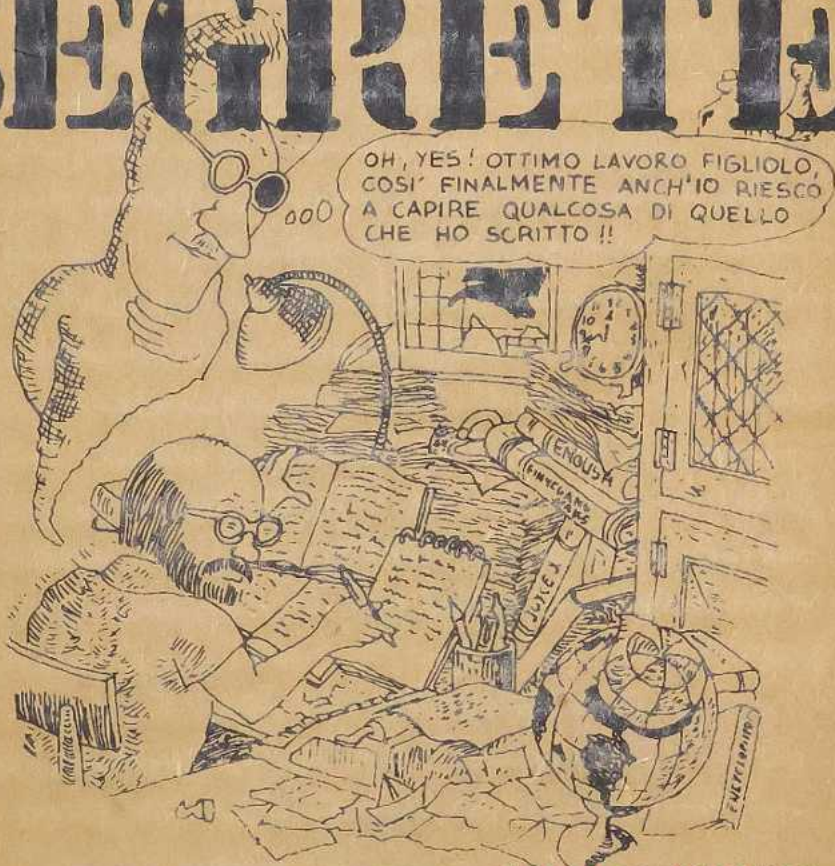


CARTE SEGRETE

45
46

di
FINNEGANS



Jean-Francois LYOTARD
L' ILLEGITTIMAZIONE TV

Christian LEBRAT
IL CINEMA DEL DISTURBO

GRECO • QUATTRUCCI
CELLAI • RUSSO
SAETTI • FERRELLI
BONAVITA

LANDI • PROSPERI • MINARELLI
MILILLO • DRUDI / DEMBY • FREZZA • MAJELLARO • TOTI • FONTANELLA
MORONI • SELVATICO / ESTENSE • MILANI • BENTIVOGLIO • MENNILLO
RAYA • VIGNOLA • SPERA • MINCIO • DI STRADIS • SALERNO • JACOVINO
PIZZI • MIELE • GEROLA • LANUZZA • CARA • ANDREANI • SPAGNOLETTI

WAKE

tradotto da
Luigi SCHENONI

LUGLIO DICEMBRE 1979

LE DATE di **CARTE SEGRETE**

43	marzo 1979
44	giugno 1979
45	settembre 1979
46	dicembre 1979

I DATI di **CARTE SEGRETE**

	Italia	Estero
ABBONAMENTO	L. 10.000	\$ 24
OGNI COPIA	L. 2.500	\$ 6

Da versarsi sul c/c postale 57659005 intestato a:
CARTE SEGRETE - Piazza Margana, 24
00186 ROMA - Tel. 67.86.914 - 67.901.46

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: Piazza Margana, 24 - Tel. 67.86.914

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

Redazione: **Filippo Maria Ferro** (Letteratura)
Massimo Riposati (Artificina)
Franco Miele (Arti figurative)
Dante Ricci (Arti grafiche)

Stefano Maffei (Impaginazione)
Marina Javarone (Segreteria)

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
TER - Roma — Direttore responsabile: **Marina Javarone**.
Copertina della Grafiser di Roma.



Un ultimo e primo omaggio
al direttore e fondatore
della nostra rivista,
scomparso il 1° dicembre 1979

DOMENICO
JAVARONE
E' MORTO
le "carte segrete"
restano... e

non solo la rivista, non solo le edizioni,
ma tutte le iniziative, tutti i progetti,
tutti i « sogni di una cosa » che abbiamo
sognato insieme: nel nome e in memoria dell'amico
e del compagno, dell'intellettuale militante
e dello scrittore che trasformò
« carte segrete » in « carte scoperte »...

Exit Javarone... Quante volte abbiamo cominciato con questo incipit assoluto dalla tristezza? Per Luigi Pascutti, intanto, l'amico che ha preceduto Domenico nell'uscita-della-comune, lui, uomo di « carte segrete » di teatro, malinconico amicompagno di avventure impaginatore (« ah, se potessimo reimpaginare il cielo! e il pianeta anche, almeno all'orizzonte...! »). E pochi giorni fa per Produzione & Cultura, la rivista del Sindacato Nazionale Scrittori: Domenico Javarone è uscito dalla pagina della vita, è rientrato nel libro dell'al di qua; lo scrittore adesso sarà scritto...

In punta di piedi, se ne è andato, Domenico. Soltanto con un forte punto esclamativo a-piè-di-pagina, perché sentissero — « loro », gli « altri » — che se ne era andato via dal magazzino, senza sbattere la porta, ma battendo un dito di fuoco sulla tempia azzurracea ormai, trasparente di pensieri ultimi.

