di festa, coi pomeriggi di morte, la solitudine dei campi abbandonati, la desolata quiete della sera, gli edificanti elisi di una pace mai esistita.

E invece no. Come un istinto che crea condizioni ritmiche e che ricopre ampi spazi di forme, poiché la lunghezza, il bisogno di un ritmo ampio e slanciato è quasi la misura per la potenza e una specie di compensazione per la sua pressione e tensione; se non proprio noi, almeno il simulacro di ciò che una volta siamo stati (noi siamo simili all'alfiere) continuerà questa cavalcata sul niente, dove non c'è presenza di accadimenti futuri. E' un cavalcare senza fine che può accadere a velocità spaventosa oppure nella immobilità più tranquilla.

Mentre la sorpassata battaglia sta ormai morendo nella notte che muore, mentre la campagna nella linea dei villaggi (ciò che si stende o ciò che si stendeva davanti a noi) arde di incendi tumultuosi, quasi che fossero generati per il destino di pace di una contemplazione pura dell'universo (quella che sarebbe stata consentita ai nostri protoantenati prelatini): nel sonno di un'estasi appagata, noi guardiamo salire fino alla pace irraggiungibile delle nubi nottilucenti, ferma come la curvatura della terra, un'albedo rossa e tranquilla.

Cesare Milanese

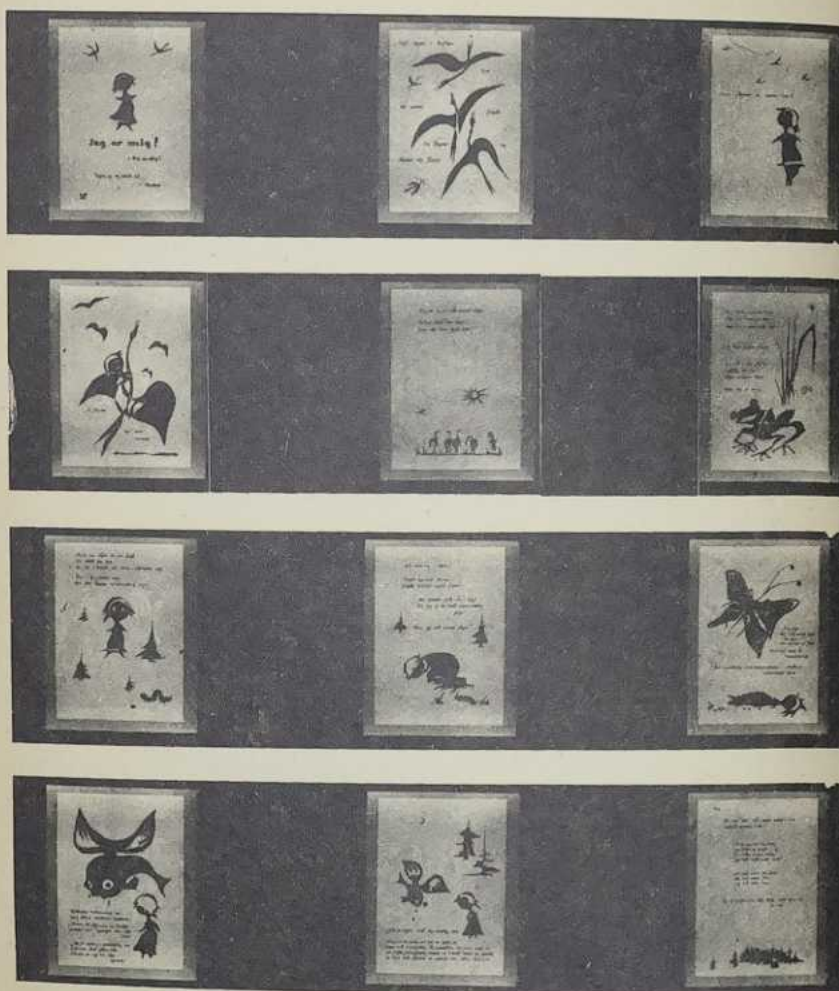
Dal II Congresso delle Organizzazioni Sindacali degli Scrittori Europei

un allarme entusiasta di
Hannes SCHWENGER

SAREMO SPAZZATI VIA DALLA RAZIONALIZZAZIONE!

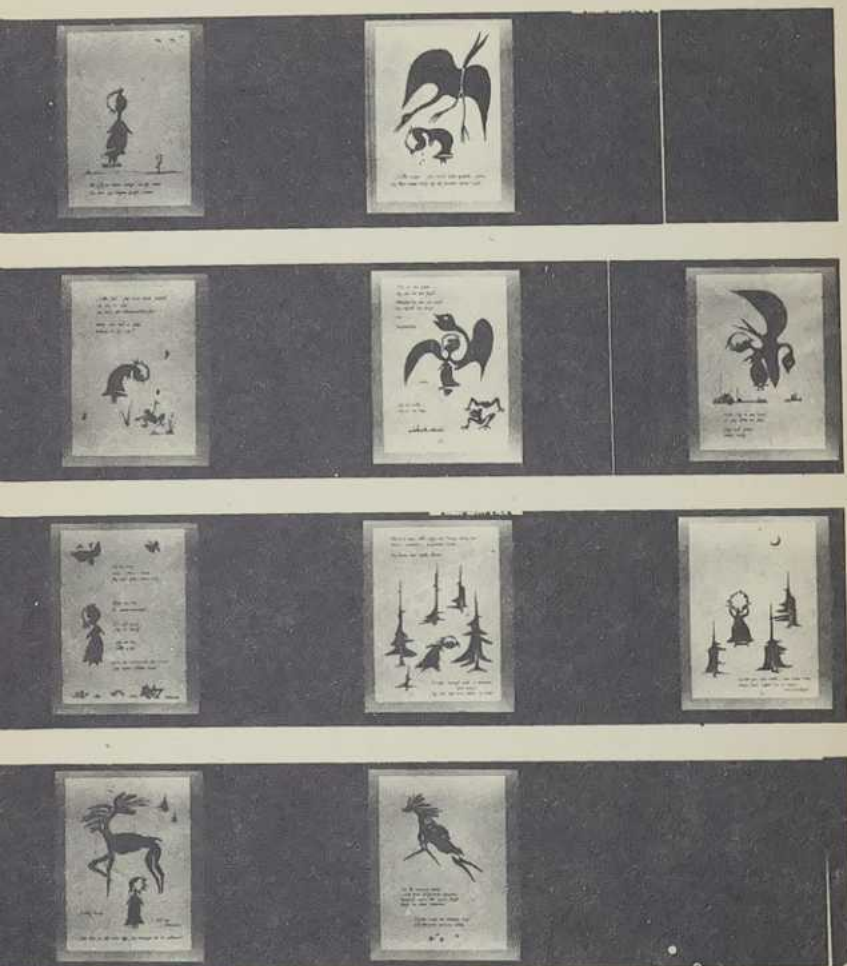
Probabilmente, quando uscirà questo numero di « Carte segrete », il passaggio dal II Congresso delle Organizzazioni Sindacali degli Scrittori Europei (Firenze, maggio di quest'anno) al XIII Congresso del Sindacato Nazionale Scrittori (autunno?) sarà stato compiuto. Sugli organi del Sindacato (« Produzione & Cultura » etc.) sarà già (stato) possibile leggere gli atti e/o le informazioni e i commenti del Convegno degli Intellettuali contro il Terrorismo e di questo secondo incontro europeo (il terzo l'anno prossimo, a Vienna o a Istanbul o... per incuriosire vieppiù sulle prospettive, siano pur difficili come realmente sono: il « passaggio » dal paleosindacalismo metacorporativo al nuovo sindacalismo produttore di cultura e testi-monianze del futuro è ancora tutto nella forma utopica della coscienza sociale degli scrittori « scritti »). « Carte segrete » pubblicherà dunque, com'è sua funzione, soltanto qualche indiscreto « materiale ». Per esempio, questo discorso di Hannes Schwenger sui « nuovi mass media ». E non perché ne condivida l'oscillazione tra il catastrofismo, l'allarmismo e la propaganda avveniristica e tecnologistica (compresi gli entusiasmi metapolitici, abbondanti e generosi, si capisce), ma proprio perché si tratta di un sintomo inquietante, fra i troppi di questa curvatura dell'epoca. Le microfotografie che mostrano in tutta evidenza le possibilità di ridurre un libro in una lastrina celluloidale, annunciando ancora una volta « la morte del libro » e la sua eterna agonia, si aggiungono per una riflessione che vada al di là degli allarmi entusiastici dello scrittore danese. La telettura è lontana, le metavisioni imperversano, la lontanocità incombe, la televi-

sionediozia è di casa, l'anticristolibro serpeggia già sui nostri scaffali...
E' dunque urgente che sappiamo. Senza catastrofismi e nichilismo e tuttismi



Dopo il I Congresso Europeo delle Organizzazioni Sindacali degli Scrittori a Berlino, ne sappiamo un pò di più sugli autori e le loro associazioni professionali in Europa. Perciò potrebbe sembrare sorprendente trovare sul programma del Secondo
50 Congresso il tema « Nuovi mass media ». Infatti, chi ha letto l'a-

*e panmixia, naturalmente. E' da tanto che su tutte le strade del mondo,
i cartelli avvertono: caduta mass(i)-media...*



nalisi dei questionari del Primo Congresso è portato a ritenere che le organizzazioni europee di scrittori organizzino quasi esclusivamente autori di libri. Soltanto poche organizzazioni hanno indicato come membri, autori che lavorano con i mezzi audiovisivi; i giornalisti sono perfino esplicitamente esclusi da alcune

associazioni.

Quindi, a quanto pare, per la maggior parte di noi la letteratura (belle lettere) stampata occupa ancora il centro del nostro mondo letterario. E ciò non sorprende in quanto i nostri contratti editoriali considerano i diritti per film, radio, televisione e altri nuovi mass media, come cosiddetti diritti accessori. Per contro, nei bilanci dei nostri editori figurano invece già come voce principale. Quasi a riprova di questo fatto, l'elettronica si sta inarrestabilmente comprando il suo ingresso nel campo dell'editoria.

Ora, qui a Firenze, dove Galileo Galilei ha trovato l'ultimo riposo, più di un'immagine del mondo è già stata cambiata. A noi nessuna santa Inquisizione vieta di dire che il libro di belle lettere non è più al centro della letteratura nel suo insieme. Effettivamente oggi, nei vari paesi europei, solo un numero di autori che si possono contare sulle dita di una mano, vivono dei propri libri. Per il 40% degli autori tedeschi, radio, film e televisione rappresentano la fonte principale di reddito. Gli autori giovani sotto i trenta, lavorano prevalentemente per questi mezzi. E da noi, come in altri paesi europei, si stanno già sperimentando nuovi mezzi elettronici che modificheranno ulteriormente la realtà della nostra professione. Un'indagine per conto del Governo francese in vista dell'anno 1985, afferma a questo proposito: « Alla lunga, la cultura scritta sarà riservata soltanto al gruppo degli intellettuali, mentre il grosso della popolazione si rivolgerà prevalentemente alla cultura audiovisiva (film, televisione, etc.) ».

L'avvento di questa cultura audiovisiva è già in pieno svolgimento. Dopo aver rifornito la maggior parte delle famiglie con radio e televisione, l'industria dei mass media si concentra sull'ulteriore elaborazione di questo nuovo sistema di comunicazione: trasmissioni televisive a cavo o via satellite dovranno moltiplicare la quantità dei programmi e rendere possibili nuovi tipi di programmi e servizi televisivi e radiofonici come per esempio: programmi a richiesta, servizi di consulenza e corsi didattici. Apparecchi per la proiezione delle videocassette e videorecorders dovranno sostituire registratori e giradischi. Apparecchiature per la videoregistrazione e canali di richiamo schiudono la possibilità di coinvolgere gli spettatori nella programmazione. Vi

sarà anche la riproduzione elettronica di testi scritti: copie a distanza, video e teletesti. Lettere, trattati, interi libri e giornali possono essere trasmessi elettronicamente o ordinati presso apposite centrali.

Nella maggior parte di questi procedimenti, i diritti d'autore, o non sono ancora definiti, oppure sono regolati da editori e produttori a sfavore dell'autore. Di solito gli autori hanno una piena partecipazione soltanto alla prima pubblicazione dei loro lavori, mentre l'ulteriore utilizzazione avviene per lo più senza che possano intervenire, con bassa remunerazione, spesso perfino senza retribuzione alcuna.

No occorrono utopie per immaginare che cosa si sta profilando per gli autori se già oggi, per esempio, la fotocopatura massiccia è sfuggita a ogni controllo minacciando nelle sue stesse basi la sussistenza della letteratura scientifica e tecnica. In tutta Europa la legislazione sui diritti d'autore e sui contratti relativi a tali diritti, arranca dietro a questa situazione. Soltanto la Germania conosce una legislazione sui diritti d'autore regolamentata. E con la gestione dei trasmettitori ha per lo meno tentato di concepire i nuovi mezzi di utilizzazione in modo collettivo. E' vero che dopo la sentenza costituzionale del Tribunale Europeo è ormai controverso se per tale salvaguardia collettiva dei diritti d'autore siano indispensabili le « società di utilizzazione ». Ma da quanto risulta dall'inchiesta del I Congresso, queste società non esistono neppure in tutti i paesi europei. All'interno di quelle che esistono, autori, editori e produttori si contendono il potere e la partecipazione. Al loro esterno invece, si tratta per ora solo del riconoscimento giuridico e contrattuale dei rispettivi diritti.

Tuttavia non dobbiamo immaginare che i programmi e le prestazioni dei nuovi mezzi siano soltanto riproduzione o trasposizione degli originali di testi convenzionali. Indubbiamente i nuovi strumenti di divulgazione modificheranno il modo di lavorare degli autori e le forme letterarie stesse. E non penso tanto alla letteratura vera e propria che, forse, sarà l'unica a ritagliarsi uno spazio per la propria forma espressiva. Già oggi si osserva come, nelle sezioni riservate all'arte nei mass media — come per esempio negli sceneggiati televisivi o radiofonici — venga salvaguardata la tradizionale autonomia della produzione letteraria

vera e propria, mentre in tutte le altre sezioni del programma la produzione del testo viene razionalizzata, organizzata e collettivizzata. Ciò vale anche per forme originariamente letterarie come la commedia che, non trasmesse nell'ambito di una cornice artistico-culturale ma inserite invece in programmi leggeri a puntate, in programmi per bambini o giovani, oppure in sceneggiate radiofoniche per la scuola, vengono pianificate e realizzate secondo i criteri della divisione del lavoro. Come nella serie televisiva americana *Sesame Street*, l'autore fornisce soltanto « part work » lavoro parziale, nell'ambito di un progetto pre-stabilito che, questo, viene elaborato da un team redazionale e realizzato da un team della produzione.

In altri tipi di programma ancora, l'autore appare come una specie di conferenziere e animatore che stabilisce il contatto e soprattutto che riesce a far parlare gli altri. Tutti gli esperimenti radiotelevisivi con la partecipazione attiva dei cittadini portati avanti fino adesso, dimostrano — secondo i francesi Dominique e Rainer Verbizh — che « la televisione a partecipazione attiva del cittadino funziona soltanto quando c'è animazione permanente ». Perciò già dopo un anno, il team dell'esperimento televisivo a Grenoble fu allargato da 2 collaboratori a 6 animatori e tecnici. Un progetto di televisione a cavo americano per adulti con canale di richiamo a Reading, Pennsylvania, lavorava dall'inizio con un team di animatori che preparavano i partecipanti al lavoro di programmazione. Nel « Teachers and Writers Collaborative » (Cooperativa insegnanti e scrittori) di New York, autori e insegnanti insieme creano programmi televisivi e per film. Un programma di sviluppo del Consiglio per la collaborazione culturale del Consiglio d'Europa prevede di affidare a autori e artisti programmi di animazione nei quali saranno introdotti anche sistemi multimediali e aiuti didattici elettronici. In questi progetti la posizione dello scrittore — sia egli indipendente o impiegato statale, ancora autore o già pedagogo, produttore o operatore sociale — è ancora tutta da chiarire. E' vero però che non bisogna sopravvalutare le possibilità professionali in questo campo. Un elevato numero di centri per strumenti di divulgazione e di progetti pilota per videoprogrammi e televisioni via cavo creati negli anni sessanta sull'onda della prima euforia per i mass media, hanno già chiuso i battenti, come

in Francia e in Inghilterra. Nel Belgio, un esperimento televisivo via cavo che prevedeva l'offerta di una dozzina di programmi convenzionali, ha dimostrato che — secondo una relazione in merito — « la maggioranza degli abbonati alla televisione via cavo si sottrae ai programmi più impegnativi... Mannix e Porcellino (cartoni animati) hanno la meglio sullo sceneggiato o il documentario ». In questo progetto i programmi a partecipazione attiva del cittadino non sono stati sperimentati, però inchieste tra il pubblico e prognosi televisive tedesche giungono alla conclusione che anche per queste forme, l'interesse dei partecipanti è scarsa. Magari l'esperienza italiana con le sue molte centinaia di stazioni televisive private e di trasmettenti locali potrebbe essere diversa; forse ne sapremo qualcosa qui sul posto.

Ma quello che è certo è che l'industria dei mass media, la sola che — considerando la cronica povertà dello stato — sia in grado di poter finanziare i nuovi programmi, rimane per quanto riguarda i tipi di programmi, piuttosto conservatrice. Le sue ricette sono: utilizzo della produzione cinematografica esistente, programmi musicali e divistici, e — come cornice di richiamo per la pubblicità televisiva — serie a puntate di tipo standardizzato per le quali gli autori sono a tal punto inutili che di recente si è avuta a Hollywood la seguente notizia: « E' probabile che in futuro gli autori di copioni diventino superflui. A Hollywood sta nascendo un giallo a 10 puntate dal titolo « Badungi ». Per la prima volta un computer è stato incaricato di progettare azione, sceneggiatura e elenco di distribuzione delle parti ».

Se noi abbandoniamo i nuovi mezzi di comunicazione di massa esclusivamente all'industria, allora non è improbabile che verremo spazzati via dalla razionalizzazione come lo sono stati, oggi, i nostri colleghi sindacali, i tipografi. La nostra opportunità non risiede in una cultura dell'utilizzazione sconfinata, bensì in una che si sviluppi, che stimoli gli uomini e che produca in tal modo necessità costante di nuove idee e di nuovi progetti. E' indubbio che, per dirla con l'osservazione contenuta nel rapporto citato dalla Francia, questa cultura sarà prevalentemente audiovisiva e non letteraria nel senso antico. Se noi scrittori non vogliamo finire al museo, dobbiamo famigliarizzarci con i mezzi audiovisivi.

Qui avrei citato volentieri anche altri esempi dei paesi socialisti d'Europa in cui sussistono altre premesse sociali per lo sviluppo di questi mass media. Ma con mio stupore in quei paesi sono quasi del tutto assenti prognosi pubblicate proprio sui nuovi mezzi audiovisivi. Sarei lieto se i nostri colleghi presenti potessero contribuire a questo tema con alcune osservazioni e considerazioni.

Hannes Schwenger

CARTE SEGRETE

Aurelio DE FELICE

**DIARIO
DI UNO SCULTORE**

Prefazione di Elio MERCURI

PITTURA e LINGUAGGIO

di Domenico JAVARONE

Lo stratificarsi di varie culture, il moltiplicarsi dei mezzi di comunicazione e di informazione, l'espandersi del poliglottismo (senza accertare il vero significato di un linguaggio), ha portato ad una pianificazione del tutto superficiale del dialogo fra individuo ed individuo, fra gruppo e gruppo.

Si va avanti per formule, per sigle, e le esperienze, tra l'oscillare di varie proposte, stentano a farsi storia.

L'arte, per sua natura schiva, si ritrae, sempre più, incalzata dalla mondanità, dalla moda e dalla forte pressione consumistica di una politica manovrata dal profitto.

Le responsabilità di scelta degli intellettuali nei secoli scorsi — quella di accettare, accertandola, una ideologia o combatterla —, sono oggi superate unicamente dal fatto dall'essere accettate dai propri consumatori: un pittore o uno scrittore è soprattutto alla moda (quindi consumabile). O non lo è.

L'ideologia è divenuta marchio di fabbrica, garanzia di quello che è più o meno il contenuto netto della scatola chiusa (il barattolo di escrementi di Manzoni è, a tale proposito, una esemplificazione ed una denuncia).

Se in alcuni periodi le espressioni più valide della cultura furono sepolte da mezzi espressivi deteriori, se molto del materiale culturale dei secoli passati ha avuto bisogno per essere recuperato quasi archeologicamente e liberato da sovrapposizioni, da interpolazioni, e manomissioni, a maggior ragione, forse con maggior difficoltà, quest'operazione dovrà riproporsi se, coi tempi che corrono, non sono finiti tutti all'ammasso.

E' innegabile — provate a snidarli — che i persuasori occulti — nelle nostre case — influenzano in modo determinante le nostre scelte (da quelle di un libro ad un formaggio, dal quadro all'orologio).

Certo la possibilità di scelta dell'uomo nel passato era maggiore e la specializzazione non era generica ma elettiva; certo 57

in altri tempi non si proponeva alle masse un consumo di nozioni pseudo scientifiche a livello infantile: ma d'altra parte esistevano altre fisiche forme di schiavitù e di sottosviluppo che toglievano in molti casi ogni forma di appetito per la cultura.

La proposta di un linguaggio figurativo, decoroso, consuetudinario, corroborante, non è una invenzione televisiva e ogni epoca ha avuto i propri santini ed ex voto, ma accanto a questi ha anche avuto i propri manifesti di rivolta e propositi di accertamento morale che se anche talvolta furono destinati ad alimentare le fiamme di un rogo, servirono come luce e speranza a coloro che volevano sapere.

Di fronte a questo imponente formulario, a quest'erudizione plastificata che sommerge zone sempre più ampie si levano nel mondo le voci della protesta; protesta incontrollata talora, ma proposta di verifica spesso.

Dal verificare nasce la possibilità per l'arte di un nuovo linguaggio e ogni scritta murale, ogni manifesto, ogni mano che si leva può divenire suggerimento a un rinnovamento, suggerimento a scavare nel profondo, fino alle radici della tradizione per cogliere quella linfa che dia senso e vigore al linguaggio del tempo in cui viviamo.

Se fin dai primi di questo secolo la protesta nel campo delle arti fu rappresentata dal futurismo e dal dadaismo e significò soprattutto rinnegare il passato, attivismo e attualismo, suggerimento a iniziare un discorso d'accapo, lo slancio di queste avanguardie si esaurì molto probabilmente nella propria incontrollata violenza; non accertò le ragioni per cui combatteva il decadentismo romantico ma si mise a rinnegare genericamente la cultura senza tener presente che in questo modo si toglieva sotto i piedi ogni possibile base di slancio.

E' quello che capita al benpensante casalingo Deamicisiano, tutore della moralità interna, amante della tranquillità familiare e che continuerà, eterno allattato, a considerare unico brodo valido quello di « mamma », lo stesso poi che fuori dell'uscio di casa si veste dell'abito del seduttore, del violento; lo stesso che si completa inveendo contro un arbitro scrivendo lettere anonime, bruciando boschi o sparando cinque botte ai pettirossi.

Le manifestazioni di arte figurativa che seguirono e di cui
58 fecero parte pittori già legati al futurismo, rappresentarono un

ritorno alla tradizione; le piazze d'Italia di Giorgio De Chirico e i suoi manichini gravidi di simboli o le chiare colonne dei suoi templi, hanno un significato molto più profondo della etichetta metafisica che gli è stata sovrapposta. Certo dall'epoca in cui Giorgio De Chirico proponeva questa pittura, molta acqua è passata sotto i ponti; e l'adeguamento espressivo nel campo del linguaggio pittorico si è progressivamente involuto.

Da oltre venti anni assistiamo ad una ben organizzata polemica che propone come termini, da una parte una forma di illustrativismo contrabbandato con il termine di « neorealismo » o similia; dall'altra la così detta pittura informale.

Ambedue le manifestazioni sono di tipo accademico; eludono ossia ogni problema possibile da parte della società che li propone.

Proporre una poetica senza capire le fabbriche o i salotti i consigli di amministrazione o le fornaci, le catene di montaggio o i discorsi di un demagogo, senza saper distinguere l'odore della calcina da quello delle rape che bollono in pentola, la mano di un bambino da quella di un mostro; vorrebbe dire dover disporre di un linguaggio aulico i cui soggetti convenienti sono: il chiaro di luna, i tristi amori, i rancori e le invidie più o meno mistificate o la morte nella sua veste di dolore.

Nostro impegno è conoscere il significato del nostro tempo e il nostro lavoro deve tendere a demistificare ed accertare, avverso alle sottili forme di evasione, che vanno dalla divulgazione pseudo scientifica, al viaggio turistico nel paese dei sogni, dalle tette delle quindicenni, all'imperativo categorico della bellezza assoluta.

Tendere a riportare il « linguaggio » al nostro tempo accertandone le origini e rendendolo attuale, vuol dire renderlo « volgare », come volgare era il linguaggio di Dante, Boccaccio, San Francesco, Giotto. Ribellarsi alla convenzionalità che ci assedia, vuol dire infine colpire lacerare l'ipocrisia delle forme.

Andrebbe ricordato che il termine « mostro » per la fantasia creativa, significa « straordinario » non consueto. Il nostro « mostro » è consuetudinario, cosciente della propria disponibilità e responsabile innaturalità ed è contro questo « mostro » che bisogna sollevarsi.

Guido SAVIO

teorizza e propone e agisce

LA POESIA SONORA

Segno e poesiarumore : un dibattito
con tutti gli obiettili contro i progettili
è poesibile? domandiamo dalla
« poesilenzialità » transegnifatturiera

Un opuscolo quasi un pieghevole di una decina di paginette: Guido Savio POESIARUMORE numero due Edizioni Poesiateatro: qui sulla scrivania il loro oro giallino, la loro proposta, la loro aria antico-futura: poesia-rumore che non lo « intona » ma... Guido Savio dunque, poeta venticinquenne e feta (pro e post) della poesiarumore, che adesso ripropone tutto e quantaltro su « Carte segrete » perché si facciano più « scoperte ». Vicentino, filosofo (laurea sulla « poesia come forma sapienziale »), ha pubblicato tre raccolte di poesia: « Poesie del nuovo ciclo di Eureo », « I birilli del tempo », « Ferri cavati dalla roccia », dal '74 al '77. Bene tiene, da Thiese, Guido Savio, e facilistico è il verboludibrio, direbbe il signor di Kalemberg. Specialmente per un giovane poeta sapienziale che sta elaborando teorie-prassie sulla « poesia della quotidianità » testimoniati una volontà di neo-poetica e neo-specifica tutta da condividere. Certo, le tesi si elanciano sull'orlo di una peregrinità ancora breve, e le obiezioni al progettile dovrebbero diventare obiettili: il re-ligionamento del grafema poetico al fonema fuori-pagina, se linguisticamente ha le implicazioni già storicamente compiutamente studiate, è oggi se non impossibile impotuto, anzi impotuto (ma è anche impossibile?). Si pensi agli orrorrèmi delle fonoteleopsie (il male detto Bene e tutti i teatroci), per ricominciare dall'universo sonoro silenziato in cui ci troviamo a malvivere, noi tutti uomini scritti... Ma intanto toribodepoiètiàmo, psosopoièti o psosocinèti come già ci chiamammo migliaia d'anni fa, sfuturando o spassando dalle perfuturanze alle informanze dei performanti delle smode in cui si smodano post-e retravanguardando animazioni plastiche e plastaussie e plastollie anti-strefiche e/o anoematiche, e ancora gestuabilismi e inenarrativeartisfatture spuntini spuntini... Come per le bierre si parla anche di « capi » o « maestri storici della poesia sonora », da Lemaitre a Rühm a Chopin, ma Savio non ne dice, e forse ne tace a brutta posta. Siamo alle Poemaniae Produc-

tions o alle plasticizzazioni di Viviani, Conte e Zeichen dei dintorni performativi delle « settimane bolognesi? » « Al di qua del significato e della parola, sfruttando il materiale fonico », indefinisce Barilli su « Bologna-Incontri » per esempio la personoranza fra le performance sociologiche, ideologiche, ricche e povere etceterate. E di « unificazione di più esperienze che perdono la loro specificità » parla Milani, etceterorizzando soavemente « operatori visivi » e, antifrasticamente, operatori ciechivi... Savio che cosa ne poesiarumoreggia? Conformances, nel fondinfondo, anche queste? Smondandiamo? Ah, la smod-art! La « moda-continua »! Come trullano, le inso(noro)lenze Katasighetèon!? Savio risponda, con nuove poetryman-ces, asigàlee, ludibrinalmente, come nuole. In tempi di silenzio mentale, lo si scolpisce anche sonorizzando le fenditure, ciossarebbe tentando altre fendenze nella taci(not)turnità teatroce degli spettracoli beat-i loro! — perché no? O, anche, perché sì? Domandiamo dovandiamo, insomma... E' di poesia che si parla, in tempi antipoietici. E' di sonorrreà, in tempi di silenzi. Savio è savio...

Sarebbe molto interessante verificare una condizione: se, come accade per la sperimentazione artistico-visiva che tende alla enciclopedia, lo stesso può avvenire all'interno della poesia sonora. Una enciclopedia sperimentativa nel campo poetico, un bretoniano desiderio di raccogliere, di miscelare, di mettere a confronto materiale poetico diverso, ma diverso solo nella tecnica della sua attuazione. Additare cioè la semiosi non più come una semplice formalizzazione, ma come metodo di catalogo per il confronto, la classificazione lo scontro.

Purtroppo l'operatore poetico è costretto a dimenarsi (ma assai poco dialetticamente) fra i binomi nostalgia - speranza e memoria - progetto: due poli elettrici che attirano e respingono ogni carica, ogni tendenza majakovskijana. Questa posizione di inconscia sudditanza, sudditanza anche della stessa tendenza, forma aurorale e istintiva, diventa aporia nella coscienza dello stesso operatore quando questo si pone come oggetto della propria ricerca la sperimentazione razionale, o addirittura metodologicamente scientifica. Questo dissidio, che molti considerano abbondantemente superato, mi sembra che rappresenti ancora una palla al piede dell'operatore, non tanto per la sua creatività eidedica, quanto nella scelta della tecnica della sua sperimentazione.

Ma il problema non è tanto quello di cercare un compromesso tra la tendenza e la sua regolamentazione razionale, bensì se assumersi, tramite la sperimentazione, di creare nuovi 61

segni o nuovi agglomerati di essi. I messaggi hanno veramente perduto il loro senso e si rende quindi necessario crearne di nuovi (come sostiene Eco), oppure i segni sono fin troppi ed è necessaria una loro semplificazione e una maggiore esemplificazione?

« Il segno — sostiene Eco — non è solo un elemento che entra in un processo di comunicazione, ma è una entità che entra in un processo di significazione ». Quindi, se si accetta per valida la prima proposta, cioè quella di andare alla ricerca di nuovi segni, ci si assume, è il caso di dirlo, la responsabilità di creare nuove entità significative. Anche se il segno è « quel qualcosa che sta al posto di qualcos'altro », esso entra come entità nel processo comunicativo, e come entità serializzata e pubblicizzata non può più smentire se stesso non tanto come segno (ciò che viene detto dal segno. Eco dice *semainomenon*) ma come entità fisica (*semainon*).

Questa parentesi introduttiva sul segno trova una sua giustificazione se si pensa a quello che avviene nello sviluppo della poesia sonora, dove i segni si accavallano, data la disponibilità di mezzi tecnici sofisticati, con una velocità impressionante.

Ma che la stessa velocità con cui i segni si accavallano, al limite la loro desemantizzazione, può costituire un segno, un processo dialettico negativo per denunciare una situazione saturata. Si può allora dire che la poesia sonora, nel suo rapporto con il segno, dall'astrazione primaria (essenziale - eidetica) giunge alla suggestione (esistenziale fenomenica), senza passare per la generalizzazione, cioè senza che i segni vengano riconosciuti nella loro originalità (verità) e completezza.

Quindi la poesia sonora crea nuovi agglomerati di segni univoci, equivoci, plurivoci, vaghi, e così via che apparentemente e singolarmente possono apparire desemantizzati, ma che nella loro totalità assumono un pieno e soddisfacente potere di comunicazione.

Non a caso prima si parlava di tecnica e di tendenza. La tecnica usata per la semantizzazione di un segno o di più segni, nella poesia sonora diventa una pura tendenza. L'operatore sarà allora sciolto dalla sua palla al piede quando assumerà come tendenza la propria tecnica, quando finalizzerà la tecnica alla sua tendenza.

Così come il linguaggio scritto deriva da una progressiva schematizzazione di segni di origine figurativa, la poesia sonora schematizza la progressione che ogni segno fonico ha effettuato nel corso del suo sviluppo, determinato dal contesto mutevole nel quale il segno si viene a trovare e nel quale (pena la desematizzazione) è costretto ad evolversi.

La poesia sonora, in altre parole, ha compiuto il percorso inverso del linguaggio scritto. Non parte da una generalizzazione figurativa per ridurla a segni semplici, ma si muove da questi segni semplici, la fonazione, il rumore, la parola, il fonema per arrivare alla originalità generalizzata che li ha determinati: il processo è completamente inverso. Si cerca di risalire alla causa primaria della parola che certamente non era pura vibrazione ed emissione di un suono, ma era accompagnata da un cerimoniale mimico-scenico, gestuale molto più complesso. Infatti se si va a dare una occhiata alla pur breve storia della poesia sonora si intuisce questo processo. Dopo i primi esperimenti puramente verbali applicati da Krucionich o da Morgenstern si hanno le esplosioni di Hugo Ball che cercavano appunto il « contesto originario » della parola, cioè la gestualità, la spettacolarità; la partecipazione fisica alla emissione della voce. Con Hausmann, Schwitters, Birot la poesia sonora è proceduta nel suo processo di « complicazione », cioè di ricerca di quella originalità che faceva della parola una emissione di linguaggio fisicamente completa. Fino ad arrivare ai contemporanei Chopin, De Vree, Novak, i quali hanno cercato nel campo pur dubitabile della serializzazione del linguaggio contemporaneo la sua completezza originaria, cioè la sua generalizzazione e integrazione con complementari attività di linguaggio.

Un esempio: il grafema, cioè la spazializzazione del movimento sonoro, altro non è che una integrazione semantica tra fatto visuale e fatto fonetico. La « nominazione » e la « visualizzazione » in questo caso vanno a braccetto in un unico intento semantico.

Si potrebbe dire allora che il principale problema all'interno della poesia sonora non è tanto quello del « cosa è » bensì quello del « cosa fa », o meglio, che cosa produce nel fruitore.

E John Cage sosteneva: « Se noi avremo fatto nulla è lo spettatore che avrà la possibilità di fare ogni cosa ». Noi siamo 63

qui dunque alle prese con il solito stadio orizzontale autore — messaggio — destinatario perché quest'ultimo si appropria del messaggio nella misura in cui questo messaggio è volutamente spoglio o anche confusionario. Il fruitore quindi compie una sintesi strutturale completante sul messaggio.

Ma è necessario chiederci a questo punto se il fruitore è costretto per il buon esito della sua lettura, a crearsi delle proprie categorie, delle chiavi nuove per aprire l'anigma del messaggio che si trova di fronte. Uno schema primario esiste di per se stesso in quanto i segni appartengono a uno o più codici dai quali per forza di cose l'operatore attinge. Quindi anche la somma di più messaggi può essere ridotta a categorie semplici, essi possono cioè compiere all'interno del fruitore quel processo di autoriferimento indispensabile per il disvelamento del segno. Un metodo sintetico analitico è quindi immaginabile anche all'interno della poesia sonora.

Tuttavia questo processo accuserà qualche *impasse* quando l'operatore affronterà la poesia sonora prelevandola direttamente (ma non dopo un certo intervento dialettico) dai mass-media. Infatti la letteratura dei mass-media è studiata apposta per non essere problematizzata. Problematizata lo sarà però nelle mani dell'operatore, quando cioè egli la preleva da un contesto per usarla a un fine che questo contesto, ma si potrebbe dire benissimo anche ideologia, non prevedeva: la loro demitizzazione e quindi « negazione in quanto tali ». Il segno dei mass-media sarà allora menzognero, uscirà dal suo schema. A questo punto, all'interno del fruitore, non si compierà più un processo di autoriferimento ma di eteroriferimento: cioè la ricerca del contesto originale dal quale questi segni provengono, e, non trovandolo, egli sarà costretto a problematizzare quello che di per se stesso non dovrebbe essere problematicizzato.

Avviene, in altre parole, una autoseparazione del messaggio, un rifiuto del ruolo che questo messaggio, decontestualizzato, svolge. L'eteroriferimento sarà quindi autoseparazione del messaggio.

E questa è la *pars destruens* di questo tipo di poesia sonora. La *pars construens* è facilmente rinvenibile più sul piano etico che non in quello strettamente linguistico: l'appropriazione illecita che i mass-media hanno fatto sulle coscienze più deboli, una

vera e propria rapina al potenziale, personale e privato, di semantizzazione che ognuno di noi possiede.

Pignotti scriveva tempo fa a proposito della poesia visiva che essa può anche diventare un mezzo di comunicazione di massa ed è simile a uno slogan pubblicitario non ancora messo in circolazione, ma già coniato. Certamente il rapporto tra un certo tipo di poesia sonora e i mass-media è assai diverso di quello che intercorre tra poesia visiva (almeno nei suoi primi anni 62/63 in Italia) e gli stessi mezzi di comunicazione di massa, tuttavia il quesito se la poesia sonora possa diventare, a lunga gittata, un mass-media non mi sembra da accantonare in partenza. Ma prima di tutto sarà necessario distinguere quali sono le caratteristiche che permettono ad un mezzo di comunicazione qualsiasi di diventare un mezzo di comunicazione di massa. « Il medium è il messaggio — sostiene Mc Luhan — che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana », ma aggiunge subito dopo: « i contenuti, cioè le utilizzazioni di questi media possono essere diversi, ma non hanno alcuna influenza sulle forme di associazione umana ».

Quindi la questione dei contenuti con i quali bisogna riempire i media rimane ancora aperta, specie per chi vuole utilizzare i mass-media privandoli dei contenuti che essi hanno assunto per storia e abitudine per riempirli con nuovi contenuti, nel nostro caso poetici.

La poesia sonora allora potrà servirsi del medium al solo patto o di riempirlo di nuovi contenuti; o di usare quelli già esistenti in un'ottica completamente diversa da quella usuale, cioè protesi alla libera interpretazione di ciascun messaggio. Senza con questo dire che l'unico compito di quella branchia di poesia sonora che affronta i mass-media sia quello di operare nei confronti di essi da una posizione di sudditanza.

Un settore molto interessante per la sperimentazione in poesia sonora è quello della indagine sul linguaggio, o meglio, sulle espressioni linguistiche della quotidianità, che peraltro sono già state preda del disegno di convincimento operato da molti anni a questa parte dai mass-media. Ma per fortuna il linguaggio della quotidianità esiste soprattutto, per originalità e immediatezza, al di fuori dei mezzi di comunicazione di massa. Il linguaggio quotidiano assolve a una duplice funzione: quella 65

di poter toccare tramite l'immaginazione la ricchezza del mondo esterno e interno, ma rende nello stesso tempo difficile una appropriata e corrispondente a verità ricezione di questo mondo. In poche parole nella formazione del linguaggio della quotidianità si verifica un fatto di questo genere: il fenomeno, l'esperienza passa automaticamente attraverso il filtro della mediazione privata, e diventa privata essa stessa.

Per diventare pubblica tramite la trasmissione di un determinato codice, la mediazione privata deve ricercare, linguisticamente, una serie di luoghi comuni (che peraltro sono sempre molteplicità di codici privati) sui quali cimentarsi per la comune decodificazione: questo è il linguaggio della quotidianità. La poesia sonora che affronta il problema del linguaggio della quotidianità si trova di fronte ai problemi sopraccitati, ma in principal modo quello di adoperare onestamente, e quindi rivalutare, un linguaggio che oggi gode di ben poche credenziali, condizionato com'è da altri tipi di linguaggio a torto considerati semanticamente più incisivi quali quello scientifico, quello filosofico, quello dei media stessi.

Il linguaggio della quotidianità è la mediazione primaria del fenomeno, senza passare per progressi volutamente metodologici. E' quindi, considerati i tempi, una mediazione sui generis, perché proviene da esigenze interpretative molto semplici, ma allo stesso modo problematizzate.

Esso non andrà mai alla ricerca di una caratteristica essenziale-eidetica ma si manterrà sul piano dell'esistenziale-fenomenico, assumendo il fenomeno di per se stesso e problematizzandolo minimamente, quel tanto che basta per dare dei segni comuni interpretativi al fenomeno stesso.

Ora la poesia sonora affronta il linguaggio della quotidianità con un intento completamente diverso da quello applicato nei confronti del linguaggio dei media. Lo preleverà sì del suo contesto per inserirlo in un altro, questo è indispensabile, pur tuttavia senza negare come valido e naturale il contesto originario. Penso sia questa la distinzione fondamentale. Il linguaggio quotidiano possiede inalterato, proprio perché in continua evoluzione, un patrimonio di *langue* e di contenuti (non di concetti) che non proviene da un esame metodologico della esperienza, ma dal fatto di crearla e di viverla. Quindi il linguaggio quotidiano si

conforma e conforma l'esperienza, non costituisce un semplice *trait d'union* ma è esso stesso sostanza di un fenomeno sociale in evoluzione. E lo dice.