E noi adesso — sgomenti, incapaci per ora di excomentari, sottratti almeno per il giro di questo « numero » al dovere di agire con-mente, turbati nelle stesse ragioni segrete-scoperte delle nostre carte, dei nostri fogli di papiro cartoneo, nel tredicesimo anno della rivista — possiamo dire poche cose ai lettori, ma forse sono proprie quelle che essi vogliono sentire da noi, le stesse che i giornali hanno pubblicato subito, (« Paese Sera », per esempio) estraendole dalle pieghe del nostro silenzio, esplicito come non mai: « Domenico Javarone è morto, ma le " Carte segrete " vivono... »

Il nostro primo congiuramento, dunque, è questo impegno. Verranno altri adempimenti, però. E non saranno soltanto adempimenti di iniziative culturali legate al suo nome, alla sua progettazione esausta solo dalla morte: il PREMIO PUBBLICAZIONE I LIBRI RIFIUTATI che avrà il suo nome, naturalmente e fin d'ora, o la fondazione di qualche monumento di carta e di pensiero da firmare col suo nome come già in vita dal suo nome furono firmate case editrici nella prima libertà del dopoguerra, riviste come « L'Europa letteraria », « Montecitorio », « Promozione economica », collane come « Autoritratto », « I futuribili », « Studi Meridionalistici », « Carte segrete di poesia » e sicuramente altre

di cui in questo cupo momento guizzano via dalle stanze della mente i lacerti impazziti della memoria. E' stato il venti novembre di questo ventunesimo anno prefinimillennare che Domenico è stato con noi nei locali della piccola Galleria di « Carte segrete » in via del Babbuino, per la presentazione affettuosa del suo ultimo libro, « Carte volanti », l'ottavo della collana « I quad(r)erni di ARTIFICINA » — anch'essi nati, come Artificina e le CARTIFICINE POETALI, dallo stesso koinètopo dei suoi amici e compagni javaronidi. Usciva da un tunnel di sofferenze fisiche e morali, aveva un mesto eroico sorriso sulle labbra piegate in un amaro sogghigno di estrema ironia: « Voi non sapete quanto mi avete aiutato, quanto mi aiuteranno le vostre attenzioni, le testimonianze di questo affetto... ». E noi non sapevamo ancora a quale difficile transito lo avrebbero aiutato le nostre parole, le nostre letture, le nostre affrettate ermeneusi, i nostri omaggi grafici, i nostri dissonetti e dissensonetti, i nostri voli cartacei...

Adesso, nelle vetrina di « Carte segrete » stanno i suoi libri, e li sfogliamo con trepidazione comunicandoci l'un l'altro l'intenzione di antologizzare, studiare, « saggiare » di nuovo quelle scritture ancora troppo poco frequentate: i racconti di « Una volta nella mia città » (Jandi, Roma, 1950); il romanzo breve pubblicato da Bocca a Milano nel '53, « Morto solo »; il romanzo-reportage del '59, « Gente in Dalmazia » (Gherardo Casini, Roma); il profetico romanzo, « Un inverno a Praga », pubblicato da Vallecchi nel '63; il romanzo-biografia di Ezio Taddei, « Vita di scrittore » (Macchia, '65); il racconto-lungo, « A Ustica con Omiccioli », del '66; il romanzo-vocale, « Telefono sotto controllo » (Campironi, Milano, 1972); e l'ultimo libro, le poesie di « Carte volanti » (Artificina, '79)... E dovremmo aggiungervi presto i primi inediti che trarremo dal baule di scartoffie, come le chiamava Domenico, da cui, progettava di articolare un surromanzo intitolato « Scartafaccio », una testura di fili spezzati, come i quipus degli Yncas...

Si possono dire poche cose, purtroppo, e tristi per il sentimento consapevole dell'inadeguatezza assoluta, in un « quartino » di « carte d'amicizia » aggiunte in extremis a un

« numero » già « in allestimento ». E non è certo questo l'omaggio che vorremmo rendere noi tutti, della direzione e della redazione e della collaborazione di « Carte Segrete », al direttore e fondatore di una rivista che, nata nel 1967, è arrivata a contenere le sue brave dodicimila pagine del tredicesimo anno. Il vero e solo modo onesto di onorare la memoria di « Sonny », (come lo chiamavano i suoi amici e parenti delle Americhe), è quello di continuare a sviluppare « Carte Segrete » e le sue Edizioni, le sue collane, le sue iniziative, i suoi volumi d'arte, i quadro-quaderni e le cartoline di pittura-poesia, i « dissoggetti » che sono già al forno, lo strenus bibliopeico in preparazione per l'anno prossimo, le mostre-attuali, le poesie-sculture, gli atti-da-pagina e le pagine-in-atto che stavano con lui, e stanno con la presenza für ewig della sua assenza, cuocendo fra le carte del suo segreto, nel segreto delle sue carte, nel lavoro e nell'immaginazione dei suoi innumerevoli eredi-amici (più numerosi dei senza-numero che si sono piegati sui resti del suo alto silenzio, ai funerali più tristi della nostra vita).

Javarone è stato il segno vivente di una scommessa che finora — durante la sua esistenza — è stata vinta, ogni anno: la scommessa della sopravvivenza di aree di libertà intellettuale non dipendenti da nessuno, nè da capitali privati, nè da istituzioni, associazioni, partiti (pur essendo di « parte », — e come — « partigiana », militante e meditante, dalla parte della rivoluzione democratico-antifascista e del socialismo). E' una scommessa che bisogna continuare a vincere, puntando soltanto sulle nostre energie intellettuali e sul nostro lavoro, come dirlo?, estrallettuale se volete. Lo dobbiamo noi, gli incartatori postumi del suo segreto, non siamo noi, Domenico, in questo terribile « adesso »...

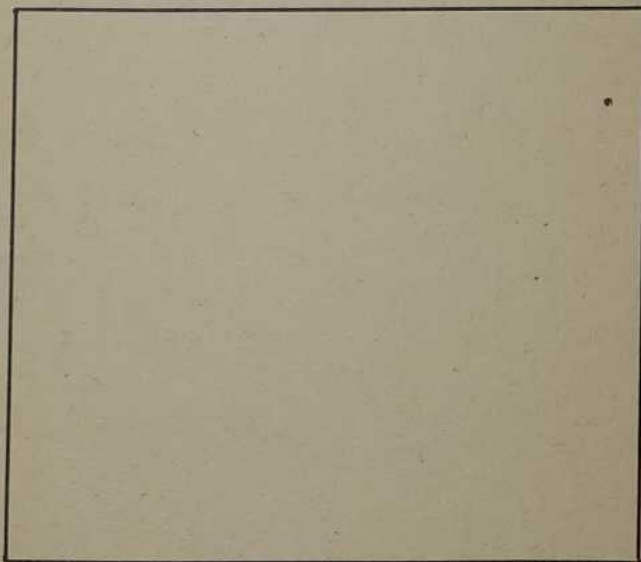


CARTE SEGRETE

Anno XIII — LUGLIO - DICEMBRE 1979 — n. 45-46

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore **DOMENICO JAVARONE**



Vice Direttore **GIANNI TOTI**

Edizioni di Carte Segrete

Carte segrete

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: L'illegittima legittimazione televisoria, 9

CHRISTIAN LEBRANT: Il cinema del disturbo, 21

LUIGI SCHENONI traduce **JAMES JOYCE:** Ancora un po' di « Finnegans wake », 31

MARCELLO LANDI: Il buio che porti, 47

AURORA MILILLO: I Poderisti e Coppola Pizzuta, 50

GIANLUCA PROSPERI: Che cos'è dunque la paraletteratura, 63

ENZO MINARELLI: Una poesia, « A mia moglie », 69

TATINA DRUDI DEMBY: Immagine èra maschile, somiglianza èra femminile, 70

LUCIANA FREZZA: Essere o non essere al collettivo, 78

DINO MAJELLARO: Ufotie dal Congresso degli Scrittori, 88

GIANNI TOTI: Il (t)ricapitolatore, 95

LUIGI FONTANELLA: Foglio-stazione, 97

DIANELLA SELVATICO ESTENSE: Narralentato, 101

MARINA PIZZI: Poesie, distinguendo però la esse dalla zeta, 112

GINO RAYA: Verga mette su casa, 117

MIRELLA BENTIVOGLIO: Cli/Cliu, 126

FULVIO MILANI: La lancetta dell'orologio, 127

MARIO MORONI: Non-senso, contro-senso, fuori-senso, 136

SANDRA MENNILLO: Niente di tutto questo, 143

BENIAMINO VIGNOLA: L'oggetto delicato, 149

CARLO QUATTRUCCI: Una lettera a Domenico Javarone, 159

BENITO MINCIO: La gaffe d'oro, 167

Carte scoperte

Ritratti di donne toscane, di Simonetta Cellai	182
Fragole di sangue su mani e lingua, di Gianni Toti	185
I pertenuti e gli impertenuti del Circolo Ottobre di Mantova, di Carlo Maria Di Stradis	192
Agata Italia Cecchini, « Appena ieri » di Giuseppe Giovanni Salerno	198
La scala cromatica di Umberto Ferrelli, di Vincenzo Jacovino	198
La poesia di Guido Savio, di Alberto Cappi	201
IN BUCA	
Un film di Gianni Toti e Oreste del Buono	203
Zavattini e Controcampo	205
Gino Gerola interviene sulla « Incompoetibilità »	206
Il linguaggio « evocativo » nella pittura di Bonavita, di Franco Miele	207
Le microterografie di Cesare Ruffato, di Stefano Lanuzza	209
Continua la nascita della poesia, un « servizio » fotografico del poeta Alfio Fiorentono	210
Optografia, e tanatogenesi, di Domenico Cara	215
Guida alla critica e critica della guida, Stefano Andreani su Bruno Traversetti	219
Conversazione con Mario Russo, di Giacinto Spagnoletti	221
Libridine	247
Il consigliere letterario segreto	250
Lo (s)consigliere cinetelevisivo scoperto	251
L'altro sconsigliere segreto	252
Il diavolo dell'avvocato	253

Illustrazioni

MARBIAN: 31

MILANI: 129, 131, 132, 133, 134, 134

QUATTRUCCI: 158, 160, 161, 162, 163, 165, 166

GRECO: 171, 177, 179

CELLAI: 181, 182, 183, 184, 185

SAETTI: 197

FERRELLI: 199, 200, 201, 202

RUSSO: 221, 223, 227, 230, 234, 238, 242, 246



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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

**CARTE
SEGRETE**

44

**ANTOLOGIA
CRITICA**

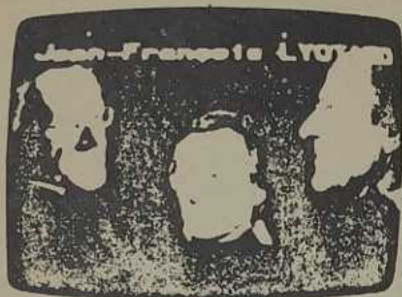
(1943 - 1979)

di
Giovanni STRADONE

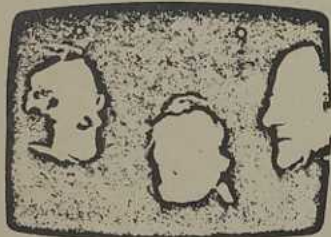
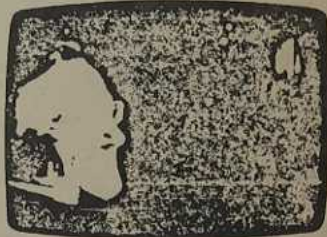
UN INEDITO DE -TELEVISIVO E RI-TELEVISIVO

di

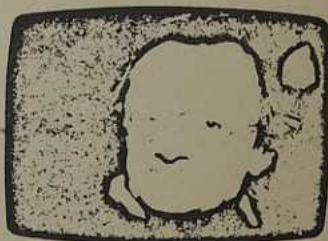
Jean-Francois LYOTARD



L'ILLEGITTIMA



LEGITTIMAZIONE



TELEVISIONARIA ,



*La sconcertante
e cartesiana messa-in-crisi
dell'autorità e della
competenza televisiva
in una emissione del
filosofo della
« economia politica
libidinale del capitalismo »,
di « a-cinéma »
etceterribiletc*