Nella poesia sonora poi la voce comporta un substrato estetico innato rappresentato non tanto dalla recitazione bensì dalla dizione, cioè dalla trasposizione verbale di segni grafici: questo potrebbe apparire, per la sua naturalità, un processo ovvio e privo di fascino, ma in realtà sottintende un aspetto magico, e non già un residuo, che porta il segno alla sua completezza, alla sua comunicazione più originaria e primitiva. Il dire quindi più che riferirsi a un codice, crea un codice diverso al momento stesso della sua posizione in atto. La parola crea un pluralismo di interpretazione che è molto più rispettoso della sensibilità personale di quanto non faccia la parola scritta. Queste ultime osservazioni, a prima vista, potrebbero apparire ovvie ma mi è sembrato giusto riportarle perché si abbia la esatta dimensione di come la poesia sonora possa compiere un processo di disvelazione nei confronti della lingua scritta. Disvelazione perché la parola scritta è spesso nascosta dietro segni che ne riducono il potere significativo: dobbiamo dire infatti che la parola scritta è una riduzione, una codificazione di quella parlata, e non viceversa: la poesia sonora può quindi rappresentare una ideologia genetica del mezzo di comunicazione più antico: l'emissione di suoni.

Tuttavia l'integrazione, tramite grafema, della poesia verbale con quella visiva mi sembra il logico e completo compimento semantico della poesia sonora. Una esposizione propedeutica, e se si vuole anche scolastica del modo di divenire della poesia sonora nel pensiero dell'operatore.

Normalmente si dà per scontato che il significato del segno, in questi casi, è quello codificato dalla *langue*. Ma in poesia sonora a volte le parole funzionano indipendentemente dalla loro forma grafica, anche se questa dovesse attribuire loro ulteriori sensi.

I grafemi riproduttivi della poesia sonora possono essere solamente appunti, « canovacci » su quella che sarà la vera identità e l'entità della parola detta completamente attuata. Comunque i grafemi possono benissimo venire assunti come integrazioni, ma non certo moduli leganti e decisivi nella messa in atto della parola. I grafemi possono allora assolvere a una fun-

zione di sintesi, elementi didattici nei confronti della parola detta. Il grafema non è quindi che la traccia dell'oggetto (la parola detta) cioè l'inserimento in un contesto linguistico del reale « non nominato » ma « visualizzato ». In un linguaggio che spesso anticipa i contenuti questo fatto assume una rilevante importanza perché può permettere al fruitore di ripercorrere a ritroso il processo creativo svolto dall'operatore: dalla generalizzazione alla intuizione dalla carica contenutistica finale all'originale impulso linguistico.

Guido Savio

Nella Biblioteca d'Arte

« **AUTORITRATTO** »

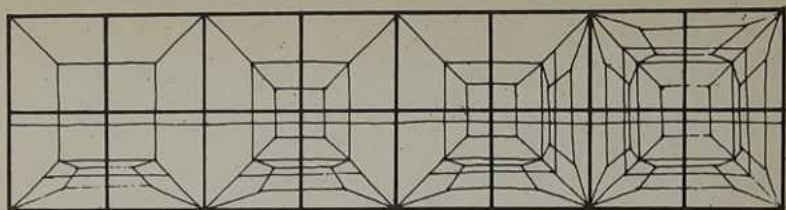
diretta da **Domenico JAVARONE**

è uscito

Amerigo TOT

con un testo di Giancarlo VIGORELLI
e una nota di Franco FERRAROTTI

CARTE SEGRETE



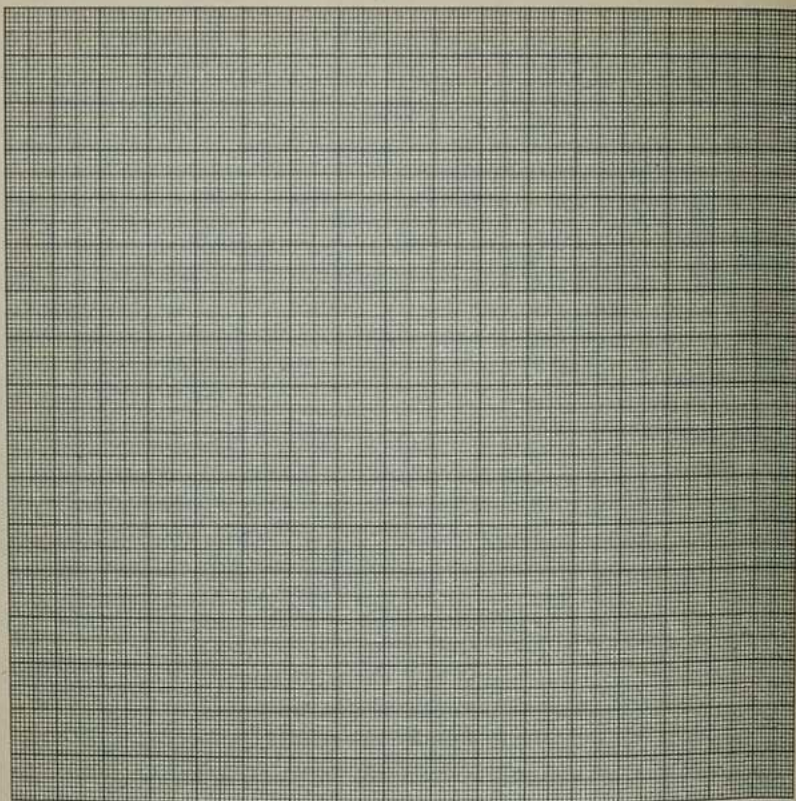
La folle coscienza

(o la cosciente follia)

dei pannellogrammi

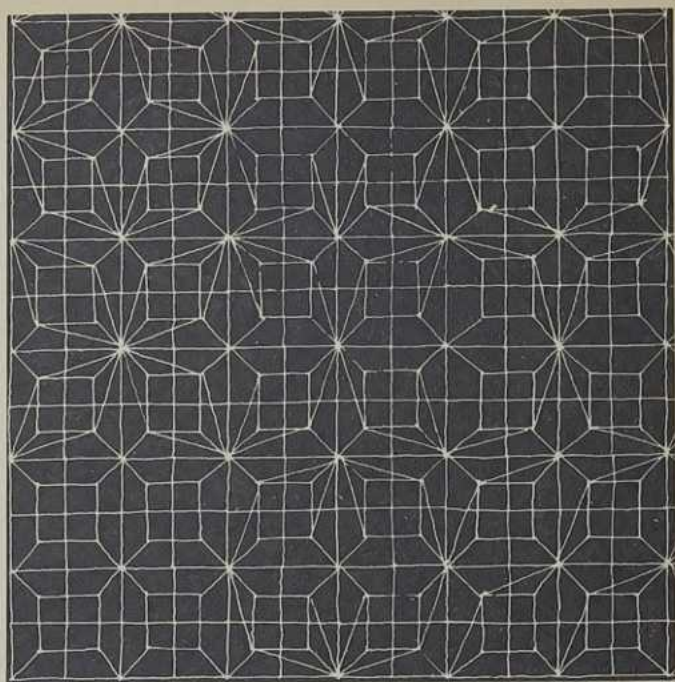
di Teresa MONTEMAGGIORI

La transprospezione criticurgica
della scultoscenografia è una
implacabile messa-in-crisi
della consaputa convenzione
da riattraversare con tutto
il suo disperato cuoraggio:
Per reinventare la speranza
della poesia « da fare »



Un millimetrogramma, un reticolo, una griglia, una ragnatela ben strutturata, proiezioni, progetti, progettili... Teresa; Montemaggiori comincia così, a presentarci il suo metodo di « follia cosciente » o di folle coscienza, nella catalogia della sua proposta: una sorta di teatropittografia, o di pittoğrafoteama o di neo-teatria. Teresa è scultrice, scenografa, e tante altre cose, quasi tutte. Ma in questa sua « settantottista » proposta follecosciente ha organizzato gli spazi di una galleria (« il collezionista ») in un suo discorso di logie assolute, categorie, ferre e, proprio per questo, liberanti.

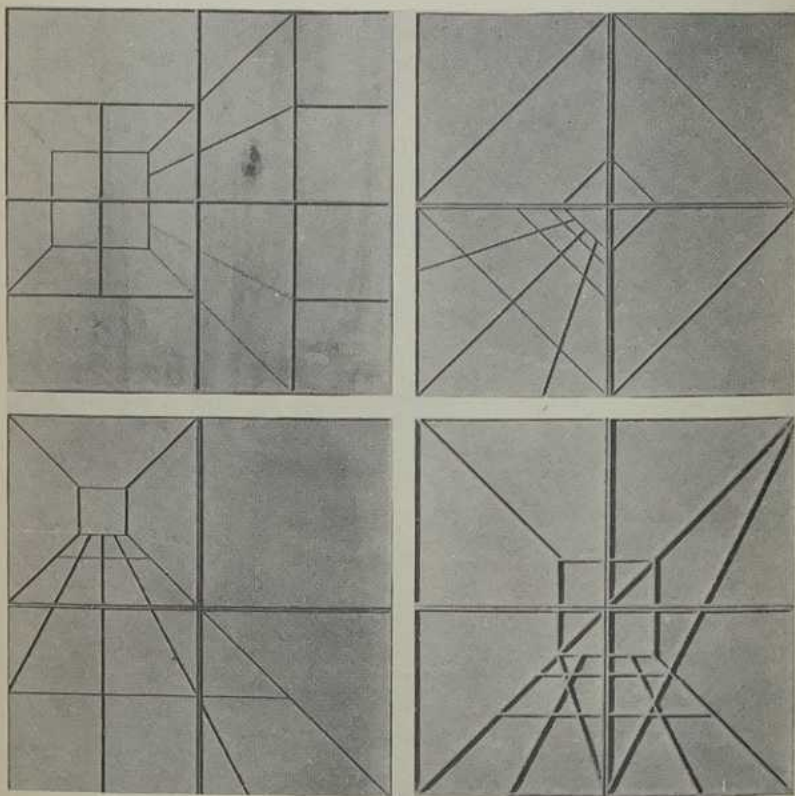
« Tutto è falso », comincia commentendosi, e operando la sua derattura (Denis diceva appunto, della grande e gloriosa « menzogna dell'arte »), facendosi avvertire gli scricchiolii delle « impalcature di pensiero secolare » nell'uso stesso della materia nei suoi pannelli ananaforici, irripetitivi e perpetua mobilia, spalancati e tagliati, divisi, suddivisi, condivisi surdivisi, dividui sempre e così in-dividui, reinventati a partire dalla crocifissione e dai legamenti rigidi fra i punti della convenzione denunciata.

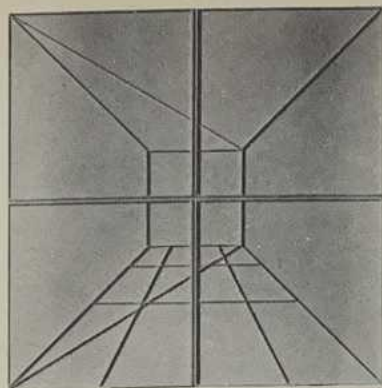
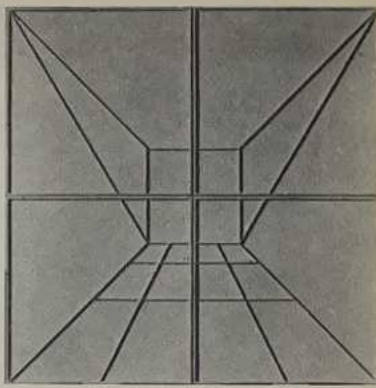
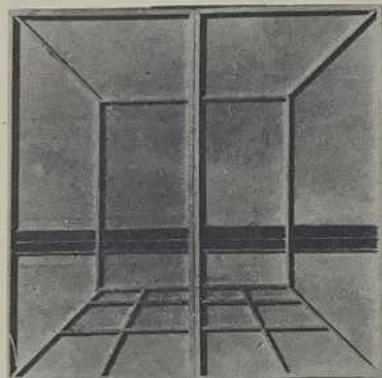
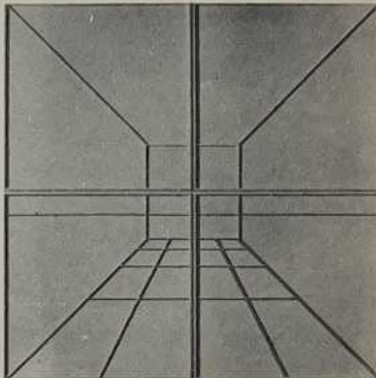
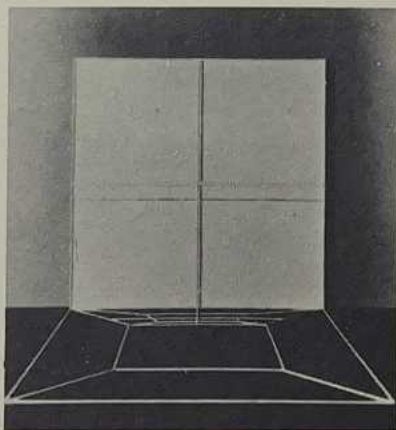


E dunque Montemaggiori è tutta dentro «la finzione come insieme organico di artifici, procedimenti e convenzioni costituenti il sistema dell'arte», e vi opera prospaziando con «croci di sbarramento», come «proposte tattiche» di riapertura e misurazione delle distanze percorse e non, nel grande discorridoio discorsoio del tratto antropocentrico dilatato all'infinito nell'antropoperiferia in cui tra entropia e antropia la differenza è la differenza. Tematizzazione totale della convenzione prospettica, allora, frantumando-esasperando lo spetta(t)ore perché si di-verta anche di-vertic-olandosi, di-verso-facendosi, scombinandosi e ricombinandosi se ce le fa, e se non ce la fa è pure meglio perché ora saprà quando è problematico, nella con-finzione della ignorance-fiction quotidiana.

Le cellule spaziali allucescono alla fine dalla montemassimità ricercatoria: la species si fa specchio e spett(r)acolo. Le sequenze montemaggiori diventano (in) con-sequenzialità del poesibile impoetuto nella meta-prospettiva necessitata al ri-pe(n)samento. I segni si ficano, insignificano segnificandosi ancora in questa designificanza metodica folle-coscienza(bi)le.

Nello spettracoludicro montemaggiorico, la serie dei pannelli che «re-citano» di stanza in stanza le proprie stanze (prosodiche) e le catanastrofi della transprospezione pencolano verso lo spiatticamente sul pianetorottolo — e Teresa riderebbe finalmente, corrisiva e corrodente se noi anche... (g. t.)





ERNESTO (CHE) GUEVARA LYNCH

POESIA TRONCA

Nove composizioni interrotte del medico-poeta-guerrigliero che quest'anno avrebbe cinquantanni, undici anni dopo la sua morte, vent'anni dopo la loro scrittura: poesia della rivoluzione piuttosto che rivoluzioni della poesia, poesia tronca da continuare comunque

Poesia trunca, la chiamano in latinamerindia: poesia troncata, tronca, interrotta... e dunque anche ininterrotta, introncabile se vive e rivive al di là delle antologie e delle morti che furono scritte sulle loro pagine. Logie di floripondi neomitopietici: se ne tentano molte, in questi tempi di pausa dopo il grande terremoto continentale, a ogni nuovo piccolo sisma nei subcontinenti o nelle esplosioni mediterranee. « Carte Segrete », a sua volta e più volte lo ha tentato offrendo i testi-monianti di Francisco Urondo, di Roque Dalton, di Guevara Lynch, di Victor Jara e di tanti altri « poeti assassinati » o « poeti combattenti », « poeti guerriglieri », « poeti partigiani »... Già nel numero 4, dell'ottobre-dicembre del 1967, pubblicammo il « Canto a Fidel » scritto dal dottor Ernesto Guevara Lynch, « inteso » Che, dopo il lungo « viaggio di coscienza » da Buenos Aires al Messico, nel 1956, e pubblicata su un piccolo giornale habanero nel 1959, l'anno della liberazione di Cuba. Adesso che l'XI Festival Mondiale della Gioventù e degli Studenti, proprio a la Habana, ha riaperto le pagine della

« poesia trunca », la ripubblichiamo insieme con altre otto poesie guevariane interrotte, scritte quasi tutte fra il 1954 e il 1956, tra Guatemala (ultimi giorni del governo progressista di Jacobo Arbenz) e Messico (dove il medico guerrigliero lavora come fotografo ambulante e compie ricerche scientifiche sull'allergia asmatica).

Oggi, il dottor Guevara avrebbe cinquanta anni. Da undici anni è una leggenda, una « figura del discorso e della coscienza » che forse per qualcuno si è appannata, è diventata « penultima figura », oggi che la sua impresa di Don Chè-jote è giustamente criticata e discussa nei suoi aspetti strategici-politici e però nello stesso tempo, è offuscata da silenzi e svolgimenti e involgimenti ideologici che non rendono giustizia, appunto, al discorso della sua « figura ultima » che si va penultimando su altri orizzonti, forse nello stesso « verde caimano » dei Caraibi. Dai lebbrosari argentini, dalle esperienze mediche e dalle investigazioni scientifiche compiute nell'America Latina e in quella Centrale fino alla morte a Vallegrande, il medico-poeta aveva sempre continuato a scrivere, non solo discorsi o appunti ideologici: poesie, sì, truncan, interrotte, non maturate linguisticamente, non « finite » — semilavorati lirici diciamo, generando meglio rivoluzioni che poesia, o forse la poesia delle rivoluzioni più che rivoluzioni della poesia. Come tanti altri poeti e combattenti, professionali scrittori o militanti professionali, rivoluzionari di professione o no: Juan Oscar Alvarado, Otto Renè Castillo, Edwin Castro, Monica Ertl, Argimiro Gabaldón, Raúl Gomez Garcia, Agustín Gomez-Libian, Ibero Gutierrez, Javier Heraud, Rony Lescouffair, Rigoberto Lopez Perez, Carlos Marighella, Ricardo Morales, Roberto Obregón, Frank Pais, Leonel Rugama, Aldo Sà Brito, Luis e Sergio Saiz, Jorge Salerno, Edgardo Tello, Rita Valdivia, Jacques Viau, oltre ai già citati e tradotti su questa rivista, e tanti altri di Argentina, Bolivia, Brasile, Cuba, Cile, El Salvador, Guatemala, Haiti, Nicaragua, Perù, Repubblica Dominicana, Uruguay, Venezuela... Evidentemente, non basterebbero due o tre numeri, o più, di « Carte secrete » per presentarli tutti ai lettori. Nei mesi e negli anni continueremo a farlo, naturalmente, con delicatezza, con passione non trunca. Intanto, le nove poesie del dottor Ernesto (Che) Guevara Lynch, undici anni dopo la sua morte, vent'anni dopo la loro scrittura. Il 14 giugno di quest'anno, il poeta Guevara avrebbe compiuto cinquant'anni, avrebbe potuto no truncan su poesia. La continuiamo noi, poeti-lettori...

(traduzione e introduzione di Gianni Toti)

1

Mi chiama il mare con amica mano.
Un continente — la mia prateria —
si srotola, indelebile e soave,
come uno scampanio dentro il crepuscolo.

Stancatosi a seguirmi senza storia,
 dimenticato a un albero, andando,
 in piedi sta, perduto nella strada,
 il ricordo caduto nel cammino. . .
 Così lontano andrò che morirà,
 fatto a pezzi fra i sassi della vita,
 il ricordo di questo pellegrino
 di pena dentro e col sorriso fuori.
 Fu questo sguardo circolare e forte
 che in un magico passo di **muleta**
 ogni meta schivò nella mia ansia
 cambiandomi in vettore di tangente.
 Io non volli guardar per non vederti,
 rosso torero della mia fortuna,
 che mi invitavi indifferentemente.

3 - AUTORITRATTO OSCURO

Da una nazione con radici in erba
 (che negano la rabbia dell'America)
 vengo a voi, miei fratelli del nord.
 Grida di fede e di scoraggiamento,
 fratelli del mio nord, io vi ho portato,
 vengo da dove venne l'homo sapiens,
 da lontananze e riti transumanti,
 con la mia croce di materia asmatica,
 metafore sconnesse nelle viscere.
 La strada lunga, il carico pesante,
 aromatico il passo vagabondo,
 sotterraneo il naufragio del mio essere,
 (ma si annunciano rive di salvezza),
 e nuoto sempre contro la risacca
 insofferendo e conservando, intatta,
 condizione di naufrago.
 Solo, contro la notte inesorabile,
 dei biglietti ho lasciato la dolcezza.
 Voce di vino vecchio — Europa chiama
 dal museo respirando carne bionda.
 Fra le chiarine allegre dei paesi
 nuovi io ricevo in fronte la canzone
 marxengelsiana orchestrata da Lenin
 ma ad intonarla sono sempre i popoli. . .

« Sono meticcio », grida un pittore dalla paletta incendiata,
 « Sono meticcio », mi gridano gli animali perseguitati,
 « sono meticcio », esclamano i poeti peregrini,
 « sono meticcio », riassume l'uomo che mi incontra
 nel dolore feriale, all'angolo delle strade,
 e persino l'enigma pietroso della razza morta
 che accarezza una vergine di legno dorato:
 « è meticcio questo grottesco figlio delle mie viscere ».
 Anche io, un meticcio, ma diverso:
 nella lotta in cui attraggono e respingono
 le due forze che stanno disputandosi
 il mio intelletto e chiamano « sentendo »
 dalle viscere mie il sapore strano
 del frutto già imballato ancora prima
 di maturare vivo, alto sull'albero.
 E sul limite dell'Ispano-America
 mi volto ancora per assaporare
 un passato che ingloba il continente
 E il ricordo si insinua, soave, indelebile,
 come un lontano sofio di campane.

5 CONGEDO DA TOMAS

A te, incagliato amico,
 verso quelle acque quiete,
 quella scogliera bianca
 dove ti ormeggia un sogno naufragato,
 a te questa canzone di congedo.
 Stamane mi ha svegliato
 fra le sartie un affanno di ali.
 e ora distendo vele senza corde
 navigo verso il porto di quell'ora
 che ha segnato la bussola indolente.
 Così oggi stiro il mio linguaggio al vento
 per stringere più forte le parole
 che nasconde il tuo tenero lamento,
 condividere le stupefazioni
 che già anch'io sto vivendo.
 Se ne è andata, già, la primavera
 che fertilizza il tuo cuscino,
 non è per la mia partenza
 ma per la tua nave che ormai

non naviga più.
lo ti capisco, rondine troncata.
Alla fonte Castalia io vorrei
portarti elisir di uguali poteri,
medico affacciato alle cose
che non trasforma, che appena comprende.
Eppure ho qui una formula magica
— che imparerai sotto terra di Bolivia,
o forse era una miniera peruviana,
messicana o cilena,
o nel troncato impero del Sonora,
o in un porto africano del Brasile,
o forse una parola in ogni punto...
Semplice, questa formula:
non pensare all'assedio, attacca la scogliera,
giovani mani sull'antica pietra,
offri il tuo pulso a quei rossi coralli
palpitanti alle ondate quotidiane.
Un giorno, anche se questo mio ricordo
è una vela più in là dell'orizzonte,
e il tuo sia un bastimento
incagliato nella memoria,
si affaccerà l'aurora e griderà
il suo stupore quando sul confine
dello sguardo i fratelli marceranno
allegri, futurando,
proprio loro, i malvagi sereni,
terribili e bianchi —
notte sorpresa, notte rovesciata.
E allora, poeta bianchiccio
fra quattro pareti, sarai
il cantore dell'universo,
allora, poeta tragico e malato,
delicato poeta, tu sarai
un robusto poeta del popolo.

6 - CANTO AL NILO

Enorme è il tuo passato
insottomesso mare di maree.
La sinfonia di inquieti coccodrilli
già segnò il monolitico architetto.
E lavorarono il futuro

le preghiere dell'uomo
partendo da un concetto della vita
studiato sopra il tuo vischioso sangue
che riempi di trine vegetali
bianche le terre,
e un meccanismo di cosmici impulsi
dai tempi in cui non venerava tori
attraverso gli eoni portò l'Africa.
Però quanto hai dormito,
è stato un sonno di quaranta secoli
prima che il nuovo grido del coraggio
facesse sussultare il vecchio muscolo.
Se oggi agli ieri della morta pietra
io canto convocando anche i ricordi
di Tebe è perché affiora dal passato
il presente che vive nella presa
di Assuan, la riconquista
di Suez, urlo del tempo.
E canto adesso la gola sonora,
e il profondo solenne rimbombo
di quei passi che univano i destini
nella polvere dei deserti.
Quanto la mano sobria che ora stringe
la sua certezza e la certezza incolta
dell'ultimo beduino.
Va il canto ai figli che difenderanno
il suolo della patria coi mortai
e i fucili del popolo.
E chi può
senza arrossire affermare il trionfo
della forza sull'uomo e la sua fede?
Ti ammiro e ti pre-sento nelle mie anime sostanziali
con tutta la tua giustizia di arteria nutritiva,
ti amo perché affratello la mia con la tua aurora
e penetra nelle mie carni la feroce morsura
delle fauci coloniali
(decadenti mandibole zelanti — ahi, Israel!)
e sulle mie tempie ricade — con il classico tono,
l'eco di quelle bombe che piovono su tuo fratello,
rettilineo pacifico fratello artificiale,
senza curvare l'alburno cielo nilotico impavido.
Oggi che la mia patria è piena di strade vuote,

e io inizio la mia pistola in imprese minori,
la tua epopea sperona i miei ideali,
e pungola alla lotta, ci ricorda
il battaglio sublime del furore.
Se il tuo impulso alle rive del Plata
non riaffiora ed è vano il tuo esempio
a spezzare il suo fradicio letargo,
io porterò le mie pupille cariche
del tuo sperma per spargerle nel vento
sopra la terra andata alla deriva.
In fine,
qualcuno può affermare inarrossendo
che trionfa la spada sulla fede dell'uomo?

7

Vecchia Maria, stai per morire,
voglio parlarti seriamente:
La tua vita è stata un rosario completo di agonie,
non ci fu uomo amato, non salute, non denaro,
appena la fame, tanta da poter essere divisa;
e io voglio parlare della tua speranza,
delle tre distinte speranze
che tua figlia ha fabbricato senza sapere come.
Prendi questa mano d'uomo che sembra di bambino
nelle tue pulite dal sapone giallo.
Strofina i tuoi calli duri e le tue pure nocche
nella soave vergogna delle mie mani di medico.
Ascolta, nonna proletaria:
credi nell'uomo che arriva,
credi nel futuro che non vedrai mai.
Non pregare al dio inclemente
che tutta una vita smenti la tua speranza.
Non chiedere clemenza alla morte
per veder crescere ancora sotto le tue grige carezze.
I cieli sono sordi e su te comanda il buio.
Ma tu avrai — sopra tutto — una rossa vendetta,
lo giuro per l'esatta dimensione dei miei ideali,
e tutti i tuoi nipoti vivranno l'aurora,
muori in pace, vecchia lottatrice.
Stai per morire, vecchia Maria,
resteranno mute le pareti della sala
quando la morte si coniugherà con l'asma

e copuleranno il loro amore nella tua gola.
Queste tre carezze costruite in bronzo
(l'unica luce che allevia la tua notte)
questi tre nipoti vestiti di fame,
rimpiangeranno le nocche di queste vecchie dita
fra cui trovavano sempre la risposta di un sorriso.
E questo sarà tutto, vecchia Maria.

La tua vita è stata un rosario di magre agonie,
non ci fu uomo amato, non salute, non denaro,
appena la fame, tanta da poter essere divisa,
la tua vita è stata triste, vecchia Maria.

Quando l'annuncio del riposo eterno
intorbiderà il dolore delle tue pupille,
quando le tue mani di sguattera perpetua
assorbiranno l'ultima ingenua carezza,
pensa a loro... e piangi,
povera vecchia Maria.

No, non lo fare!

Non pregare il dio indolente
che tutta una vita smentì la tua speranza,
non chiedere clemenza alla morte,
la tua vita è stata orribilmente vestita di fame,
e finisce vestita di asma.

Però voglio annunciarti,
con la voce bassa e virile delle speranze,
la più rossa e virile delle vendette,
e voglio giurartelo ancora per l'esatta
dimensione dei miei ideali.

Prendi questa mano d'uomo che sembra di bambino
fra le tue pulite dal sapone giallo,
strofina i calli duri e le nocche pure
nella vergogna soave delle mie mani di medico.
Riposa in pace, vecchia Maria,
riposa in pace, vecchia lottatrice,
i tuoi nipoti vivranno l'aurora,
lo giuro.

8 - PALENQUE

Qualcosa resta vivo nelle tue pietre,
sorella delle verdi mattinate,
il tuo silenzio di Mani
scandalizza le tombe reali.

1967



Che, tu che sai tutto questo:
gli anfratti della Sierra, l'anima
sopra le graterie fredde, la marea
della notte e persino di che cosa
si fanno le frutte e i giochi.
Non è che lo voglia darti pena
per pietosa
verso il poeta sei tu

Miguel Barret

1977



poemanifesto n° 3 — IN MEMORIA DEL « CHE » —
Una poesia di Miguel Barret — Colore blu

Il formato è 50 X 70 — Il prezzo di 1500 lire la copia.

Ti ferisce al cuore il piccone indifferente
di un sapiente dalle annoiate stanghette,
e ti schiaffeggia la procace offesa
dello stupido « oh! » di un gringo turista.
Però hai qualcosa di vivo...
Io non so che cosa è,
la selva ti offre in dono un abbraccio di tronchi
e la graffiante misericordia delle sue radici.
Uno zoologo enorme mostra lo spillone
con cui infilerà i tuoi templi per il trono,
e tu non muori ancora.
Quale forza ti mantiene
al di là dei secoli,
viva e palpitante come in gioventù?
Quale dio soffia, alla fine del giorno,
l'alito della vita nelle tue stellarie?
Sarà il sole giocondo dei tropici?
Perché non lo fa a Chichèn-Itzá?
Sarà l'abbraccio gioviale della foresta
o il canto melodioso degli uccelli?
E perché dorme più profondamente a Quiriguà?
Sarà il rintocco della sorgente sonora
che schiaffeggia i dirupi della sierra?
Ciononostante, gli Incas sono morti.

9 - CANTO A FIDEL

Andiamo,
profeta ardente dell'aurora,
per sentieri segreti senza fili spinati,
a liberare il verde caimano che ami tato.
Andiamo,
sgominando le infamie con la fronte
scritta da insorte stelle martiane,
giuriamo: senza vittoria affronteremo la morte.
Quando risuonerà il primo sparo e si sveglierà
in verginale sgomento l'intera manigua,
lì, al tuo fianco, sereni combattenti,
ci avrai.
E quando la tua voce spargerà ai quattro venti
riforma agraria, giustizia, pane, libertà,
lì, al tuo fianco, con identici accenti,
ci avrai.

E quando giunga al termine del giorno
la sanitaria operazione contro il tiranno,
lì, al tuo fianco, aspettando l'ultima battaglia,
ci avrai.

Il giorno che la fiera lambirà il fianco ferito
dove colpì la freccia nazionalizzatrice,
lì, al tuo fianco, con il cuore altero,
ci avrai.

Non pensare che possano diminuire la nostra intrezza
le pulci decorate armate di regali;
abbiamo chiesto un fucile, i suoi proiettili, e una roccia.
Niente altro.

E se un ferro la nostra strada attraverserà,
abbiamo chiesto un sudario di lacrime cubane
perché coprano le ossa guerrigliere
nel transito alla storia americana.
Niente altro.

Ernesto (Che) Guevara Lynch



Un autore di cinema, televisionario, si china
sulla parola e dissegretizza le sue versipulsioni:

« andiamo a vedere »

TONI DE GREGORIO

SINTOMOGRAFIE

Poetibili, dicevamo. Poetivi, potacci, diciamo. Tutti nell'upoetia. Cassetti-stive, cartelle, scartoffie, scartafacci, brogliacci, brogliazzi di poesia dappertutto e dappernulla. Versipulsioni dividue e non. Poemitio collettivo come l'inconscio o l'immaginario... Noi dissegretiamo con pervicacia (tinaci, spinaci, vicaci). In principio, come principio, vorremmo ad *directuram* deprofessionalizzare le pubblicazioni di poesia per « andare a vedere » dentro e sotto « i livelli di umanizzazione » o, se volete, « di poesificazione personale, di poesicipazione. Così, quando riusciamo a strappare al silenzio delle stive più discrete, indiscretamente, le « prove », le poetimonianze più strane o intranie di produttori di cultura dentro altre aree semantiche e passarle da questa parte del discorsoio, siamo certi di buona dissecrezione e di verifalsifica gramscibile. Questa volta è Toni De Gregorio che esita i suoi materiali letterari, estraendoli da sotto le sceneggiature, i soggetti, le idee cinematografico-televisive, gli interventi critici e politiculturali dell'autore che litiga anche con l'ANAC, sua associazione, e con le sue matrici cristiane, le origini cattoliche di quasi tutti, le cristologie e le morti-di-dio iperteologiche e antropoteologiche e tutto il contenzioso delle logie e delle idee, delle credenze e delle incredulità tipiche delle fedi più acutamente vissute. E dunque le poesie del regista di televisione e di cinema benvenute sono nella verifica dei materiali e delle serie semantiche, nei traversamenti del discorso unico nelle « figure della coscienza » etc. Toni De Gregorio ha una storia di autore audiovisuale dietro di sé — e semplificando soltanto: Campione, Utopia, Nella tua vita, Viaggio nella vertigine, Teatro popolare, Ghino di Tacco... — e nel futuro semplice, il prossimo (gli ultimi due titoli esemplificativi usciranno sui piccoli schermi forse persino dopo l'uscita di questo numero della rivista). Come il « Davide Lazzaretti » in gestazione. Come tanti altri progetti-progettili.

Allora e intanto « andiamo a vedere » le sue carte dissecrete di poesia: Documento? Esito o frustrazione specifica? Poesicipazione trasversale? Confessione poeteologica? Autinterrogazione schermo-paginale? Malviviamo in

una transizione in cui ogni certezza si rovescia nella sua unica vivenza: il dubbio anche sul dubbio, lo scetticismo sullo scetticismo, il pessimismo sul pessimismo, l'ottimismo sul pessimismo... Il poesintomo della poesindrome per cui anche il regista audiovisuale si china di nuovo sulla parola (quando la pagina del grande schermo è il piccolo schermo della pagina domestica, finestra da cui non ti affacci sul mondo, ma a cui si affaccia il pianeta con tutt'altro) può essere buono, confortante nella disperatoria. Poesicipiamo dunque con l'autore di cinema televisionario: non sogniamo tutti «la presa della poesiglia»?

MA

Ora non ci sei più.
Ho cancellato di te ogni traccia.
Nessun dio è venuto a redimere
ad assolvere le colpe
per il semplice fatto
che nessuno di noi ha colpe.
Anzi
esiste forse un dio?
Se esiste
lui
è l'unico colpevole!
Ma dormono i pesci?
Come dormono?

I COMANDAMENTI

Io non sono il Signore Dio Tuo
avrà altri dei all'infuori di me.
Ero nell'ombra e venni alla luce
senza sapere perché,
oppure non ero e divenni
io
che sono altro da tutti
No, io non sapevo che Mosé
ebbe una legge sul Sinai,
non conoscevo la legge di Mosé.
La fame fu il primo sintomo di vita,
la paura il primo segno di morte.
Vita e morte
furono le compagne
in eterno bisticcio fra loro
in aperta sfida negli anni

eroici della fanciullezza.
Ma tu dov'eri?
Le parole di mia madre
scorrevano come acqua,
poco illuminanti,
ed erano solo parole:
anche le preghiere erano parole.
Io credo che ai bimbi giovi molto pregare;
perché aiuta la memoria a rafforzarsi,
Ora se prego prego con altre parole,
perché quelle
mi sfuggono come l'acqua di mia madre.
C'era questo di bello, allora;
che se dicevi bene le preghiere della sera
l'angelo ti perdonava tutto quello
che di male avevi fatto durante il giorno.
Io, le parole
le dicevo bene
e dormivo beato.
Poi venne il peccato
il primo peccato ufficiale
quello che ti ricordava la morte
e l'inferno.
Mio Dio, che vergogna davanti al confessore!
in fondo era il nostro segreto,
lui con gli occhi me lo ricordava
ogni volta,
ogni volta, dico, me lo rinfacciava.
E se morissi domani?
L'inferno era là.
Con tutte le sue fiammate
e il diavolo con il forcone puntato nella schiena!
Che idea, questo diavolo con il forcone!
Come vedi, di Te
sapevo qualcosa di molto vago,
ma il diavolo...
il diavolo era un ente preciso
un'immagine sicura
da giurarci.
Così anche il bene, la bontà, la virtù
erano vaghi concetti;
il male invece

gli occhi del confessore
me lo gridano ogni volta.
Sapevo però che eri il Signore mio Dio,
ma non ti parlavo, non ti vedevo,
avevo solo paura che tu non mi amassi,
perché non mi venivi a trovare
come hai fatto con tutti gli altri
che mi raccontavano al catechismo,
e così la Madonna!
Se tu venivi forse era diverso,
avrei guadagnato qualche anno;
ti avrei conosciuto prima;
perché, parliamoci chiaro:
allora
il mio Dio ero io.
Poi venne l'amore.
Che ne sapevo io che tu eri amore?
Sì, me lo dicevano,
ma non capivo perché:
ero così turbato, così confuso,
da quello che mi sentivo dentro!
Però una cosa cominciai a capire:
che il vento aveva una voce,
che gli alberi mormoravano fra loro,
che gli uccelli volavano, cantavano
si amavano senza soffrire:
dico, senza avere le mie angosce;
e l'acqua pregava continuamente
o cantava, viveva insomma, autonoma.
Ecco, ho scoperto la vita intorno a me.
Io ero sempre al centro,
ma mentre prima volevo tutto,
cominciai invece a vedere tutto.
E m'infastidiva, te lo giuro,
che il mio sentimento d'amore
non potesse godere di queste scoperte,
ti dirò: il cielo azzurro fra le foglie
e la luna bianca attaccata all'albero
mi destavano solo malinconia;
e questo perché lei,
la mia ragazza dico,
non era lì a guardare

con me,
anzi non sapeva nemmeno che io l'amavo
e magari si guardava tutto per conto suo:
il cielo azzurro e la bianca luna.
Capisci che problemi?
Così divenni poeta.
Fu la salvezza, credimi:
e se tu ci hai messo mano,
te ne ringrazio.
Sì, perché quando divenni poeta,
comincia a sentire che tutto ciò
che mi pareva fosse autonomo,
fuori di me,
che aveva una vita per conto suo,
per intenderci,
il vento l'albero la notte,
tutto, piano piano cominciò ad animarsi
dentro di me:
capisci? Come se ogni cosa nascesse un'altra volta,
e scrivesse un'altra vita
questa però vicina, simile, uguale alla mia.
Pensa che non camminavo sopra l'erba,
perché temevo di farle male,
era come se mi fossi camminato addosso.
E quando scoprii che l'erba non moriva
e subito si raddrizzava e continuava a vivere,
ne fui felice perché
camminare scalzo sull'erba
mi piaceva, eccome!
La salvezza, certo.
Una volta mi chiesi
se il mio amico Renato
anche lui
temesse di far male all'erba
camminandoci sopra,
ma capii che non poteva essere;
Eppure anche lui aveva
le sue buone delicatezze.
La Clementina, ad esempio,
si lasciava accarezzare dolcemente
da lui dietro la siepe.
Li scoprii una volta

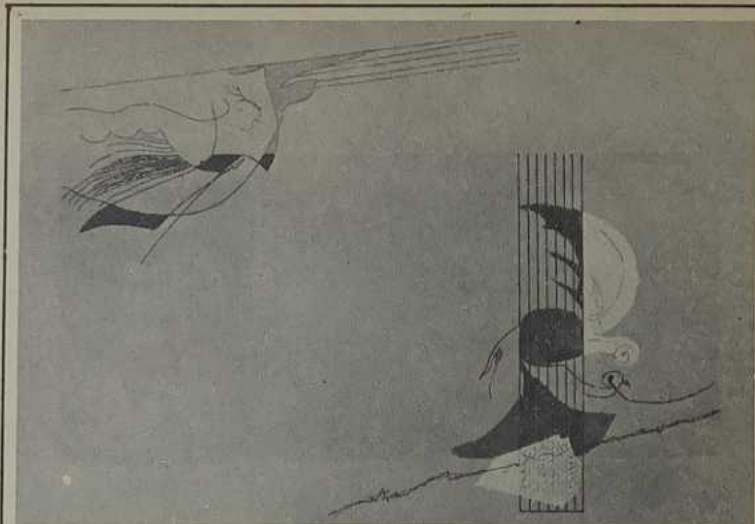
che era d'estate e lei
sotto il grembiule di tela
non aveva niente.
Quando la incontrai, glielo dissi chiaro:
« Se non ti fai accarezzare anche da me
« glielo dico a tua madre »
Ma non mi riuscì come a Renato,
tanto che quella scappò
rassetandosi il grembiule
e dicendo che ero un matto furioso
E così capii,
per il fatto dell'erba e di Clementina
che io e Renato eravamo diversi.
Però anche Vittoria era diversa
da Clementina oltre ad essere più grande.
Lasciò che facessi tutto
a mio piacere, e ci andavo ogni giorno
e pareva divertissi anche lei.
Finché una volta disse basta,
e non c'è stato niente da fare:
disse di trovarmi un'altra ragazza
della mia età, così disse,
capisci? Come se io allora facessi caso all'età!