L'abbiamo conosciuto nella saletta cinematografica dell'Hilton, la seconda sera del convegno internazionale organizzato dal Centro Culturale Mondoperaio, da « Progetto/Immagine » e dalla Sezione Culturale del PSI, quando l'assoluta maggioranza dei partecipanti a questo incontro su « Quella parte di cinema chiamata televisione » (e viceversa) si sono guardati bene dall'unirsi a quella quindicina di persone che avevano accettato l'invito scritto a mano su un foglietto affisso alla porta perché ci si recasse a vedere la trasmissione di Jean-François Lyotard, una delle tante promesse di pratica teorica su esperimenti, tecnologie e invenzioni che non sono state mantenute. Così, in una quindicina eletta (élite, appunto), abbiamo assistito a una esperienza di de-televisione e ri-televisione che avrebbe fatto bene a tutti i de-parlanti al del Convegno, proprio perché distruttiva delle pretese di « legittimazione » delle « competenze » e delle « autorità » che progettavano la palinsestualizzazione totale dell'universo (del discorso (io)).

« Jean-François Lyotard è professore di filosofia all'università di Vincennes, ma non un professore come tutti gli altri... — mormorava con una stolidità non-contraddizione fisionomica e discorsiva l'annunciatore di Tribune Libre, l'emissione di Antenne Trois, il 28 marzo del 1978 — ... In
10 *effetti egli stesso comincia con l'osservarsi per osservare gli*

altri. Dal 1950 Lyotard si trova " in rottura ideologica " con il Partito Comunista Francese facendo la critica della burocrazia. Per dodici anni ha fatto parte d'un gruppo di intellettuali e di operai per approfondire la critica rivoluzionaria della società. Autore di numerose opere, l'ultimo suo libro « Rudimenti Pagani », constata lo sfilacciamento del discorso, l'usura dei discorsi sulle società: come possono funzionare, le società, indipendentemente da tutti i discorsi politici, economici, ideologici? Jean-François Lyotard è qui portato a far la critica del suo stesso discorso, e a porsi questioni sulla sua presenza questa sera, alla televisione, fra noi... ».

Bene, Lyotard stesso sorrideva, autoironico, su quella presentazione, sul suo mood sbrigativo di liquidare i rapporti solo ideologicamente conflittuali di « un vecchio militante rivoluzionario » con il Partito Comunista Francese, e con ogni altra istituzione sociale... Del resto, Lyotard stesso aveva voluto che i suoi libri, sfilanti in passerella davanti al telespettatore secondo il cerimoniale dell'emittente, corressero veloci in modo da non rafforzare i procedimenti autoritativi della televisione, e non cadere così in contraddizione con quanto avrebbe poi detto. Così che lo spettatore non era riuscito a leggere, neppure subliminalmente i titoli di « La phenomenologie », « Discours, figure », Dérive a partir de Marx et de Freud », « Contribution de tableaux de Jacques Monory a l'intelligence de l'economie politique libidinale du capitalisme dans son rapport avec le dispositi pictural et inversement », « Economie politique et economie libidinale », « Des dispositifs pulsionne », « Les transformateurs », « Récit tremblants », « Rudiments et instructions païennes », etc.

« Intellettuale alla moda », minacciato d'esserlo, o almeno diventarlo, Lyotard si era rifiutato di " utilizzare " la televisione per autocelebrarsi, e aveva strutturato la trasmissione in modo da far scoppiare, la contraddizione fra la " freddezza " del mezzo televisivo e il suo uso " caldo ". Per " riscaldare " il mezzo, quasi tutto il suo discorso è stato detto in

asincrono (la voce off, il volto in) così che, letteralmente, il telespettatore non avrebbe mai potuto pigramente pendere dalle labbra di un volto che si orientava imprevedibilmente e si moltiplicava mormorando frasi che non corrispondevano alle contrazioni labiali, tante che, nei pochissimi minuti in cui la sincronicità e la normalità tornavano, non poteva neppure accorgersene in tempo per l'abitudine sconcertante, ormai indotta, ad ascoltare la voce come se non fosse quella del personaggio, e viceversa, etc.

Insomma, sguardo o voce, identificazione e sdoppiamento? Lo spettatore veniva scoraggiato subito da ogni adesione precipitosa. Lo scarto raffreddava ciò che il senso del discorso riscaldava. La distanza scavava uno spazio vuoto fra il detto, l'ascoltato e il visto, fra il personaggio-voce, la voce-senza-volto, la/il voce/volto. La parola sorvegliava l'immagine, e questa ironizzava sulla voce mormorando inaudibili parole visive. Dunque né confort nell'ascolto, né tranquillità visuale. Le stesse condizioni della registrazione del resto non davano alcuna possibilità di intervenire sul pensiero e sul gioco vista-udito. In sole tre ore in diretta, senza montaggio, in tre sequenze di registrazione che potevano essere ricominciate ognuna una volta sola, il pensiero intellettuale doveva essere fornito al consumo rapido: quindici minuti soltanto.

In queste condizioni (paragonabili a quelle delle trasmissioni che la nostra televisione dedica al « diritto d'accesso », in eccesso di difetto), Lyotard ha scelto di puntare proprio sulle costrizioni: ha riprodotto simultaneamente l'immagine multipla del proprio viso registrata da tutte le teleprese disponibili e ha puntato sull'effetto di derisione che deriva dallo stravolgimento dell'effetto di serietà atteso da un filosofo che intus-leget.

Persino la marginale personalizzazione del potere che si può fingere o rappresentare nella figura di un filosofo, viene così incrinata: l'invitato, la personalità intellettuale, non c'è, c'è e non c'è, solo un suo simulacro risponde e inter-

roga, scisso in due, in tre, in voce e volto e silenzio. L'intellettuale illegittimato delude così tanto il telespettatore che l'istituzione televisiva, si maschera e smaschera, si sottrae e si regala, seponendo con cartesiana chiarezza le condizioni, i modi, la posta e la scommessa, la sfida di una presa-di-parola che si trasforma in un rifiuto-di-potere-della-parola.

In ultima istanza, Lyotard si rifiuta di giocare il gioco della televisione designata come tecnica del far-credere, come modo tecnico di vivere in un un socializzato universo del discorso a senso unico. Un esempio, insomma, di messa-in-crisi di quei stessi principi palinsestualizzanti che quel Convegno non solo non metteva-in-crisi ma neppure in discussione, nell'apologia generale del sistema di scomunicazione universale in cui i satelliti non sono più soltanto gli aggeggi supertemologici in orbita. La cinematograficizzazione di ritorno della televisione, la televisualizzazione a rovescio del cinema, cioè la decinematograficizzazione del cinema e la detelevisionizzazione della televisione, erano tutti stravolgimenti accettati in nome di quella legittimazione autoritativa e competenzionale che « il filosofo » distruggeva proprio attraverso l'uso incongruo, e perciò proprio televisivo, del mezzo freddo che non si vuol riscaldare e del mezzo caldo in pieno raffreddore cosmico. Ma quel partito del cinema che si chiama televisione e viceversa, e che non è solo il PSI, purtroppo, perché attraversa tutti i partiti e le istituzioni culturali e le extrallettualizzazioni, non se ne curava, Neppure « guarda e passa ». Non guarda, passa soltanto. Forse non passa neanche. Fors sit!



LA TRIBÙ LIBERA

J.F. - L. (*voce fuori-campo*):

Voi lo vedrete, voi lo sentirete. Voi non sapete chi è... è un « intellettuale », e ha scritto qualche libro di saggi filosofici. Voi li avete visti, voi li vedete (scorrono, quasi subliminalmente, le copertine dei libri - n.d.r.), voi non li conoscete ... Non siete mica voi quelli che hanno domandato che lui parli, questa sera. Voi pensate che egli deve avere qualche amico a FR3; ebbene, se ne ha, gli sono sconosciuti. La verità è ancora più semplice. Il produttore di « Tribuna Libera » ha pensato che bisognava far posto agli intellettuali in questa emissione.

J.F. - L. (*suono non sincro*):

La questione che voi dovrete porre a Lyotard e agli altri e che lui stesso forse si pone, è questa qui: perché gli si dà la parola in queste condizioni? Che cosa ci si aspetta da lui? ... Se fosse celebre ciò sarebbe evidentemente per il più grande beneficio dell'emissione stessa... Ma non è questo il caso. E' dunque che gli si vuol fare un favore dandogli l'occasione di farsi conoscere? Certamente, ed egli ne ringrazia il produttore dell'emissione.

Solamente, può far conoscere qualcosa parlando un quarto d'ora davanti a una telepresa, una sera... può far conoscere un po' il suo viso, guardatelo bene... il suo nome anche, ma già meno... e sicuramente molto poco ciò ch'egli crede di avere da dire, poiché ciò glielo hanno già domandato una o due migliaia di pagine scritte in molti anni, non è più molto giovane, e dunque dev'essere impossibile dirlo in quindici minuti...

Io scommetto che non vi dirà niente di ciò che fa. Non
14 scrive soltanto libri, è professore di filosofia all'Università di

Vincennes, fa dunque della filosofia. E nessuno ha saputo mai in che cosa esattamente consistesse...

Quando si fa della medicina o della politica, quando si è fabbricante o commerciante di utensili, conduttore di treni etc., si fa qualcosa che serve agli altri... Sono mestieri, hanno una utilità sociale, evidente, nessuno domanda a queste professioni di giustificare la loro esistenza, accade persino l'inverso. Si dà fiducia all'uomo politico, al medico, al conduttore di treni perché si sa che essi ne sanno di più... del cliente o dell'utente, su ciò che conviene fare perché la cosa funzioni... nella parte che lor spetta.

Quando si fa della filosofia, giustamente, ci si domanda in che cosa consista il sapere che la cosa funziona... e che in che consista il sapere che cosa bisogna fare perché la cosa funzioni.

Per esempio, che cos'è un corpo sociale, politico, economico, culturale che funziona... come si sa che funziona? E' che funziona quando non fa rumore, o non c'è agitazione? Ma questo silenzio è forse quello dell'oppressione...? Allora quando tutti si sentono sicuri? Ma come si sa che la sicurezza è l'ideale per il corpo sociale piuttosto che l'avventura, o l'arte di arrangiarsi, o l'abnegazione? E inoltre, come si può sapere che cosa bisogna fare per arrivare a un obiettivo comune come il silenzio o la sicurezza?...

In medicina — ciò non sembra più evidente che in politica — che cos'è la salute? E' quando non si sente affatto il proprio corpo...? Ciò è lo svenimento o magari la morte... Un essere umano sente sempre il proprio corpo. Allora, a partire da quel genere o da quale quantità di sensazioni corporali, conviene di dichiararlo malato, il corpo, e di prescrivergli un trattamento curativo...?

Un altro esempio, un lavoratore su una torretta automatizzata, quando si può dire che il suo lavoro è efficiente? quando realizza le cadenze stabilite dai servizi tecnici? Con trollate dai cronometratori?

Ma come sanno, quei servizi, a loro volta, che cosa è bene per il lavoro dell'operaio?...