**DALLA SCENEGGIATURA DEL FILM:
DELLA MIA VITA**

scena XXII
Aurora ed io
per il viale deserto
abbracciati
Campo lunghissimo
Il viale
come una corsia
tra due filari di platani
Le luci
due
molto deboli
ciascuna alla metà
della metà del viale

CRISTOLOGIA

I
Viandante delle angosce,
90 Nella notte che si china sull'anima,



Vanni Rinaldi

Umile voce di ruscello, Te,
— Ripopolando l'autunno di umori —
Braccio di stella marina danzante
nel bosco — d'ombre galassia occhieggiante —
Vento urlato nella mia casa vuota
— pareti rappezzate — eco di
quattro conchiglie parlanti silenzi
di luna, o gemito, ululato, tonfo
che ritorna dal mio pozzo asciutto:
Te canto, Principe degli alveari,
Aquilone di umili speranze!

V

Ma Lazzaro non uscì dal sepolcro!
Ecco, l'ora svanisce
negli occhi; ombra fugace, corrucciata
malinconia — La verde
campagna smuore nella sera triste.
Un cane: la sua voce amica vive
come il pianto dei platani potati
che guardano l'asfalto crocefissi.
Io, Noi, la gente: si muore senza amore.

GLI UCCELLI

DI VANNI RINALDI

L'impaginazione della cartella di serigrafie *Gli uccelli* di Vanni Rinaldi costituisce un codice di lettura tutt'altro che provvisorio od occasionale, gli stessi titoli dei fogli suggerendo apertamente di prestarvi attenzione, quasi sequenze ravvicinate o tessere dinamiche di un'opera unica. Vediamoli: *Entra il giorno, Canto verticale, Prigionieri d'oro, Ironia sul grande Verde, Quelli che tornano, Notte-colomba*.

La struttura, la scansione ritmica dei piani, il segno che li percorre incidendo, i timbri di colore liquido — elementi fondamentali delle proposte grafiche di Rinaldi — qui si combinano in un retino di rapporti che, semplicissimo nel primo foglio, scarso, elementare, irrelato di segmenti per lo più ortogonali, si complica via via fino a presentarsi negli ultimi come una mappa di correnti e riflussi frenetici. Questi *uccelli*, in apparenza così miti, trasognati ed eleganti, sono un elenco-registro di aggressioni, trascritte per successivi aggiornamenti, del quotidiano e dall'esistenziale: c'è l'alba che ti coglie innocente — innocenza come vacanza di angosce —; c'è il calore meridiano che già riverbera il gioco delle complicità (gli uomini-uccelli, vittime e aggressori in questa fase!); c'è il velame azzurro della sera, attraversato in ogni senso come da cupi brividi, prima che il dubbio vorace inghiotta ogni cosa (rispunterà tutto, si suppone, emulsionato e semplice perché la giostra umano-ornitologica ricominci).

L'altro di questa cartella è, poi, la scrittura, ora chiara ora reticente, nella quale vengono comunque assunti in toto colore e segno e quasi stravolti ad un livello di estrema rarefazione: « il sistema puro del linguaggio inventivo » (F. Ulivi).

Si avverte, infine, almeno nelle iterazioni di certe forme autoriproducenti e nello spessore delle sovrapposizioni dei piani, una eco non insistita ma esplicita della dicotomia finzione-realtà assunta da Rinaldi come momento centrale della sua ricerca pittorica, unitamente al *fantastico*, presupposto come strumento di analisi o ipotesi di lavoro.

Felice Ferdinando Silanos

Cartella di 6 serigrafie - f.to 50 x 70 tirate su carta Fabriano - L. 300.000 a cartella

Così breve zampillo, dalla terra
alla terra! per quel
poco che resti sospeso ti pare
ghermito il sole azzurro nella pupilla.

NELLA NOTTE

Nella notte tu rincorri le anime fuggiasche
sulla pista dei boschi battuta dai conigli
quando la pioggia mormora preghiere di morte
degli alberi bassi e lungo le siepi di rovetto:
Nella notte noi parliamo di Te alla luna
perché le bianche sinfonie degli spazi
non sono un gioco di ellissi, crediamo,
partorite dal caso
e perché il filtro che vela il respiro della morte
ci paia meno crudo della corda
che attende l'impiccato.
Ma quando i pesci lasciano lo scoglio del sonno
nella verde luce nascente e quando il sole
trionfa sulle corna del montone
noi, io, la gente, cancelliamo le tracce
(nelle piste) nel bosco e ti passiamo accanto
ignorando i tuoi rifugi, o Signore.

SULLA CERTEZZA

Competenza
fatto nuovo
modifica
norma sostanziale
norma processuale
magistratura
magistratura competente
per legge
ipotesi procedurale
difformità di pareri
magistratura speciale
pluralità
magistrato competente
unico
procuratori della repubblica
perplexità
codice così com'è
per quanto riguarda

la morale,
la specifica
giurisdizione
proposta di legge
pater familias
optimum
concetto restrittivo
riguardo il futuro
linea di tendenza
norma positiva
specificazione
proposizione del dubbio esasperato
censura amministrativa?
proposizione del dubbio
e - sa - spe - ra - ta.
Nuovo istituto
arrestare la marea
salvaguardare la
libertà di espressione
ideologia
censura ideologica
istituto diverso
il convegno?
necessità di dibattere
dib - bat - tere
Finalizzare
politicamente
trincea
o
cavallo di Troia
Difficoltà tecniche.
Magistratura,
magistrato,
incriminazione,
affidare
non affidare?
La magistratura
o la pluralità
disponibilità di
magistrati?
Magistrato
94 delle acque

ac - qu - e:
Fre - gnac - ce.
Funzionalità
prospettive
perplexità
efficienza
funzionamento
d'accordo
giudizio lontano
sensibilità
avulso
aggiornamento culturale
responsabilità
del giudizio
unicità
giudizio amministrativo
specializzazione
a monte
aggiornarsi
incertezze
base
sistema nuovo
rimediabile
sfiducia
fiducia
ambito magistratura
ambito commissioni
esperti
criterio di scelta
categorie
estranee
poco qualificate
qualità?
scar - se.
Rappresentanti
capitalismo
massicce
non astratte
8
8
commissioni
56

persone
magistratura
specializzata
in via amministrativa
Procuratori
libertà sessuale
nuova libertà
Prescindere
sottoscritto
rimpallare
responsabilità
discorso sereno
serio comunque
ma sereno.
Scelta politica.
Strumentalizzazione.
Mozioni
relazioni
colloquio interpersonale
scelta del tempo
momento di accomodamenti
riflettere
tipo di convegno
convegno di cultura
convegno di mozione
optare singolarmente
servizio prezioso
vuoto culturale
a monte
Vu - o - to.
Illuminare.
Le certezze!
Non ci sono più
Censura sì
censura no.
Non so.
Pensare a fondo.
Responsabilità personale.
Crescita
reazione
morale comune.
Componenti?

Attilio
LOLINI

MELODRAM

« ... scegli tu
le parole
da mettere
qui e altrove. . . »

Naturalmente, si capisce, non poteva mancare, l'ultimo dei « salvimprevisti » che non aveva ancora collaborato qui: Attilio Lolini, melodrammautore fra l'altro che, appunto, MELODRAM ci manda come regalo metalirico, quasi metallinguistico, immoderato ricantabile etceterabile anche. Non certo per sarcasmare i mozart-salgariani irreferti, ma per attraversare i pudori ultimi della messa-in-burione, precipoetivolissimemente. Insomma, per andare alla perdita del tempo trovato, come si deve quando si vuole, fortissimamente si vuole, passare dalla letteratura alla lettura (o viceversificandosi, viceversandosi...?)

MELODRAM

...
vai con i giorni indietro
fin dove ti perdi
se entri nella notte nemica
ti aspetta
l'insensata realtà (se parti)
la vita fu questo
vagabondaggio
penosa esplorazione
di margini
« e voi levate canti
amici
che il tempo fugge
ormai »
(Ifigenia esce rapidamente)
strani sono i pomeriggi d'aprile

mesi infecondi
le stagioni si ripetono
insensate
nessuno tesse il cielo
prima di lanciarsi
carla b sul marciapiede
vide passare sette treni
per lunghe ore considerò
le spese e i guadagni
l'erba ebbra di pioggia
sulle rotaie
wien 1782 - 1788
Bona nox, bona notte, liebe Lotte;
v'amo di core teneramente,
si, si.
Io non vi posso altro amare,
no, no.
Uh che dolore, uh che tormento,
uh, uh.
Bonne nuit,
pfui, pfui. . .
(W. A. Mozart, Kanon Kv 561, KV 348)

...
sono un reduce
l'ho anche scritto
solo i sopravvissuti
hanno memoria
scegli tu le parole
da mettere qui e altrove
la voce dei giorni finiti
che cominciano

...
perché ho già vissuto
dicesti una sera a v.
della gente conosco
ogni cosa (proprio tutto)
sfido chiunque
a raccontarmi storie nuove
basta guardare bene
negli occhi di qualsiasi passante
per capire il penoso
squallido segreto

che ci lega
ho le mani sudate (vedi)
anni non leggeri
perché divago
va per le lunghe
griderò come prufrock
invecchio... invecchio...
mi schiarirò i capelli
per ingannare
i tedious fantasmi

...
Di notte! e solo?
E perché no?
Ma le tigri?
Non mi fanno paura.
E i serpenti, e i rinoceronti?
Li disprezzo.
(E. Salgari, I misteri della giungla nera)

...
il cosiddetto tempo
s'incarica lui
di smentire
sorrisi qua e là
spio i veri complici
stasera non ho riconosciuto
la tua voce al telefono
come si pagano le conversioni
le devozioni

...
piccole poesie
piccoli rimorsi
ritorna (dicesti)
vanno e vengono tutti
(mi spiace)
ora confesso
sfido tetri compagni
nel mucchio (va bene)
vivo di resti
chiacchieri
ah come chiacchieri
anche dell'ultimo ferreri
che m'importa

SESSANTOTTO ANNI FA

DUE PICCOLI CAPOLAVORI
della letteratura nederlandese

I PROVOS di NESCIO
:
LO SCROCCONE
e PICCOLI TITANI



di J. F. H. GRONLOH

presentati e tradotti da

Franco GROPPPO

con le foto d'epoca dell'
Archivio Municipale di Amsterdam

Abbiamo cominciato presto, a seguire anche le minoranze letterarie (relativamente alle maggioranze « rumorose » della letteratura, ricche anche di industrie e cassoniforti di risonanza): nel numero due di « Carte segrete » — aprile-giugno 1967 — abbiamo pubblicato « Il manifesto dei provos » per esempio, di Roel Van Duyin. Con qualche ironia per la inconsaputa naivetè del « movimentismo » d'allora e nel momento del suo suicidio sociale e autoscioglimento. Adesso, undici anni dopo, — dopo altri interessanti, per la verità — torniamo a... a nescio quid. A Nescio, un grande scrittore, uno scrittore grande, nella bella, delicata, affettuosa traduzione (e con l'introduzione) di un olandista veramente straordinario come Franco Groppo (ma sì, certo, nederlandista, si dovrebbe dire, di uno che da tanti anni e con assoluto rigore si occupa di « studi nederlandesi ») ((si rileggano per esempio il saggio « Sybren Poet fra documento e proposta (Presentazione della sua « Lokeniade » e « La tristezza di Nescio ») ((su Annali dell'Istituto Orientale di Napoli)). Si godano ora le « equivalenze » traduttorie, la dialettizzazione in veneto e persino l'attualizzazione linguistica (« che figata! ») etc. Certo, a qualcuno potrà restare il desiderio di afferrare l'equivalente olandese, di ritorno, ma dev'essere difficile trasferire quel « parlato » di Nescio che nescimus come possa essere restituito se non nell'analogia di un parlato che oggi aggiorna anche i selci in sampietrini, etc. Groppo è bravo, bravissimo e ha ideologizzato il salto sul mezzo secolo che ci divide da Gronlob-Nescio, non foss'altro che per il fatto che anche i discendenti di Nescio a Nescio si sono richiamati tredici anni fa, provotariando la rivolta pre-sessantottesca. Adesso ringraziamo Groppo per la scoperta che ci ha fatto condividere, e leggiamo e rileggiamo: ne ha di radici, e lontane, la provografia, il suo malinconismo invincibile e non domato...

Il 10 marzo 1966 scoppia ad Amsterdam una bomba davanti alla carrozza dorata della regina: si tratta solo di fumo. A rivendicare l'atto « sacrilego » è un gruppo di giovani che hanno ripreso a sognare la lieve *revolutie* (cara rivoluzione), dopo che la generazione dei padri e dei nonni ha continuato per decenni a sonnecchiare sulle molle soffici marca *liever evolutie* (meglio evoluzione).

Scende così in piazza, nei colori sgargianti di vestiti comperati con un paio di fiorini presso i rigattieri di piazza Waterloo, la classe eretica e alternativa del provotariato: giovani pieni di vita, pieni di idee, giovani che si rifiutano di accettare gli schemi perbenistici e consumistici dei genitori, e che intendono portare avanti soprattutto un discorso — quello della provocazione permanente contro le strutture alienanti della società cancerogena. Anche nella seriosa e alquanto sclerotizzata Amsterdam, che vive tuttora all'insegna dell'etica calvinistica e dello spirito del capita-

lismo, comincia ormai il grande spettacolo degli happenings del gran baraccone Beats & Hippies, live naturalmente, già collaudato con successo nella West Coast. Il programma è ormai noto a tutti: chi non lo conosce, può ovviamente documentarsi leggendo i resoconti ormai classici di Fernanda Pivano, oppure ricostruendo a monte a partire dalle fiammate di fantasia dei patetici « indiani » metropolitani di casa nostra.

Amsterdam anni sessanta: città volutamente magica, centro di raccolta degli outsiders di tutto il mondo, capitale europea del Nuovo Stile di Vita: quanto non se ne è parlato e scritto!

Quello che invece non è noto — e molto noto non è neppure nei Paesi Bassi — è l'importanza, come stimolo, che per tale 'prmissima' contestazione europea hanno avuto due novelle scritte agli inizi di questo secolo. Si tratta di *De uitvreter* (Lo scroccone) del 1910, smagliante esempio tragico e pratico di un giovane che prende sul serio il proprio « diritto all'ozio » (cfr. Paul Lafargue) sino a scegliere la morte cosmica come unica possibile via d'uscita dalla gabbia dell'etica e dello spirito di cui sopra; e di *Titaantjes* (Piccoli titani) del 1914, resoconto amaro di un passaggio dalla stagione breve della rivolta contro l'etica e lo spirito di cui sopra alla 'misera saggezza' di chi ha messo la testa a posto (come si usa ancora dire). L'autore, come si saprà nel 1929, è un certo J.F.H. Grönloh, direttore di una grossa ditta di export - import di Amsterdam. Il suo pseudonimo di scrittore è tutto un programma: Nescio = non so, dove manca sia il 'cosa voglio dire', che il 'come dirlo adeguatamente'.

Grönloh nasce ad Amsterdam nel 1882, frequenta una scuola di avviamento professionale e, iter normale nei Paesi Bassi, trova impiego in un ufficio. Meno normale è il fatto che, assieme ad alcuni amici, nel 1901 (!) Grönloh fonda una colonia agricola ad una ventina di chilometri da Amsterdam. L'entusiasmo di partenza è grande, ma l'esperimento viene portato avanti con grandissime difficoltà, dura appena un paio d'anni e si chiude con uno scacco matto.

Per un po' di tempo Grönloh ricopre la funzione di amministratore presso il settimanale « *De Pionier* » (Il pioniere), organo ufficiale dell'associazione libertaria GGB, movimento per acquisto di proprietà fondiaria da destinare ad usufrutto comune.

Nel 1904 lo inghiotte definitivamente la 'gabbia' della

Holland Bombay Trading Co., cui resterà legato, come direttore e consulente, per più di quarant'anni. Grönloh muore nel 1961.

Autore di un'opera estremamente esigua — le prime due novelle formano quasi la metà di tutta la sua opera —, Nescio è sempre stato un autore poco letto: basti pensare che nel 1933 le cinquecento copie della prima edizione unitaria delle sue tre novelle fondamentali (1918) non erano ancora esaurite! Tuttavia Nescio è considerato dai migliori studiosi olandesi come il più grande stilista nazionale del secolo.

La sua tematica è molto semplice: egli narra dei dolori, delle attese, degli ideali comuni ai giovani ribelli della sua generazione. E la sua generazione è cresciuta assieme allo sviluppo prepotente del neocapitalismo olandese ha assistito all'impeto rivoluzionario del movimento operaio alla fine del secolo scorso, e ha visto anche crollare il grande entusiasmo entro il grigiore autunnale della integrazione socialdemocratica.

Lo stile che narra il gran rifiuto e, più avanti, la profonda desolazione, si avvale di ricordi derivati da discorsi interminabili fatti con amici durante la notte, all'alba e al tramonto sul mare: soli con la propria anima sotto l'azzurro infinito. E la scrittura si avvale — come potrebbe essere diversamente? — degli stilemi messi a punto dalla scrittura tipo 'Weltschmerz' di tutti i secoli, per cui vi ritrovi il Libro di Giobbe, l'Ecclesiaste, il Werther di Goethe, il René di Chateaubriand e diremmo anche il Leopardi dell'ermo colle e degli occhi ridenti e fuggitivi. In questa sua prosa sorretta da un parlato fresco pervaso di malinconia, significativo ci sembra il continuo ritorno all'ironia (romantica, certo). Per cui lo stacco, con cui viene rievocata la stagione strana dei furori, ci impedisce di cadere nel sentimentale facile, e sottolinea invece il vivissimo dolore per una ferita rimasta aperta.

Non fa alcuna meraviglia che un autore provo puro sangue come Hans Plomp racconti di essere andato, a sedici anni, alla ricerca di Nescio... sulla guida telefonica. In realtà le affinità tra lo spirito di rivolta della generazione dei 'senza padre' degli anni sessanta e quella degli 'eletti da Dio' dell'inizio del secolo sono di tipo più che 'filologico'; in realtà la 'simpatia' è talmente forte che non fa neppure meraviglia

che il capitoletto programmatico di Wat de provo's willen (Cosa vogliono i provos), steso da Duco van Weerlee nel 1966, porti come testata, diremo come emblema di riconoscimento, la prima frase di Piccoli Titani: eravamo giovani, ma giovani in gamba.

Per quanto riguarda una letteratura 'segreta', cioè davvero sconosciuta come quella olandese, crediamo valga la pena presentare qui le 'carte segretissime'. Naturalmente ci limiteremo ai frammenti più significativi. Nella traduzione italiana abbiamo tentato di rendere il vivissimo parlato nesciano tramite un equivalente spigliato popolare-giovanile attuale. Abbiamo cercato di mantenere la costruzione paratattica del ricordo, anche se questa potrà forse risultare agli orecchi di un lettore italiano molto più strana che non a quelli di un lettore olandese. Per i consigli pratici ringraziamo, oltre alla Signora Maria Ravesti in Cattano, tutti coloro che negli ultimi sei mesi hanno inviato alla redazione della rivista « Re Nudo » le loro lettere 'scazzate'.

Le foto d'epoca ci sono state messe a disposizione dall'Archivio Municipale di Amsterdam.

Franco Groppo



LO SCROCCONE

A parte il signore che considerava Via Sarphati l'angolo più bello d'Europa, non ho mai conosciuto un tipo più strambo dello scroccone.

Lo scroccone: una sera che torni a casa tardi te lo ritrovi disteso sul tuo letto con addosso le scarpe infangate. Lo scroccone: ti fa fuori i tuoi sigari, e si serve del tuo tabacco da pipa e ti rifila dentro alla stufa tutto il carbone che trova e ficca il naso dentro ai tuoi armadi e si prende in prestito i tuoi soldi e usa le tue scarpe sino a ridurle a carità e, se deve tornarsene a casa quando fuori piove, si infila uno dei tuoi cappotti. Lo scroccone: si serviva nei negozi facendo metter sempre in conto a terzi; se ne stava seduto come un pascià sulla terrazza di 'Hollandais' a bersi i suoi *jenever* che a pagare eran poi sempre gli altri si autoprestava ombrelli che non riportava mai indietro; buttava dentro alla stufa che Bavink aveva comprato di seconda mano tanto di quel carbone da farla esplodere; portava i colletti inamidati di suo fratello e 'prendevo in visione' i libri di Appi e, ogni volta che gli fosse riuscito di spillar qualcosa al vecchio, faceva viaggi all'estero, e indossava vestiti che figurati se li pagava.

Si chiamava Japi. Il cognome non son mai riuscito a saperlo. Bavink lo incontrò per caso mentre stava ritornando da Veere.

Bavink aveva passato in Zelanda tutta l'estate a dipingere. Fu a Veere che vide Japi per la prima volta. Japi se ne stava là seduto come un budda. Bavink si era già chiesto varie volte: ma che razza di tipo sarà mai quello? Nessuno che lo sapesse, te lo trovavi sempre seduto da qualche parte in riva al mare. Se ne stava là seduto, ore e ore, senza muoversi di un millimetro. A mezzogiorno e alle sei di sera se ne andava via un'oretta al ristorante; per tutto il resto della giornata se ne restava seduto da qualche parte. E questo una settimana, forse tre; poi Bavink lo perse di vista.

La nave traghetto rollava e beccheggiava. Japi se ne stava seduto tranquillo su una panchina di coperta, teneva il berretto ben stretto e lasciava che gli spruzzi gli finissero addosso. Passò un po' di tempo prima che si accorgesse che qualcuno stava lì in piedi accanto a lui.

« Bel tempo, eh, capo? » disse Bavink. Japi lo guardò coi suoi occhioni azzurri continuando a tenere il berretto ben stretto. Di colpo volò un'ondata sopra coperta facendogli gocciare tutto il viso.

« Sì, insomma » disse Japi. Tònfete; la nave ricadde in acqua ricacciando il muso fra le onde. Un signore tentò di aprire la porta a vetri del salone, ma invano: era come se il vento la bloccasse.

« Arriviamo proprio in tempo » disse Bavink tanto per dire qualcosa.

« Ah sì? » disse Japi, « io non ho alcuna idea del tempo ».

La conversazione non procedeva molto spedita. Japi si mise a guardare le onde. Bavink si mise a guardare il berretto grigio di Japi pensando che tipo fosse mai quello lì. Tutt'a un tratto Japi disse:

« Te', un arcobaleno sull'acqua ».

In effetti, in mare si poteva scorgere un frammento di arcobaleno, mentre in cielo non se ne vedeva traccia. Per la seconda volta Japi guardò Bavink coi suoi occhioni azzurri e d'improvviso gli si sciolse la lingua.

« Certo che è una figata qui » disse « peccato che non resti sempre così ».

« Saremo a riva fra circa un'ora » disse Bavink.

« E' diretto a Zierikzee? » chiese Japi.

« Sì e no » disse Bavink « stasera proseguo per Veere ».

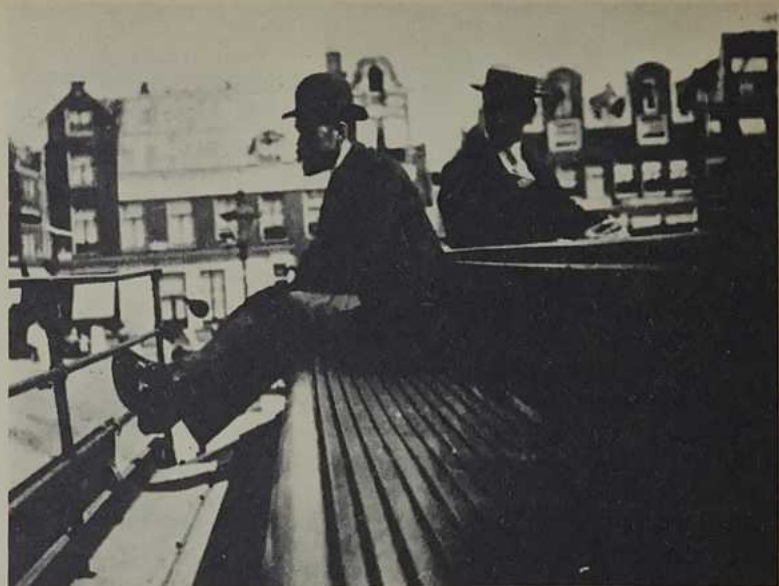
« Ah » disse Japi « ha trovato albergo da quelle parti? ».

« Sì, ho trovato albergo da quelle parti, ma lei non è per caso quel signore di Amsterdam che se ne sta sempre seduto in riva al mare? ».

Japi non poté trattenersi dal ridere e disse:

« Me ne sto seduto abbastanza spesso in riva al mare, ma *sempre* è un po' esagerato. La notte la passo a letto, un'ora per vestirmi e per far colazione, mezz'ora per il pranzo, e alle sei ho di nuovo fame. Comunque, sì, me ne sto seduto abbastanza spesso in riva al mare. Vengo in Zelanda appunto per questo. Mi dò ancora sin troppo da fare. Un paio di giorni fa mi sono recato ad Amsterdam. Non potevo farne a meno, avevo finito i soldi ».

« Lei è di Amsterdam? » chiese Bavink.



« Sì per fortuna » disse Japi.

« Anch'io » disse Bavink.

« Lei, per caso, non dipinge? » chiese Bavink. Era una domanda balorda che andava bene solo in bocca ai borghesi, ma Bavink non riusciva a pensare ad altro se non: che tipo sarà mai questo qui?

« No per fortuna » disse Japi « e non scrivo poesie e non sono un fanatico della natura e non sono un anarchico. Io, per fortuna, non sono assolutamente niente ».

Tutto questo a Bavink gli quadrava perfettamente.

« No » disse Japi « io non sono un picchio e non faccio un picchio. Io sto imparando a morire un po' alla volta. Il meglio che io possa fare è di starmene seduto, immobile — muoversi e pensare son cose da idioti. Peccato che anch'io sia costretto a mangiare e a dormire. Se potessi, continuerei a starmene seduto immobile giorno e notte ».

Bavink cominciò a trovare il caso interessante. Si limitò ad annuire col capo. Japi continuava a tenersi il berretto ben stretto con la mano destra, il braccio appoggiato sul parapetto. Tirava un vento tale che per respirare Bavink era costretto a

ripararsi il naso con una mano. Japi invece se ne stava lì seduto tutto pacifico, perfettamente e suo agio. Allora Japi cominciò a raccontare che aveva in mente di passare qualche altra settimana seduto a Veere, finché non si fosse trovato completamente al verde.

Dipingere, be' sì: gli sembrava una cosa simpatica a saperla far bene. Lui non sapeva far niente, quindi non muoveva un dito. In fondo non ti riesce mai di riprodurre le cose come le senti dentro. Lui desiderava solo una cosa: sublimarsi, diventare insensibile alla fame e al sonno, al freddo e alla pioggia. Le cose che ti fregano veramente nella vita. Da secoli, da millenni sei costretto a ripetere lo stesso rituale: mangi, dormi, ti ripari dal freddo, ti ripari dalla pioggia, ti senti uno straccio, distrutto. Uno specchio d'acqua invece, lo vedi: se la passa da dio: ha le sue onde, riflette le sue nuvole, è quindi sempre diverso pur restando sempre eguale. Se ne sbatte di tutto e di tutti.

... se ne sbatte di tutto e di tutti.

Per tutto quel tempo Bavink aveva continuato a restar lì in piedi come un palo al vento, appoggiato alla canna da passeggio e limitandosi ad annuire ogni tanto col capo alle parole di Japi. Non dice poi tante scemenze, pensava. E, un po' bruscamente, chiese a Japi se anche lui avesse intenzione di proseguire per Veere. E così cominciarono a parlare di Zierikzee, di Middelburg, di Arnemuiden e di tutti quei posti dove si erano recati entrambi durante le loro passeggiate e che conoscevano come le tasche dei loro pantaloni, e nei quali erano restati in piedi, e nei quali erano restati seduti. Japi, infatti, non aveva passato l'intera vita a starsene seduto a Veere in riva al mare. E allora Bavink capì molto bene che Japi era un tipo che sapeva andare in giro per il mondo e fermarsi ogni tanto e starsene seduto nei posti giusti, ma non solo: era uno che sapeva anche vederle le cose. E parlare che sembrava che non la volesse mai finire.

Ed allora risultò ovvio che quella famosa 'sublimazione' non era poi da prendersi troppo alla lettera.

A tavola Japi parlò parlò parlò. Parlò per tre, mangiò per sei. « L'aria del mare sfonda lo stomaco » dicono a Veere. Si fece bevute per sei altre persone e cantò tutto il testo della 'Nancy Brick'. Insomma, ne aveva di vita e di cose da dire, e Bavink pensò: un tipo così è un gioiello.

E Japi era un gioiello. Il pomeriggio si prese Bavink sotto braccio e lo portò a vedere i canali che circondano Zierikzee e gli fece fare tre volte il giro della cittadina. Non chiudeva bocca un secondo e continuava a fare sventolare la canna da passeggio indicando ora questo ora quello e, se un abitante di Zierikzee si fermava a guardarlo, Japi gli andava incontro e gli rivolgeva la parola chiamandolo 'giovane di belle speranze' e gli chiedeva come andasse la vita e gli dava una manata sulla spalla — e Bavink si scompisciava dalle risate. Ci riusciva bene 'sto Japi a prendere per i fondelli gli Olandesi bonaccioni e bacchettoni che non riescono a digerirti a meno che tu non abbia una faccia idiota e gusti altrettanto pacchiani che i loro, e che dicono peste e corna sul conto tuo — e a voce alta — come se persino nel paesino più sperduto pastori protestanti e preti cattolici non si fossero dannati l'anima per secoli nei loro tentativi di dirozzare questo popolo. Japi era un cristo che non finiva mai e, se ci si metteva di brutto, ci dava dentro con un vigore e un impeto che ti metteva K.O. anche il più ottuso degli ottusi. A Zierikzee non si arrivò a tanto. Japi era solito dire:

« L'unica cosa che proprio non mi va è che qui a Walcheren non mi capita mai l'occasione di dar giù botte da orbi ».

II

Bavink era uno che lavorava veramente sodo. La gente era convinta che sapesse dipingere. A lui gli veniva da ridere. Se non era costretto a vendere, non vendeva; la sua opera migliore l'aveva messa in disparte, senza darci più un'occhiata, sempre insoddisfatto. Finché lavorava, andava tutto bene ma, appena finito qualcosa, ne restava male; a volte si sentiva distrutto. Se la gente avesse saputo come le vedeva lui le cose, come le cose lo afferravano alle budella, si sarebbe fatta una risata sui quei suoi quattro scarabocchi, copie rivoltanti, mal riuscite, della fulgente magnificenza in cui le cose gli si presentavano innanzi. Bavink aveva periodi che non faceva niente, che si lasciava andare alla giornata, che osservava le cose assaporandole e passando in mezzo a loro trasognato, e trovando piacevole che il loro miscuglio fosse 'una tale figata', come usava dire. Periodi che si sentiva scoppiare il cervello al pensiero di tutti i suoi tentativi che svanivano nell'inconsistenza, al pensiero del suo 'emerito lavoro'. Emerito lavoro! Gli veniva voglia di 109

sputarci sopra, gli veniva voglia. 'Emerito lavoro', ti venivano a dire quegli scemi. Loro sì che ci capivano qualcosa. Ti bastava guardarli in faccia per renderti conto che Dio non li aveva presi per la collottola sconsigliandogli la spina dorsale come aveva fatto con lui.

Sarebbe stato tanto contento di non dover dipingere, ma non è poi così semplice: se hai qualcosa dentro c'è poco da fare, deve uscir fuori. E così ricominciava il martirio, il lavoro, lavoro giorno e notte, di giorno dipingere e di notte pensarci su, non smettere, continua a lavorarci su, teta di aver le cose bene in pugno. E allora dormiva e mangiava un po' sì e un po' no; all'inizio fumava un sigaro dopo l'altro, ma solo il primo giorno, poi smetteva. E allora aveva momenti di estrema felicità, una felicità più piena di quella che gli poteva dare quel suo lasciarsi assorbire lentamente dalle cose 'saporite e belle'. E poi venivano a guardare la sua opera, ora questo ora quello, e se ne stavano lì in due, in tre, in quattro dietro alle sue spalle a guardare, ad annuire, a indicare. E poi di colpo era finito tutto. Lui allora diceva:

« Coddioh »,

e andava ad allungarsi sulla brandina e mandava giù qualcuno a comprare un'ombra di *jenever*, e non faceva più



niente. Poi, dopo un paio di giorni, la tela veniva messa accanto al resto. Durante i giorni che seguivano si sentiva uno straccio, stanco, a terra, ibernato, malato dentro, e andava di nuovo a 'ciabattare', come usava dire: non fare un tubo, impigrirsi, andare in giro. Se aveva bisogno di soldi, andava a tirar fuori qualcosa dal 'merdame', sceglieva uno 'sgorbio', per cui 'quelli là avrebbero cacciato fuori un po' di grana', e andava a venderlo. Nessuno riusciva mai a fargli cambiar abitudini. C'era poco da fare, era fatto così. Forza e debolezza erano in lui due elementi indissolubilmente saldati fra loro.

Così era fatto Bavink; e puoi ben capire che un signore che stava facendo tirocinio di sublimazione lo interessava profondamente. Ne avrebbe potute imparare di cose.

PICCOLI TITANI

Eravamo giovani — ma giovani in gamba. Modestia a parte. Ed ora eccoci qua molto più saggi, di una saggezza che fa pietà, tranne Bavink che ha finito per dare i numeri. Quante cose non avremmo voluto cambiare! Una buona volta gliela avremmo pur fatta vedere noi a quelli là! Noi, cioè noi cinque. Tutti gli altri eran 'loro'. *Loro*: gente ottusa che non vedeva un cazzo e non capiva un cazzo.

Eh? disse una volta Bavink « Dio? Cosa c'entra Dio?! Un bel piatto fumante sotto il naso: questo è il loro Dio! ».

A parte qualche 'persona per bene' disprezzavamo tutti, uno per uno. In sordina ora dico « e non a torto », che non lo senta però nessuno. Ormai io ho finito di fare l'eroe. Non si sa mai nella vita, ti può sempre capitare di avere bisogno di qualcuno. Del resto anche Hoyer è del parere che non bisogna fare i gradassi. Bekker non so, è sparito dalla circolazione. E Kees Ploeger continua a raccontare in giro di quei quattro balordi che lo han portato sulla cattiva strada. Ma a quei tempi le nostre giornate eran pervase di follia, e noi ci sentivamo gli eletti di Dio, eravamo Dio noi stessi. Ed ora? Ora abbiamo messo la testa a posto, tranne Bavink, come ho detto, e se ci guardiamo negli occhi ci vien da sorridere, e io dico a Hoyer:

« Non siamo proprio andati avanti d'un passo ».

E Hoyer, che di passi avanti invece ne ha fatti anche troppi 111

e sta ormai cominciando ad entrare nel novero dei pezzi grossi della SDAP si stringe nelle spalle come per dire:

« Mmmah. . . »

Cosa avremmo dovuto fare di preciso non ci è mai stato molto chiaro. *Qualcosa* si sarebbe pur fatto. Bekker in qualche modo era arrivato alla conclusione di dover fare piazza pulita di tutti gli uffici. Ploeger avrebbe voluto che un volta tanto fosse il padrone a imballarsi quei cazzi di orologi da muro, mentre lui lì, con un sigaro fra i denti, sarebbe stato a guardarlo sgobbare, tirando giù porchi e madonne contro quegli sfaticati che non facevano mai le cose come si deve. Su *un punto* eravamo d'accordo, cioè che dovevamo per forza 'uscirne fuori'. Fuori da cosa, e in che modo? A essere sinceri, non facevamo altro che chiacchierare, fumare, sbevacchiare e legger libri. Bavink, a quei tempi, faceva anche qualcos'altro, cioè filava con Lien Ora che ci penso, avevamo davvero la stoffa adatta per fare i soldi, solo che l'idea di 'avere la grana' ci ci faceva schifo; Hoyer è stato l'unico che ha cominciato ben presto a pensarla diversamente. Bavink non riusciva proprio a capire che ci potessero essere tipi che si permettevano il lusso di girare in automobile, con addosso vestiti che costavano l'iradiddio, comandando a bacchetta gente che non era affatto più scema di loro. Di automobili, a quei tempi, non è che se vedessero poi molte.

D'estate passavamo intere nottate appoggiati alla cancellata dell'Oosterpark a parlare parlare parlare. Se si fosse registrato tutto quello che noi si andava dicendo, avresti tanti di quei volumi che la metà ti basterebbe a tappezzare le pareti di una stanza. Be', sai, con tutti quei mattoni che si scrivono al giorno d'oggi!

Ma spesso ci capitava anche di non parlare poi così tanto. Ce ne stavamo sul bordo del marciapiede a fare le ore piccole, così, seduti lì sulle pietre del selciato, invasi dalla malinconia, tenendo gli occhi fissi sui sampietrini o alzandoli dai selci per guardarci le stelle. Ed ecco che Bekker ti veniva a dire che lui in fondo il suo padrone lo compativa, io tentavo di fare una poesia, e Hoyer si decideva di alzarsi in piedi perché su quei pietroni bluastrì gli si raffreddavano maledettamente le chiappe. E non appena in quelle notti brevi e tiepide il cielo buio sopra di noi andava un po' alla volta schiarendosi, Bavink, con la testa fra le



mani, cominciava a tenere i suoi discorsi sul sole, sino a cadere nel sentimentale. Andare a letto, sei matto?

Tutto tempo sprecato; ma perché uno non dovrebbe poter restare sempre sveglio?! Be', avremmo risolto anche questo bisogno. Kees si era addormentato da un pezzo.

E poi andavamo a vedere il sole alzarsi sullo Zuiderzee, meno Kees che se ne andava a dormire. Hoy r a lamentarsi che faceva freddo, e Bavink e Bekker a ripetergli « ma va' che te lo inventi ». Se ne stavano seduti tranquilli sui pietroni ai piedi dello sbarramento, gli occhi socchiusi, e osservavano con le ciglia abbassate i raggi dorati che il sole faceva danzare sull'acqua. Bavink partiva di brutto. Voleva per forza correre incontro al sole seguendo la lunga, lunga striscia scintillante. Poi, ad ogni modo, arrivato al bordo dell'acqua, si fermava. Mi ricordo che una volta Bavink e io arrivammo in riva al mare che il sole si era alzato all'orizzonte appena a metà, e ti si presentava lì grande, freddo, purpureo. Bavink cominciò a darsi pugni sulla fronte e a gridare come fuori di sé:

« Dio dio dio dio, non ci riuscirò mai a dipingerlo! Non ce la farò mai ».

Ora si trova in un manicomio. Sulla strada di ritorno per 113

un bel po' di tempo i nostri occhi non riuscivano a veder altro che macchioline gialle. Chiaro che per i nostri padroni queste gite erano un disastro. Per tutta la giornata, in ufficio, io restavo lì tutto intontito, mentre invece Bekker, che era un tipo più resistente, riandava come trasognato al sole dell'alba e più che mai continuava a tener gli occhi fissi sulle cime splendenti degli alberi in fondo al cortile dietro agli uffici, e come non mai si augurava che arrivassero finalmente le sei.

Un'altra specialità tutta nostra erano, dopo le giornate passate in ufficio, le passeggiate sul Ringdijk. Ci mettevamo a seder sull'erba in mezzo ai ranucoli, ai piedi dell'argine, e poi arrivavano le mucche a guardarci incuriosite con quei loro occhioni, e noi a guardare le mucche. E allora figurarsi se Bavink non cominciava a parlare di Lien. Chissà, forse per via degli occhioni che si vedeva lì davanti. E pian piano avanzava il crepuscolo, le rane attaccavano il loro concerto...

E pian piano avanzava il crepuscolo, le rane attaccavano il loro concerto, una sera una si mise a fare un casino del diavolo proprio accanto al piede che avevo lasciato scendere quasi sin dentro l'acqua. Le altre le sentivi in sordina, come una musica di sottofondo, molto lontano. E c'era ua mucca, per via del buio non riuscivi quasi più a vederla, ma sentivi il rumore dell'erba strappata. In lontananza un'altra levò un lungo muggito che sembrava un lamento. E c'era un cavallo, lo sentivi correre avanti e indietro, ma non riuscivi a vederlo. La mucca vicino a noi sbuffò e cominciò ad innervosirsi. Bekker disse:

« Che pace qui! Potesse restare sempre così! ».

Bavink si alzò in piedi, spalancò le braccia e si mise in ascolto, poi andò a sedersi di nuovo e disse che non avremmo mai capito una madonna, e neppur lui del resto, e che in fondo non eravamo per niente migliori di tutti gli altri, e io credo che se quella non era la verità poco ci mancava.

No, a essere sinceri non combinavamo proprio un bel niente. Il nostro lavoro in ufficio lo facevamo alla meno peggio, e per i padroni avevamo soltanto disprezzo, tranne Bavink e Hoyer, che non erano sotto padrone e non capivano affatto come mai alla fin fine noi ritornassimo ogni giorno a metterci sotto.

Non facevamo altro che aspettare. Aspettare cosa? Questo
114 non siamo mai riusciti a saperlo. Bekker diceva sempre:

« il regno di Dio ».

Cioè no, l'ha detto solo una volta, e senza entrare tanto nei particolari. Bavink, invece parlava sempre della 'fine che avrebbe segnato l'inizio'. Per noi queste cose eran più che ovvie, per cui non valeva la pena farci discorsi sopra.

II

Quell'estate ci riunivamo quasi ogni sera nella soffitta di Kees. Anche Kees aveva voluto farsi una 'tana'. La sua era la più spaziosa e la si poteva raggiungere tutti molto facilmente. Ai vicini non piaceva molto doversi sorbire ogni sera quell'andirivieni su e giù per le scale. Il padre di Kees non ci capiva proprio un bel niente. Oggi invece mi saluta con grande deferenza e mi chiama 'Signor Koekebakker', perché ha letto il mio nome sul 'Randelsblad'.

Bekker aveva spiegato a Kees come fare. Avevano comprato della carta da parati a fiorellini, quella che costava poco, 3 centesimi il rotolo, e l'avevano attaccata a rovescio, di modo che si vedesse la facciata verde a tinta unita. Con lettere ornamentali Bekker aveva messo insieme una specie di massima e l'aveva incollata sulla parete accanto alla porta. « *J'ai attendu le Seigneur avec une grande patience, enfin il s'est abaissé jusqu'à moi* ».

Non so più dove sia andato a pescarla. Kees non la sapeva leggere. Kees però aveva fatto anche lui qualcosa. Aveva messo insieme una vanga, che Bekker aveva poi sistemato in diagonale sulla parete che stava di fronte alla massima. Dapprima non fu chiaro cosa dovesse significare, più tardi però risultò chiaro che Bekker si era messo in testa che col tempo si sarebbe ritirato a vivere in campagna, a lavorarvi un pezzetto di terra, così non doveva più andare in ufficio. Bavink trovò che era una bella idea, ma aveva paura che Lien non se la sarebbe sentita, e Hoyer preferiva le bicchierate in osteria.

... e Hoyer preferiva le bicchierate in osteria.

Bene, ci si riuniva e ci si metteva a far piazza pulita di tutto. O quasi. Mi ricordo che Zola e Jaap Maris se la sono cavata abbastanza bene, e comunque anche qualcun altro, adesso non saprei. Bekker leggeva brani di Dante; l'Ecclesiaste e il Cantico dei Cantici e il Libro di Giobbe li sapeva a memoria. Ne restavi davvero affascinato. Il mondo esterno non lo sentivi quasi più in 115

quella soffitta. C'era una sola finestra, più o meno all'altezza delle spalle; se te ne stavi seduto intorno al tavolo non riuscivi a veder molto di più di un brandello di cielo che andava pian piano scolorendosi, e qualche stella dopo che si era fatto buio.

Dipingere? Ma chi sapeva ancora dipingere?, diceva Bavink. Alla gente potevi sbattere sotto il naso tutto quello che ti pareva, letteralmente tutto. Avrei dovuto ben farlo io un quadro. Io significava proprio io, Koekebakker. Lui mi avrebbe detto come dovevo fare:

« Dipingi due striscie orizzontali, una sotto l'altra, stessa larghezza, una blu e una giallo-oro, e nel centro di quella blu ci fai una macchia rotonda giallo-oro. E poi nel catalogo ci scriviamo: No. 666 *Il Pensiero*, dipinto. E poi lo mandiamo via a nome mio: Johannes Bavink, 2 de Jan Steenstraat numero tal dei tali, e fissiamo il prezzo a 800 fiorini. Vedrai vedrai cosa non vi scopriranno. Le cose più buffe, cose che tu personalmente non te le sogneresti neppure ».

Bavink a quei tempi era ancora molto giovane. — Più tardi ha cominciato a venire anche Lien, ci preparava il té. Una volta si mise addirittura a dare la cera al pavimento e a spolverare dappertutto; dio che freddezza! E metteva Kees in imbarazzo, perché il vecchio Ploeger era decisamente contrario alla presenza di quella signorina. Del resto, se veniva Lien, Bavink non era più quel Bavink che piaceva tanto a noi, e gli veniva sempre voglia di darle qualche pizzicotto. Dio che rottura!

Per fortuna ha smesso ben presto di portarcela, perché pensava che Lien mi facesse l'occhiolino. Bekker disse:

« Ragazze? Meglio lasciar perdere »

e, la prima volta che Lien non venne, si mise a fumare la pipa di terracotta particolarmente a suo agio. Fu anche per il resto una serata davvero piacevole. Passammo ore e ore al buio. La lampada a petrolio era andata affievolendosi e poi si era spenta. Continuammo a restare seduti e a fumare per ore di seguito. Ogni tanto uno diceva qualcosa. Per Bavink dipingere era quello che di più stupido poteva venirti in mente di fare. Kees, come al solito, non ci capiva un accidente.

« Quello che uno dovrebbe fare è di rimanersene così seduto, tranquillo, senza dire una parola ».

disse Bavink alzando gli occhi verso il cielo. E in cielo

brillava una grande stella verdastra.

« Quello che uno dovrebbe fare è di rimanersene così, seduto, tranquillo, senza dire una parola e desiderare intensamente qualcosa, senza sapere cosa ».

E si caricò un'altra volta la pipa.

III

E' stata una stagione strana. A pensarci un po' su, devo dire che quel tempo continua tutt'ora, e che continuerà sin tanto che ci saranno in giro per il mondo giovani di diciannove, vent'anni. Ma per noi quel tempo è già passato da un pezzo.

Ci sentivamo al di sopra del mondo, e il mondo invece stava sopra di noi e ci pesava addosso sino a schiacciarci. Dalle nostre altissime cime guardavamo giù a valle e vedevamo il mondo in piena attività e disprezzavamo la gente che stava al gioco, disprezzavamo soprattutto i signori boriosi, i signori tutto affari che si immaginano d'essere arrivati chissà dove.

Ma eravamo poveri. Bekker e io eravamo costretti a passare la maggior parte del nostro tempo in ufficio, a fare quello che i signori ci dicevano di fare e a sentire le scemate che dicevano quando parlavano fra di loro, e a starcene buoni quando ci venivano a raccontare che loro sì erano tipi svegli, che loro sì erano tipi in gamba, altro che noi. E se a loro pareva facesse freddo, allora ti toccava chiudere tutte le finestre e, d'inverno, bisogna accendere la luce che era ancora chiaro, e si tiravan giù le tendine, e così noi non potevamo gustarci il rosso del tramonto, non potevamo gustarci il crepuscolo che avanzava per strada: il nostro parere non contava un fico secco.

Ed eravamo costretti ad abitare in strade squallidissime: ti affacciavi alla finestra e cosa vedevi? Vedevi la finestra di chi ti abitava di fronte: vedevi tendine di cotonella messe su con frange a palline, e il vaso con l'aspidistra vedevi, con sopra un fiore da farti piangere di tristezza.

Oh sì, ci vendicavamo, ci mettevamo a studiar lingue, di cui loro non avevano sentito neanche il nome, e leggevamo libri, che per loro sarebbero stati incomprensibili, provavamo sentimenti che loro non sapevano neanche potessero esistere. La domenica ce ne andavamo in giro per ore e ore, lontano dalla città, battendo sentieri sui quali loro non sarebbero mai venuti, e in ufficio i nostri pensieri riandavano ai fossati e ai campi d'erba



che avevamo visto; i signori ci ordinavano di fare cose di cui noi non riuscivamo a capire a che cacchio potessero servire, e intanto pensavamo a come il sole la sera della domenica prima era tramontato dietro il campanile di Abcoude. E a come ci eravamo messi a riflettere in silenzio sull'infinita volta celeste, a come Dio ci aveva invaso la testa, il cuore e la spina dorsale, e agli occhi che quegli scemi avrebbero sgranato se gliel'avessimo detto. E a come quei bamba con tutti i loro soldi e con tutti i loro viaggi in Svizzera e in Italia e dove mai cristo se ne andasse-ro a far vacanza, e con tutta quella loro capacità d'essere « dritti » e di fare gli affari, be' non sarebbero mai stati in grado di provare una tale magnificenza.

Tutte cose molto belle, però loro ci tenevano in pugno. Si portavano via la maggior parte del nostro tempo, impedendoci di godere il sole, camminare per i campi, starcene seduti in riva ai canali. Ci obbligavano continuamente a tener la testa sui loro affari che per noi eran come il cinese. E ci riuscivano, anche se entro certi limiti.

... anche se entro certi limiti. E ci facevano la raman-
zina: in ufficio noi si valeva zero.

« Il Bekker... il Bekker... »

si dicevano fra loro. Gente ben educata, sai; mentre la signora del piano di sopra avrebbe detto 'quello svitato', ma i signori no: eran troppo ben educati loro per usare certi termini. Eh, sì, erano anche intelligenti, loro, molto più intelligenti della signora del piano di sopra, sposata con un omino che andava in giro per la città ad accendere e spegnere lampioni, carino come mestiere, ah sì non c'era mica bisogno di titoli di studio per farlo. Il mio principale un giorno mi chiese se io per caso non m'ero messo a scrivere poesie. Per Bekker un tipo così non avrebbe avuto alcun diritto di pronunciare questa parola, non doveva essergli permesso.

« E tu cosa gli hai risposto? ».

Io non gli ho risposto per niente, mi sono limitato a guardarlo in faccia, gli ho squadrato quella sua testa di rapa, e ho pensato « non sa con chi sta parlando, troppo scemo per capirlo ». E ci pagavano male, i signori.

IV

Eccome se eravamo innamorati! Per mesi e mesi Bekker si è fatto ogni mattina Via Sarphati, che non era per niente la sua strada. Si era invaghito di una scolaretta sui diciassette anni e la seguiva a una cinquantina di passi, oppure le camminava di fianco dall'altra parte della strada, fissandola continuamente. Non ha mai saputo come si chiamasse, non ha mai scambiato con lei una parola. Durante le vacanze di Natale, poverino, fu infelice. In febbraio chiese un pomeriggio libero per poterla aspettare all'uscita da scuola. Se ne stette là, impalato ad aspettare in quella stradina silenziosa lungo il canale, sotto la neve che cadeva. E passò da quelle parti un tizio su un cavallo bianco, con addosso un camiciotto blu e in testa un cappello di paglia. Che strana combinazione: proprio in un pomeriggio così ti doveva capitare di vedere una cosa tanto buffa! Ma alle quattro meno cinque Bekker tagliò la corda, non ebbe il coraggio di rimanere. Si incamminò lentamente, e alla Barriera Wetering lei lo sorpassò. Stava parlottando con un'amica e rideva allegramente. Non credo si sia mai accorta che al mondo c'era anche Bekker.

Bekker mi chiese come doveva metterla questa faccenda, perché così non poteva proprio andare avanti. E infatti la cosa non andò avanti. Semplice: dopo le vacanze d'estate lei non

tornò più a scuola.

« Ragazze? »

disse Bekker.

« Che frana. . . Camminava sculettando ».

Alzò un po' la luce della lampada e girò una pagina del libro che stava leggendo.

« Che stia baciando qualcuno? ».

Un pezzetto di brace saltò fuori dalla pipa e andò a finire sul libro. Bekker la spense con una scatoletta di fiammiferi.

« Coddioh, ho fatto un buco, che stronzo che sono ».

« E' meglio così, le ragazze son proprio una frana, non ci cavi un ragno da un buco, non fanno altro che distrarti dalle cose serie. Da lontano sono carine, ti fa venir voglia di scriverti poesie sopra ».

Si mise a leggere. Dopo un po' alzò di nuovo gli occhi. . .

« Sai un cosa buffa? Quando quel pomeriggio mi passò di fianco, mi rasentò la spalla. Fra di noi non c'era, per così dire, nessun diaframma, un po' di stoffa del suo vestito e quasi niente del mio ».

(Sia d'estate che d'inverno Bekker andava in giro solo in camicia, con niente sotto).

« Non è molto, ti pare? ».

No, trovavo anch'io che non era molto; tra il campanile di Naarden e la stanza di Bekker per es. c'era molto di più.

« Fra il campanile di Naarden e questi baffi » disse Bekker « c'è molto meno, molto meno di quanto non ci fosse quella volta fra la spalla e la mia. Non c'è confronto, Koekebakker ».

Voltò di nuovo pagina, diede un'occhiata alla lampada e disse:

« eh, già, così stanno le cose »,

e riprese a leggere.

V

Eh, già, così stavano le cose: a volte Dio ci mostrava il suo volto, a volte invece ce lo nascondeva. Non ci cavavi un ragno da un buco, avevi voglia tu di ammirarle solo da lontano le ragazze, e lasciar pure che a baciare quelle loro boccucce di rosa fossero altri, quei signori boriosi coi quali in genere attaccavano meglio che non con noi. Quelli sì che erano persone fini, di belle maniere, anche nel parlare. Noi invece eravamo poveri scalzacani.

Da Dio non ci si poteva aspettare niente, quello lì è uno che se ne va per la propria strada e non deve render conto a nessuno. Se volevamo ottenere qualcosa, bisognava che ci facessimo il mazzo da soli. Eh sì, facevano presto Bavink e Hoyer a dirlo, loro sapevano fare qualcosa, e quindi potevano anche fargliela vedere a quelli là. Ma noi, Bekker e Kees ed io, noi al massimo si poteva diventare 'socialisti', il che ci pareva davvero troppo squallido, figùrati: noi, che eravamo stati a banchetto da Dio, metterci a scrivere indirizzi per i bollettini o entrare nel 'gruppo autonomo Piazza Kanstanje e dintorni'! E, del resto, di quel famoso progetto di andare a vivere in campagna non se ne sarebbe fatto niente, perché non appena Bekker fosse riuscito a metter da parte quattro soldi, si sarebbe dovuto far risuolare le scarpe. Già: potevamo forse entrare nella comune di Van Eeden. Ci siamo anche andati una domenica, quattro ore di strada a piedi, e vi abbiamo incontrato un signore, con addosso un camiciotto da contadino e un paio di scarpe gialle carissime, che si stava pappando paste morbide morbide da un sacchettino di carta, senza cappello o berretto per essere in intimo contatto con la natura, come si usava dire a quel tempo, e con la barba tutta piena di bricioline. Be' non ce la siamo sentita di andare avanti, meglio tornare ad Amsterdam. Ci siamo messi a camminare in fila indiana, seguendo l'argine del Canale di Naarden, percorso da barconi trainati da cavalli, e a cantare a squarciagola, e una ragazza che stava lavorando sui campi disse dialettando al ragazzotto che l'aiutava:

« Cìò, Momi, el giornale no ga d'ito gnente, ma varda ti sti matti, te se gnente ti? ».

Quindi non facevamo una madonna. Ah, no, dimenticavo, a quel tempo Bekker compose la sua prima poesia.

Me lo ricordo ancora benissimo, era una domenica. ovvio. Se succedeva qualcosa, era sempre di domenica. Gli altri sei giorni della settimana tre di noi si trovavano in gabbia dalle nove alle sei.

Ero stato fuori, a Hillegom, a chieder lavoro a un grossista di bulbi, dalle guance grassocce e rosee e ben rasate. E gli altri ne avevano approfittato per farsi una scampagnata. Era già un sacco di tempo che Bavink, Hoyer e Bekker avevano voluto andarsi a vedere il Museo Antico di Leida ed ora finalmente po-

teva avverarsi questo loro desiderio. Anche a Kees gli era toccato di andare, certo, anche lui come tutti gli altri. Io li avrei poi raggiunti a Leida.

Era dicembre. Io stavo in piedi sulla piattaforma posteriore del trenino, giù in fondo alla carrozza. Il trenino passava tranquillo fra i campi, di tanto in tanto si fermava e poi ripartiva, ci mise ore e ore, i campi si sperdevano all'orizzonte. E il cielo poco alla volta si fece d'un azzurro sempre più intenso e il sole cominciò a splendere tanto che sembrava volesse far crescere i tulipani sulla crapa di quei cafoni. E i tetti rossastri delle casupole nei paesini e gli alberi scuri e i campi, ricoperti da vari strati di paglia, se ne stavano bene al caldo, e le dune si distendevano al sole a capo scoperto. E la strada battuta si snodava là davanti, tutta inondata dalla luce del sole che sembrava farle male agli occhi, e i vetri dei lampioni dei paesini luccicavano sopportando anche loro male quella luce abbagliante.

Ma io mi sentivo sempre più il freddo dentro. E fin che il sole rimase in cielo il trenino continuò ad andare e andare. E' un viaggio lungo da Hillegom a Leida e i giorni son corti in dicembre. E alla fine su quel trenino potevi vedere un cadavere con gli occhi sbarrati a fissare quel sole impazzito enorme freddo, che fiammeggiava come se stesse per cominciare la rivoluzione, come se ad Amsterdam si fossero messi a radere al suolo tutti gli uffici — ma non riusciva a far entrare alcuna scintilla di vita nei miei piedi congelati e nelle mie gambe intirizite. Sì, il sole si faceva sempre più enorme e più freddo, io invece avevo solo sempre più freddo, e non aumentavo d'un millimetro. E il cielo azzurro si mise a guardarmi con un'aria da funerale:

« Ma che cazzo ci facevo mai io lì su quel trenino?! ».

Quel pomeriggio Bekker scrisse la sua prima poesia. Arrivai a Leida che già stavano accendendo i lampioni a gas, e trovai gli immortali seduti uno accanto all'altro su di una lunga panchina nella sala d'attesa di III classe, accanto alla stufa. Mi rifilarono subito la poesia sotto il naso. Era molto bella. Niente titolo? Bekker mi fece segno di no con la testa. Ma Bavink e Hoyer a gridare che sì, l'avevano visto loro con i loro occhi che in cima c'era scritto qualcosa. Uno squallido borghese disse:

« ma quante ne sparano questi »,

rivolto all'omino che stava sulla porta a bucare i biglietti. Bavink mi aveva strappato il foglio di mano. Cosa c'era scritto là in cima? Eh, ti pareva:

« A lei ».

Come se io non fossi riuscito a saperlo anche senza tutto quel casino.

Secondo Bavink bisognava buttare dell'altro carbone dentro la stufa, ma non riuscì a trovare la paletta. Nelle sale d'attesa te la nascondono sempre, han paura che sennò la fai andare troppo forte.

Allora Bavink ci sbatté dentro il carbone con le mani ed ebbe rogne con un tizio che aveva addosso un camiciotto bianco. Una serata che non ti dico! Appena in treno, Kees e Hoyer si misero a dormire. Bavink attaccò bottone con una damigella dell'Aia, tutta in ghingheri, andando in estasi per il profumo di eliotropio che emanava dalle sue graziose membra.

Ed ecco che Bekker ti mette su la solita solfa. Niente, voleva tanto ritirarsi a vivere in un tranquillo posto di campagna ad ascoltare la voce di Dio, a sua completa disposizione. Tanto: fare era una cosa che te la potevi levare dalla testa. Era pieno di malinconia. Io non la vedevo esattamente come lui. Bella



cosa la campagna, ma il terreno era troppo sabbioso. E poi, gli chiesi, han voglia gli impiegati a mettersi a fare i contadini, di solito non gli va bene per niente, be' magari in America, ma sull'America sai quante se ne raccontano di balle. Ma a lui la cosa non era che lo preoccupasse tanto. A lui gli bastava un niente.

Ora lo sa cos'è la vita. Solo Dio riesce a cavarsela con così poco. Ed è proprio qui la grande differenza fra Dio e noi.

E anche il tranquillo posto di campagna è rimasto un sogno nel cassetto.

VII

Ce ne stavamo seduti noi quattro dalle parti di Zandvoort sulla sabbia bianca e fine ai piedi delle dune a rimirare il mare. Kees non c'era. Era verso la fine di luglio. Le sette di sera, e il sole risplendeva ancora alto sul mare e formava ancora una volta — che ci posso fare se Dio si ripete di continuo — dunque formava ancora una volta una lunga striscia d'oro sull'acqua e illuminava i nostri visi.

All'orizzonte vedevi un rimorchiatore andare su e giù, quando s'abbassava non ti riusciva di scorgere altro che il fumaiolo a vapore.

L'indomani Bekker sarebbe dovuto andare in Germania. Grazie a tutte quelle lingue che conosceva, aveva ottenuto un impiego come corrispondente in una fabbrica. E Hoyer sarebbe andato a Parigi, a dipingere.

Più che altro fu Bekker a farsi invadere dalla malinconia. Diceva che sarebbe stato meglio se non avesse accettato quel posto. Non sapeva neppure più tanto bene come mai l'avesse accettato. Era andato a presentarsi in una cittadina industriale, uno squalore tale che si fermò giusto un paio d'ore. Gli era venuto un attacco di nausea, gli era venuto un attacco di nostalgia. Appena gli fu possibile, se la filò alla stazione. Per fortuna che i binari c'erano ancora: si snodavano lunghi lunghi e diritti fino a raggiungere l'orizzonte, fino a raggiungere Amsterdam. Tirò fuori dal taschino il biglietto. Non c'eran dubbi: 'andata e ritorno Amsterdam'. Il treno...

... Il treno arrivò puntuale e lo portò a casa correndo su quei lunghi binari. E una volta arrivato alla Centraalstation, il cuore gli sussultò tanto che andò a far quattro chiacchiere col macchinista e a offrirgli un sigaro, uno di quelli coi fiocchi, e

per un attimo gli venne voglia di accarezzare la locomotiva di lodarla « ma brava la mia gioia ». Eppure aveva accettato quel posto. Gli avrebbe fatto guadagnare molto di più di quanto non guadagnasse qui. Ed ecco che ormai se ne doveva andar via, e non avrebbe più rivisto il Ringdijk. Certo, i binari non si sarebbero spostati, ma lui là, in tanta malora, avrebbe potuto, al massimo, farsi un giretto alla stazione a guardare i treni ancor fermi, a guardare i treni partire — la sera, dopo l'ufficio; e la domenica tutto il santo giorno, quante volte voleva.

Il sole era ormai sceso all'orizzonte facendosi purpureo, la striscia d'oro era sparita. Era una serata calda e tranquilla. Lo specchio arrossato dell'acqua si increspò leggermente, mentre la risacca rollava con lentezza, con un fruscio sommerso.

Bekker aveva in testa un progetto: avrebbe messo soldi da parte, e avrebbe poi fatto ritorno, e sarebbe andato a vivere in campagna. Ma in cuor suo non ci credeva neppure lui. E noi si faceva del nostro meglio per crederci, ce la mise tutta persino Hoyer, ma hai voglia di volerti convincere che sarebbe andata bene: in fondo non ci credeva nessuno di noi. E infatti non è andata bene. Dopo un anno Bekker fece ritorno. Si era messo da parte un qualche centinaio di fiorini, ma riprese a farsi ogni mattina alle sette e mezzo la Linnaeusstraat a piedi con in tasca il panino per mezzogiorno. Ne ha bisogno l'uomo di cose!

Ma quella sera non pensavamo ai panini in tasca. Facevamo del nostro meglio per credere che saremmo riusciti a cambiarne di cose. Avremmo lasciato a bocca aperta tutti, noi! Ora così calmi, ora così minuscoli, seduti là con le gambe sotto il mento, otto mani attorno alle ginocchia. Hoyer si era deciso a dipingere ogni genere di cose comuni. In una rivista aveva letto una volta un articolo sulla funzione sociale dell'arte. Adesso c'era arrivato. Attacò discorso con Bekker circa quel suo tranquillo posto di campagna. Parlava come un libro di filosofia tedesca. Cercò di convincere Bekker che era sbagliato volersi ritirare dal mondo andando a isolarsi in campagna, cosa che del resto non avrebbe mai fatto. Un artista ha il dovere di restare dentro alla mischia della vita moderna.

Hoyer si rivolse a me per sapere come la pensassi io, sì io personalmente. Mah, mi limitai a dirgli che non ci avevo mai 125



pensato su. Ma, insomma, che cosa voleva da me? Lui *sapeva*, no, come stavano le cose? E allora, che bisogno aveva di venirmi a chiedere come la pensassi io!

Solo Bavink non disse nulla; continuò a tenere il mento appoggiato sulle ginocchia, e ad accogliere il sole nel suo cuore. Il sole era ormai divenuto piatto come una lenticchia e d'un purpureo cupo, e non lo si vedeva quasi più.

... non lo si vedeva quasi più.

Hoyer era come se gli avessero messo un peperone in cuo. Saltò su in piedi tirandosi dietro Bekker. Se ne andarono a camminare lungo la spiaggia, in lontananza sentivi Hoyer gridare, evidentemente si stava infervorando. Bavink e io rimanemmo seduti ancora un po', poi ci incamminammo lentamente dietro a loro. Avere una concezione morale della vita... Non mi sembrava fosse una cosa molto divertente, almeno a giudicare dal baccano che Hoyer stava facendo.

Poi Bavink e io ci siamo fermati, gli occhi fissi sulle punte delle nostre scarpe e sulle onde che andavano facendosi sempre più deboli. Il sole era ormai tramontato, i riflessi purpurei sull'acqua

un'oscurità bluastra. Sentivi un odore di fango. Laggiù in fondo, nei pressi del villaggio, si accesero d'un tratto i lampioni ad arco che costeggiavano la spiaggia.

« Ne capisci qualcosa tu » chiese Bavink « di questa famosa funzione sociale? ».

Mi strinsi nelle spalle.

« Che razza di tipo sarà mai questo qui che si è messo in testa di scrivere un articolo del genere? Ma tu, Koekebakker, ce l'hai il senso della responsabilità tu? ».

Era anche questa una delle portate di Hoyer.

« Hoyer ha un gran bel parlare » disse Bavink. « Ha un gran bel parlare. Ma *io* no, io il senso della responsabilità non ce l'ho. Non ho mica tempo da perdere con 'ste robe. Io devo dipingere. Altro che scherzi! Cos'è che diceva esattamente? ».

« Chi? » chiesi io.

« Quel tizio là del libro. cos'è che diceva esattamente che sono gli artisti? ».

« Che sono benedetti da Dio, Bavink ».

« Be', sai una cosa, Koekebakker? Per me quello lì finora ha compilato orari ferroviari. Neppure questi: mai capito come uno riesca a fare un lavoro del genere. Benedetti da Dio... Ma se Dio è dovunque? O mi sbaglio, eh, Koekebakker? E' ben così che ci hanno detto, no? ».

Feci di sì col capo. Il buio cominciava ormai ad alzarsi sull'acqua da tutte le parti, verso nord-ovest l'orizzonte tratteneva ancora qualche pennellata accesa tra il giallo e il verde, mentre sopra le nostre teste andava morendo l'ultima luce. Non c'era una nuvola.

« E allora è dappertutto » disse Bavink. « Lì e lì e lì ».

Indicava col braccio teso le cose intorno a noi.

« E anche là in fondo, dietro al mare, nelle terre che non riusciamo a vedere. E anche là, vicino a Driehuis, dove ci sono i lampioni ad arco che hanno appena acceso. E nella Kalverstraat. Mettiti un po' con la schiena rivolta all'acqua e ascolta. Ce la fai a rimanere fuori? ».

« Fuori come? ».

« Fuori dal mare? ».

Be', sì, certo che ne ero capace.

« Per me è molto difficile » disse Bavink. « E' così strano 127

sentirsi alle spalle quel rumore così pieno di malinconia. Sento che il mare è lì che mi chiede qualcosa. E Dio si trova anche dentro al mare. Ed è la sua voce che mi chiama. C'è poco da scherzare, vedi.

... C'è poco da scherzare, vedi, Dio si trova dovunque. E dovunque si trovi, egli chiama Bavink. C'è da impazzire a sentirsi chiamare tanto spesso ti vien voglia d'avere un altro nome. Ed ecco che allora Bavink si deve mettere sotto a dipingere. Sente che deve sbattere Dio lì su un pezzo di tela e fissarlo coi colori. E adesso tocca a Bavink chiamare 'Dio'. E così continuano a chiamarsi a vicenda. Solo che per Dio questo è un giochetto: lui è infinito e si trova dovunque, fa presto lui a chiamarti. Ma Bavink, capisci, di teste ne ha una sola, e anche un po' balorda, e di mani destre ne ha una sola, un po' balorda anche questa, e quindi può lavorare solo ad un quadro alla volta. Non appena gli sembra d'avere Dio in pugno, giù coi colori sulla tela. Solo che poi risulta subito chiaro che Dio è dappertutto, tranne dove Bavink vorrebbe che fosse. Sì, eh, poi salta fuori un minchione qualsiasi a scrivere che Bavink è un benedetto da Dio.

E Hoyer se lo impara a memoria e va in giro come Bakker a riempirgli la testa di scemenze. Benedetto da Dio — ma non far ridere i polli!

Lo sai cosa vorrei io? Vorrei tanto essere uno di quelli che son capaci di compilare orari ferroviari, vorrei. Così almeno Dio ti lascia in pace, ti lascia. Cosa vuoi mai che gliene fregghi a lui di tipi così? ».

Offersi a Bavink un sigaro e gli proposi di andare a Driehuis. Avevo voglia di un caffè. Non trovavo giusto che Bavink riducesse a pidocchio un signore tanto meritevole. Mentre ce ne stavamo andando, ricomparvero dietro a noi Hoyer e Bekker ancora tutti immersi nei loro discorsi.

Quella sera alle undici ritornammo sulla spiaggia ad attendere la notte. Si era alzato un po' di vento e faceva mormorare le onde. Un paio di cicchetti ci avevano fatto passare la malinconia e la tristezza. Ora avremmo cominciato una nuova vita. Bekker, solo soletto nella sua pensione tedesca, si sarebbe messo a tradurre Dante, superando tutti quelli che l'avevano tradotto prima di lui. Bavink aveva in mente una tela grande, una vista su Rhenen, c'era stato una volta, un giorno, ora vedeva davanti



a sé ogni particolare. E Hoyer si sarebbe dedicato alla sua funzione sociale: gliela avrebbe fatta veder lui. E io provai a credere a tutte queste belle robe.

Il vento soffiava fresco sui nostri visi. Il mare mormorava lamentoso, il mare: eh, sì, lui si lamenta senza sapere perché. Il mare lambisce la riva pieno di tristezza. I miei pensieri sono un mare, lambiscono pieni di tristezza le loro frontiere.

Si sarebbe rischiusa un'era nuova; e noi, ancora nel pieno delle nostre forze, avremmo realizzato grandi cose. Ce la misi tutta per crederci, ce la misi davvero proprio tutta.

VIII

Stavo lì a Rhenen nel crepuscolo sul ponte della ferrovia, gli occhi fissi verso il nord. Sotto i miei piedi i binari che si snonavano fino a toccare l'orizzonte. A destra e a sinistra la collina che si ergeva tutta ricoperta d'erba verde chiaro e di ginestre verde scuro ingioiellate di fiori gialli. Accarezzavo con gli occhi i fianchi della collina che scendevano dolcemente, per dissolversi poi, molto in lontananza, nella pianura.

Ed ecco che l'oscurità riprese ancora una volta a salire su, 129

con un'aria di mistero, sgattaiolando fuori dalla terra, come m'era successo spesso di vedere. Intimorita, l'ultima luce del giorno si aggirava trepidante sulle cime della collina, l'infossatura era ormai colma di buio sopra a un pilone lungo la linea ferroviaria si era accesa una luce rossa. Il cielo si era appannato di grigio e guardava giù con occhi sbiaditi il giorno che stava agonizzando.

Sei anni ero stato via, sei anni, e ora eccomi lì, di ritorno in Olanda, nel posto al quale avevo tante volte pensato, che mi avevano descritto in quasi tutte le lettere (Bavink mi ha scritto sicuramente almeno due volte l'anno, e Bekker anche più spesso); eccomi lì sulla collina, di cui Bavink mi aveva col tempo mandato sette piccoli disegni e su cui Bekker aveva rimato un paio di versi.

Ero ritornato in Olanda, già: a soffrirvi la miseria e a stendere trafiletti e roba così, riprendendo a vivere nel quartiere di periferia dove avevo trascorso tanta parte della mia giovinezza. Quel poco che mi restava ancora da vivere, volevo ora viverlo nella città che durante la mia assenza era stata per breve tempo la capitale del mondo.

A nord il buio aveva ormai divorato la luce senza pietà, fra poco avrebbe ingoiato anche l'intera collina; l'ultimo strascico del giorno si ritirava precipitosamente a nord-ovest, e io stavo lì su quella passerella al confine col nulla, immerso nell'infinito.

Posai il gomito sul parapetto tenendomi il mento nella mano: fissavo l'oscurità e riandavo col pensiero a quel sole rosso appiattito che, tanti anni prima, si era immerso fra le onde verdi dell'Atlantico, onde che si innalzavano con creste taglienti e fianchi cavi e poi ricadevano e poi si innalzavano, come si innalzano e ricadono tutt'ora. E ripensavo anche ai lumini gialli che avevo visto nei negozietti di quartiere ad Amsterdam, e che ora sarei tornato a rivedere, i lumini gialli che ogni sera avevano dato la loro luce fioca, mentre l'oceano si andava gonfiando di onde spumeggianti.

E il mio petto tornò a gonfiarsi delle vaghe speranze d'un tempo, e il mio cuore a desiderare ardentemente, senza sapere che cosa.

Ora però con in più un sentimento che prima non avevo
130 mai conosciuto. Passati, erano passati tutti quei giorni; ne

sarebbero venuti ancora molti altri, ma le mie speranze non si sarebbero mai realizzate, ogni mio sogno

... ma le mie speranze non si sarebbero mai realizzate, ogni mio sogno sarebbe rimasto insoddisfatto. Per anni e anni Bavink aveva lavorato, con qualche intervallo, al suo panorama di Rhenen con il fiume, la collina, il campanile di Cunera, i meli in fiore, i tetti rossi della cittadina, i castagni dai fiori bianchi e rossastri e i faggi bruni in mezzo alle case sul pendio, e il minuscolo mulino lassù in alto. Per anni e anni, nella villetta che Bavink aveva preso in affitto sulla collina, Bekker era venuto a passare le domeniche a tradurre Dante e a volte anche a comporre poesie, mentre io per anni ero andato in giro per il mondo. E cosa mai era cambiato? Che cosa poteva mai significare tutto questo per il mondo, per Dio, per noi stessi?

Ero salito sul campanile di Rhenen e avevo rivolto lo sguardo verso gli spazi lontani, e il mio cuore si era sentito attratto da questi spazi e dai tramonti purpurei ad occidente. Ma, vedi, anche se avessi potuto spiccare il volo verso quei lidi lontani, avrei scoperto solo che la dimensione del lontano si sarebbe vanificata nella dimensione del presente, sicché il mio cuore avrebbe spiccato il volo per lidi ancora più remoti. Hanno ragione i saggi a venirti a dire che così stanno le cose, che non può essere diversamente, e che rimarrà così nei secoli dei secoli; ma quanto ti aiuta a vivere questa saggezza?!

Avevamo passato le nostre giornate ardendo di desiderio per una cosa che non ha mai preso contorni. Ed è subentrata la monotonia. Monotono ormai il sole che si levava e che tramontava e che si rifletteva brillando sulle acque, monotone le nuvole che percorrevano il cielo. E monotono anche il cielo all'imbrunire, e monotone le foglie nel loro passaggio autunnale dal marrone al giallo, e monotone le cime spoglie degli alberi e le campagne desolate e acquitrinose d'inverno: tutte cose che avevo visto tante volte e a cui avevo pensato tante volte durante la mia assenza, e che sarei tornato a rivedere chissà quante volte ancora, prima di morire. E chi può passare la vita a contemplare tutte queste cose che sai che si ripetono di continuo, chi può continuare ad ardere di desiderio per niente? Riponendo le proprie speranze in un Dio che non esiste?

Ma ora avevano ripreso a fiorire le ginestre e i lillà e i meli e i castagni, e il sole si era fatto sentire di nuovo in tutta la sua forza. E io avevo rivisto tutto questo splendore col cuore che mi batteva. E questo splendore mi aveva preso, rendendo evanescenti le vaghe speranze e i desideri d'un tempo.

Dio è vivo qui, dentro alla mia testa. Qui dentro i suoi campi sono sterminati, i suoi giardini son pieni di fiori vividi, immortali, e vi passeggiano in mezzo donne di bel portamento, nude, a migliaia. E qui dentro il sole si alza e tramonta brillando basso e poi alto e poi ancora basso, e la distesa sconfinata è sempre, sempre la stessa, senza essere un attimo eguale. E vi scorrono fiumi maestosi con tante anse e il sole fa brillare le loro acque ed essi entrano in mare radiosi.

J. F. H. Gronloh



Aprile - maggio 1941: Isola della Martinica



LE SPILLE TREMANTI

di André BRETON

riscoperte tradotte e presentate 37 anni dopo

da Luigi FONTANELLA

con un disegno dalla rivista « Hemisphères »

di André MASSON

I testi che qui si presentano furono scritti da Breton durante il suo soggiorno nella Martinica nell'aprile-maggio del 1941, prima di arrivare negli U.S.A., dove si trattenne dal 1941 alla fine del 1945.

Ricordiamo brevemente i motivi per cui Breton si troverà per un certo periodo della sua vita nelle Antille, prima, e negli Stati Uniti poi.

Siamo nell'autunno - inverno del 1940. Breton insieme ad altri surrealisti: Masson, Péret, Hérold, Tanguy, Matta, Lam, Brauner, Dominiguez, Ernest, ecc., si trova a Air - Bel, nei pressi di Marsiglia, ospite dell'« American Committee for Aid to Intellectuals ». Tra loro si trovano numerosi altri artisti, perseguitati politici e scienziati di fama come Claude Lévi - Strauss¹.

Il clima di repressione e di intimidazione ai danni di Breton e molti dei surrealisti s'è fatto negli ultimi mesi piuttosto pesante, soprattutto a causa delle loro non nascoste simpatie trotskiste, più volte affermate attraverso manifesti di protesta² contro il governo di Vichy e il comunismo [«stalinista» (?)] francese, capeggiato, tra gli altri, da alcuni ex-surrealisti come Aragon ed Eluard. E' in questo clima generale di repressione e di 'caccia alle streghe', che si assiste all'arresto e all'imprigionamento dei vari Pérot (che aveva combattuto in Spagna a fianco dei Repubblicani), di Ernst e di Bellmer (considerati possibili spie tedesche (!)), fino al divieto più assoluto per Breton di pubblicare le sue ultime opere: *Fata Morgana* e *Anthologie de l'humour noir*. A questo si aggiunga la notizia dell'assassino di Trotsky avvenuto il 20 agosto 1940. Nel 'rifugio' di Air - Bel, Breton viene spesso interrogato e minacciato dalla polizia marsigliese. Gli viene ripetutamente contestato di essere un agitatore, un nemico della patria, della chiesa, delle istituzioni.

Con partenze scaglionate i surrealisti lasciano la Francia per l'America. I primi a partire sono Matta e Gordon Onslow Ford, poi Tanguy, e man mano gli altri.

Breton parte insieme con Masson nel marzo 1941 a bordo del « Capitaine - Paul - Lemerle », che dopo un mese di viaggio approda alla Martinica, a causa di uno scalo forzato. Ultimo a partire Péret (rischierà all'ultimo momento di essere di nuovo arrestato) che preferirà stabilirsi in Messico dove già altri due surrea-

DES 'EPINGLES TREMBLANTES'

par
ANDRÉ BRETON*

LE BRISE-LAME

Dans la lumière noyée qui baigne la savane, la statue bleutée de Joséphine de Beauharnais, perdue entre les hauts fûts de cocotiers, place la ville sous un signe féminin et tendre. Les seins jaillissent de la robe de Merveilleuse à très haute taille et c'est le parler du Directoire qui s'attarde à rouler quelques pierres africaines pour composer le philtre de non-défense voluptueuse du balbutiement créole. C'est le Palais Royal enseveli sous les ruines du vieux Fort-Royal (prononcez Fô-yal), le bruit des grandes batailles du monde — Marengo, Austerlitz contées gaillardement en trois lignes — ne pas ennuyer les dames — expire à ces genoux charmants entr'ouverts sous les riantes toiles de la Pagerie.

L'INSCRIPTION BI-AILÉE

Le long des rues bruisantes, les belles enseignes polychromes déteintes épuisent toutes les variétés de caractères romantiques. L'une d'elles un moment me tient sous le charme pervers des tableaux de l'époque négativiste de René Magritte. Mais ce que je contemple de loin est d'un Magritte extrêmement nuancé — avec la réalité en voie de rupture ou de conciliation? Qu'on se représente, de la taille d'un aigle, un papillon bleu ciel sur lequel se lit en lettres blanches le mot PIGEON. Au demeurant, un naturaliste de ce nom, simplement.

FERRETS DE LA REINE NOIRE

A l'autre extrémité de l'archet, le marché aux poissons déroule ses fastes aux lucurs sidérales du diodon, du coffre et de toute la gamme, du jaune soufre au violet évêque par les plus

* Souvenir de la Martinique.

listi l'hanno preceduto: Wolfgang Paalen e Leonora Carrington.

Breton, non appena sbarcato a Fort-de-France (aprile 1941) viene arrestato e internato nel campo di Lazaret (« léproserie du Lazaret »³). Inutili le sue proteste. Più tardi verrà a sapere che il suo arrivo era stato preceduto da un rapporto calunnioso della polizia di Marsiglia in cui era stato presentato come « agitateur dangereux »: né più né meno come già gli era accaduto in Messico, tre anni prima, in occasione della visita a Trotsky.