Bisogna, dicono, che il prodotto finito sia venduto, dunque sia competitivo, che costi il meno caro possibile, per questo le cadenze ...Ma perché dunque? Forse che i rapporti economici fra le persone non possono essere buoni se non quando esse producono e acquistano la maggior quantità possibile di oggetti fabbricati?... E un uomo e una donna insieme... che cosa significa per loro, per ciascuno dei due e per tutti e due insieme... il fatto che ciò funzioni fra loro...?

Ecco il genere di questioni che i filosofi si pongono... fra gli altri costui che voi state guardando...

Ci sono questioni assolutamente comuni. Tutti si pongono questioni come queste, un giorno o l'altro, sul loro lavoro, la località dove risiedono, la propria famiglia, la propria vita amorosa... E' per questi problemi che si è data l'antenna a Lyotard per un quarto d'ora? C'è veramente bisogno di essere filosofi per porsele? Ma forse, allora, ci si aspetta che egli risponda a queste domande... Forse ci si aspetta che egli faccia una dichiarazione su ciò che il vero lavoro, la vera salute, la vera coppia, almeno una dichiarazione su ciò che è tutto ciò secondo lui...? Gli si chiede, forse di dare la sua opinione su questi soggetti.

J. - F.L. (*suono sincrono*)

Noi, telespettatori, abbiamo l'abitudine di ascoltare e guardare sui nostri schermi un mucchio di persone che vengono a darci la loro opinione. Solamente, noi facciamo una differenza, o almeno noi crediamo di saperla fare, fra quella che è una semplice opinione e quella che è una vera competenza... Quando un grande chirurgo ci viene a parlare di un trapianto del cuore, noi sappiamo bene che lui può parlarne sapientemente, e che ha la competenza per farlo. Oddio, quando io dico « noi sappiamo bene » è un modo di dire...

Supponiamo c'è qualcuno che sappia bene che il chirurgo sa che cosa dice... Senza di ciò non sarebbe un grande chirurgo. Noi stessi non abbiamo la pretesa di poterne giudicare da soli...

J. - F.L. (*suono non sincrono*)

Ebbene, se questa sera ci si presenta un filosofo, è perché qualcuno sa bene che quest'uomo qui, farà di più che darci semplicemente un'opinione sulla questione che ci interessa. Se gli si dà la parola, è perché in fondo qualcuno sa bene che egli sa ciò che dice...

E, come per il chirurgo, ad ogni modo, non siamo mica noi che possiamo saperlo per il filosofo. Noi non abbiamo fatto sufficienti studi. Noi non possiamo giudicare.

Solamente, si deve ben sapere che costui è un sapiente... In ogni caso, se lo si è fatto venire, è sicuramente per questo motivo. E se costui è un sapiente, ebbene è perché può ben rispondere alle questioni di cui si è parlato, cioè: che cos'è un giusto lavoro, che cos'è una buona società, che cos'è una coppia perfetta, etc. Ecco in effetti che cosa ci si aspetta che egli faccia. Ci si aspetta che egli sia un'autorità in queste materie... perché se costui è autorizzato a parlare liberamente un quarto d'ora a centinaia di migliaia di suoi concittadini, è perché ha l'autorità di farlo.

Ora, appunto, io ha detto che un filosofo è qualcuno che riflette alle questioni comuni, e che riflette specialmente e principalmente sulle questioni che riguardano l'autorità. Per esempio; quando si domanda come sa che decide giustamente colui che decide delle scadenze di lavoro.. che cosa fa il filosofo? S'interroga sull'autorità dei capi nella produzione. La stessa cosa per la salute, la stessa cosa per la coppia, per il resto: s'interroga sull'autorità del medico, del consigliere-psicologo, etc...

Ed, evidentemente, quando lo si mette nella posizione di avere una autorità, come è il caso di Lyotard in questo mo-

mento, egli s'interroga sull'autorità che gli si chiede di avere, e dice a se stesso che voi state per credere che c'è sicuramente da qualche parte chi sa che Lyotard è competente, poiché qualcuno gli ha dato la parola...

Solamente, poich'egli è filosofo, sa di non esserlo affatto. Egli sa che quel qualcuno non può sapere se lui, Lyotard, è competente. perché ciò vorrebbe dire che questo qualcuno è lui stesso competente per rispondere alle questioni che interessano il filosofo: l'amore, il lavoro, la società, la salute, etc... e che dunque può giudicare sapientemente della competenza di Lyotard o d'un altro.

Ma come si sa che questo qualcuno, questo second' uomo è lui stesso competente a sua volta? Bene, vi domanderete perché non ci sarebbero un sapere e un'autorità su queste materie comuni... Ci deve ben essere un sapere, un'autorità, una competenza riconosciuta nelle materie scientifiche, tecniche... sono cose da specialisti, da gente molto sapiente, e anche Lyotard, quando fa un corso a Vincennes, quando scrive libri, ne sa lui stesso di più che la maggior parte dei suoi studenti e dei suoi lettori.

Io credo che lui sarà d'accordo su quest'ultimo punto, ma vi farà osservare che una cosa è saperla lunga su una questione e un'altra risponderle correttamente, ciò che è senz'altro proprio del sapere.

Ammettendo che la competenza in materie scientifiche e tecniche non sia illusoria e che gli scienziati, gli ingegneri siano sapienti belli e buoni, sebbene noi abbiamo qualche volta prove del contrario) questo non prova che possa essere così per tutte le questioni. Si può, per esempio, dimostrare in modo rigoroso che ciò che è giusto non è un oggetto del sapere e che non c'è una scienza della giustizia.

Si può dimostrare la stessa cosa per ciò che è bello, o per ciò che è sgradevole. Dunque non c'è competenza o autorità vera, sicura,, in questi campi che hanno tuttavia una

grande importanza nella vita di tutti i giorni. Non vi sono che opinioni, in questi campi. Tutte devono essere discusse...