Dopo cinque giorni d'internamento il comandante gli concede di vivere fuori del campo, purché eviti assolutamente di avere contatti con la popolazione indigena: « Alors vous me donnerez le nom de votre hôtel mais prenez garde. Poète surréaliste, hyperréaliste, aucun besoin de ça à la Martinique. Rappelez- » 135

vous que vous n'avez personne à voir ici. Évitez surtout les éléments colorés. Ce sont de grands enfants. Ce que vous pourriez leur dire, ils le comprendraient tout de travers ». Queste ultime parole nascondono il vero motivo per cui si vuole isolare Breton: impedirgli a ogni costo di tenere conferenze nella Martinica. Paura ben giustificata, se si pensa che la presenza di Breton e la sua ultima conferenza data in America, precisamente a Port-au-Prince nel gennaio del 1946, contribuirà enormemente a far esplodere la rivolta degli studenti (rivolta trasformatasi subito in insurrezione generale) contro la dittatura di Lescot, che, come Trujillo in San Domingo, aveva instaurato in Haiti un pesante sfruttamento economico, grazie anche agli appoggi materiali di grosse compagnie statunitensi⁴.

Il soggiorno di Breton nella Martinica (« la honte de la France ») si protrae per alcune settimane. Insieme con Masson va scoprendo non solo la bellezza naturale del posto, ma anche lo stato di atroce povertà della popolazione indigena, tenuta sotto spietato controllo da pochi e ignobili individui (rappresentanti il governo francese) che mantengono l'isola in uno stato di sfruttamento colonialistico e di ignoranza pressoché totale: due o tre librerie che in tutto non hanno più di una « vingtaine de livres fatigués, follement disparates mais également illisibles »⁵ — i giornali d'opposizione da alcuni anni soppressi e i loro direttori trovati uccisi in « circostanze misteriose » —, e comunicati - radio qualunquistici che spesso sfiorano il grottesco e l'incongruo: « Français, vous avez assisté au cours de votre histoire à un miracle, le miracle Jeanne d'Arc. Il vous este donné d'assister aujourd'hui à un second miracle: le miracle Pétain »⁶. Facendo eco a tali incredibili comunicati, la stampa locale, in sprezzo ai più elementari principi d'informazione e volutamente appiattendolo il livello culturale dei suoi articoli, parla, in un linguaggio « petit negre », esclusivamente delle grandi opere che va facendo « li bon papa Pétain »⁷.

Pure nonostante questo avvilente panorama socio-culturale, Breton scopre un giorno, per caso, in una merceria, il primo numero di una rivista: *Tropiques*, e ne rimane vivamente impressionato: « Je n'en crus pas mes yeux: mais ce qui était dit là, c'était ce qu'il fallait dire, non seulement du mieux mais du

plus haut qu'on pût le dire! Toutes ces ombres grimaçantes se déchiraient, se dispersaient; tous ces mensonges, toutes ces dérisiones tombaient en loques, (...) Aimé Césaire, c'était le nom de celui qui parlait »⁸.

Tropiques, diretta da Césaire con l'attiva collaborazione di sua moglie Suzanne, di René Menil, Aristide Maugée e Georges Gratiant, sarà di fondamentale importanza — come più tardi *La Ruche* in Haiti — per creare le premesse di una vera emancipazione culturale e sociale della popolazione negra nell'America latina. *Tropiques* inoltre manterrà assidui e attivi rapporti con riviste surrealiste e para-surrealiste di quel tempo a New York: *V V V* (« Triple V ») che Breton tra poco insieme a Hare ed Ernest, *View* diretta da Charles Henri Ford, *Hémispheres* diretta da Yvan Goll, nonché con i gruppi surrealisti del sud-America, segnatamente quello cileno, gravitante attorno alla rivista *Mandragora* i cui animatori principali furono: Braulio Arenas, Jorge Càceres, Téofilo Cid, E. Gomez-Correa, Fernando Onfray e Gustavo Ossorio.

La scoparta di *Tropiques* e la successiva, immediata conoscenza di Aimé Césaire, fanno superare di colpo, in Breton, la sensazione di trovarsi in un'atmosfera depressa o, peggio, ostile. Césaire dona a Breton il suo primo libro di versi, *Cahier d'un retour au Pays natal*, passato due anni prima inosservato a Parigi, e che: « n'était rien de moins que le plus grand monument lyrique de ce temps »⁹. Breton ne è letteralmente conquistato, e più tardi annoterà: « La poesie de Césaire, comme toute grande poésie et tout grand art, vaut au plus haut point par le pouvoir de transmutation qu'elle met en oeuvre et qui consiste, à partir des matériaux les plus déconsidérés, parmi lesquels il faut compter les laideurs et les servitudes mêmes, à produire on sait assez que ce n'est plus l'or la pierre philosophale, mais bien la liberté »¹⁰. E in effetti la poesia di Césaire, dotata di una versificazione ritmica simile a volte a quella di un 'tamburo africano', è la prima voce di pura protesta del popolo negro contro secoli di schiavitù e razzismo. Non è questo il momento per analizzare quanto Breton e il surrealismo abbiano contribuito alla emancipazione negra, ma è indubbio che l'adesione di *Tropiques*, e in generale delle minoranze negre sfruttate dell'America latina, al surrealismo, appare oggi, in una prospettiva già storicizzabile, 137



Fotocopie delle riviste VVV (tripla Vu)

oltre che giustificata, essenzialmente « naturale ». Nel numero 8-9 di *Tropiques*, Suzanne Césaire giustamente osserverà: « On sait où nous sommes ici, à la Martinique, la flèche de l'histoire nous l'indiquait vertigineusement: une société tarée en ses origines par le crime, appuyée en son présent sur l'injustice et l'hypocrisie (...) Et parmi les puissantes machines de guerre que le monde moderne met à notre disposition, notre audace a choisi le surréalisme qui lui offre naturellement les chances les plus sûres de succès »¹¹.

Con gli amici di *Tropiques*, Breton e Masson scoprono l'altro volto della Martinica: lunghe passeggiate nella lussureggiante e policroma vegetazione tropicale, i cui colori a volte sgargianti a volte densi e scuri tanto ispireranno Masson e il suo periodo immediatamente successivo alla Martinica, le visite al mercato del pesce (v. *Ferrets de la reine noire*), l'incanto di certi angoli « sconosciuti » dell'isola, la bellezza più volte descritta delle ragazze di colore, l'effetto magico e meraviglioso provocato dalla pioggia in questo posto (v. *La lanterne sourde*); il tutto straordinariamente descritto in brevi brani, quasi « poemetti in prosa », che Breton intitolerà *Des « épingles treblantes »* e che pubblicherà poco dopo sulla rivista *Hémisphères*, insieme a un saggio su Aimé Césaire.



Chiudono questi brani una poesia pressoché « sconosciuta » di Breton, scritta pochi giorni prima di lasciare la Martinica. La poesia s'intitola nostalgicamente (ma, in prospettiva, anche con fremito di condanna per la situazione dell'isola): *Aneienne-ment rue de la Liberté*, componimento, questo, che si può iscrivere tra i più belli e risolti della sua produzione poetica. In esso è individuabile quale conflitto interiore dovesse sentire Breton di fronte allo spettacolo della Martinica: da una parte i pregiudizi razziali, l'oppressione della popolazione indigena, la triste burocratizzazione coloniale; dall'altra, l'irresistibile e continua seduzione esercitata dallo scenario di quest'isola — « charmeuse de serpents », il paradiso naturale dell'« inéprouvée », la bellezza delle donne di colore dai visi di « cenere bianca e di brace » e dagli abiti « ondoyants et nacrés », la scoperta emozionante dei mille colori, densi e sonnolenti, della vegetazione tropicale¹².

Luigi Fontanella

NOTE

¹ V. a tale proposito l'interessante volume di Varian Fry *Surrender on demand*, New York, Random House, 1945. Varian Fry era direttore del « Comitato di soccorso americano », e in questo libro rievoca l'esperienza da lui avuta a Air-Bel a contatto coi surrealisti e gli intellettuali europei.

² Tra i più significativi basterà ricordare: *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938) con la firma di Breton a Diego Rivera, quest'ultima nota a copertura di quella di Trotsky; *Ni de votre guerre ni de votre paix* (1938); *Rien de patrie* (che costituirà l'editoriale del I numero di *Clé*); *N'imites pas Hitler* (1939); ecc.

³ André BRETON, *Eaux troubles*, in « Pour La Victoire », New York, Feb. 1942. In questo lungo articolo B. rievocherà, pochi mesi dopo, la dura esperienza del campo e, in generale, il suo soggiorno a Fort-de-France.

⁴ Per i rapporti tra Breton e gli intellettuali negri dell'America latina, v. in particolare la rivista haitiana *La Ruche*, il cui N. 2 del gennaio 1946 fu interamente dedicato a Breton. Più in generale, per rapporti tra il surrealismo e l'amancipazione negra dell'Am. latina, V. l'ampio studio Lilyan Kesteloot, *Black writers in French: a literary history of negritude*, Philadelphia, Temple University Press, 1974.

⁵ ANDRÉ BRETON, *Eaux*, cit.

⁶ Ibidem

⁷ Ibidem

⁸ ANDRÉ BRETON, *Un grand Poète Noir*, in « Hémishpères », N. 2-3, New York, 1944.

⁹ Ibidem

¹⁰ Ibidem

¹¹ SUZANNE CÉSAIRE, *Le surréalisme et Nous*, in « Tropiques ».

N. 8-9, Fort-de-France, 1943.

¹² Più tardi Breton ritornando su questi brani scritti in ricordo della Martinica preciserà: « Je ne me suis proposé ici que de donner un avant-goût de cette intrigue fascinante, qu'il serait aisé de faire rebondir. Le scénario admis, resterait à situer son développement dans la lumière unique de la Martinique, de ses forêts profondes et oubliées. Mais ce qui est lésé et défié par de telles mœurs est de trop d'importance pour que je m'avise d'y mêler la poésie impréscriptible de l'île et de prêter à ceux qui la défigurent ne fût-ce que l'ombre du parfum de ces forêts ». (in *Eaux troubles*, cit.).



Fotocopia di una copertina di « Hémisphères », la rivista franco americana di poesia su cui apparvero gli scritti di Breton del '41 che pubblichiamo

SILLE TREMANTI

di

André Breton*

IL FRANGIFLUTTI

Nella luce annegata che bagna la savana, la statua azzurrina di Joséphine de Beauharnais, sperduta tra gli alti fusti di cocco, pone la città sotto un segno femminile e tenero. I seni esompono dall'abito di *Meravigliosa*¹ dalla taglia molto alta ed è il modo di parlare del Direttorio che s'attarda a rotolare pietre africane per comporre il filtro di non-difesa voluttuosa del balbettio creolo. E' il palazzo reale seppellito sotto le rovine del vecchio Fort-Royal (pron. Fô-yal), il rumore delle grandi battaglie del mondo — Marengo, Austerlitz raccontate bravamente in tre righe — non annoiare le signore — spira dinanzi a questi incantevoli ginocchi semiaperti sotto le radenti tegole della Pagerie.

L'ISCRIZIONE BI-ALATA

Lungo le strade fruscianti, le belle insegne policrome stinte esauriscono tutte le varietà di caratteri romantici. Una di esse per un momento mi tiene sotto il fascino perverso dei quadri del periodo negativista di René Magritte. Ma quello che io contemplo da lontano è d'un Magritte estremamente sfumato — con la realtà in via di rottura o di conciliazione? Che vi si rappresenti, a forma di un'aquila, una farfalla blu-ciolo sulla quale si legge in lettere bianche la parola PICCIONE.

Dopo tutto, un naturalista di tal nome, semplicemente.

FERRETTI DELLA REGINA NERA

All'altra estremità dell'archetto, il mercato del pesce dispiega i suoi fasti dai bagliori siderali del pesce-sfera, della cassa e di tutta la gamma, dal giallo zolfo al viola vescovo, attraverso le più ardite Zebrature, le più sapienti screziature, le più capricciose smaltature, di veri pesci-paradiso ardenti come gem-

* Ricordo della Martinica.

¹ *Merveilleuse* era il nome con cui, durante il Direttorio, veniva chiamata la donna vestita secondo lo stile neo-classico. (N.D.T.)

me. Ciò che conferisce a questo povero abbaino a cielo aperto il suo torbido carattere, è anche che ad esso vengono a morire alcune scintille del lusso e del fuoco delle grandi profondità. Sotto il bancone luccicante all'infinito, rimpinzate di rose rosse e rosa, s'ammucchiano, nell'ombra, le conchiglie vuote di lambis nelle quali fu suonata la sanguinosissima rivolta negra del 1848.

GIRA LA PROVVIDENZA

Altrove, alla scala dei sapori, i frutti bizzarri destano ogni tipo di sorpresa — a cui si mescolano sapientemente alcune delusioni — del non provato. Sotto la sua veste oblunga irsuta l'anona, mezzo lampioncino, mezzo fogliame, offre la sua polpa di sorbetto nevoso; vicino a un pozzo il caimito fa scivolare, al centro di un autunno fondente, la sua catena di grani neri; senza dimenticare questo fico imbellettato di viola-porpora in cui è proibito mordere: tra il palato e la lingua ogni sorta di diavoletti-corridori tesserebbero subito fili di vischio e stenderebbero le ardesie della peggiore astringenza. E questi re del frutteto tropicale, che Giorgio de Chirico si è compiaciuto di immobilizzare in piena potenza accanto alla testa di Giove.

PER MADAME SUZANNE CÉSAIRE

Poi le campane della scuola sciamano ai quattro angoli le piccole Chabines ridenti, spesso più chiare di capelli che di colore. Cerchiamo, tra le native essenze, di che stampo son fatte queste belle carni d'ombra prismatica: albero del cacao, pianta del caffè, vaniglia il cui fogliame impresso orna d'un mistero persistente la carta dei sacchi di caffè, dove va a rannicchiarsi il desiderio sconosciuto dell'infanzia. In vista di quale ultimo dosaggio, di quale durevole equilibrio tra il giorno e la notte — come si sogna di trattenere nella mente l'attimo preciso in cui, quando è assolutamente calmo, il sole affondando nel mare attua il fenomeno del « diamante verde » — questa ricerca, in fondo al crogiolo, della bellezza femminile, qui molto più spesso realizzata che altrove e che non mi è mai apparsa più splendente quanto nel vostro viso di cenere bianca e di brace

LA LANTERNA CIECA

E il grande organo è la pioggia nel modo in cui cade qui e si profuma: quale stazione per l'arrivo in ogni direzione su 143

mille rotaie e per la manovra su altrettante piattaforme girevoli dei suoi espressi di vetro! A qualsiasi ora essa carica con le sue lance bianche e nere corazze che vanno in frantumi di mezzogiorno verso queste antiche armature fatte di stelle che non avevo ancora visto: Il grande giorno dei preparativi: che può precedere la notte di Walpurgis al baratro di Assalonne! Io ci sono! Basta che la luce si levi e tutta l'acqua del cielo subito frizza sulla sua tenda, da cui pende il sartiame di vertigine e dell'acqua ancora sgocciola all'accordare degli alti strumenti verdissime. La pioggia posa i suoi bicchieri di lampada intorno ai bambù, alle padelline di questi fiori argento-dorati, aggrappati ai rami con dei succhioni, intorno ai quali ci sono solo per un minuto tutte le figure della danza, insegnate da due farfalle di sangue. In quel momento tutto si spiega in fondo alla ciotola alla maniera dei fiori giapponesi, poi si dischiude una radura: l'eliotropismo vi salta con le sue scarpe alla polacca e le sue unghie succhiellate. Esso s'impadronisce di tutti i cuori, rimette su l'egretta, la sensitiva, e manda in estasi la felce il cui ricciolo ardente è la ruota del tempo. Il mio occhio è una violetta chiusa al centro dell'ellissi, alla punta della sferza.

PORTATRICE SENZA FARDELLO

Come uno spirito che ritornasse a intervalli regolari tanto il loro contegno è lo stesso e appartiene solo a loro e tanto esse sembrano portate dal medesimo ritmo, ragazze di colore passano spesso da sole e ciascuna è la sola alla quale Baudelaire sembra aver pensato, talmente insostituibile è l'idea che ne dà:

Con i suoi abiti ondegianti e madreperlacci,
Persino quando cammina si direbbe ch'ella danzi.

Di quale notte senza età e senza peso questa messaggera muta, la cui caviglia e il collo, in sfida a qualunque cariatide, slanciano invece di sostenere la costruzione totemica che si confonde nell'invisibile — in vista di quale trionfo? — con il sogno d'un monumento alle leggi dell'impregnazione?

LA MAPPA DELL'ISOLA

La Gambetta, Favorita, Buo-del-Gatto, Punta La Rosa, Semaforo dell'Approccio, Punta del Diavolo, Filo d'amore, Passaggio Spensierato, Picco Crepacuore. Isola del Lupo-mannaro,

Fénelon, Speranza, Ansa Marina, Grande Fiume, Fiume Cappa,
Fiume Salato, Fiume Lucertola, Fiume Bianco, Fiume La Pozza,
Fiume Madama, Gli Abissi, Ajoupa-Bouillon, Monte della Pia-
nura, Colle delle Pietrificazioni, Colle d'Arancia, Colle Mirail,
Colle Rosso, Colle Pazzia, Colle Labbro, Colle Fumo.

ANTICAMENTE VIA DELLA LIBERTA'

Il grande industriale negro sfoggia una cartella in pelle d'iguana
bianca

Nelle arringhe di venti pieni di fiori
Il leggero catafalco della creola
Eccessivamente alzato di piume di struzzo
Fatto acqua con tutti i riflessi della savana
Potere delle punte le lucciole m'hanno attraversato da parte a parte
La notte tropicale coniuga tutte le sonerie dell'intervallo
Bilanciate per sempre con vasi stile moderno e con profumi nella
calata lavica

La vita intermittente è il crepito d'un colibrì verde
E dammi il tuo mormorio mercato marino
Dal bancone di *Bene buono bello*
A Andiamo a nasconderci miei amici
Con i complimenti dell'altro secolo
Soprattutto razze pretese nemiche denigrate
Alla mia fame spandete l'albero dai mille innesti
Del ceppo di colui che parla da solo
Che io ho tenuto fin da molto tempo a riabilitare in me stesso
Qui le fontane Wallace stordite di liane prendono un aspetto
mitologico

Per la bellezza dal suo modo di camminare la regina passa sull'altra
sponda

La sua gola del crepuscolo chiaro delle rose del Sénégal
La sua mano giovane giovane gioca lungo le inferiate del
palazzo reale

Fort de France, maggio 1941

traduzione di Luigi Fontanella

MARIO PRAZ

ROMANO PARMEGGIANI

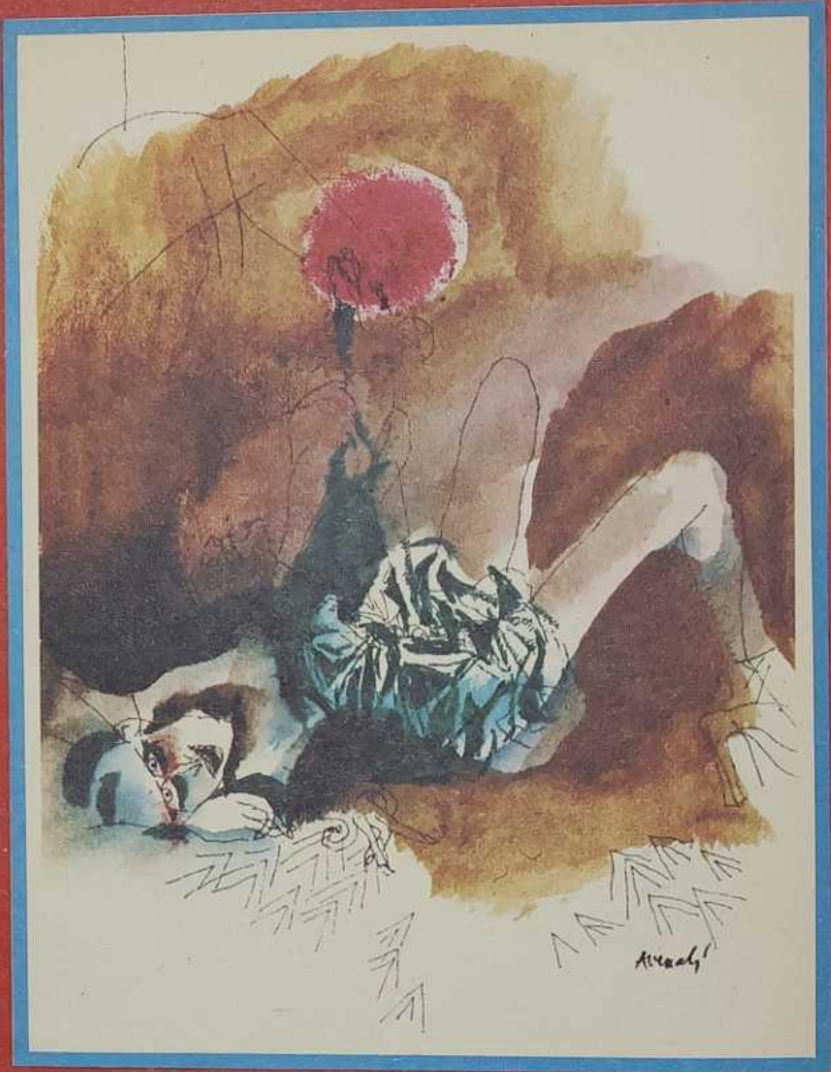
opere dal 1967 al 1977



Collana

I Protagonisti dell'Arte Contemporanea

CARTE SEGRETE



CARTE SCOPERTE

MARCELLO AVENALI

... con emozione
ma senza meraviglia

Marcello AVENALI è certo tra i pochi artisti italiani che, fin dall'immediato dopoguerra, hanno avvertito i limiti di una dimensione artistica ristretta dai puri confini geografici ed il rischio, sia pure ipotetico, della conseguente provincialità; oggetto costante della sua attenzione è stato sempre l'esplorare le consistenze reali delle *culture altre*; verifiche continue, quindi, e confronto tra quanto le *avanguardie storiche* avevano individuato e la sua dimensione iniziale, di cultura latina e mediterranea, ricca di preziosità anche formale, erede e testimone dei valori, cromatici e prospettici, della nostra classicità.

Ora che acuto è il dissenso tra quanti rifiutano il contributo positivo dei valori delle avanguardie, rifacendosi a Courbet come all'ultimo dei pittori, e quanti vanno riaffermandolo, di particolare interesse sono le affermazioni di Avenali: «... l'autenticità di un artista è soprattutto resa dalla sua capacità di captare l'eccezionale nel quotidiano, il dissenso nel consenso; ne deriva che l'artista è chiamato ad anticipare, quasi suo malgrado, mode, gusto, tendenze. Ho avuto modo di riscontrare evoluzioni parallele di ricerca leggendo, con emozione ma senza meraviglia, i miei stessi processi intuitivi nelle ricerche di artisti europei, americani o asiatici, mai visti prima... del resto le nostre contraddizioni, emotive e sociali, non possono non essere riflesse nell'opera che vado compiendo giorno dopo giorno; Braque e Picasso rappresentano forse, a mio parere, l'esempio più alto di due distinti modi di porsi come artisti nel tragico confronto con le cose: mentre Braque, nel suo isolamento, si sottraeva all'incalzare del divenire, Picasso, del divenire, ne traduceva giorno dopo giorno, l'impeto, partecipando e condannando ».

In questa appassionata difesa dei valori creativi dell'introspezione e della riflessione ritengo si debba leggere lo sforzo di ridare uno spessore maggiore all'oggetto quadro, all'oggetto scultura, così attaccato da quanti lo sentono come esaurito nella sua funzione di veicolo del messaggio artistico e tendono a sostituirlo con pratiche gestuali e comportamentali.

Proprio come Direttore di Accademia AVENALI ha dovuto e deve confrontarsi con quanti eleggono il lavoro di gruppo ad unica dimensione operativa possibile, autolimitando così la profondità della ricerca introspettiva dell'allievo, privilegiando l'immediatezza del dato all'assolutezza della ricerca.

« Vorrei dire a questi giovani che tutto non è morto, non è finito e che si può ancora operare proprio attraverso quella ricerca individuale, che lentamente va affievolendo, anche nell'insegnamento.



La poesia non si uccide, e difficilmente la poesia nasce dal gruppo: è in questo senso che mi sento di consigliare il recupero di quell'impegno che non può essere smesso se non vogliamo privarci dei valori più alti dell'arte.

Avenali è nato a Roma dove vive ed opera; è Direttore della Accademia delle Belle Arti della stessa città; è autore di numerosi affreschi, mosaici e vetrate in Italia, Europa, America e Filippine. Sue opere sono presenti presso le Gallerie Nazionali d'Arte Moderna di Roma e di Firenze; è opera sua la grande vetrata nella chiesa dell'autostrada a Firenze; sue opere sono presenti nelle maggiori collezioni private italiane e straniere; considerevoli le sue collaborazioni, con strutture in vari materiali, ad importanti strutture architettoniche.

Massimo Riposati



Marcello
Avenali



INTERVISTA INCROCIATA fra

Luciano ANCESCHI

Giuseppe ZAGARRIO

Leandro PIANTINI

Stefano LANUZZA (« curatore »)

NUOVE SPECIFICITÀ

(E ALTRI RAPPORTI SOCIALI)

DELLA POESIA

Pre - TESTO: una delle ultime
antologie diversi, quella di
Giancarlo MAJORINO

« Il lavoro di Majorino ha molti meriti e molti difetti », dice Leandro Piantini, critico letterario della rivista **Il Ponte** e autore di una monografia su Zavattini di prossima pubblicazione presso La Nuova Italia, a proposito dei due volumetti di Giancarlo Majorino, **Poesie e realtà**, editore Savelli, dove si tenta di fare la storia e l'antologia della poesia italiana dal 1945 al 1975. « Il merito principale consiste nell'aver posto con forza l'esigenza di mettere in rapporto la più recente poesia, rimasta così a lungo chiusa nei laboratori specialistici degli 'addetti ai lavori', con il movimento storico-sociale (la 'realtà', appunto). Altro merito è l'invito che l'autore rivolge (per la collana in cui l'antologia è uscita, il prezzo economico, il taglio 'garibaldino' e simpaticamente disinvolto del suo discorso) 151

di appropriarsi di un importante patrimonio di bellezza-verità ad un pubblico nuovo e potenzialmente enorme: giovani, studenti, militanti politici, proletari, che finora, per note ragioni, ne era rimasto escluso. Il suo discorso può inoltre mettersi in rapporto con quella che io ritengo un'esigenza politica prioritaria: far uscire cioè il dibattito sulla letteratura non 'di consumo' dall'asfissia dello specialismo formalistico e dalle inconcludenti diatribe degli autori di poesia che si affrontano, a colpi di 'poetiche' contrapposte, in convegni e rivistine semiclandestini. Il guaio è però che l'ambizioso obbiettivo dell'antologia, collegare nientemeno che 'scrittura' e 'lotta di classe', risulta nei fatti largamente mancato. E per la precisa ragione che è scopo falso e 'ideologico' frutto di un'ideologia vecchia, paleomarxista e populistica. Per fare qualche esempio, credo infatti che non serva a niente ripetere l'affermazione secondo cui — sintetizzo — dietro **La bufera** di Montale c'è la 'Guerra fredda' e dietro la Neoavanguardia il neocapitalismo italiano. La cultura critica corrente sa bene che ciò è vero in senso assai generale e quindi è solo un rozzo punto di riferimento storico... Forse l'opera di Majorino contiene alcune premesse, ma non di più, per una ricerca nell'ambito della struttura politica e delle sovrastrutture come la poesia e l'arte che qualcun altro potrebbe riprendere e svolgere come si deve ».

Mai come in questi ultimi anni si era parlato di poesia e, in generale di letteratura come 'messaggio', 'comunicazione' e simili. Sembrerebbe, a questo punto, che poesia e letteratura tendano a rifluire nel fenomeno abbastanza discutibile delle comunicazioni di massa e dell'informazione gazzettiera, perdendo, di conseguenza, la propria specificità. Si chiede a Luciano Anceschi, noto estetologo e autore di fondamentali antologie della poesia italiana del Novecento (**Lirici nuovi**, **Linea lombarda**, **Lirica del Novecento**) come considera tutto ciò.

Risponde Anceschi: « Una certa diffidenza verso i discorsi sulla specificità dell'arte in sede tecnica generalissima è giustificata dal loro scarso esito, e soprattutto dal sospetto che essi, quale che sia il contesto significativo

in cui si trovano collocati, vadano a parare a risultati di estetica dogmatica, rigida, chiusa, e, dunque, incomprensiva. No. C'è un modo di vedere le cose per cui si rifiutano i modelli letterari assoluti proprio nella loro assolutezza, e che, invece, si muove nell'impegno di un procedere speculativo capace di rinnovarsi continuamente in rapporto all'imprevedibile della poesia. In questo ordine si avverte che ci sono diversi modi di intendere la specificità in rapporto a diversi momenti e situazioni, e a diversi programmi e prospettive; mi sembra, infatti, che la specificità si definisca convenientemente, e, volta a volta, diversamente, sul piano del fare e della sua interna riflessione. Questo modo di vedere ci consente di cogliere **nuove specificità** che implicano diverse relazioni. I poeti oggi non temono i mass-media, vedono le possibilità e la ricchezza dei nuovi rapporti in essi e con essi possibili; e in certi casi accettano le comunicazioni di massa come elementi che mettono in tensione tra la comunicazione verbale e quella non verbale la realtà della poesia; anche come materia di una struttura critica, le accettano per criticarle con giochi di spostamenti e di straniamento di ironia fantastica e segreta ».

In Italia non esistono più — se mai ne sono esistiti (ma pensiamo a Campana) — 'poeti maledetti': opposti cioè, con un anticonformismo totale, al mondo in cui vivono, specie quando questo mondo si identifica con l'epoca del capitalismo avanzato. Abbondano invece i poeti 'benedetti', avidi di premi letterari, recensioni e interviste, in perenne lotta fra loro per assicurarsi il cosiddetto monopolio della cultura o per conquistarsi un posto nelle antologie. Si chiede ad Anceschi, a proposito delle tante antologie di contemporanei uscite in questi anni, se pensa che esse possano avere una qualche utilità al di là della semplice informazione e se non crede, poi, che potrebbe essere ormai opportuno tentare una critica dell'istituzione dell'antologia.

« Ho l'impressione », riflette Anceschi, « che l'emarginazione sempre più pesante e diffidente in cui la poesia viene a trovarsi implichi il sorgere di un nuovo tipo di 153

maledetti che non hanno nemmeno l'enfasi dei sogni metafisici, che hanno, invece, un'estrema lucidità della loro condizione 'dejetta', vi ssuta come tale, e senza conforti. Quanto alle antologie, c'è stato davvero un tempo delle antologie, quando si facevano antologie per esprimere **per exempla** i confini di un movimento di poesia, o per mostrare la continuità e il rinnovarsi di certi problemi del fare, o per stabilire 'il meglio che si fa', ecc. L'antologia è stata in certi tempi un genere letterario privilegiato che ha avuto in sé diverse finalità e disponibilità, e diverse strutture. Essa presuppone un impegno molto rigoroso, e una condizione di maturità letteraria; ed è anche spesso apparsa come l'estrema forma della critica. Mi pare che queste condizioni non vi siano, ora. Ed ho l'impressione che fare antologie sia pressocché impossibile; o che non sia ancora il momento; o che, in generale, manchi proprio il senso o il bisogno dell'antologia, anche che sia un esercizio scaduto ».

Come emerge anche dall'antologia di Majorino, pare che la nuova poesia abbia sostituito l'immagine tradizionale della poesia attuando una accettazione del proprio aspetto pratico non solo in ordine alla conoscenza e alla cultura, ma soprattutto nel suo proporsi anche come azione per 'trasformare il mondo'. Si chiede a Giuseppe Zagarrìo, uno fra i più preparati critici della poesia italiana, autore di importanti monografie su poeti come Quasimodo e Luzi, di commentare tale questione.

« Si tratta di un falso concetto », chiarisce Zagarrìo, « uno dei tanti **idola theatri** che affollano la scena attuale delle proposte ideologiche. In effetti, la poesia, al di là della distinzione di 'antica' e 'moderna', è già fin dal suo segno etimologico, un 'fare' (**poièin** in greco significa **fare**); indica quindi un'operazione di incidenza sulla realtà come **mutazione** di essa; a volte, anche spesso, come **anticipazione** ».

Ma parliamo del **metodo** adottato da Majorino...

« Sottolineerò subito », dice Zagarrìo, « il punto centrale che regge l'ipotesi metodologica di Majorino. Ec-
154 cola alle prime righe dell'introduzione:



Marcello Avenali

‘raccostare scrittura e lotta di classe: nella persuasione che bellezza ed espressione della verità della realtà coincidano’. Ti accorgi immediatamente dei rischi a cui Majorino va incontro nel momento stesso in cui viene a considerare la realtà come un mondo perfettamente concluso, 155

principio primo e perfetto su cui regolare (e anche giudicare) ogni operazione del fare poetico. Il che comporta: a) un rischio di ordine teorico: se **mutatis mutandis** veniamo a ritrovarci sul piano delle varie ipotesi metafisiche (un assoluto trascendente a cui tendere e rifarci), e b) un rischio di ordine pratico: se finiamo, a livello di analisi come di giudizio, col chiuderci dentro i limiti di una stretta metodologia del 'verisimile', che è poi la vecchia maniera (aristotelica o pseudoaristotelica) di procedere mediata mente per schemi prefissi, non già, come dovrebbe essere, di procedere dall'interno della coscienza interrogativa, e per una verità che coincida sempre col medesimo processo di ricerca. Non andrebbe scordato del resto come tutto il più qualificato laboratorio della ricerca critico-marxista tenda verso questo approdo: a partire da Gramsci, che, intervenendo appunto sulla realtà, ci avvertiva di non considerarla mai separata o separabile dal principio o concetto di realtà. Qui, nell'impostazione di Majorino, mi pare che si tenda a tornare indietro, e appunto per quell'eccesso di fideistico e di assolutizzante che viene affidato al motivo della 'lotta di classe'. Inutile, forse, aggiungere che si tratta di un modo politicamente sovrappassionato, diciamo moralistico in eccesso, da cui non possono non derivare che eccessività di giudizio vuoi a livello storico-politico vuoi a livello estetico: e intendo la possibilità di grossi errori sul piano operativo degli scarti, ritorsioni, contraddizioni, risarcimenti, inadempienze... ».

Inadempienze?

« Sì. Ne suggerisco due o tre che vanno al di là del singolo scarto (sempre probabile e scontato in un largo lavoro d'insieme) e acquistano rilievo, tanto da spostare il discorso sulla dimensione del 'discriminatorio' se non addirittura del 'razzistico'. La prima inadempienza: dipende da una precisa e alquanto risibile teoria di egemonia culturale-poetica, secondo cui (leggi a pag. 125 del II volume), essendo Milano la capitale della 'lotta di classe', è lì che può avvenire e avviene l'auspicato raccordo tra 'verità' e 'bellezza', piuttosto che a Firenze (destinata,

silenzio ») o a Roma (« dove da sempre splende la corporazione degli artisti »). Da qui il taglio dell'antologia di tutto un laboratorio, che non solo non si può obbiettivamente ignorare in un esame generale della situazione poetica, ma sarebbe risultato vantaggioso proprio al discorso critico-marxista di Majorino. Una seconda inadempienza: è legata a uno specifico **idolo** di Majorino, voglio dire al suo marxismo a stretta coloritura operaistica; per cui la lotta di classe finisce con l'essere fissata come lotta urbano-operaia, concentrata per altro esclusivamente a Milano e totalmente esclusa dal mondo contadino, perciò da tutto il Sud. E' davvero paradossale constatare che proprio a un critico marxista tocchi di risolvere la questione del Mezzogiorno col metodo sbrigativo e semplicistico di spazarlo via dai propri interessi e insomma ignorandolo. Infine, l'inadempienza verso la categoria-donna: la quale nell'antologia appare rappresentata — altro paradosso! — da una scrittrice che è fondamentalmente una narratrice ».

Non solo, ma nel lavoro di Majorino, fatta eccezione per i nomi di Pagliarani, Porta e Sanguineti, mancano, del **Gruppo 53** — un gruppo di scrittori che ha dato origine a un fenomeno culturale di notevole anche se discusso rilievo, durato dalla fine degli anni Cinquanta all'inizio del '68, —, testi di autori come Balestrini e soprattutto Amelia Rosselli ed Edoardo Gaglianone. Quale è la critica di Anceschi a proposito di tali esclusioni?

« Dall'antologia di Majorino », è la risposta, « ci si poteva attendere un lavoro rivelatore progettato nell'ambito di una precisa prospettiva del fare. Invece, mi pare che, in fondo, essa confermi il panorama; veda certi rapporti tra poesia e società in modo rigido ed esterno, e troppo legato al momento (ci si dimentica, spesso, che la poesia talora anticipa sul tempo sociale; e che certe relazioni, credo, vanno colte con delicatezza dall'interno della poesia, e soprattutto attraverso la mediazione della poetica). Infine, non c'è nessuna rivelazione. Non criticherei mai una antologia rigorosa in base a elenchi di esclusioni; ma veramente mi pare che esclusioni come quelle di Balestrini che è stato un inquietante inventore di



forme e che non manca ancora di sorprendere siano tali da mortificare il paesaggio; e così quella di Spatola, e degli altri citati. Mentre non si tocca la novità delle ricerche dopo i **Novissimi**. L'antologia di Majorino mi sembra una buona riprova delle osservazioni che si fanno sulle difficoltà in cui ci troviamo oggi per metterci dal punto di vista della antologia ».

Allora — si chiede ancora a Zagarrìo —, ha ragione di essere la nota 'stroncatura' dello scrittore Mario Spinella pubblicata su **Rinascita**?

« Spinella ha certamente le sue ragioni per dissentire », è la risposta. « E' vero che lo fa con modi bruschi e generalizzanti. Sono ragioni del resto legate a tutto un discorso che Spinella fa da anni, impostato su un'ipotesi di 'marxismo sperimentale' (tutto antiideologico e aperto), che non poteva dunque non scontrarsi col metodo marxista così corposamente ideologico, cioè chiuso e restrittivo, di Majorino. Invece, le mie distanze da Majorino sono dovute alla mia organica differenza verso tutto ciò che può estraniarmi dal mio processo di interrogazione di ciò che si chiama potere della produzione o potere dell'ideologia. Re-

sta il fatto che anche da chi ci appare lontano da noi si possono (forse, si devono) ricavare elementi di contributo al generale discorso sulla cultura, e qui in specifico sulla poesia ».

C'è da credere che l'antologia di Majorino stia contribuendo in qualche modo, a riaprire una problematica che pareva del tutto esaurita: quella delle distinzioni tra forma e contenuto. Zagarrio che ne pensa?

« Non credo che si possa tornare a parlare di distinzione tra 'contenuto' e 'forma'; del resto anche Majorino tende alla coincidenza tra 'verità' e 'bellezza', che è come un modo vulgato di dire la coincidenza di 'contenuto' e 'forma'... Di Majorino ho letto di recente un libro di poesia intitolato **Sirenetta**; si tratta di poesie d'amore e devo dire che un bel libro. Al confronto, il lavoro dell'antologista-critico-marxista si fa ancora più sfocato e avventuroso. Viene allora da chiedersi se non sia più produttivo ai poeti dedicarsi al loro mestiere lasciando ad altri lavori così scottanti e delicati come questo dell'antologia di poesia contemporanea. Se non altro, a parte ogni altra considerazione sull'utilità e sul buon gusto, per evitare di **autoantologizzarsi**. . . Majorino si è trovato nella condizione di farlo, e bisogna dire che, purtroppo, lo ha fatto con una abbondanza che è proporzionalmente deprimente all'avarizia adoperata verso tanti altri (e diciamo almeno altrettanto) validi operatori della nostra poesia di oggi ».

Ha significato continuare a parlare di poesia nel senso tradizionale? Quali possono essere, oggi, i fini della poesia? Qual'è il vero volto della poesia contemporanea? E, infine, col rischio che la domanda possa sembrare oziosa o provocatoria, la poesia **esiste**?

« Certo », dice Anceschi, « non c'è nessuna teoria salda da dar certezze **pro** e **contro** la cosiddetta 'morte della poesia'; ma anche nessuna teoria per quanto sottile può negare il fatto che, espressa in opere, tensioni, idee, uomini, la poesia **esiste**, ed esiste con una rara e complessa vitalità nel secolo. La vera domanda, a questo punto, mi pare quella che vuol vedere, che vuol rendersi conto del significato di una presenza, nonostante tutto, e nell'am-



Marcello Avenali

biente di squallore, così attiva e variata. Un'analisi non pregiudicata, credo, darà sorprese e rivelazioni. Ma veramente si leggono solo analisi prestabilite e prevedibili, prive di invenzione vera, e senza quello sguardo un poco spostato verso il futuro che ravvisa continuamente il nostro presente e il nostro passato con una luce nuova e sorprendente, imprevedibile ».

Completa Zagarrò: « Dirò in due battute quello che dovrebbe essere materiale per un trattato. Se intendi che **la poesia** è ti dirò subito di no, che **non è questo e non è quest'altro**. La poesia 'essente' lasciamola ai cultori delle accademie e dei musei. Ti dirò invece che la poesia 'esiste' se intendi, più umilmente e più praticamente, che **la poesia ha**: per esempio ha (anch'essa) una funzione sociale da compiere; ha un suo modo di esprimersi tra i vari messaggi diretti alla nostra coscienza; ha il diritto-dovere di chiedere e concedere spazio e rispetto a ogni altra manifestazione del comportamento umano; ha

suoi codici, sistemi, strutture significative; ha i suoi canali di trasmissione, i suoi destinatari, il suo pubblico. La poesia 'avente', be' questa sì che 'esiste'... ».

Stefano Lanuzza



CRITOPOESICIPAZIONE

La CLONAZIONE POETICA

per il
paroletariato

Intervenzioni di

Gaetano DI DOMENICO

Mario LUNETTA

Cesare MILANESE

Francesco MUZZIOLI

Carla VASIO

L'INVISIBILE

di Gaetano Di Domenico

Farina doppio zero 1 kg., burro gr. 250; uova n. 4; odore di vaniglia, acqua... Impastare e distendere.

Dalla sfoglia di pasta tirata sottile narratori e saggisti ritagliano (si fa per dire) le formelle zigrinate del racconto, e in attesa di vederle arrossire di successo ne spiano la lievitazione, la cottura, l'eventuale bruciatura, senza chiedersi nulla circa il vocabolario e la grammatica inerenti alla originaria iscrizione corporea. E impallidiscono se il biscotto non si rosola al fornello della critica. Non guardano dentro i cerchi vuoti della sfoglia, sul margini del-

la pasta fresca, e non si curano della sparizione dei precedenti contenuti, che erano loro stessi.

Toti l'invisibile mette il dito in quell'occhiaia vuota e la gratta, facendo orripilare la Morte che non vede, non capisce, non afferra, perché l'occhio della Morte è un bis-cotto. Toti l'invisibile fugge per riapparire di lì a un passo, inatteso, imprevedibile. Non racconta la storia del terribile barracuda, insidia perenne dei pescatori di perle, perché è stata già narrata e ha avuto il Nobel. Subito dopo l'autore è morto. Era un bis-cotto. Tutta la Storia è fatta così, è tutta bis-cotta. Toti l'invisibile scrive sulla pasta fresca, mentre gli altri corrono ai forni e lì si accampano in attesa di essere cotti e bis-cotti; lui non cuoce e non scuoce, vive, è crudo e non è bis-cotto.

A parte questo, io mi domando ancora: Chi parla? Chi scrive? E' lui o non è lui? E' la struttura a ripetersi o l'anti-struttura a inventare? Molte le risposte. Atomismo della parola, capriccio del Testo, verbicidio, cancellamento della cancellatura cancellata e, quindi, **cancellata** che si apre e aprendosi stride per troppa santità del santuario. E' stato già detto, o quasi, ma si è trattato di pura descrizione, non di spiegazione. Forse si potrebbe ancora dire, con una certa enfasi, che le sue parole spezzate, aperte, ricostruite, ridipinte, sono stipiti nucleari, cloni, destinati a stimolare la clonazione del linguaggio e ad alimentarne la crescita sul terreno della Storia. Descrizione anche questa, analogia, associazione d'idee e non certo omologia.

Penso allora al terreno di coltura dove l'alga azzurra cresce e si riproduce nutrendosi di **sostanze** degradate e degradabili, finché si arresta e si necrotizza, in larghe isole, quando il contatto intercellulare non è più sufficiente ad assicurarle il respiro della crescita.

Ecco, forse ci siamo, forse l'omologia è trovata: la cultura, come la coltura, è un terreno di « sostanze » che, divenute **logocentriche**, soffocano l'uomo e lo uccidono quand'egli, per penuria di linguaggio e di grammaticalità (come le alghe morte per mancanza di contatto intercellulare), non è più in grado di smaltire l'adipe dei contenuti « ideali ». Toti interpreta nella cultura il momento critico della coltura di alga azzurra, e cerca di far luogo, spazio, contatto: è invisibile perché nessuno può vedere, a occhio

nudo, come e dove la sua **epoché** poetica incrocia la nostra realtà prosastica.

Che cosa si può offrire a lui invisibile se non una invisibile?

· lascia le cose

e pensa alle parole

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e
e
e
e
e
e
e

Gaetano Di Domenico

L'ATTRAVERSAMENTO DELLE AVANGUARDIE

di Mario Lunetta

1. Eh sì, eh sì. La poesia continua imperterrita, impertinente (ma con quanta pertinenza, assai spesso) a cercarsi, a interrogarsi, a occultarsi, a sui(cì) - **darsi**: cioè ad **offrirsi**, magari tacendo sonoramente: insomma, ad essere — contro ogni interdetto del macro e del microterrore. « I-nerme » com'è, continua la sua « enorme » battaglia, anche compiacendosi, perché no?, di certe facili assonanze. E gode, la proterva, di una salute produttiva davvero invidiabile, proprio in questi giorni tetri, cui risulta evidentemente tetràgona, agonistica ma non agònica. **Les jeux sont faits. o: les faits sont jeux?** Come dire che a questo punto ho finito di fingere di scherzare (ma invece facevo terribilmente sul serio), e comincio soltanto a raccontare del mio rapporto con una Finzione Poetica in cui mi sono di recente imbattuto, andandomene ignaro, innocente e senza alcun sospetto per la mia strada. Ma qual'è la mia strada? Non mi è — ancora — chiarissimo: fatto sta che almeno per questa volta coincideva in grande misura con la sua, quella della suddetta Finzione che ha determinato il buonincontro, apparendo come la proiezione cartacea di Gianni Toti: e che, declinando le proprie generalità, si nominò **Per il paroletariato, o della poesicipazione**: subito liquefacendosi in un riso contagiosissimo, lieto e 165

imprudente, ma di tratto in tratto assai duro e tagliente, e soprattutto antipadronale, assolutamente antipadronale: impegnato in « cento e una lotte (con la lingua e la notte »). Così, poligraficamente, ancora un libro di versi dopo un romanzo arduo come **Il padrone asseluto**: concepito e scritto dentro la stessa area problematico-linguistica ormai definitivamente franca di ogni eteronomia imposta dal feticcio del Significato, davvero « assoluta », eccessiva ed estrema. Un'audacia straordinaria, quella di Toti, la cui sregolatezza è sempre rigorosamente, direi fanaticamente calcolata. Una follia segnica, una babele simbolica che mira invariabilmente non alla distruzione ma all'esaltazione del Logos, abbinando inventività e riflessione teorica, immaginazione linguistica e consapevolezza critico-autocritica: per cui la Poesia è sempre (anche) Dichiarazione di Poetica, la metafora è (sempre) il proprio contrario dialettico, la parola è la propria (infinita) capacità di partorire realtà/lingue **altre**, sfrenatamente iperboliche eppure irrimediabilmente convincenti. E allora ecco prodursi, man mano che si procede nella lettura di questo libro **ineggnioso** che a differenza del Famoso Idalgo vissuto tempo fa « **en un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme** » non perde mai il **juicio**, un paradosso singolare: un poeta come Toti, il cui sperimentalismo inesausto attraversa con una sorta di schidionata sincronica **tutte le avanguardie**, affonda le proprie radici nella formidabile tradizione barocca, gongorista, marinistica.

« E se ti chiedi che lingua è questa

ti taglio la lingua la getto dalla finestra ».

2. Altra riflessione. In quanto **poligrafo dichiarato**, Toti lavora a un'unica scrittura, a un unico libro. Le sue diacronie tendono alla sincronia, insomma. Le sue incursioni nei generi più disparati corrispondono ad altrettante schegge di quella roccia incostringibile in una « forma » definita, che è appunto la sua impresa letteraria. « E per tal variar natura è bella », dice il verso di Serafino Aquilano. L'avventura scritturale totiana è anch'essa segnata dall'imprevisto, da una sorta di azzardo costante, di perenne messa in discussione (**messa in abisso**) delle aspettative dell'A-

raldica Linguistica anche più audace. E' in fase di gestazione continua, appare dotata davvero di una prolificità inventiva che non lascia sbalorditi soltanto perché qualcuno, che assai bene operò trecent'anni fa in modi adonistici/edonistici, ebbe a dire che « è del poeta il fin la meraviglia ». Potremmo definirla, la scrittura di Toti, « chimerica », come già si è fatto, ad esempio, col **Quijote**, proprio per la sua natura disperatamente composita, eterogenea, difforme sia per i materiali che per gli stili, in qualche modo « mostruosa », irriducibile proprio in forza della sua energia di rovesciamento satirico-parodico alla normativa dei generi precedenti. Dunque, **Per il paroletariato** è complementare al **Padrone assoluto** (e viceversa), a **Chiamiamola poemetànoina** (e viceversa), a **Tre ucronie** (e viceversa), a **L'altra fame** (e viceversa), ecc., ecc., e versavice sempre rispetto a tutto il resto (che non l'« avanzo ») dell'operosità di Toti...

Ed è, « forse » (come dice l'autore), il suo settimo libro di poesia. Proviamo a vederne da vicino il funzionamento, se è lecito. Intanto, dato per ovvio che la macchina è dotata di formidabile efficienza, e che le sue orologerie marciano con magnifica puntualità, scopriamo che il libro di Toti agisce **oltre l'emozione**: in un territorio che è esclusivamente commisurabile in termini linguistici. Sistema purissimo di segni, quindi, quello del nostro; labirinto verbale radicalmente « separato ». La contraddizione esaltante è appunto qui: nel fatto che l'**alchimie du verbe** è talmente profonda e consapevole, da aprirsi a una quantità indefinibile di elementi spurii, a tutte le impurità del linguaggio, della cronaca, della bieca storia, del crimine, del gioco; e la separatezza è assunta come dato oggettivo e storico volontaristicamente ineliminabile, senza alcun'ombra di tentazione sentimentale o autopunitiva, così da rovesciarsi in potenziale di infinite unificazioni e unità: e di infinite altre separazioni, però allegramente e serenamente scelte e volute. Dico **allegramente e serenamente**: perché Toti è un poeta in cui l'elemento ludico è eccezionalmente forte ed attivo, e lavora con tutta la sapiente ingenuità (o l'ingenua sapienza) con-



Piero Guccione, Disegno

feritagli dal girare in un sistema solare assolutamente copernicano, cioè materialistico, cioè dialettico, cioè non passivo. Ecco perché Toti, per esempio, è impossibilitato a piangersi addosso: è negato all'elegia: detesta l'ecologia: ama svisceratamnete tutte le possibilità « puerili » dei linguaggi, che bisogna essere molto vecchi, molto adulti e saggi per praticare senza sbucciarsi le ginocchia. Occorre avere, insomma, una enorme conoscenza dell'Arte Retorica: un'enorme conoscenza dell'arte, voglio dire. Essere, come appunto è Toti, **anche un maître rhétoriqueur** di prim'ordine: senza di che la poesia è un equivoco: l'equivoco che così spesso troppi in questo paese continuano a perpetuare, intrecciando corolle di minuetti arcadici. Questi, invece, sono controminuetti:

**« e tu insegnagli a non insegnare
devi dirgli di non dire
non devi dirgli ipse tacuit »:**

dove anche la parola d'ordine antiautoritaria che si oppone
168 all'**ipse dixit** cancella la stessa possibilità di venire usata

(chissà da chi, e come) nella stessa logica speculare e a-dialettica: e il **tacere** diventa allora **parola altra**, paradossalmente: e il Verbo del nemico puoi imparare a utilizzarlo a fini demistificatori, una volta privatolo dell'« aura », dell'aureola. Per cui, di seguito, il gioco di parole che arriva fino allo scioglilingua fa esplodere una quantità di significazioni e di sensi provocati dalla frizione indiatolata dei significanti, indicativa di ipotesi analoghe senza termine, di libertà ipermetaforica incessante: quasi moduli « pronti per l'uso » prodotti di finalità, oltre che immaginative, in qualche misura didattiche: sempre con elegante ironia:

**« poeteleonomici dunque diciamo
ci vorremmo come non - siamo
poetasti poetusiasti
amanti degli astri disastri poet-astri »**

E poi, come sbottando (e ridendoci su):

**« ma nè l'ano nè l'ultro! / è questa / la malignotizia
buonovellatori! »**

Dove si vede come quest'eleganza sia in Toti non un velo di ombretto applicato **dopo** sulla struttura delle sue « poesicipazioni », ma sempre, inesorabilmente, un elemento interno ad esse: nel senso che non c'è in lui alcun timore di rompere quella certa musica della Lirica Immortale Eterna che tanto ci annoia con le sue movenze e gridolini e sospiri da vergine cuccia, perché la linea del suo discorso è **obliqua**, naturalmente **trasgressiva** e perciò stesso **dissonante**. Toti: o delle disarmonie prestabilite: e so che l'Ingegner Gadda in questo momento sorride, dall'inferno in cui certamente si trova in buona compagnia. E so anche che accanto a lui si compiace Savinio, il quale amava ripetere « piacciono a me le freddure, questa parte estemporanea della filologia », ascoltando il distico totiano che fa:

**« dove obiti?
all'abitorio »;**
o, sempre in chiave di **humour** nero:
**« gli obitanti
abiettano
e morteggiano**

il morto di spirito »;

e infine — si fa per dire — in chiave di wit intellettuale tra il frivolo e il sofisticato:

**« ma la tua cerebroteca
ha gli scaffali bassi?
non ha neppure scaffali
cerebellibri dappernulla »...**

Le freddure: quindi, savinianamente, la filologia. Che è senza dubbio uno dei cavalli che più volentieri, e con più frutto, Toti ama cavalcare: sapendo con Sklovskij che « la parola è una cosa, e cambia seguendo leggi proprie, connesse con la fisiologia del discorso ». Ecco perché i suoi effetti, i suoi **calembours**, i suoi **limericks**, le sue capriole e i suoi volteggi possono disinvoltamente coniugarsi con momenti in cui lo scavo della parola e la sfida atletica dei significanti procedono non più **in altezza** ma in **profondità**, su una linea antimelodica cupa, violentemente atonale, è la sintassi è scandita in blocchi ripetitivi, serialmente: con risultati di grande potenza tragico-ironica:

**ecco l'uomo l'uomentionia:
nessuno si uccide nessuno muore
tutti uccidono tutti ammazzati muoiono
la morte quest'è il padrone assoluto
il capitale morte legge storia colpa
l'ultimo nemico il primo il pene ultimo
sverrà il giorno è notte adesso e fonda ancora
siamo in piena notteplazione ».**

O ancora, senza peritarsi di praticare la vecchia, decrepita quartina di endecasillabi, che di colpo qui ringiovanisce:

**« eppure stai abitando nell'eterno
e ti sembra di stare nell'effimero
o forse stai abitando nell'effimero
e ti credi abitante dell'eterno
indimenticabile è solo il futuro
l'eviternità è chiusa negli orologi
come fai a uscire e rientrare nel tempo
ucronista se non stai neppure in quest'istante ».**
O dandosi, di colpo, all'allegretto più rococò, rifa-

cendo magari il verso alle filastrocche infantili:

« hai visto il granchio zappatore
l'agnello che suona l'arpa
il bicchier di vino del fiore
e l'uccello con una sc(i)arpa?
ho visto e anche la farfalla zoppa
con un'ala alta e una bassa
il moschin nuotatore sul dorso nella coppa
che dice alla morte:
ora io bevo tu ripassa ».

E continuando a giocare (« lasciatemi divertire! »),
cioè a coltivare la vita in versi in tutta la sua inarrestabile
variabilità, in tutto il suo trascorrere irripetibile:

« non era notte che notte era
inceneriva le pietre un sole
e il cocodrillo cieco leggeva
un giornale senza parole » — « Affrettati maschiotta
che il mondo dev'essere finito
c'è il sole dietro il tuo dito
e per te fa versi il poeta » —
« Juruminga adoiribiribi
guan-guà pa namorà
pa namorà
gnan-guà
e se ti chiedi che lingua è questa
ti taglio la lingua la getto dalla finestra »...

Oh... Ooohhh... inorridiranno i miei piccoli lettori: i più saputelli. Ma non era il Toti un Poeta Politico, ohibò? E la sua ispirazione civile, la dov'è andata? E che fine ha fatto la sua aggressività ideologica? Il suo marxismo? Il suo materialismo? Il suo piccismo? Rassicuriamoli, i lettori piccoli e grandi. In questo libro c'è tutto. C'è tutto questo, e anche qualcosa di più: quello che nessuna « lettura critica » potrà mai rendere. Il critico non potrà mai sostituirsi al lettore. L'ha ben detto Barthes: « La critica non è una traduzione, bensì una perifrasi ». Toti lo sa perfettamente: e la politicità della sua scrittura poetica è fatta anche di questa disperante consapevolezza.

PIERO GUCCIONE

Sanità, moderazione, lavoro, equilibrio... Quant'è invidiabile questo Guccione! Chi ha detto che gli artisti sono deboli, dipendenti, infantili, ingenui, masochisti, narcisisti e così via? Lui non ha conflitti edipici, non cerca la madre dappertutto né persegue la fama come sostitutivo di un amore deluso nell'infanzia: lui sa che il mondo è incapace di amare. Sa che « il realismo in pittura è orrendo, ma ci vuole, bisogna farci i conti... », è un comunista ortodosso: senza sussulti né maree. L'idealista dal vestito grigio, pervaso di aspirazioni modeste, concrete, intriso di vocazione alla quotidianità delle cose. Un artista che non cercherà mai di rivolgersi alla droga, all'alcool, al libertinaggio omo o etero-sessuale, al misticismo, al moralismo politico, al suicidio o altri palliati.

I suoi quadri sono quieti, profondi, niente affatto zdanoviani. Lui li esegue in tuta da metalmeccanico dentro uno studio sul Lungotevere ch'è collocato dentro un palazzo impiegatizio, la stanza col cavalletto è quella di un piccolo appartamento per ragioniere con signora e figlio unico, potrebbe essere da letto di quello stesso ragioniere, ogni tanto Piero Guccione va di là per rispondere al telefono ed è come se andasse a friggersi due uova o a foderare l'interno della pattumiera con le pagine letterarie di *Paese Sera*. Tale e quale Leopold Bloom che si poneva a cuocersi la coratella o Beethoven che attingeva per le patate da una saliera ossidata o Mozart che componeva a Salsburgo in disadornate stanzette.

Fisicamente è molto bello. Toro ascendente Toro, due pozze azzurre al posto degli occhi che sembran due gocce del mare di Scicli, in Sicilia, provincia di Ragusa, dov'è nato e dove quello stesso mare compone le righe, quiete e turbatissime, che fanno da leit-motiv agli ultimi quadri.

Irritante. Modesto, Semplicistico. Così semplicistico, in apparenza, da denigrare la sua provincia: una provincia « babba », cioè stupida, priva di malanimo o mafiosità. Suo padre, sarto, avrebbe voluto che lui, unico maschio, diventasse medico. Lo lasciò andare quattordicenne a una scuola d'arte a Comiso, quaranta chilometri da casa, disegno a mano libera. Poi all'istituto d'arte di Catania, dai 16 ai 19 anni. Nel '54 era a Roma per fare decorazione con Ferrazzi.

La sua prima pittura culturizzata ha inizio col '63-'64 quando Piero comincia a guardare fuori dalla finestra, verso il Gianicolo: i giardini, gli scorci di fogliame, le inferriate. E la prima grande scoperta, un curriculum di analisi delle forme. Guttuso ebbe a scrivere che « il suo sguardo si carica automaticamente di cose, nutrendosi a poco a poco di realtà ». Dal Gianicolo lo sguardo di Guccione si trasferisce al Flaminio, in Piazza delle Belle Arti: altri giardini, altre forme realistiche, finché « l'accumulazione del suo occhio » (sono sempre parole di Guttuso) torna al mare chiaro di Scicli: questa parola, Scicli, che è come un sussurro,

una soffiata lieve di fiato caldo del Sud, è il « suo » mare, che irrorà una campagna piatta, dissodata quietamente da un bracciantato libero, da queste parti non è mai esistito il grande latifondo siculo.

Ci si domanda sempre da dove possa discendere la Musa. Chissà perché, viziati dal cinema, la si immagina molto spesso alla maniera di Hollywood: fra un tramonto a Capri o un'alba californiana, fra le risacche milleriane di Big Sur o i pomeriggi color indaco dell'Egeo o, anche, quando la luce fredda della luna piove sul Cervino.

Per Guccione, la Musa arriva quotidianamente, ogni pomeriggio, dalle rifrazioni rossastre di un campo di tennis davanti a casa, gli alberi un po' più lontani che circondano Villa Madama, mentre sotto a ridosso del marciapiedi, spernacchia un po' castrato l'autobus numero 67. Dice: « Non potrei dipingere una cosa che non ho mai visto! ». Dice, uscendo d'improvviso dalle maglie della sua rilegatura: « Vorrei conoscere la libertà, il senso totale della libertà, una totale disponibilità verso me stesso. E con la vita, con gli altri. Uscire dalla prigione dell'io, cercarlo quest'io, trovarlo, disfarmene ». Proclama d'essere deliziato dalle piccole cose d'ogni giorno. « Il quotidiano non mi annoia mai, penso che la modestia piccolo-borghese sia l'unica dimensione possibile nel nostro tempo ».

Come nasce un suo quadro? « Prima nella testa, in un confuso insieme. Poi con la dimensione, cioè il formato. Terzo, il disegno: che è fondamentale ». La morte è una « modificazione organica », nessuno si salva, inutile dunque arroverarsi. Se non avesse fatto il pittore avrebbe voluto essere musicista. Un musicista interprete, se non propriamente creativo. « Vorrei dipingere come Schubert ha fatto musica, passando attraverso colossi quali Mozart, Haydn, Beethoven, però rimanendo se stesso ».

Rina Comelli



LA MESSA - IN - ABISSO
T DELLA
O
PARETIMO - LOGIZZA - ZIONE
I

di Cesare Milanese

Ho l'occasione di riprendere, anzi di ripetere testualmente, ciò che ho già detto una prima volta sulla scrittura di Gianni Toti, parlando del suo romanzo **Il padrone assoluto**. E mi sento obbligato a insistere sugli stessi concetti, non solo per ribadire il mio punto di vista ma per provocare una presa d'atto più incisiva nella direzione che io ritengo di aver individuato come la più precipua del lavoro di Toti. E la lettura delle sue poesie mi conferma nella convinzione di fondo che mi ero fatta con la lettura del romanzo.

Una lettura disinteressata ai valori di senso extraletterario. Infatti, che il titolo **Padrone assoluto** rinvii semanticamente e metaforicamente, per esempio, al **Capitale** (o chi per esso) e gli si opponga, è affare che riguarda l'interpretazione. Ma per me resta semplicemente una **dicitura**. Allo stesso modo il titolo della raccolta delle poesie **Per il proletariato o della poesicipazione**, dove la parola «proletariato» è coniugata con la parola «parolariato» e la parola «partecipazione» è coniugata con «**poesicizzazione**», resta una **dicitura**.

Per **dicitura** intendo la realtà testuale del testo, la parte grammaticale, la parte fisica, materiale. Considero importante insistere sull'elemento testuale (sulla **técne**) piuttosto che sull'elemento contestuale (l'**ethos**). Non tanto perché è sul versante grammaticale (materiale) che il lavoro di Toti si privilegia, ma perché è su questo versante che la letteratura si verifica come tale e si afferma con la propria autonomia. Ciò non toglie ovviamente che il lavoro di Toti si completi anche nella sfera dell'**ethos**. Ma
174 questa è una questione di esiti. Importantissimi si sa per

la letteratura in sé, per il poeta in Parrasio. Ma per il poeta in campo storico, ai fini della strumentazione pugnace di una contesa per l'autonomia dello specifico letterario oggi, in questo momento, diventa più interessante, diventa più politico, mettere avanti la questione della **tecne** piuttosto che le risultanze dell'**ethos** (per chi ha una percezione forte in senso ideale della poesia, la parola **ethos** può benissimo essere sostituita con **pathos**).

Stabilita questa mia predilizione della **grammatica** in confronto alla **patetica**, mi trovo in pieno consenziente con il metodo del lavoro di Toti quale compare nell'eccellente studio di Carla Marellò, (**Situ**)**azione delle parentesi** apparso sul numero 37-38 di « Carte Segrete ». Ora la notazione della **parentesi** vale tanto per la realtà testuale quanto per la realtà contestuale. La parentesi chiusa come segno grammaticale crea da un significante due significanti — cito la Marellò —, che a loro volta possono subire altre manipolazioni. La parentesizzazione di Toti dà un'idea di un simile procedimento: il complesso può leggersi infatti in molti modi, ad esempio distruzioni, costruzioni, ricostruzioni, ridistruzioni, riridistruzioni, riricostruzioni, ecc. Che è come dire — aggiungo io — che la parentesi chiusa, (la parentesi enclave) applicata alla realtà testuale produce la parola aperta.

Mentre, applicata alla realtà contestuale (alla sfera dell'**ethos** o del **pathos**, se più piace) in quanto messa - in - abisso (è un titolo interno del libro di poesie dello stesso Toti) assume il senso di una parentesi non chiusa. Anche questa è un'espressione di Toti. E' quella parte che riguarda gli esiti della sua letteratura e che Filippo Bettini ha benissimo colto con la definizione di mancanza di **telos**.

Ebbene io ho scelto di parlare soprattutto sul procedimento piuttosto che sulla risultanza degli esiti. E insisto su questa scelta per ragioni di militanza, prima di tutto; in secondo luogo perché il valore della letteratura di Toti ci sfuggirà comunque se non si insiste sul problema preliminare che è quello della **técne**. E quindi mi ripeto. Torno a dire, a rileggere, alla lettera, quello che ho già detto una volta. E di proposito, perché non si è mai testardi abbastan-



Piero Guccione, Piccolo eucaliptus

za. E questa è la « lettura numero uno »:
(futurariato)
stanchezza di tendere le mani
176 per toccare le nuvole mentali

da miliardi di anni o qualcosa di meno
calcolabile andiamo verso altri infinibili
e il mondo senza oggetto è ancora occhiuso
fra due tempie su questa pianetrottola
e le mani si tendono anelastiche
si contraggono piccoli universi
è forse l'era di guardarci dentro
altri specchi e fletterci e rifletterci
e irrifletterci senza domandarci
che siamo ma soltanto e ancora e sempre
chi essere vogliamo se vogliamo
finalmente riessere per essere
questo sfinito futuro

Vale per la poesia quello che avevo detto a proposito del romanzo. « La lettura mette in primo piano l'aspetto linguistico, anzi filologico, anzi, per essere più esatti, etimologico del testo di Toti. Giacché il lavor-parlare del Toti, in quanto investigatore poetico, detective verbale, specialista in logòlogi, glossagogo e glossomante si incentra esclusivamente sulla parola in sé (sulla parola singola). Dalla parola intera, intesa come materia prima, egli prosegue per elaborazione associativa verso una ulteriore complicazione semantica della parola stessa. Compie pertanto un lavoro del tutto opposto a quello dell'etimologo. L'etimologo muove dalla parola come un dato che è già stato complicato, per risalire al suo antico vero.. E' un percorso che retrocede. Il logomaco Toti, invece, compie un percorso che procede: è un avan'lologo. Egli complica ulteriormente la parola già elaborata dal percorso generativo-trasformatore che l'ha costruita nel corso della storia, per proporla in un suo nuovo vero. Toti porta la parola più oltre. Ecco perché avevo detto che egli pratica l'etimologia dell'ulteriorità, del futurare, del futurimare. Vedi questa « lettura numero due »:

(informitica - I)

comunque cerca di futurimare:
cancelleranno ogni distorsione
mentale non potrai mai più te torquere
nei fasci toroidali sagomati a tromba

ti sconfigureranno globabile
e ripeteranno irripetito satellite
tra-ghetto da un occhio all'altro
alfainnumere sulla plancia...

Avevo definito l'etimologia dell'ulteriorità come un processo di parétimo/logizza/zione, cioè una messa in atto del nome in senso non corrispondente all'esatta storia e al significato stesso del nome. E altro non è che il risultato dell'applicazione del criterio antifrastico. E citavo da Cassirer: « Il criterio antifrastico risalirebbe a Eraclito, secondo cui il linguaggio, analizzando le cose sotto angoli visuali diversi, finisce per abolire le distinzioni fra le cose, presentandole in modi addirittura opposti ». Come in questa « lettura numero tre »:

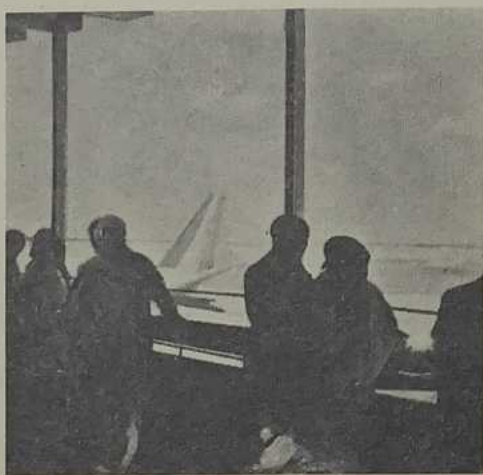
(la volta)

(c'ero una volta vi giuro che c'ero
voi non mi credete lo so che è incredibile
ma c'ero una volta non tutte le volte ci sarò
stato ma c'ero più di tanti altri che ancora
ci sono propagandati dal silenzio dell'oro
ho visto che avevo capelli e neri e che ridevo forte
di nulla-tutto felice d'essere infelice
d'amore di non so più quale stupito sorriso
lucescritto mi hanno qualche volta per memoria
di me a me che dimenticavo di esistere
e adesso che la vita si è ricordata di me che c'ero
e più non dovevo esserci sento che ci sono stato
e per sempre confitto nell'epoca albero sensibile
ad ali a foglie a venti a cielmoti ma ditemi
anche voi che c'ero ci sarò stato per sempre
una volta per tutte le volte delle rivolte...

Da questo conflitto omonimico Jakobson ha fatto nascere la nozione di etimologia poetica. Questo conflitto omonimico si svolge a livello della struttura fisica della parola, che da questo lavoro viene degravitata della sua inerzia come uno Shrapnell e viene così proiettata nella polyvalenza della dimensione a parentesi non chiusa. La scomposizione della parola in direzione della sua ulteriorità avviene fattivamente per mezzo del ricorso a un sistema di

tecniche retoriche, le quali, sempre secondo Jacobson che le elenca, risultano essere produttrici di congetturalità: la sinonimia e l'omonimia, l'iponimia e l'antinomia, la paronimia e l'irradiazione, l'allitterazione e la consonanza, la complementarietà e l'inversione, la causatività e la casatività, ecc. ecc. Tecniche produttrici di congetturalità come le definisce Jakobson, vale a dire produttrici di **messa - in - abisso**, cioè di entrata nella dimensione a parentesi non chiusa, di consustanzialità di valore con i valori della sfera dell'**ethos**. E vediamo la « lettura numero quattro »:

(che cosa può accadere)
cadute nel silenzio
pagine azzurronere
laggiù planare le vedi
è solo un piccolo abisso
si cade per ricadere
ma ricadere non possono
le pagine già cadute
nell'acqua che le cancella



Piero Guccione, Attesa di partire

solo tu ricadrai
in quel laggiù di parole
pagine di deserto
attraversato per sempre
non seguite il poeta è meglio
che nel peggio sia solo
conosce il volo nel buio
la pagina che plana

Dal lavoro di parétimo/logizza/zione, che in apparenza sembra essere una messa - in - crisi della gestazione della parola in quanto tale: la materia prima, che in quanto tale è senza soggetto e senza oggetto, l'opera di Toti si rivela invece, impresa per « rendere interminabile il linguaggio », come giustamente osserva Alberto Cappi.

So però che di questo tipo di lavor-parlare si è parlato di disinvoltura dell'irriverenza, giocata per vocazione gratuita e addirittura per irrazionalità; e ci si è fermati a categorizzare un giudizio nel senso del privilegio della parodia e dell'ironia; e come se si trattasse di una bizzarria. Ma quando mai? Ma dove mai? Certo che il primo effetto, il fatto di superficie dell'etimologia poetica è la parodia ed è l'ironia. Ma questo lo sapevamo fino da Joyce. Però che i terminali di partenza e di arrivo della letteratura joyciana siano costituiti dall'ironia (e certo che l'opera di Toti, almeno per genere prossimo, se non per differenza specifica, appartiene alla matrice joyciana: viene dopo a ragion saputa), questo non lo avevamo saputo mai. Perché non è stato mai. In questa marcatura linguistica l'ironia o la parodia non sono finali ma strumentali in riferimento a una intenzione che è del tutto opposta. L'ironia non è che il ronzio della corda impresso dall'ictus della cocca dopo che la freccia è partita. Non è che un residuo del discorso dell'arco.

Nell'area dell'ethos, interpretato in termini psicoanalitici, il comportamento d'ironia è l'effetto del gesto di mascheramento dell'autore che cerca in questo modo di esibire la propria volontà di rifiuto della propria **messa - in - abisso**. Cosa che non gli è consentita, proprio perché
180 ha scelto il mestiere di scrittore; mestiere che consiste

(e lo dice lo stesso Toti in termini di contenuto esplicito), proprio nella messa-in-abisso delle parole. Ma delle proprie parole. Cioè di se stesso.

E allora la domanda. Da quale livello, da quale altitudine si verifica uno scrittore oggi? Oggi che tutto ci obbliga a ricominciare da principio, bisogna stare ai passi del più attuale riscopritore del principio del ritorno al principio: Nietzsche, naturalmente.

Sono arrivato a questo nome perché mi torna bene e mi fa comodo inserire la lettura di un cartiglio, tratto da uno scritto di Gaetano Di Domenico apparso sull'ultimissimo numero di « Carte Segrete ». Ebbene il discorso di Di Domenico mi sembra collocato alla giusta altitudine per una giusta lettura materialistica e fenomenologica della letteratura. E quindi della scrittura di Toti che è una letteratura materialistica.

Di Domenico scrive: « Nietzsche comprende la preminenza della marcatura linguistica (e qui « marcatura linguistica » significa proprio quel lavoro che io ho chiamato di parétimo/logizza/zione e che la Marella specifica nel suo settore come problema di notazione della parentesizzazione). Dunque: « Nietzsche comprende la preminenza della marcatura linguistica e per questo è tutt'ora vivente tra noi, anche se il nostro modo di parlargli esce dall'usuale. Egli se ne infischia dei grandi « temi » dell'Immanenza e della Trascendenza, della Struttura e dell'Idea universale, (e in questo atteggiamento consiste, aggiungo io, il contenuto di ciò che Bettini definisce assenza di telos) e ci richiama Nietzsche (continua Di Domenico) al senso del debito perenne e non pagabile, dal quale siamo tutti reciprocamente legati. E lì, in quel **senso**, vive e fa vivere la sua gente, nell'attesa che un nuovo significante aderisca al corso elicoidale del debito, coinvolgendoci tutti nella spirale dell'ascesa ». L'ethos poetico della messa-in-abisso (la dimensione a parentesi non chiusa) di Gianni Toti.

Cesare Milanese

L'UTOTÍA E IL MOTTO DI MATERIA

di Francesco Muzzioli

o Con la diligenza del *curiosus* andiamo ad aprire la parola-valigia di Toti (è il procedimento evidenziato fino nel titolo: *Per il paroletariato o della poesicipazione*). Contrariamente al prevedibile non vi troviamo la facile sirena del « motto di spirito », oggi in voga, né i suoi accoliti: il significante libero, il « plaisir » infantile, l'innocente gioco. Qui, si motteggia anche sul motto di spirito (che diventa « morto di spirito »). Alla liberazione superficiale, che è sostanzialmente connivente perché giustifica il sistema (se la liberazione è facile, allora il Capitale non è poi così cattivo), si contrappone la liberazione profonda come rivolta difficile e tortuosa. Si accenna alla proponibilità, in tal senso, di un « motto di materia ».

oo Osservando più da vicino la parola-valigia due sensi sono costretti a intrigersi, a coabitare nella medesima identità (ce n'è anche tre se si vuole: « crepusculoscavi »). Questa tensione trasforma il senso e lo sospende sul ciglio dell'ambiguità. Il senso, tirato da due parti, finisce per strapparsi. Lo stesso succede con la paronomasia dove l'eco del vecchio senso rimane accoccolato, in forma di incubo, sulla deformazione. E' un procedere opposto alla metafora, principessa della poesia: nella metafora le differenze di suono scoprono una somiglianza di significato, qui le somiglianze o la fusione del suono, rivelano una divergenza di senso. Là un'alleanza (secondo la tradizione della pacificazione poetica); qui una conflittualità.

ooo La deformazione del linguaggio contempla anche la scomposizione da cui si ottengono gli strumenti per formare nuove parole. Queste parole, ottenute mediante montaggio o calco, sono *inesistenti* (nel dizionario), ma sempre *possibili*. L'ausilio di prefissi e suffissi (ad esempio così: « dilaga dimarèa dioceaneg-
182 gia ») addita il futuro del linguaggio e l'istanza di sviluppare di-

rezioni potenziali, ma anche gli argini (i limiti di combinabilità) dello sviluppo. Dunque: « questo sfinito futuro ».

oooo E poiché la *Langue* - Sistema è ancorata alle sue forme fisse e codificate (l'immobile capitale linguistico: « denaro morto parola ferma »), all'espressione banale che non comunica niente, moneta mangiata dall'uso; è necessario cambiarne la forma, deformarla, cioè ripercorrere nella forma la sua intenzionalità ideologica. Risvegliare il senso addormentato (« dice: / ci mancherebbe altro! / infatti / : altro ci mancherebbe / anzi / altro ci manca... »), spostarlo in un altro senso (« dove abiti? / all'obitorio »): in ogni caso non accettare la pesantezza autoritaria e l'immobilità cadaverica dell'immediatezza (ossia del « buon » senso).

ooooo Ma la *risrittura* si scontra con la resistenza del Codice (che codifica anche gli scarti). L'operazione dunque, per essere *irriducibile*, dovrà caricarsi al massimo grado: sarà il piccolo sasso sul quale si inceppa la Grande Macchina; sarà la scossa sismica della frattura catastrofica (« verbomoto crepe fra le pagine / (...) diluviano / parole morte cadaverità silenzi vivi / lingua uccisa afona illetta... »). La pratica testuale come rivolta sta scritta *in limine*: « Le cento e una lotte (con la lingua e la notte) ». Appunto, « lotta con la lingua » può significare due cose: *per mezzo* della lingua; e *contro* la lingua. Una lotta dove, rischiosamente, il nemico si annida nei propri stessi strumenti (e il nemico sono proprio gli strumenti). Il nodo passa dentro il soggetto, e il rigore sarà così crudele da *scriversi* sulla pelle (« ... e si mise a tagliarsi le parole addosso »), scontando ogni privilegio di felicità / facilità creativa. Se la lingua è infida, non ci si può fidare nemmeno della lingua che denuncia l'assenza di fiducia. Infine, ultima beffa, le parole si ribellano al Demiurgo: vale a dire che entra finalmente in crisi anche il potere del soggetto interno al testo. La lotta non lo ha risparmiato.

oooooo Si può notare che non c'è, in Toti, nessuna vitalità del neo-logismo. Anzi le nuove parole vengono ricavate, il più spesso, con l'applicazione di particelle negative (in rapida esemplificazione: « dappernulla », « ignotizie », « inenarrazione », « irrive-lazionari », « sleggere »). Più che di nuove, si tratta della « per- 183

dita » di vecchie parole. Il prefisso u-, sul modello di utopia, si aggiunge alla stessa poesia: ecco l'« upoetia », termine adatto a designare la pratica che non porge messaggio, ma *nega* la possibilità di pronunciare la parola autorevole, senza che venga scavata dal tarlo della critica. Una pratica del togliere (« senza fine senza fondo senza senza »), la tendenza a sparire.

oooooooo Dunque un libro non da scrivere, ma da cancellare. Questa tattica puntigliosa, dove gli elementi sono offerti solo come elementi di una scomparsa, è l'estrema carta della strategia conflittuale e oppositiva, per sfuggire alla trappola della strumentalizzazione. Il testo vuole l'annullamento, ma lo vuole, rigorosamente, come impossibilità. Infatti, non può cancellarsi se non scrivendosi. Ma può complicare la sua *paradossalità*: « e il cocco-drillo cieco leggeva / un giornale senza parole ». Il testo funziona come concatenamento dell'*incompatibile*, funzionamento del nulla.

oooooooooo Forme dell'impossibilità: il silenzio. Parola difficile da pronunciare senza tradirne il significato(non si può dire il silenzio senza romperlo). Perciò di essa scrive Bataille che « fra tutte le parole è la più perversa, o la più poetica: è essa stessa pegno della sua morte ». E' il punto di avvicinamento delle cancellazioni, e rappresenta l'emblema della fine dei poteri linguistici. La condizione silenziosa riavvicina, intanto, l'autore al lettore che è per regola disinvestito di parola.

ooooooooooooo Forme dell'impossibilità: il deserto. E' il luogo inospite dove tutto è stato abraso. E' il fuori delle abitazioni confortevoli, spazio dell'erranza spaesata (inabitabile, errare = fine del possesso padronale). Nasce dal *de-serere* che è lo scioglimento di tutti i legami: non è quindi un fuori che si contrappone a un dentro, specchio uguale e contrario ad esso; è una perdita molto più radicale dell'antitesi perché vi mancano i punti di orientamento.

ooooooooooooo Al contrario delle negazioni linguistiche apocalittiche (proprie anche della neo-avanguardia anni '60), oggi si tratta di trasgredire la negazione. Non superarla in un nuovo positivo, ma far saltare il legame speculare di positivo / negativo. Il negatore infatti, quanto a Potenza, assomiglia in tutto all'afferma-

tore. Ma il movimento può aggirarsi ininterrottamente, trascinando le categorie in una *variazione* che le vanifica: « sapeva che era un ordine altrui/quello di stimarsi//e si stimava perché / disobbediva disistimandosi // ma come fare per non stimarsi / a causa della disistima di sè? ».

oooooooooooo L'abilità del testo sta nel trovarsi sempre *altrove* rispetto al dovuto (questo il « non-luogo », l'*utopia* poetica), riuscendo a mantenere un *divertimento* dalla regola della fissazione dei ruoli. Sempre, nel contempo, qualcosa di *troppo*, e di *troppo poco*: « correre meno degli altri / per non restare fermi allo stesso posto ». Così la « giovane talpa » sposta la sua erosione critica dal sottoterra al « sottocielo », onde non seguire percorsi subalterni e previsti, per non essere catturata nelle sue gallerie e quindi: « dovrai scavare cunicoli azzurri »). Così lo scavo materialista erode anche l'impalpabile spiritualità celeste.

oooooooooooo Parola d'ordine di Toti è la « sdettatura del poetariato ». In realtà è il rifiuto di tutte la parola *d'ordine*, cioè del semplice ribaltamento antitetico dove rimangono invariate le forme del potere. La « dittatura » è ricondotta alla sua origine etimologica di imposizione verbale (« dettatura »): messaggio che cade dall'alto a scopo di comando, sia pure in forma di blandizie o di persuasione nascosta. Demolire ogni specie di emittente elevata, cattedra, cattedra o piedistallo (Toti direbbe: « poetistallo ») — e demolire dall'interno, tagliando il ramo e standoci con rischio seduti sopra, secondo l'espressione del vecchio Brecht — è l'unico modo, lontano da demagogie e didatticismi, per avvicinare produzione e pubblico: « il lettoreautore »; « la poesicipazione ». L'autore diventa lettore, nel senso che percorre un linguaggio *estraneo* senza presunzioni creative: il lettore diventa autore, nel senso che, liberato dalla pesante riverenza sacrale, — e magari distratto — vi prende quella « parte » che, *praticamente*, gli serve.