Questo filosofo si rifiuta dunque di passare ai vostri occhi e alle vostre orecchie pre una autorità, come si chiede ... E, del resto, se egli ha scelto questo piccolo dispositivo di emissione che fa sì che non vediate colui che parla, e che voi non ascoltiate ciò che voi vedete, è proprio per distruggere l'immagine dell'autorità che viene immancabilmente a inquadrarsi nel vostro schermo, ogni volta che vi fa vedere una cosa diversa dalle finzioni, dai film, dai drammi...

Rifiutandosi di offrirvi questa immagine, si rifiuta di compiere un servizio. Questo servizio è il solo che si è sempre domandato ai filosofi. Perché, dato che essi non rendono servizio alla società per la loro stessa professione, in mancanza di competenza e di autorità per la loro parte (che, del resto, non è una parte poiché è formata, in realtà, delle più comuni questioni) si può almeno domandare loro di rendersi utili accettando di passare per sapienti, incarnando l'autorità del sapere presso coloro che non ne hanno.

Per esempio, in materia di giustizia, in materia di bellezza, di felicità, e fors'anche di verità... Ma perché bisogna che si creda alla competenza e alla verità in queste materie se non c'è né affatto?

Ebbene, ecco il grande affare ... E' il bisogno di credere in una autorità, il bisogno che l'autorità ha di essere creduta, il bisogno di far credere lei stessa... E' un affare molto vecchio, è l'affare dei politici o piuttosto dei partiti. Ora, è questa stessa questione che solleva il minimo passaggio alla televisione. La presenza sullo schermo del più piccolo filosofo, del più piccolo manovale, del più piccolo impiegato, del più piccolo artista di varietà, per spogliato che sia di autorità, contribuisce e persino basta a dargliene una per qualche istante...

E voi credete che non resterà in seguito? Ma resterà l'idea generale che ci sono sempre, in tutti i campi, persone competenti che sono sempre coloro che hanno deciso di far

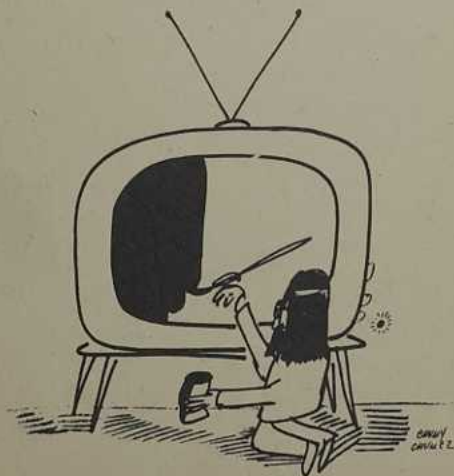
passare ciò che si vede o ciò che si sente e che meritano di avere l'autorità.

Se i filosofi accettano di aiutare i loro concittadini a credere nell'autorità in queste faccende dove non c'è n'è affatto, di accreditare questa autorità, essi cessano di interrogarsi come dicevo poco fa, e cessano anche d'essere filosofi.

Essi diventano ciò che si dice « *intellettuali* » vale a dire gente che accreditano una pretesa competenza ...la loro, ma che soprattutto accreditano l'idea stessa che si debba avere una competenza in ogni cosa. E allora essi svolgono tutti lo stesso ruolo, anche se gli uni sono cattolici e gli altri liberi pensatori o marxisti, anche se gli uni sono uomini di sinistra e gli altri uomini di destra. E' da molto tempo che in Occidente, i filosofi sono esposti alla tentazione di questo ruolo di intellettuali, che essi sono tentati di farsi rappresentanti di una autorità. E non ce ne sono molti, dopo Platone, da duemilacinquecentanni, che non hanno voluto soccombere. Mi sembra che Lyotard vorrebbe appartenere a questa minoranza, questo e ciò che mi ha incaricato di dirvi.

Jean - Francois Lyotard

(Introduzione e traduzione di G.T.)



Dopo i due capitoli pubblicati
per la prima volta in Italia
sul nostro numero 35



Disegno
di
Maurizio MARBIAN

ANCORA UN PO' di "FINNEGANS WAKE"

di
James Joyce

tradotto e introdotto e commentato da L. Schenoni

Who's Afraid of Translating "Finnegans Wake"?

Chi ha paura di tradurre "La Veglia di Finnegans"?

Nel presentare ai lettori di *Carte Segrete* un altro brano della mia traduzione del *Finnegans Wake* di James Joyce (la parte centrale del terzo capitolo, che contiene tra l'altro le testimonianze di diversi dublinesi su HCE e sul presunto misfatto da lui commesso nel Phoenix Park, e si conclude con un accenno al tema dell'esilio) non voglio ripetere quanto già detto nella mia introduzione ai passi precedentemente pubblicati nella stessa rivista (vedere n. 35, gennaio-marzo 1977), ma desidero fare alcune considerazioni che si sono affacciate alla mia mente in questi anni di lavoro.

Di fronte a tante voci che affermano l'intraducibilità di *Finnegans Wake* mi sono spesso chiesto: che cosa vuol dire, in definitiva, tradurre? Una delle definizioni che mi sembra più appropriata nella sua semplicità è quella data dal dizionario francese *Le petit Robert* (edizione 1972): «Faire que ce qui était énoncé dans une langue le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés». Questa definizione si applica evidentemente a qualsiasi testo, cioè non solo a opere letterarie, ma anche a trattati scientifici, a descrizioni tecniche, libri gialli, e quindi è valida anche per *Finnegans Wake*, la cui traduzione si può in un certo senso — anche per smitizzare l'etichetta di incomprensibilità che egli è stata troppo spesso attribuita — paragonare a quella di qualsiasi altro libro.

Questa può sembrare un'affermazione il cui unico scopo è di épater le bourgeois, ma è quello che — almeno in linea di principio — io cerco di fare, cioè tradurre *Finnegans Wake* come se fosse un libro qualsiasi, anche se naturalmente non tutti i libri devono venire analizzati «parola per parola» (*Carte Segrete* 35, p. 32) per venire tradotti.