Francesco Muzzioli

ANDATA E RITORNO AL TOTIARITO

di Carla Vasio

PARAGRAFEMI (per capirci). Dobbiamo chiederci: che cosa facciamo, di un testo come questo?

Perché prima di tutto bisogna riconoscere che è un tipo di scrittura inconsueta, non intercambiabile con altre discipline, non adatta al tipo di partecipazione a cui siamo abituati.

E' indubbio che ci intriga, ma perché?

Innanzitutto perché, invece di darci una **informazione**, **ce la sottrae** — e noi ormai siamo abituati a ricevere immediatamente una informazione, abbiamo il vizio di essere informati.

Ora io credo che lo scopo per cui ci viene sottratta l'informazione è di **indurci** a quel tipo di **partecipazione attiva** e non passiva che aldilà dell'informazione ci induce a cercare una **struttura significativa e dinamica**, mobile, su cui ognuno può esercitare la propria attività creativa.

Ecco che il rapporto con G. T. è diventato un po' speciale.

Perché noi dobbiamo comunque esercitare un'azione sul suo testo e lui ci provoca a questo.

Non si tratta di libera creazione di tipo terapeutico: qui non interessano i mali o le difficoltà di chiunque.

Ci interessa arrivare a un tipo di partecipazione che ci induca a **distinguere l'esperienza artistica dalla ricezione di un'informazione**. E uno dei modi per arrivarci è proprio di **disturbare questa informazione** per arrivare a un atteggiamento di lettura che ci porti a considerare del testo, **non l'aspetto percettivo-formale oppure contenutistico-ideale**, bensì a riconoscere e seguire **l'associazione degli elementi** come proposta di una verità polivalente di cui si deve prendere coscienza.

E' una scrittura **atomistica** che **si struttura in insieme** non rigidi, non riuniti in maniera stabilmente significante bensì riuniti in costellazioni provvisorie, con **valenze** multiple e offerti a **processi associativi polivalenti** in cui le ipotesi diventano successive impostazioni di verità.

E' quindi un testo in cui la **dinamica delle associazioni** verbali risulta **fattore determinante della moltiplicazione dei significati** in una operazione non di ricreazione bensì di creazione del testo.

Anzi, se dopo vorremo fare un esperimento su questo, sarà meglio dei **cadavres exquis** dei Surrealisti.

Importante è vincere l'impulso a volersi **garantire un significato**, che è un atto di pigrizia ma anche una precauzione **cautelativa rispetto alla propria creatività** non sperimentata, da cui in fondo si teme spesso di essere trascinati « **chissà dove** » verso riconoscimenti inquietanti in quanto sono i **meno meccanici** dei significati della realtà.

Sia chiaro: non intendo una esaltazione del materiale poetico in senso spiritualistico, parlo del **materiale linguistico** e dell'inquietudine, della **negatività degli accostamenti** dati, della difficoltà che resta inerente alla materia per la sua **carenza di significati dogmatici**.

Perché la poesia è una proposta e non un dogma.

A questo punto inevitabile discorso sulla **difficoltà**: su facilità o difficoltà del testo.

Consideriamo che il problema della facilità o difficoltà della scrittura **privilegia** il punto di vista del significato **in senso naturalistico**.

Ora, quello che noi vogliamo soprattutto fare è non confondere il naturalismo descrittivo con il materialismo linguistico che fa proprio delle strutture linguistiche la « **natura** », cioè la « **materia** » del testo.

Leggete questi testi, e vedrete che sono facilissimi se si accetta la loro struttura linguistica.

Il problema è che ogni testo presenta a prima vista la **caratteristica di un significato**: e proprio da questo che dobbiamo **difenderci**: difenderci dall'aspettarci un significato lampante definitivo e unico.

Questo sarebbe facile, ma anche falso. Perché in que- 187

sto senso la **facilità è adesione a stereotipi** divulgativi ed è un modo di **eludere la ricerca del significato** come ampliamento di conoscenza.

Quindi è questa la vera difficoltà da superare per una lettura interna del testo e segnare la differenza fra una scrittura poetica e la proliferazione di parole che si fa nella vita comune: la differenza sta nella fissità oppure nella probabilità soltanto del significato.

Che cosa c'è di più semplice dei versi
mai nulla mai il nulla
sempre il tutto sempre tutto
qui è l'altrove qui è qui

perfino un po' romantici di pagina diciannove, e invece che cosa ci richiede più attenzione e più fatica culturale per ridurli a confessare almeno qualcuno dei loro significati?

Perché qui le parole sono diventate **centri di forza: centri di attrazione e di repulsione** che **interagiscono determinando** spostamenti di significato, eventualità interminabili di significati ipotizzabili.

Però, se io adesso cercassi di dare una spiegazione di questa poesia totiana, sarebbe sicuramente **sbagliata**: non solo per G.T., di cui ormai non dobbiamo più curarci, ma anche per ognuno di voi, giustamente, perché in un certo senso ogni lettore esclude l'autore, ma anche un lettore esclude l'altro.

Comunque, a questo punto G.T. va messo da parte. Di lui non ci occupiamo perché ogni lettore è diventato **proprietario del testo** e deve a sua volta **proporlo a G. T.** in quanto in definitiva i suoi **lettori sono i produttori ultimi della sua poesia.**

Io propongo che si faccia proprio questo...

Carla Vasio

CLEMENS

MARIA

WENZESLAUS

BRENTANO

La prima antologia bilingue di
Roberto FERTONANI

recensita da V. S. GAUDIO

La prima atologia bilingue, dedicata in Italia alle liriche di Clemens Brentano, ci è stata offerta dall'editore Guanda, a cura di Roberto Fertonani, che ha corredato il volume di una sottile ed estesa introduzione, di una aggiornata bibliografia essenziale e di ricche note per ognuna delle liriche presentate.

Clemens Maria Wenzeslaus Brentano nasce il 9 settembre 1778 a Ehrenbreitstein, sul Reno, di fronte a Coblenza.

Il padre era di origine italiana, di Tremezzo, sul lago di Como, ed era proprietario di un emporio di drogheria.

La madre, di ventidue anni più giovane del marito, per la sua bellezza aveva suscitato una fuggevole fiamma nel giovane Goethe.

Le liriche, che Fertonani propone in ordine cronologico, vanno dal 1800 al 1834, e quindi attestano delle mutazioni che hanno attraversato lo stile del Poeta:

la matrice che contraddistingue le composizioni di Brentano, siano esse del periodo giovanile che di quello maturo, è la inconfondibile musicalità, generata dalla varietà dei metri e dei ritmi.

Gli aspetti tematici

indicano insistenze barocche (la morte virtualizzata da una identità di pensiero sottile che si compiace di 189

accedere agli artifici e alle contorsioni della finzione) e limpide espressioni ispirate al Lied popolare.

Questi due aspetti, nella linea dell'attività poetica di Brentano, provocano evidenti dissonanze nella mappa cognitiva di un lettore che si affida ad un coinvolgimento di piacere.

Il primo aspetto predomina nel periodo giovanile, il secondo connota le liriche dell'età matura, quindi si passa da una valorizzazione intensa e avviluppata dell'identità di percezione

a una aderenza tematica più raccolta, perciò attiva nel corredare una identità di percezione meno dilatata e dispersiva.

Ma, è da dire, come ricorda Fertonani nella introduzione, queste due alternative non devono essere interpretate secondo rigidi schemi cronologici, in quanto in momenti anche lontani tra di loro ricorre

sia l'elegante semplicità degli inserti lirici delle prime fiabe sia la zona d'ombra di un impeto che lega il cumulo di immagini ad uno schema concettuale che propone gli stessi sviluppi e l'avidità dell'identità di percezione.

E il *fantastico*, come valore semantico attestato dalla solitudine o dal naufragio dell'affettività, combina i valori diffusi di una totalità esistenziale che si lega al sublime dell'inondazione.

L'*inondazione* del reale traccia

la fragilità del significante, la peculiarità del simbolo, rintraccia le costanti di una immaginazione del particolare.

e allora il paradigma storico di questa identità (Brentano) che contempla l'estasi della morte e il tumulto della vita,

che profila l'orizzonte di un demoniaco slacciato dall'angoscia,

che si tenta dall'immediato dei sensi e dalla trascendenza di un desiderio che conturba e miete i particolari della scena.

non può essere costituito che

190 dall'ambivalenza di una *praxis* che reca un progetto di com-

portamento mai finalizzato, contingenza di una idendità cui manca l'indicativo (la cooperazione) di una costante pratica interattiva.

L'assenza dell'*alter*

(da cui passioni che si consegnano all'interlocutore vacante di una mantica affidata al simbolo) finisce con il collegare il sacrificio dell'idendità di percezione e il frammento, la vetustà fantasmatica del particolare, che feconda il campo di defezione delle immagini e dei sensi:

perciò,

la pienezza del paradigma è conquistata,

da un lato, quello della *praxis*, per intenderci,

la tormentata relazione con Sophie Mereau, il breve matrimonio con Auguste Bussmann, le passioni rattenute per Luise Hensel, Emilie Linder; dall'altro, sorta di interstizio tra *praxis* e *simbolo*,

l'essere refrattario alla professione commerciale, le traversie a sanzione fatalistica del matrimonio (morte della moglie), la conversione, additatagli da Luise Hensel, cui aveva chiesto la mano;

il guscio del paradigma è l'ambivalenza e la vertigine della sua poesia, in cui iterazioni, allitterazioni, lo spasmo dei nessi temporali e locativi (cfr. *O Traum der Wüste*), le contrazioni dell'aspetto verbale, le contaminazioni erotico-religiose (cfr. l'innesto del vocativo che media l'assenza dell'*alter* storico e la circolarità trascendentale di questo *alter*) sono supporto della musicalità del Lied e delle ossessioni dell'*eros* consegnato alla drammatizzazione di potenze mitologiche e additano e connotano l'inopinata e vitale modernità della poesia di Brentano, per cui, certamente potremmo riconoscerle, come Enzensberger, l'anticipazione di una violenza sulle parole e sugli stilemi che è propria del Novecento.

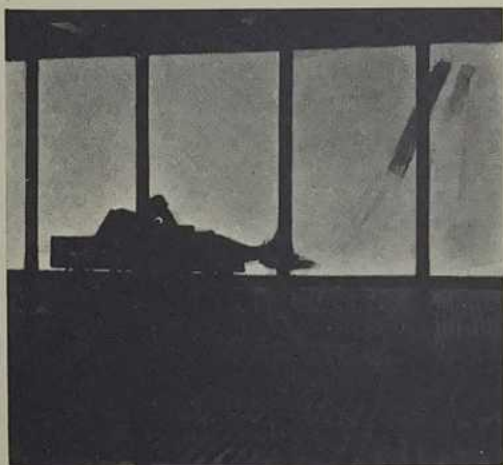
Ma è anche vero che è

Il contenuto modale (la posizione affettiva) che pone le effusioni del vocativo tra la sinestesia del reale (la contingenza dell'*alter* e la sua devianza dal codice del Poeta) e lo spostamento dell'immediato (il controllo del flusso di immagini, suoni, colori, etc.):

così, il conativo contrae le ragioni emotive e sistema la frequenza del *demoniaco* sulle coordinate di un *eros* sospinto, illuminato dalla dedizione al sacrificio e dalla repressione del limite, per cui l'impossibile del godimento dell'*alter* acquista la disinvoltura di un godimento dei possibili (il paradigma, la trasparenza simbolica) dell'*alter*.

V. S. Gaudio

CLEMENS BRENTANO, *Poesie*, intr., trd. e note di Roberto Fertonani, testo originale a fronte, Guanda 1977.



Piero Guccione, *Attesa di partire*

Piero Guccione è nato a Scicli (Ragusa) nel 1935. La sua prima mostra personale ha avuto luogo a Roma nel 1959. Da allora ha presentato una ventina di personali nelle più importanti Gallerie italiane, e ha partecipato a numerose collettive e Premi nazionali e internazionali.

Nel 1966 e nel 1972 è stato invitato alla Biennale di Venezia, nel 1971 il Comune di Ferrara ha organizzato una sua mostra antologica. Nel 1971 la Galleria Il Gabbiano ha pubblicato una sua monografia, con testo di Enzo Siciliano. Nel 1963 ha esposto al Museum of Modern Art di Melbourne e nel 1974 all'Unione Pittori di Mosca. La sua ultima personale è stata proposta nel maggio 1976 dalla Galleria Claude Bernard di Parigi.

IN BUCA

ALFIORENTINO CRITICA MENTE

(con u - fotia e verdiversi)

Caro TOTI

da un'ottica totilmente « critica » (e a-vulsa)
ecco mi criticabil-mente in re-pubbliche totilitarie
che hanno ospitato una mia non-nota-critica
su instabiliemotivocritico critiche proliferanti
da cappiane tesi in « testi e viaggi »
da tutto questo in→circolare (criticabile)
eccoti il mio « grato » grazie
da una positura a——

——critica

ho attraversato e fattoMI→traversare (→il corpo)
da « il TUO » padronassoluto: un « totitolus » in→feltrinelli
(ma si può| oltre?|| o più in là||
o sì o no| sì/no no/si si/NO→NO!
o « le tutto da ri-fare »

da ri-costruire ri-constituire ri-cominciare ri-tentare
o da ri-TORNO)

insomma una sintotizzAZIONE totilmente totilitaria
o un « libro totale » o totile (che fa lo stesso)

dove

nel primo e ultimo ministero dolorante aut glorioso
si celebra e si contempla e si certifica
« la secolare morte poetica » (con cordoglio « mio » e di altri
per altri motivi)
« l'antica talpa »
« la morte adulta »

la « tanatoptimisticum »

« la morticoltura »

« la morte postuma »

insomma questa tua « **posticipazione di morte** »
che sentivo nell'area letteraria da qualche tempo
anzi da tempo a——SAI

e che è poi **litteratura pienissima** nelle sue « vuote »
vacazioni etcetcetcetc etc

porta a un « insolente irromanzo »

come dire——I' I R R O M A N Z O

ove ti acrobatizzi in→issimo livello alto

→issimo di perfetta a-scrittura

dopo lunghi pesa-menti e stagionature pensanti

SI! qui! Signori! u-dito udite!!!

si celebra → la **DE-funzione de IL ROMANZO** e di altro

==

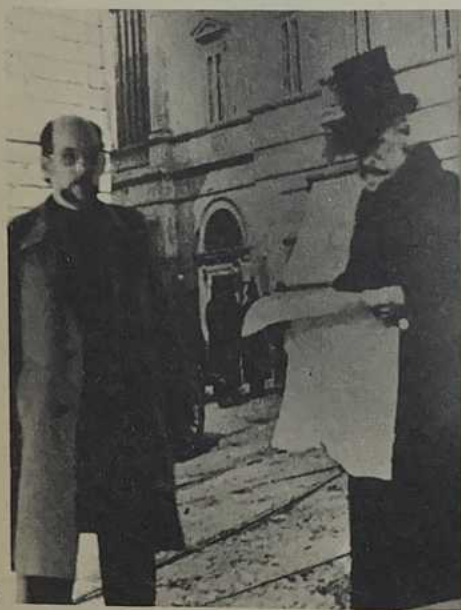
==

==

==

==

+++



Una foto compoesizione
di Alfio Fiorentino
da Venezia: « incontro
ravvicinato di tipo
melodrammatico... »

ritornato dal viaggio (il corpo)

o

dall'avermi fatto viaggiare (il corpo)

ne sono uscito affascinatoti² et entusiasmatoti³
con con-ferma-azione di numerose→issime critiche
(tutte criticabili)

ora congratulomi

et augurantoti ogni bene... pardon...

credimi etcetcetcetcetcetc etc

←a questo punto

quando potrò

con la mia impoetica a-scrittura poetante

nata da a-totiniche situazioni stanti

ALTI sotto

tra e

bassi

in-scrivermi in queste tue «segrete→issime carte»? ?? !!
insomma!

vorrei anch'io totilizarmi

in queste re-pubbliche (ripeto) totilitarie

gradirò un tuo a() cenno possibi-mente positotivo

che — (per carità!) — non mi metta

in posizioni « critiche »

« critiche

« critich

« critic

« criti

« crit

« cri

« cr

« c

«

critic-abili

attentoti in risposta (anche per brevi-linee)

et anche per non ri-entrare in situ-azioni

critica-mente « critiche » (come sopra detto)

ti aspetta « qui, a piè fermo, l'attesa »...

ora solutoti cara→« mente »

totilmente tuo

alfiorentotino

venezia 15 luglio 1978

195

« O barare
o volare »

In ogni testo, rincantucciato o in bella mostra è presente un messaggio ideologico. Infatti, come affermava Lucien Goldman (sociologo e critico francese, morto nel '71), il soggetto creatore di un'opera letteraria non è l'autore che materialmente la scrive, ma, in ultima istanza, il gruppo sociale al quale lo stesso autore appartiene. Compiti di un critico letterario, che abbia fatto del suo lavoro una scelta militante, sono di penetrare nella struttura stilistica di un'opera e, utilizzando precisi strumenti linguistici, di risalire ai rapporti sociali e allo statuto ideologico che li regola. Di risalire al reale, insomma; che aspettava di essere trascritto e rivelato.

Il reale che Gilberto Finzi, poeta e critico

Cara Eva Graziani Szász, ti ringrazio per la nota 511 che hai scritto per la **Ecomond Press** e per quel « pensiero grato alle persone — purtroppo si contano sulle dita di una sola mano (tu annoti per incidenza) — che riescono a trattare con allegria i nostri guai », e, fra queste persone « a Gianni Toti di cui abbiamo avuto occasione di apprezzare lo spirito nel corso del seminario indetto dall'ANAC su Analisi e prospettive del processo di produzione televisiva ». Argutamente, scrivi che « mentre parlava Toti non siamo riusciti a prendere neppure un appunto, perché sconsigliati dall'ilarità. Non per questo Toti ha asserito che 'tutto va bene, Madama la Marchesa », anzi. I musoni non si traggano in inganno: umorismo non è sinonimo di leggerezza, ma è maniera saggia di considerare la vita... ». Grazie dunque per avermi così consentito di invanagloriarmi presso i lettori di C.S., e della Ecomond e dei suoi clienti. E grazie anche per la polemica lettera con cui affettuosamente hai accompagnato quel numero dell'agenzia. A proposito di ciò che io scrivo su Endre Ady e di quella che non solo io ho chiamato « rivoluzione delle rose d'autunno » e cioè del movimento che portò nel 1919 l'Ungheria a trasformarsi in Repubblica dei Consigli, mi fa notare

che « **le rose d'autunno**, in italiano, si chiamano semplicemente **crisantemi**, si intendono quei crisantemi piccoli, scempi, bianchi o gialli ». Aggiungi che « capisci quanto sia poetico tradurre 'rose d'autunno' » ma « ti sei guardata tutte le fonti che avevi a portata di mano e non ti consta proprio che in Italia si chiamino così, popolarmente i crisantemi ». Poi mi chiedi, un pò perentoria: « Tradurresti mai l'inglese **butterfly** con » « **mosca di burro** »? Certamente no, perché non è poetico; se invece poetico fosse, lo faresti? Non lo credo proprio perché, bene o male, l'inglese lo comprendono in parecchi e si accorgerebbero dell'errore. L'ungherese non lo sa nessuno o quasi, ma non è un buon motivo — secondo il mio modo di vedere — di non tradurlo a modo. Scusa questo sfogo, ma a me pare legittimo; so benissimo anche io che è tanto difficile tradurre bene l'ungherese in italiano, si perdono le sfumature, quello che in ungherese è pregnante, in italiano spesso diventa retorico, quello che in ungherese è pregnante, perchè detto con una sola parola diventa scialbo in italiano perché magari espresso con cinque parole: ma almeno lasciamo alle cose il loro nome, vedi **öszirózsa** = crisantemo. Se no si rischia di cadere nel ridicolo... etc. »

Ora, ti darò un dispiacere. Perché ti ripeterò che sì, in generale, persino l'ital-greco **crisantemo** o **fior-d'oro** (**chrisòs** = oro e **ànthemós** = fiore), « pianta a fiori composti, nel loro disco di color giallo dorato e con rag-

letterario, ha scelto di trascrivere e rivelare nel suo primo romanzo, intitolato **O barare o volare**, è l'azienda; il meccanismo sociale, cioè, che più di ogni altro connota questo nostro sistema borghese. L'ossatura dell'azienda (e, in traduzione linguistica, del romanzo) sono i meschini (perché basati sui valori del denaro e del potere; cioè dell'avere, come direbbe Erich Fromm) rapporti interpersonali che condizionano l'esistenza dei vari borghesucci (i Medioman e i Poterio) che si ritrovano ad avere venduto non solo la propria forza-lavoro, ma anche il proprio cervello. E quando ci si è venduti il cervello, si sa, non è più possibile rientrarne in possesso (sono le regole del libero mercato...). Così è che quando Medioman, il protagonista di barare, vola sì; ma non come l'uccello predatore, contro il sistema; bensì come il passerotto del the end dei filmetti rosa. Perciò, come Poterio, il quale, tradendo consciamente la propria condizione di sfruttato, « sgarrà dalla politica », scende in piazza per deridere i colleghi e non turba i sonni ai profeti fascisti », anche Medioman sceglie la sconfitta.

E' la sconfitta che già le prime due righe 197

del romanzo annuncia no: « Riscopri oggi, do po secoli che sem brano anni — o sem plici mesi — la penna. » Qui, la locuzione co mune « sono anni che non ti vedo, sembrano secoli » viene capovol ta. Quasi come se il tempo (il passato, il presente, il futuro) non esistesse; o meglio, non avesse importanza. Ed è proprio così. Per ché è vero che « l'ora, l'orario, l'orologio, so no i principali elementi di giudizio del lavoro impiegatizio »; ma è an che vero che l'ideolo gia piccolo - borghese non può offrire ai pro pri accolti un futuro diverso da quello che è il presente o da quel lo che il passato fu.

La struttura del ro manzo bene riproduce l'immobilità che in sé riassume la condizio ne dell'impiegato. Il libro è diviso in 32 capitoli. Ogni capitolo è preceduto da una annotazione titolata, la quale ha il compito di volta in volta, di in trodurre il capitolo successivo; di conclu dere quello precedente; di istituirsi come col legamento tra due ca pitoli. Almeno un paio di esempi mi paiono necessari.

Una annotazione che funziona da presenta zione è quella che ha per titolo Di una pra tica. « Di una pratica. Ne vennero a capo il 33 aprile di un anno in

gi bianchi, della singenesia poligama superflua e della famiglia delle Corim bifere, riputate vulnerarie, detersive e buone per dar una tinta gialla mol to leggiadra. . . » (ri-indefinisco da un dizionario tecno-etico-filologico del 1827), io lo tradurrei proprio **fior d'oro**. Quanti sanno infatti che cris antemo significa fior d'oro e non fior-di-morte dato che tutti lo portano sulle tombe, per la consuetudine dell'omaggio orofiorito ai morti? **Carinatum** o **tricolor**, **coronarium** o **mul ticaule**, **parthenium** o **matricaria exi mia**, **segetum**, **spectabile**, **coccineum**, **coreanum**, **corymbosum**, **rubellum**, **frutescens**, **leucanthemum** o **uligino sum** etc. etc., queste splendide do rate metafore « a fioritura autunna le » (ma si può ottenere anche una fioritura ritardata e ottenere, che so, « rose d'inverno) sono oro vegetale e come tale va nominato, grecità pa leonimica a parte e misteriosità scon fitta dalla traduzione — ma sì, più poetica (anche se « il poetico » non è certo definibile dal lemma dizionato se il testo è quella sequenza lineare di lessemi e morfemi reciprocamente condizionantesi in senso forte che sappiamo). Anzi, direi che sempre si debba nelle traduzioni tentare di restituire l'etimo, cioè « il vero » (« rose d'autunno » e « crisantemo » sembrano lo stesso fiore ma non sono la stessa « immagine », lingui stica e non, di quello stesso fiore). Ma quanti sanno che Madame But terfly è madame **Burromosca** o **Bur rali** o **Ali-di-burro** o **Farfalla** o **Persona frivola**, o **dado-ad-alette** o **galletto** o **zanzara**? Madame Zanzara non è poe-

tico? **Madame Farfalla** sì? E' piuttosto nell'associazione verbale, nella creazione sintagmatica e nel contesto ricreato etc. che può consistere la poieticità della traduzione. Ma se quella lacrimosa Madame aspirante a Pinkerton (anche **Pink** = rosa = alone = pigmento, **ammicco** etc.), è stata chiamato **Moscaburro**, l'ironia metamelodrammatica ci ha messo lo zampino o la zampenna. E allora? Allora io traduco **Madame Burromosca**, e **fior-d'autunno** e **rose-d'oro**, e **autunno della rivoluzione delle rose d'oro crisantemoidi** etceterorizzando così i puristi butter(af)flitti e l'impurista che io pure sono, fioribondo e corrosaceo. Sperando che l'autunno **autesca** con una rivoluzione (almeno poetico-traduttoria) « **rinfrescante** » le nostre linguistiche percezioni. Non siamo forse tutti noi un pò poetàntemi (e allokoinglossi), e non per tombe storiche nè per altri autunni rivoluzionari? Grazie comunque, cara Eva, per le provocazioni gentili, gli spunti inappuntabili, e la grazia delle tue rose senza autunni su cui svolazzano amabili mosche di burro... Tuo

Gianni Toti

cui sull'autostrada cadevano pecore nere»; annotazione che precede il capitolo 10°, il quale fa concludere il secondo paragrafo su un frammento di dialogo tra Capo Ufficio e impiegati: Capo Ufficio -- A che punto è la pratica? --. Risposta corale -- A posto, ragioniere.

Una annotazione che funziona da collegamento è invece quella intitolata Ergo sum. Essa inizia e si conclude con il motto «Lavoro dunque sono». E collega (ma meglio sarebbe scrivere accoppia) due apitoli incentrati su sogni e frustrazioni sessuali.

Sulla circolarità, caratteristica della condizione piccolo-borghese è progettata la struttura narrativa del romanzo in esame. Questa caratteristica è addirittura dichiarata nell'annotazione che ha per titolo Il giocazien-da e che precede l'ultimo capitolo. Da tale annotazione si può ricavare una delle possibili chiavi di lettura del libro. Vi si legge: « Il gioco dell'azienda è una sottospecie del gioco dell'eoca »; ad esso si gioca « coi dadi truccati del prestigio, del comando, delle mafie ». E allora si capisce che ogni capitolo è una casella del gioco e che il gioco, lungi dal terminare alla casella/capitolo n. 32, da lì ricomincia,



IN BUCA

PRO-TESTI-MONIANZA



di SCOMPARIN

A G. Toti e alla redazione di
« Carte segrete ».

Vi scrivo per poche puntualizzazioni riguardo alla pubblicazione di alcune mie poesie.

Intanto converrà ricapitolare gli errori e le sviste, magari con un pò di pignoleria. Avevo inviato sette fogli dattiloscritti con altrettante poesie distinte che ora ritrovo quasi in un continuum. Una sola poesia aveva il titolo ed era la quarta (« A voce »), tutte le altre erano senza titolo e una, la terza, recava come epigrafe una citazione da Eliot. Poi nella prima è stata mutata la divisione strofica e nell'ultima è stato messo un punto al posto di una virgola al terzultimo verso.

Chiaro che non vi ringrazio della collaborazione.

Lasciamo perdere le coglionate del ritrattino. Non sono l'ultimo dei Moicani né Geronimo e neppure Toro Seduto.

E' l'inquadramento delle poesie che mi disturba. Quell'oralità che voi ave-

per un moto senza fine. Infatti, nell'ultimo capitolo viene riportato il testo di una lettera... circolare. La lettera comunica, tra l'altro, « Siamo ora in grado di estendere la nostra attività ad altre Aziende ». Cioè il gioco dell'azienda riprende. Le nuove vittime si preparino! Il linguaggio che Finzi si dà è quello dei media-di-massa, ma fondato su « sane » basi liceali e trapassato da qualche privata lettura (Poo, Shakespeare,...

te rilevato ha per me un valore contestuale. Concordo con chi discorre della visualizzazione e della recitazione della poesia solo quando vengono messi in evidenza e portati a consapevolezza dei percorsi culturali dimenticati ma non quando questi discorsi vengono fatti in termini assoluti e categorici perché, allora, indicherebbero degli esiti regressivi. Per questo, nell'economia della ricerca, le sette poesie avrebbero avuto il significato di un inizio alla parola piuttosto che indicare il rinvenimento di una poetica. Non che il loro valore possa essere strumentale ma, precisamente, contestuale o, meglio (per quanto possibile), definito all'interno di un procedimento dialettico. Con un gruppo solo, il fraintendimento è immediato. Quando scrivevo che la pubblicazione di alcuni testi poteva disturbare il lavoro (e non « la poesia » come si dice erroneamente nella presentazione) (e per lavoro intendevo quello normale che porta in seguito alla raccolta) pensavo a incomprensioni di questo genere.

La freccia non è conosciuta solo dagli indiani ma anche dai graffiti dei primitivi e, in certe metafore soprattutto (la freccia dell'intelletto), da certi testi medioevali. Non ci sarà da stupirsi pensando alla matrice comune del simbolo fallico.

Alla fine di tutto, in ogni caso, restava il mio esplicito rifiuto a pubblicare. Se quelle altre poesie avevano per voi puzza di cadavere, non occorre che venisse pubblicato qualcosa di tutto. Se poi, oberati dal lavoro, non avete potuto attendere

e infarcito con fumettistica e sceneggiati/TV. Il tutto Finzi lo scardina con l'intervento sarcastico della trasgressione provocatoria, la quale inserita a cuneo nelle acque quiete delle usuali modalità di espressione della classe implegatzia, burocratica e improduttiva, sbatte in faccia al lettore un modo di vita che mostra, sin dal linguaggio, la propria condizione parassitaria e alienata. Desidero almeno citare: « Ecco la vasta (ma ahimè, è un lapsus: casta) sposa »; « Avete brame? (Aimez — vous Brahms?) »; « Ove (massi: — ove — e faciamola finita, in fondo scriviamo una vita e non una lettera) ».

Ecco quindi proiettati sull'universo della struttura linguistica e lì lucidamente anatemizzati il falso perbenismo, la meschinità, l'impotenza e il servilismo; gli aspetti, insomma, di quell'agglomerato, tenuto insieme dalla quotidiana frustrazione, che è l'ideologia piccolo-borghese, sottoprodotto dell'ideologia borghese e sua naturale alleata. E' vero; all'interno di essa non c'è scampo.

Gilberto Finzi,
O barare o volare,
Garzanti, p. 166,
L. 1.300

Flavio Ermini 201

un mio improbabile assenso, vi consiglierai allora di cambiare titolo alla rivista. Potreste provare con « Segreteria delle carte ».

Paolo Scomparin

Filippo Persiani

La ricerca pittorica di Filippo Persiani si muove quasi interamente nell'ambito del figurativo, in quel filone grande della pittura dell'ottocento che ha come capostipiti un Mancini e un Prati. Faccio questi nomi per collocare subito le ascendenze più lontane e sicure di questo pittore così particolare e così perentoriamente rivolto al passato. Nato a Roma nel 1932, ha vinto recentemente un premio ad una mostra collettiva. Autodidatta, si dedica alla pittura da più d'un decennio.

Vedendo i suoi primi quadri, che numerosi, egli tiene esposti nella sua casa, si ha come l'impressione che per un lungo tempo il pittore si sia rifugiato in una dimensione del tempo non toccata dalla civiltà del novecento, dal movimen-

Bene, pene, bene, pene — Bene d'amor perdute? Simbolo fallico del poietoxeuma... Persecutio temporis della freccia: d'ac. Cribbio, che acrib(b)ia! Ma non è forse il più poesimpat(et)ico di tutti i nuovi poeti dissecreti dai cartai del nuovo totitolo, il nostro (suo) Paolo Scomparin? Purché non creda troppo al suo cognome. Meglio togliere le estrattive, durative, intensive, o sottrattive, privative, negative, separative — no?



Filippo Persiani

LOGOMACHIA METAFRASTICA

Da Milanese - Boille - Toti a
Toti - Boille - Milanese

Il traduzionario è un rivelazionario: e infatti, a riprova di questa perentoria fermazione, riproduciamo un lacerto(lo) di traduzione che la grafepistemologa Nicole Boille ha iniziato del testo che chiamiamo «allegatino» (che antepponiamo ai testi veri e propri della rivista) e che si può leggere a pagina 208 del numero doppio 37-38 come introduzione a un saggio di Cesare Milanese.

La grafepistemologa, moglie di Luigi Boille autore delle «microsemie» di cui parla nell'allegatino, si è divertita — ma sì, questa è la parola — nella metafrasi o nella katà-lexin-ermenéusinéis ten Gállion phonèn di quell'epagogia, e forse dovremmo ridivertirci anche noi nell'inseguire le trasversalità e le acuzie inventive di questa metafrasi (il greco si affretta dietro la grafepistemonologia di Nicole Boille, naturalmente). I risultati sono più che divertenti, ludibondi, dobbiamo ri-ri-conoscere: skrepignottant per skrebizzoso — tanto per fare un esempio — mica male! anzi eccellente! anzi, anzi, antea, antja, avantea!.

Un gioco, si capisce, si dovrebbe capire, si dovrebbe fare e rifare: la metafrastopoetica è una metatechne fra le più sconcertanti: ciò che equivale non equipolle (isodinamicamente), iniquipolle insomma e dunque iniquivalere polle eccome!

O cleuasmachie! o scottica scommatica! O scommessa! O logoskòmma! Evviva «la contraddizione irri-media-bile» ... A voi dunque la creativa metafrasi boilliana...

ti o sommovimenti sia storici che artistici che hanno travagliato l'era moderna: egli era, in questa prima maniera tutto rivolto verso un mondo mitico e campestre popolato ancora da carrozzelle, asinelli, buoi, campagne e casolari, che egli rendeva remoti, come paesaggi appena affioranti dalla memoria e difficili a districarsi dall'ombra del tempo, e resi appunto pittoricamente nebulosi e distorti. Quasi apparizioni medianiche nella sua mente. In altri termini, la sua tenacia era tutta proiettata nel recupero di certe esperienze in una rivisitazione appassionata — appunto per questo difettosa di ogni critica ed ironia — di quella pittura, di quel tempo.

Tempo che egli ha ostinatamente vagheggiato e sublimato, che ha collocato nella sua memoria come «epoca ideale», di quando tutto era più stabile e sicuro ed ogni valore umano e spirituale era portato alla massima idealizzazione. Quando la vita era semplice e sana, senza i trasalimenti e i terrori dell'età moderna. Questo rifiuto della contemporaneità è il limite enorme e per un certo verso il fascino di questa pittura. Meraviglia in un autodidatta non più

giovane, ma nemmeno vecchio, una tecnica così approfondita, un disegno così puntuale. Questa scaltrezza tecnica, per fortuna nel più recente lavoro è protesa verso una più moderna concezione della pittura (soprattutto nel disegno, dove mancando ogni richiamo preciso, l'artista è più libero di sbizzarrirsi e creare quindi situazioni spontanee ed originali).

Ma che in pittura la sua tecnica « a spatola » sta dando prove effettive di una ricerca rigorosamente moderna e cito i ritratti dello zio e del figlio, dove la puntigliosità psicologica dei personaggi affiora tra larghi bagliori, non saprei dire se più « boccioniana » o « alla Carrà ».

Questa nota vuole essere un incoraggiamento ed un atto di fiducia verso un artista che la merita senza riserva.

Ilo Benedetti

7 - 5 - 1977

I. Premio dell'amicizia al VI Trofeo « Numana Ars » presso il Grand Hotel Beverly Hills Roma.

15 - 12 - 1977.

Premiato alla manifestazione « I Benemeriti dell'Arte » in occasione della rassegna Arte Moderna « SIL PA Natale 1977 » organizzata presso il Grand Hotel Beverly Hills Roma.

« La contradiction irrémédiable d'une gigantomachie du langage dans un carre »

« on comprend tout de suite et on comprend tout... »

CESARE MILANESE

des microsémies de Luigi Boille à l'irroman de Gianni Toti vers l'écriture matiéristique

Même celui-ci est un écrit transversal, diagonal, sclimbal slimbes, dégonnaire, skrépignottant, crablimaçant, guignant, enversable, etc (et homo) terant (ou lettretceraire).

Il a été dit-lu-rescité aux Rencontres Internationales du Palais Ta-verne de Cesare Milanese, critiqueur entre amicarades, à propos de Luigi Boille, peintre de « tableaux absolus » et de Gianni Toti, écrivain de logomachies relatives sur les padronances absolutistiques du langage de la domination. Les « carrés » boilléens nous les reproduisons à côte du jouissablissime et acuminé texte de allicra textrina sorti, mais il nous (dis) court l'obligion de préparer de Boille. Qu'il est milanese mais a vécu abondamment en France, qu'il a été proche de Maurice Clavel, para-néo-philosophie contradictoire, etc. Reconnissons: qu'il est né à Rome en 1926, qu'il est hongrois d'origine mais que son nom est aussi le titre latin du village près de Veroli, où s'arrêta, provenant de Nola, lieu de la mort d'Auguste. le convoi funèbre impérial se dirigeant à Rome (dans Svetonius on lit Boille, mais nous au contraire, disons Boville...)

Et encore: notre peintre s'est diplômé en 50' en Architecture à l'Académie des Beaux Arts et a vécu ensuite jusqu'à 66, à Paris fréquentant Yves Klein et les abstraits informels, pour représenter ensuite l'Italie à New York etc... Giulio Carlo Argan parle de la « représentation du continu... » chez Boille, et en vérité sa peinture est une peinture de micro-sémies, curviligne, presque une écriture abstraite, de page-papier peint, image mesmérique, hypnotique, pour oniromancier. Luigi Boille affronte, maintenant, la typologie fondamentale de la perception optique — le carré, le rectangle etc. — en tant que dimension de l'auteur et du... » (Continuez voi...!)

Gianni Toti

4 - 3 - 1978

Oscar D'Oro omaggio a Quasimodo organizzata presso l'Accademia Leonardo da Vinci Roma

Premiato con medaglia di argento al II Trofeo PA-LIZZI Arti Figurative Roma.

15 - 5 - 1978

Premiato col I Premio assegnato dalla Giuria e II Premio « dell'amicizia » presso il Grand Hotel Beverly Hills in occasione del VII Trofeo Numana Ars Roma;

INOLTRE HA PARTECIPATO ALLE SEGUENTI MOSTRE:

31 - 12 - 1977

Collettiva d'Arte Contemporanea premio S. Silvestro 1977 presso l'Hotel Colombo Roma.

15 - 6 - 1977

Collettiva all'ART GALLERY'S MEETING Roma.

18 - 5 - 1977

Collettiva presso la Galleria d'Arte « TRE ARCHI » Roma.



Filippo Persiani

Vito RIVIELLO: poeta universalucano

DAGHERROTIPO e IRRISIONE

di Domenico CARA

I modelli di de/costruzione della poesia di Vito Riviello si appoggiano assiduamente all'ironia come concettualizzazione di contro/astuzia della realtà. Essi si assomigliano, riconquistano i motivi e le medesime « astuzie, le fortune interrogative e la conseguente specificità del reale collettivo e universale; quello personale e quello presentato dalla stessa serie di combinazioni allusive, formule d'incisione e di contatto con le sembianze mobili del suo far poesia. I due libri recenti: *L'astuzia della realtà* (Nuovedizioni Enrico Vallecchi 1975), *Dagherrotipo* (All'insegna del pesce d'oro, 1978), pubblicati entrambi in gennaio di codesti anni (il mese degli *Ossi di seppia*, se c'è un uso di possibile sortilegio da indicare per il loro futuro), ne danno conferma d'ciò. E così della stessa ontologia critica del mondo in cui abita Riviello, delle scoperte asimmetrie con cui è configurata la sintomatologia con l'esigua retorica dei suoi dilemmi poetici, riassunte in ilari narrazioni, sedicenti raptus di fiabe corrispondenti alla piena drammaticità umana e alla singolarità dei suoi luoghi comuni, riapparizioni di ricordi e di ologrammi formali demitizzati e denegati dal suo lavoro di relazione e di funzionalità emotiva.

C'è in tutto questo un tralignamento di reticoli del piacere di opporsi ipotizzato con la saggezza di quello che non si è realizzato, che non ha avuto redenzione, e si compendia attraverso una ribellione filosofizzata, parlante, senza ignominia, nè culto totale della sentenza libertina.

Riviello si esercita e gioca su gli spasmi della quotidianità, dei fatti di essa, delle figure crivellate da condizioni omicide, sfilacciate e investigate nel suo catalogo multiplo, sdoppiato e divertente, nel quale c'è tanta coatta e umorale surrealtà di notizie aneddotiche e apparizioni progettata in enigmi descritti con movimenti di tipo *beat*, una *beat* meridionalista, trapiantata in territori mediterranei occulti e grotteschi, dalle californiane ortodossie torbide di umori e di psicosi della civiltà.

Indubbiamente gli stessi ritardi (smisurati?!) hanno depurato quel senso e quella polvere, hanno persino creato il verso seghettato e il verso scomposto e rotto fa la spola sulla pagina in senso inquieto e insieme drammatico; ritorna precario nei suoi a capo, alla fine sfuggenti e buffi, comunque non per essere fraintesi e quasi mai completati nei suoi interventi o variazioni di cerimonia le e di falsa estasi, sulle quali

giocano sempre il fantoccio da gherrotipico e la sua stessa epigrafe della realtà. I sordidi vicoli dell'ambiguità nella discesa agli inferi della memoria, le riproduzioni scabre di emblemi, con l'ammaestrata biografia (in spezzoni, fogge provvisorie, iperboli e stermini, peraltro non organici ma improvvisi e digregati) di una borghesia che frantuma e bisbiglia le sue didascalie, i suoi fervori, le dispute dinoccolate e fatiscanti, all'interno dei prospetti multicolori e all'esterno delle troppe fanghiglie lasciate dalla sua civiltà ortopedica e verticale.

Le parabole (liriche?) prive di alterego romantico e di logopatie prevaricanti, descrivono un minuto ambiente contemporaneo, e direi derivato da uno scacchiere post-ottocentesco, su rotte scomposte, interlocutorie idiosincrasie, diligenti e mai tristi, taglienti registrazioni di schemi di esistenza, di racconto disincantato, su temi (e conflitti) di un risaputo ripreso da Riviello con autonomo *divertissement*, nella cui cospirazione pretestuale si leggono: album di amarezza, fotomontaggi di incongruo congegno, movimenti reattivi e mucchi di conoscenze o spettri di costume irruenti e gracili, per servire meglio il funambulismo morale e il sospetto della differenza storico/ideologica trasmesso per puntualizzazioni ed episodi mimetici: Da *L'astuzia della realtà*. ...Di un giorno di festa, due giugno o corpus domini, la piazza è specchio onesto? Anche i cartelli di pace gli studenti pesti sono fedeli alla lungimiranza della struttura». pag. 3;

«...Alla lettura astratta di Auden, aveva allungato la mano sui libri dell'ambiente, con un topazio al dito di Elsa, può dire quello che vuole»

« 7;

«...Le cosce femminili facevano le prime mostre personali in modo assai buffo, a mirarle da adesso,

che tutti accorgendosene fingevano di non vederle per potersene ricordare. La bellissima ereditiera se sposata a uno stronzo spesso si (ri)congiunge in un giorno sincero, nevrosi transitoria, all'amico d'infanzia al giardiniere al custode al fromboliere di nidi» 8/9;

«...Ad Amalfi i vecchi sunatori di mandolino e chitarra hanno le tombe nelle ostriche. Ostricarò, gridò lo spiritoso in preda al sole, quanto ci vuole per arrivare a Ostregghetta via mare.» 38.

Ma la sapidità caricaturale, di rei meno lirica e affabulativa, costellata da sincronie forse più acute e precise, più secca e straticata, mi sembra si riveli efficace in *Dagherrotipo*:

«...Il padovano somiglia al potentino per tipo d'utopia.» « Abbiamo ancora le biciclette della Canosa-Terlizzi » pag. 9;

« Facciamola finita facciamo l'Italia unita.

La sola cosa che dobbiamo fare nel mezzo del cammin di nostra vita » 10;

«...Tra i morti si cercavano i vivi non si facevano gassose, e le rose, ah, le rose. Dal forno di Calvi un odore calvinista di pane investiva la città come una carità razionale.» 16;

«...Chi poteva supporre che anche 207

la nostra ombra
avrebbe avuto bisogno di un
sarcofago»

E il nostro fiato raccolto
in uno spazio ristretto
contro il muro dello smog
che scioglie i vivi
in una nube.»

26;

«...nei reni
cloruro di vinile nell'acqua
minerale
acido erucico negli oli di semi
suini nelle coronarie
antistanti la piazza
dei polifosfati
e la poesie di cellulite
all'idrochinone
su vecchie edizioni Agfa».

50;

«Alle lunghe notti di leggenda
sono succedute le
lune dei corsari

la carica ostile dei mari
onda in percentuali.

A un abbraccio assistono ormai
i collettivi dei baci
che deprecano il sussuro
cancellano il cielo azzurro
per un finale »

51;

« Tra le onde dei monti v'è un'aria
che non diventa antiquaria
è la vita ancora sogno e progetto
di giovani come scotellaro.

Può anche passare un'autostrada
e un ponte unire due paesi
sempreverdi

purché l'editto sia popolare
la scienza mondiale »

53.

Stralci senza incantesimi nè
cristalli contenuti, frugati tra umori
civili, identità sociali, logos
edenici spiccioli (e umani); i bislacchi
spostamenti di tono (con rima acuta,
estrema alla metafisica delle epigrafi per le
pulsioni realistiche la funzione della parola
spinosa e disperata); quello che è fortuito
e ciò che è capriccioso nella trama e nei
bersagli fanno parte di una situazione

grafica e mentale del poeta lucano. La semi-irrisione è complice
dei suoi rifiuti le semi-atonie e la semi-dinamica del verso non
godono di scie luminose nè di etichette da collezionista immaginoso;
la redenzione culturale e morale è proprio nelle schegge infitte
sul corpo di una realtà ricordata o presente, nella condizione
purgatoriale di essa e fatiscente nelle sfide accennate che contraddistinguono
la dannazione di Riviello, che cominciano con ironia tra i rottami di un
calembour sotteso, senza uniformità, nè pretesto paradossale. Una poesia
fittizia e *aposteriori*, ma che non crede agli oroscopi, e stabilisce
momenti, tarsie, alterità, con l'equilibrio e la dignità di un processo
alla stessa agonia dell'umiliazione umana (non deriva nè da
Scotellaro, nè da altri *leit motiv* comparabili; eppure fa pensare
a un certo faunesco novecentismo, disorganico ed elementare,
suggestivo e tutt'altro che stanco, fino a Luciano Erba, perché
attraversata da un rendiconto associabile alle sue implicazioni
ironistiche, all'interno di certe rappresentazioni e spunti
ottici divertiti).

Il tipo di opposizione e di fermento (con tetri amuleti di memoria,
o sfocchi utilizzati diaristicamente: un diarismo colloquiale
e materizzante, tra scorci di crudeltà e lampi di nominazioni
irti di cronaca collettiva, come foruncoli di un viaggio e documento
del mondo), alfabetizza il lettore attraverso ingredienti e orbite
aforistici, in coincidenza con certi movimenti zodiacali, dentro
cui il logos vincola un destino poetico tra i più singolari, non
facilmente riscontrabile nei nostri anni (l'Ottocento è stato più
feroso di stizze, foglietti caudiani, ciarle e voci di malizia e di
disenso satirico ora acri e tenebrosi

ora misti ed evocativi). La riflessione etica è gestita in un *ductus* tutt'altro che causale o infelice, anzi « indiziato » di eventi corsari in *nuce*, o presenti in ogni tipo di società e, in questo caso, non scissi dalla loro intima eresia di poeticismo e di nostalgia annusabile di discorso rapido, al quale non è possibile non aderire avendo creato in esso lo stesso oggetto di una reale coscienza progressiva, tuttora ma-

l'intesa dalla normalità della cultura (e dall'indignazione) filistea, che riattiva con sé il diametro kitsch psicologico della plebe e del sistema.

Qui riportato in un lessico poetico/sinottico di cadenze e di visioni mistificatorie, di voci e scritture in lamine rispecchianti l'ordine e il disordine di una tattica e perfida registrazione concatenante, sgomenta (al negativo).

Domenico Cara

Giulia NICCOLAI

e due forti tic - tam - tam - chettii geiger

LE BALLATE DELLE INSALATE

di Alberto CAPPI

« Sia le *Ballate dell'insalata russa* che le *Poesie Webster* possono essere considerate 'poesie d'occasione', poesie ad personam, dove le prime si servono di situazioni, conversazioni, aneddoti ecc. che riguardano l'autrice e la persona a cui la poesia è dedicata, e dove le seconde come didascalie o postille, si riferiscono a poesie o quadri sempre fatti dalle persone a cui sono dedicate. Mancando qui i quadri, e le poesie in questione, nonché le persone di cui le ballate trattano, che i testi abbiano un qualche significato per i terzi e gli estranei, è impresa tutta addossata alla poesia stessa ».

E più avanti:

« Una odiosa ossessione mi perseguita infatti da anni: nei cosiddetti momenti vuoti, quando ad esempio guido l'automobile sono sola e dunque non parlo e nemmeno penso, esaspero me stessa cercando rime interlinguistiche in un demenziale balbettico da turismo di massa e da Fiumicino ».

Mi pare che gli enunciati, espunti dalla nota che Giulia Niccolai opera in margine alla sua ultima avventura scrittoria, siano da considerare non solo nella misura in cui fanno luce sull'area che copre le *Ballads* e i *Poems*, ma anche perché — indirettamente — attraversano alcuni nodi sui quali la poesia degli anni

'70 si è comprovata senza risparmio.

Qui, è anzitutto da porre in rilievo la serie negativa «... un demenziale balbettio...», dove il qualificante marca la distanza tra il linguaggio poetico e quello massificato o di norma e suggerisce dal suo atto di sottrazione alla comunicazione transitiva, l'ordine di problemi che si configurano nell'avantesto e le relazioni di tale luogo con la prassi testuale. E poiché niente di ciò che è *lettera* è dato a caso, dobbiamo credere che quel « demenziale » a vrà più elasticità e acortezza di quanto la lettura possa suggerire.

La prima questione che infatti ci si para innanzi, fa capo, in interrogando il suggerimento, a quella memoria critica che è usata catalogare le esperienze poetiche *postnovissime* nei termini di distassia, agrammaticalismo, disfunzionalità, disseminazione eccetera. Ma, parallelamente, un certo programma analitico, a proposito dei linguaggi della follia, istruisce il medesimo cfrario.

Il linguaggio (*del*) folle e il linguaggio poetico: ecco un rapporto distintivo che l'epiteto « demenziale » evidenzia a immediata stesura. (Sia però chiaro: non ci poniamo campi che non pertengono se non alla stretta lezione del segno).

Ora, la macchina materica del linguaggio (*del*) folle sembra mettere in scena (nei disturbi della simbolizzazione e nella regressione a un piano mitico inferiore) la privatizzazione del messaggio comunicativo di significati relazionali; al limite, una bennota « insalata di parole » e in ogni modo un segmento fortemente investito dalla funzione emotiva.

Che differenza, allora, tra ciò e la funzione emozionale della poesia? Quale diversità tra l'« insalata di parole » e le *ballate*

dell'*insalata russa* che danno nome alla Niccolai?

Per rispondere bisogna chiarire un equivoco: la poesia della Niccolai ha da tempo infranto l'alone magico della parola, ha da tempo barrato, cioè, la scrittura che riposa sulla funzione emozionale. I suoi numerosi esempi di rottura della coesione semantica e i suoi excursus aberranti hanno sostituito la dorsale emotiva con il *gioco* nel quale di volta in volta è prevalsa la combinazione o la selezione.

In quanto poi all'autodestinazione, è facile accertare che già il titolo (e i titoli sono parte del *testo*) è *tematico*, vale a dire teso ad orientare il destinatario, a comunicare una informazione sull'attesa semiotica. Il « balbettio », quindi, è già uscito dall'avantesto ed è entrato nel circuito della comunicazione ancora prima di scommettere sui segni.

Ecco che il gioco può iniziare e tra il gioco e l'attesa si può produrre, nel testo, il percorso di un altro nodo.

Estrapoliamo al riguardo una sequenza dalla nota: «... le prime (poesie) si servono di situazioni conversazioni, aneddoti... che riguardano l'autrice e la persona cui la poesia è dedicata...»; «... le seconde si riferiscono a poesie o quadri...»;

«... Mancando qui i quadri e le poesie in questione... che i testi abbiano un qualche significato per i terzi e gli estranei, è impresa tutta addossata alla poesia stessa ».

Credo siano esplanati, nell'occasione, gli statuti del referente e del significato; sta a noi investire le modalità con le quali il gioco linguistico li agita.

Notiamo che le poesie sembrano « convenzionalizzate », che paiono cioè farsi in direzione anaforica secondo il modulo d'ir-

radiazione della dedica, che i referenti e i significati contestuali sono immediatamente percepibili, individuabili, codificabili, nè è sufficiente a stoglierli dal tipo di impatto l'uso quadrilingue delle composizioni. Eppure, tutto questo non ci deve bastare: l'insistenza dichiarata ed esplicativa della nota ci consiglia a maggiore umiltà e attenzione. Se un gioco è in atto, il gioco avrà previsto anche tale impressione; per non esserne sorpresi occorrerà guardare al livello significante. Qui, magari, possiamo godere dei gli accertamenti sulle regole.

Infatti, gli « improvvisi », gli slittamenti, gli inserti gergali, gli slocamenti dell'oggetto del discorso, il teatro dello spaesamento e il divertimento della scrittura gli intervalli e le scuciture sono tutti in rilievo nello spazio del seguito fonico che privilegia la catena fonale della reiterazione dell'allitterazione e dell'anafora disseminante a « canzonare » il senso.

Si osservi: « *paramount/tantamount/..* » « *..elle devrait être, gargantuesque et gongorique/hic sunt leones/hic et nunc/dovrebbe..* /.. »; « *../Ma il canino in tasca e un cane/...* »; « *.../Dal gros al cic o /dal cic al gros?/ Ci./* »; « *.. Gaudi gaudi gaudi/seria menti «rosa/ sarrià mentora la señora..* / »; « *../Sei, sei dry martini?/ Sei più sei dodici/ sei per se trentasei?..* »; « *../Lo sciagurato diede una sciabolata/ allo schauzer e cascò sullo sciaccò/ sciaccò è un casco ungherese; cascò sullo sciaccò/..* »

Ci troviamo dunque nel fascio del messaggio nel quale il segno accarezza il significato e i referenti, cui in apparenza s'volge, per invece divertirli, compiendo una subitanea virata per rinforzare il significante. Un fenomeno che è teso a validare

l'autonomia del significante e a testimoniare, del messaggio l'incentramento.

Il balbettio ha pertanto perso la caratterizzazione di casualità e si è assegnato come indice produttivo del poetico.

Un non dissimile percorso occupa i *Webster Poems* dove vengono abbandonate le intenzioni sui metaplasmi. Qui il segmento si costruisce scavando all'interno delle articolazioni delle « voci » del dizionario e si dice nel richiamo di un oggetto. Ma « voci » (la classe dei significati) e oggetto (il registro dei referenti) sono nella posizione di un « accanto » e proprio dal gioco dell'« accanto » il flusso della scrittura ha l'effetto di ritorno che determina la duplice portata di valorizzare il segmento nel mentre innova il testo.

Non sarà difficile riconoscere così il grado di coerenza formale che lega le *Ballads* e i *Poems*.

Non sarà difficile infine riconoscere che Giulia Niccolai oggi ha inteso interrogarci sul che cose è poesia.

Alberto Cippi

Giulia Niccolai;
russky salad ballads
& *Webster poems*;
pag. 48 Lire 3.000;
Edizioni Geiger Torino '78



Il consigliere letterario segreto

Gianni Toti

Per il
proletariato
o della
poesi ci pazione

Umbria Editrice

« Abracadabra:
il Proletario
diventò, così
Paroletario, »
(da un titolo
sul « Quotidiano
dei lavoratori »
abracadaveri-
ficante)

NIEBO

4

De Angelis

Da Milo
a Lucrezio
ed Empedocle
(con traduzioni
redazionali
in prosa
chissaprappre-
ché)
sempre
celeste-mente

Librofilmico
Filmibrato
Bibliocinigma
Cinigmattia:
educa a leggere
il cinema e
a disleggere
il discinema

Enzo Natta

Il linguaggio
dell'immagine

Edizioni Paoline

Un giovane
neo-critico
alle prese
con l'odissea
senza ritorno
dell'ex-cinema

Enrico Ghezzi

STANLEY
KUBRICK

Castoro
Nuova Italia

Carlo Guerzini

LA PRIMAVERA
DI
EDIPO

Umbria editrice

Gino Benvenuti

PARADOSSO

Téchne

IL CICLO-
STILE
E' IL CICLO-
UOMO
e paranag-
nosmatico

Il consigliere letterario segreto

Nino Majellaro

LA FIGURA
LO SPAZIO

Geiger

Si apre su
un grande
silenzio...
— dice Pia
M. Perotti
ma è la parola
che si apre...

Rina Durante

TUTTO
IL TEATRO
A
MALANDRINO

Bulzoni

Teatr-in-pagina
dal Salento
e una
mess-in-visione
già pronta...

DRAGHI
FIOCCHI
LA MARQUE
PELLISARI
BAGNERI
SERRAO:
COPOETI
POETICI
ETICI
ISTI

30°
QUADERNO
DELLA
FENICE

Guanda

Per le brigate
rosso-nere
pugnai-fra-i-
denti
e bombe-a-mano
e mitra e
sequestri...

Romolo Runcini

manuale di
educazione
fascista

Savelli

Sergio Micheli

Mass media
intellettuali
e pubblico

Luciano Landi

un editore
nuovo -
un discorso
antico -
un autore
del trafuturo

Domenico Cara

La febbre
del testo

Apertinsquarci

Nella fabbrica
della tessitura
che cosa
ordiscono
i metafrasti?

Lo sconsigliere cinematografico segreto

Erwin Piscator

LA RIVOLTA
DEI PESCATORI

Cinema di Weimar

Finalmente
la cultura capitolina
lascia le scimmie
e torna ai Pesci
dei pescatori
di PISCATOR

Federico Fellini

LA CITTA'
DELLE DONNE

« Voleva essere
(e per di più)
un foemin-film
non si fa più!
ci soffri tu?

e già arrivano
CIAO FEMMINA
CIAO OMO
CIAO OMA
Ciao Ferreri...!

Marco Ferreri

CIAO MASCHIO

ungaromanzo
cinematograficante
visto appena
all'

ITAL
NO
LEGG'IO...
(tu no)

István Gaal

LEGATO

Pino Adriano

Tell al Zaatar

Unitelefilm

Un documentario
da diffondere
nelle scuole
da salvare
(« documentum »)
da « docere »)

Nanni Moretti

ECCE BOMBO

etc. e homo
etc. e bimbo
etc. e bamba
e il bambitismo
dei bombo(n)

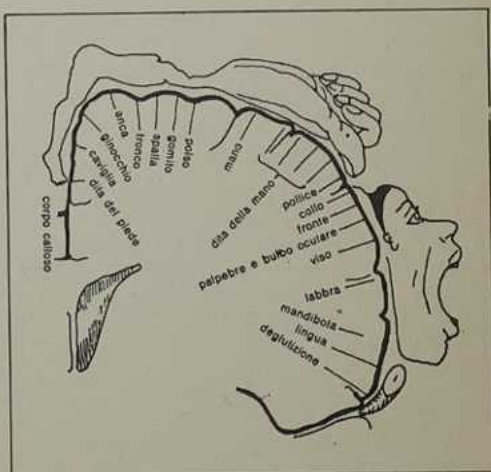


IL DITO SUL LINGUETTO

ovvero

A RIMORTIS

Qualcuno ha detto che «dal sinistrese al dito sul grilletto il passo è breve». Non sappiamo se fu una crasi, nome d'azione del «mescolar» greco o un detto crastino o un modismo di Cratinus, il poeta comico ateniese, contemporaneo di Aristofane; ma qualche connessione attendibile si dà certamente, nella coxendix dell'an-



La sala comandi
(Da «I manipolatori di cervelli»
di Maya Pines)

culus amphipolos. Se non è ancor mescolato, il métalogos, e se non sarà domani sarà già stato ieri, direbbe Cratinus: gli *sluagh-ghairm*, i guerra-gridi, o gaelici *slogan* degli stati confusionali di massa sono razioidi non per l'approssimazione semplessa che il disconsente. Irragion per cui questo discorsoio vorrebbe allontanare con altre paràule *il dito dal linguetto*...

Il parlottio difficile o disabituario, che qui si abusa, in fondinfondo altro non è che una irreaazione paroletariale alla sloganistica della bisognistica desiderale e ai macchini macchinici deleusori e sguattaribili. Irrazioide anch'essa, fors non sit, ma nuncupativa di *anti-ghairm* e *anti-slaugh*. Il dito sul linguetto sinistrier c'è già, e si contrae e illuogo dà a disperatorie. Ma poi ci si reinterroga sul rotolo degli intrestralletuali, e

216 si resta al contra-

sto fra progettistica e valoristica (contrasto poi nuncupato fra *tortorelle* volonterose e *granelli* di saggezza, sponsored da «Critica Marxista», o makarie!). Contrasto irrealistico, a dir il falsoverificabile: perché si può progettare il restauro o la produzione - riproduzione del valore e valorizzarne il progetto, lasciando al valore del progetto e al progetto del valore la dialettica aperta e l'incontro ravvicinato di infinito utotipo. In altre parabole, si può progettare un alterno guarentire l'infinitivale valorizzazione o anche delle *minorities of one*: è solo la volontà che manca, da queste parti (-partiti). Il timore di logiche massimalizzanti le maggioranze sulle minoranze è un onesto timore ma inservibile all'uopera di concuorare l'Italia ex-moroteologica.

Devono o no, adesso, gli intra-

leggenti sacerdotare i concittadini con le loro padronanze - docenze del/a pensare? Devono soltanto corporazionalmente sindacarsi e riformare le loro fabbriche di beni intellettuali? O devono accelerare le loro catene produttive di pensiero critico del trappolinguaggio sinisdestriero? C'è chi *mola* e chi *molecola*, si dovrebbe sapere ora o mai. C'è ad diricturam chi pensa a una molecolarivoluzione, a miniaturizzare gli strumenti, (magari mitrucci tascabili e bombette sprayatomiche), a deterritorializzare, a rizomantizzare sviluppi a testate multiple, con finalità molarmacchiniche (interrompo: non è linguistotierismo, questo: gli sguattari della politica producono proprio queste molli mole), a concatenagliamenti o *agencements machinales, machinistiques, machine-riales, machinateuristiques, machina-*



*tionales, machille-
rales, mache-bou-
chons, macheliers,
machicatoires, ma-
chiavelistes, etcete-
rantes...*

E si può conti-
nuare con i gridi-
guerrieri: siamo or-
mai alla diffusione
di una religione del
marginalismo, del
nomadismo da ca-
mera, della trans-
versalizzazione, del-
la pansemiotizza-
zione e del « rifiu-
to del lavoro » (ma
non dell'ozio anche
se speculare dello
stesso sfruttamen-
to). Ma che volete:
bertettuccio inter-
vista lo sguattari-
stò e Bif(o)teak, e
quelli si stor(i)ci-
nano con il giochet-
to salottiero delle
ideologiche inven-
zioni: soggettività
macchiniche, mac-
chinità oggettive,
molarità e molari-
smi nonché im-, di-
seducazioni sfinte-
ricerebrali, antipro-
duzionismi, (pe)ri-
zomi, arrangiamen-
ti a - sogni - ficali,
deteoritorializzazio-
ni teorribili, desog-
gettizzazioni, machi-
nes-ex-hommes, fi-
lonistica e macchi-
nintegralistica, flus- 217

sismi cosmicalistici e follie collettive, microfascismi confessati in massa, schizzi-analisi, creatori inconsci e inconsci creatori ...

« *Me ne frego* di dove vengono presi i concetti » — scatta e autoplode alla fine *l'infelix sguattero* (dal longobardo *wahtari* o *guáttaro*) dell'ideologia — chiamateli pure « così » o « macchini che si smacchinano », importante è la micropolitica, fondamentale è la scrittura squarciata da tutti, la degenerazione positiva del lavoro intellettuale e gli altri desiderivoltellismi...

E già so che quanti saranno riusciti a leggere fin qui tali concentrati di irrivoluzionarismo de-lirante (che esce dal solco della *lyra* antica, diciamo) penseranno a totisterismi, a paroletarietà, a poesi-cupazioni, a cognomuncupative etc. Ma sbaglierebbe il lettore attento al diversiloquio ironico se ritenesse sol-

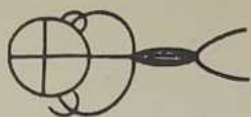
tanto ludibridinosa questa selezione di sguattarinismi e bifferie squi-librividenti. Alla fine, questa industria degli ideologemi *religat*, e come! I macchinamenti te li ritrovi dappertutto, nelle *fortdauerregen-kampfen* come negli autonomisterismi e magari, malcelati apposta, nei volantoni dei con-sequestratori (t)erroristi, ricattanti le nazioni, i popoli e persino i solitudinari stili(sti)ti(ci).

Massamediano, che volete, occupano giornali e schermi e pareti e strade: per lanciare il prossimo detersivo, vedrete, rapiranno il *bambin gesù* e « tutte le città ne parleranno ». Come *advertising*, non c'è male. Ma se proprio vogliamo non vivere assediati dalla pubblicità della morte e del terrore, bisognerà reagire all'azione confusionale dei fabbricatori di deliri feriali e ferali, criticarne lucidamente le cerebrali fessure dove fischia

il vento di una *dummheit* preumanoide. Già la *lumpen-intellektualität* di massa, già il *sous-drôletariat*, già il *sotto-paroletariato* e la *minima-borghesia* non sanno più parlare, silenzi ravvicinati neo-balbari infatti. E sui giornali a fumoni e fumacci si comunica per foni infantili e borborigmi. Provare per credere. Abbiamo letto su *Dauerreg-Kampf* lo *slaugh-dhairm a rimortis?* Abbiamo telefonato in redazione, a più voci, chiedendo spiegazioni del neologismo. Ci hanno farfugliato che non lo sanno neppure loro che cosa significhi. « Significherà che *basta*, o qualcosa del genere, insomma un ritornello, uno slogan, come *a-li-mortè* romanesco... ». Sarà, comunque *basta* sì. A rimortis, a li mortè, a rivivis!

*rallibrivido
collibridinosamente
sempre vostro
lib(e)rario*

il diavolo



dell'avvocato

MASS-FINIA ATOMITIO GLOSSOFELLALLATIO

... resta poco da morire all'Anàgnoste. ...



I
quel poco che gli resta ancora
all'anàgnoste da morire
può sviverselo qui da noi
impaginandosi spaginandosi
corraccontandocisi di come
il mondo questo non riesce già più
a raccontarsi neppure come si muore
quel poco che gli resta ancora
all'anàgnoste da morire
appena dopo (qui) nato-neo

2

e cercherà non troverà — o troverà che non
il comun-luogo di cui comunemente
tanto si parla in cui tanti coabitano
il koinòtopo avrebbe detto diceva anche
— e troverà soltanto già dividuali loci
monòtopi u-u-u-topi topitudini —
topazerà infatti isole topazie comuni
indicate da topazòsemi e topofilopsofi
ma il topio soltanto questo topio qui
troverà comune almeno o alpiù
specificatto specificante specifatturiero
fra il nero e il bianco e il neorosso e il neonero

3

non continuerai a spiegare — witt
all'infinito le pieghe — g(h)en
sono finite il fazzoletto è disteso — stein
— la facciola ha solo rùgole — ugone
ripiega la tua spiegazione — azione
di tutto il nulla di nessun — tutto
sei arrivato alla fine alla fin fine — fines
a se stessa — ai **mass-finia** — mass-fines-se

4

vacanze vacatio neg-otiis eco e logie
a Nova Siri agostitichemicidies
che bellezza! Bellezza
— il poero poveta sapete
proprio quellui paeserotino!
ha mitomotopoietato contro
— fine-al-mente **contro**
(osso contrud fosco osco)
quel che sia cosa « la fint'energia »
atomitio atomarius fucus nulliporobranchio
— ah, le mode di produzione!
Gattila minaccia Ein Stein incombe
ma che bellezza! Bellezza divora sinistriero
l'atomoto hashishino e allarga coscie
nza accapi aggambamenti egologici
a Vecchia Siria sul Metapontile Materialista
mondina mondana della Trisaia

trisavolo di se stesso trisorio pure
trisibile intrisotopo disintrudetelo!
poi iettàtelo il poiéttile...

5

e surrezioni senza re senza pubbliche senza
insurrettori e capitoli dimenticati
dal don Ché-jote ultimato
re surretto della poemorfosi
adesso benevoli megliòvoli ottimòvoli
valpurgici pessimòvoli domesticati cartilenanti
hashishini di speranze disparatorie nauneofragatori
e noi-voi pupille insonni contro-bandiere
turisti del futuro — che cosa sfare?
legiferiamo animorte probandiere?

6

ida y vuelta questa volta
ridiceva il detto ridetto
riridiceva fine ridi
citrice salmocontando
redige ancora redizioni
redazioni irredagibili
la Gertrusione inSteincabile
a rose is a bitch — a bitch is a rose roseola's bit

7

ma tu tradurresti mosca-di-burro
la povera Butter-fly la ricca
farfalla fàrfala palpilla?
e fiori-d'oro i crisantemi
e **öszirozsa** le rose d'autunno della rivoluzione?
ma si capisce! non si?

8

« **amar con fusil** — dunque
Nils Castro — è il modo contemporaneo
di amare »?
perché non allora
fucilare con amore?

Ferdinand de Saussure Helène Smith
 : glossofellationes urbinationibus
 forinda sinigodia dandinferd
 e sursauss al di quallà
 ossensanscrittura o cari
 smatematèmi al di lallalie
 — dove il linguaggio si perde
 si ritrova teatrocemente
 sensossia consensione
 troppoco



Dissilentialis Johannes
 alias
giannitoti

p

CARTE SEGRETE

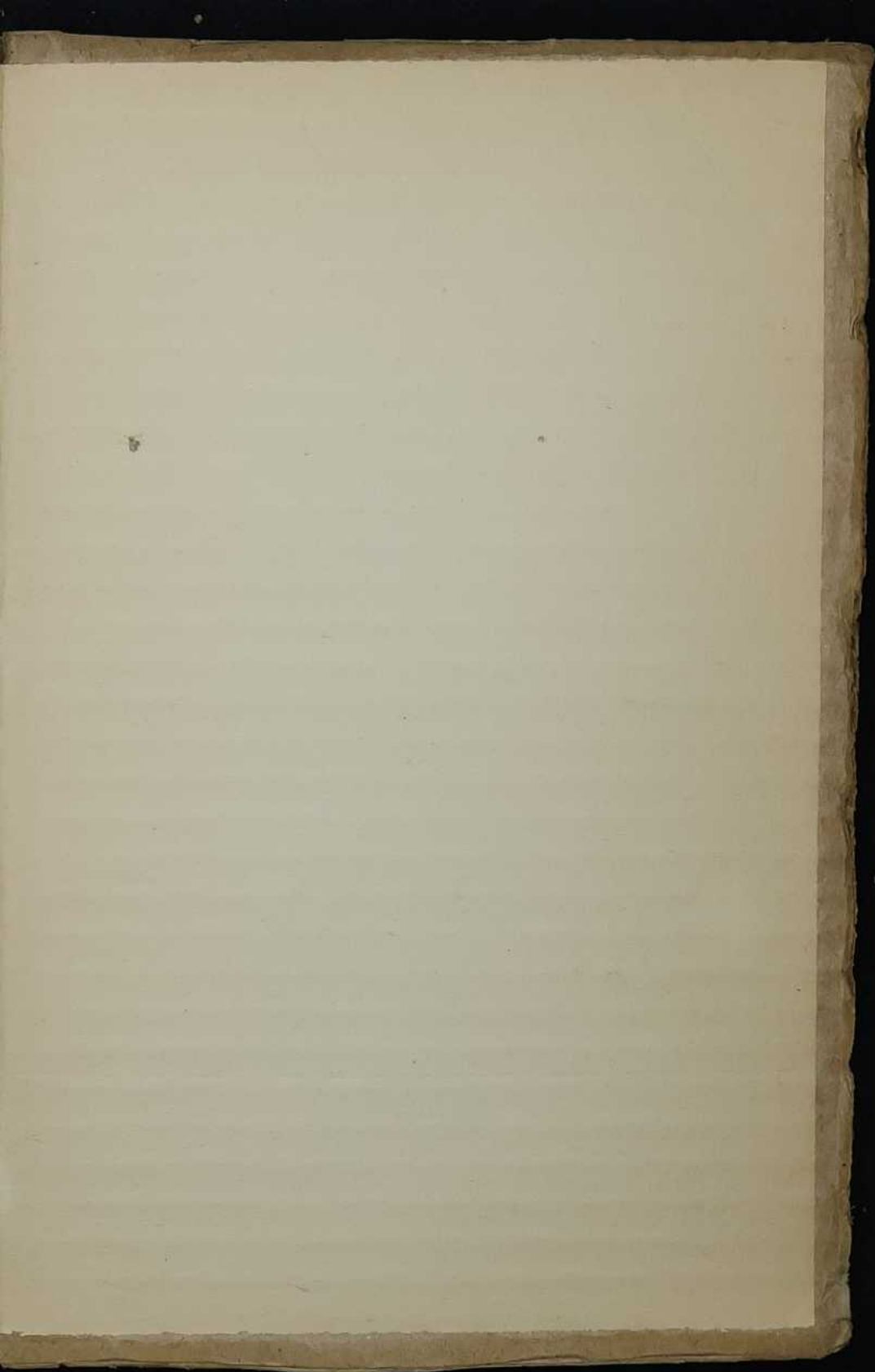
di poesia

p

7

I SOLDI DELLA FESTA

di **Giuseppe DE FINA**





L. 2000
(...)

1978

FEEL
GOOD

FEEL
GOOD

Pe 114



mesi infecondi
 le stagioni si ripetono
 insensate
 nessuno tesse il cielo
 prima di lanciarsi
 carla b sul marciapiede
 vide passare sette treni
 per lunghe ore considerò
 le spese e i guadagni
 l'erba ebbra di pioggia
 sulle rotaie
 wien 1782 - 1788
 Bona nox, bona notte, liebe Lotte;
 v'amo di core teneramente,
 sì, sì.
 Io non vi posso altro amare,
 no, no.
 Uh che dolore, uh che tormento,
 uh, uh.
 Bonne nuit,
 pfui, pfui...
 (W. A. Mozart, Kanon Kv 561, KV 348)

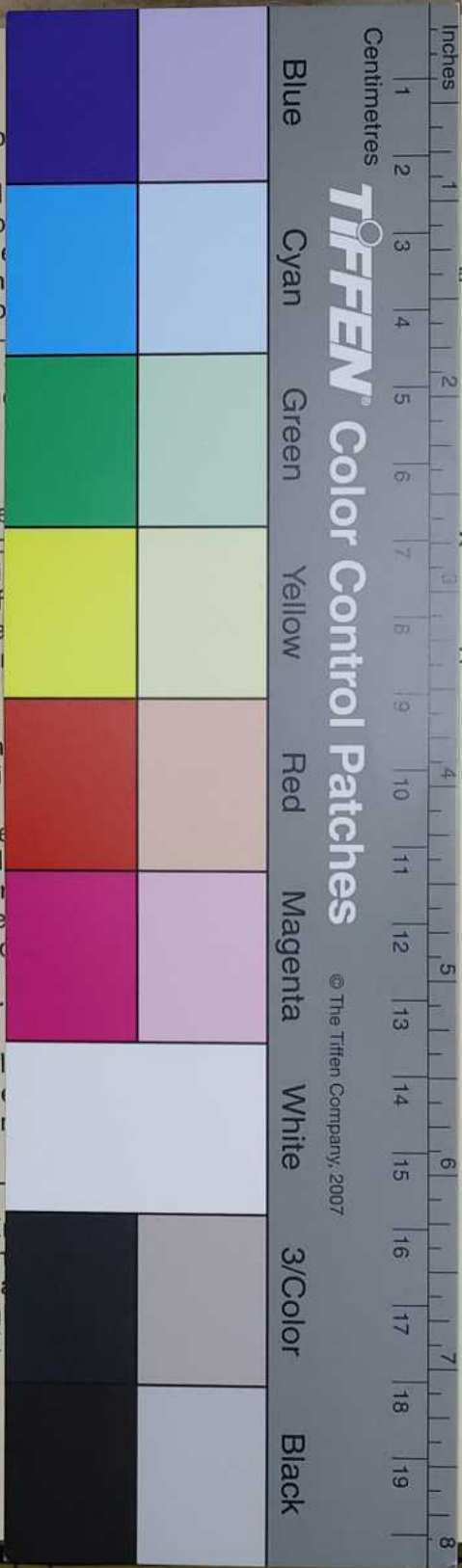
...
 sono un reduce
 l'ho anche scritto
 solo i sopravvissuti
 hanno memoria
 scegli tu le parole
 da mettere qui e altrove
 la voce dei giorni finiti
 che cominciano

...
 perché ho già vissuto
 dicesti una sera a v.
 della gente conosco
 ogni cosa (proprio tutto)
 sfido chiunque
 a raccontarmi storie nuove
 basta guardare bene
 negli occhi di qualsiasi passante
 per capire il penoso
 squallido segreto

che ci lega
 ho le mani sudate (vedi)



no
lo
Al
po
me
ch
Ep
o
m
o
o
o
Se
no
gi
of
pa
U
è
e
in
si
il
de
al
pr
te
no
E
fr
il
al
de
ur
E
in
La
g
E



ende.

cogliera.

ordo

6 - CANTO AL NILO

le preghiere dell'uomo
partendo da un concetto c
studiato sopra il tuo visch
che riempi di trine veget
bianche le terre,
e un meccanismo di cosme
dai tempi in cui non vene
attraverso gli eoni portò l
Però quanto hai dormito,
è stato un sonno di quara
prima che il nuovo grido c
facesse sussultare il vec
Se oggi agli ieri della mo
io canto convocando anch
di Tebe è perché affiora d
il presente che vive nella
di Assuan, la riconquista
di Suez, urlo del tempo.
E canto adesso la gola son
e il profondo solenne rimb
di quei passi che univano
nella polvere dei deserti.
Quanto la mano sobria che
la sua certezza e la certez
dell'ultimo beduino.
Va il canto ai figli che dife
il suolo della patria coi mo
e i fucili del popolo.
E chi può
senza arrossire affermare
della forza sull'uomo e la s
Ti ammiro e ti pre-sento ne
con tutta la tua giustizia d
ti amo perché affratello la
e penetra nelle mie carni l
delle fauci coloniali
(decadenti mandibole zelant
e sulle mie tempie ricade -
l'eco di quelle bombe che p
rettilineo pacifico fratello a
senza curvare l'alburno ciel
Oggi che la mia patria è pie





che ci lega
ho le mani sudate (vedi)
anni non leggeri
perché divago
va per le lunghe
griderò come prufrock
invecchio... invecchio...
mi schiarirò i capelli
per ingannare
i tedious fantasmi

...

Di notte! e solo?
E perché no?
Ma le tigri?
Non mi fanno paura.
E i serpenti, e i rinoceronti?
Li disprezzo.
(E. Salgari, I misteri della giun

...

il cosiddetto tempo
s'incarica lui
di smentire
sorrisi qua e là
spio i veri complici
stasera non ho riconosciuta
la tua voce al telefono
come si pagano le conversioni
le devozioni

...

piccole poesie
piccoli rimorsi
ritorna (dicesti)
vanno e vengono tutti
(mi spiace)
ora confesso
sfido tetri compagni
nel mucchio (va bene)
vivo di resti
chiacchieri
ah come chiacchieri
anche dell'ultimo ferreri
che m'importa

Lotte;
nto,
1, KV 348)
sante