E' da questo mio lavoro di analisi, cui accennavo già due anni fa, che prende spunto la mia seconda considerazione. Procedendo con quest'opera di scavo in profondità nella viscere di *Finnegans Wake* mi sono reso conto sempre di più che, mentre molto è stato fatto per identificare le varie allusioni storiche, geografiche, letterarie, personali contenute — spesso nascoste, e bene — nel testo, molto meno lavoro è stato compiuto su quelle parole — e non sono poche — che Joyce ha trasformato senza introdurre riferimenti particolari. Un lavoro del genere può essere utile a tutti, anche ai lettori di lingua madre inglese, per rendersi meglio conto del valore che assume ogni parola nel contesto del romanzo.

Luigi Schenoni risponde coraggiosamente: "Io no"!

(e tutti noi lettori timidamente lo ringraziamo)

Le parole cui mi riferisco sono essenzialmente di due tipi:

1) parole in cui bisogna ricercare quello che io chiamo « livello base di significato », cioè il livello che permette al lettore di seguire la trama del libro;

2) parole in cui questo « livello base » è evidente, ma nelle quali bisogna ricercare i significati nascosti (che però non sono allusioni) in quanto sono state modificate da Joyce rispetto all'inglese comune.

Per dare un'idea di quello che intendo, farò alcuni esempi tratti, non dal brano pubblicato qui di seguito ma, da un passo successivo del capitolo perché, pur essendo casi leggermente diversi (anche se appartengono al secondo tipo di parola cui ho accennato in precedenza), dimostrano con quanta cura e con quanta coerenza Joyce costruisce il suo edificio.

Gli esempi sono questi:

- 1) 67.19 astronishment;
- 2) 67.19 dorass;
- 3) 68.18 dug of a dog of a dgiaour.

Quando mi trovo davanti a parole che Joyce ha sottoposto a una trasformazione, mi chiedo sempre perché l'ha fatto; nel primo esempio, quindi, mi sono posto la domanda: perché Joyce ha trasformato in *s la h* di *astonishment* (stupore, meraviglia)? La risposta è semplice, se si pensa a ciò che la trasformazione ha introdotto: *niss* (così scritto se non si dispone del simbolo grafico *B*) vuol dire in tedesco *lendine*, uovo di pidocchio, e anche l'animale stesso allo stato giovane, e corrisponde all'inglese *nit*.

In *Finnegans Wake*, la parola *dorass* o le sue variazioni fanno parte generalmente di una frase gaelica, *deoch an dorais* che vuol dire « il bicchiere della staffa » (letteralmente « bevuta sulla porta »), ma in questo esempio, per coerenza con il contesto la frase gaelica cui fa riferimento è *dun an doras*, che vuol dire « chiudi (o chiudete) la porta ». Perché Joyce ha aggiunto una *s* alla parola *doras* introducendo la parola *ass* (asino, ma anche culo)? La parte restante, *dor*, ha un suo preciso significato, anche se non è una parola di uso frequente: è un nome generico per qualsiasi insetto che ronzia, ma specifico dello scarabeo stercorario.

L'ultimo esempio è una frase che dà anche la sensazioe di come Joyce usasse il ritmo, l'assonanza: la d davanti a giaour (giaurro) è stata messa senza dubbio per avere la sequela di tre iniziali uguali nella stessa espressione, richiamando così ancora una volta la celebre frase di Lady Sydney Morgan, « Deor dirty Dublin » (cara sporca Dublino). Ma la frase comune è dog of a giaour (cane di un infedele), perché quindi aggiungere dug of? Anche qui c'è una ragione ben precisa, che va oltre il desiderio di prolungare all'allitterazione. Dug è il passato e il participio passato di to dig (scavare), quindi dug of a dog si può anche interpretare come « ciò che è stato scavato da una cane »; però dug significa in passato, nel linguaggio dei pescatori, « un tipo di verme rosso usato come esca ».

Ho ritenuto importanti questi esempi per prima cosa allo scopo di far vedere come procedo nella mia analisi di *Finnegans Wake*, in secondo luogo per sottolineare, come accennavo prima, il fatto che niente in quest'opera è lasciato al caso: in tutti e tre questi esempi abbiamo un riferimento al tema degli insetti. Non bisogna dimenticare infatti che il protagonista del romanzo si chiama Earwicker (forfecchia), e la sua famiglia è presentata alla fine del primo capitolo come un brulicame di di vermi de insetti: « a pocked wife in pickle that's a flyfire and there lice nittle clinkers, two twilling bugs and one mid-git pucelle ». (FW 29.07-08).

Queste ora esposte sono considerazioni di carattere specifico: un mio discorso generale un *Finnegans Wake* sarà più opportuno, eventualmente, quando avrò terminato la mia traduzione. Attualmente posso dire soltanto — a livello di impressioni — che due cose mi sembrano degne di essere sottolineate: la prima è che lo scopo principale di Joyce nella trasformazione cui ha sottoposto in *Finnegans Wake* la sua lingua madre è quello di espandere, quasi all'infinito, il significato delle parole, per concentrare, nelle pur non poche pagine del libro, i principali conflitti tipici del genere umano. Si potrebbe quasi dire che *Finnegans Wake* è una « mind-expanding drug » senza effetti deleteri, o piuttosto una « meaninz-expanding drug ».

L'altra impressione che ho avuto continuando a lavorare su questo libro e a tradurlo, è che con esso Joyce non solo richiede quella partecipazione totale cui accennavo nell'introduzione sopracitata, ma invita i suoi lettori a imitarlo, a farsi essi pure creatori di parole nuove, non importa in quale lingua, per contribuire a quel processo di rinnovamento del linguaggio che egli riteneva senza dubbio necessario. Questa mia sensazione è confortata dal fatto che alcuni di coloro che hanno letto brani della mia traduzione mi hanno detto di aver provato

Se da una parte ho avuto la conferma della difficoltà da affrontare (come rendere, ad esempio, una creazione così semplice eppur pregnante quale indeedust — 55.03 — che coagula indeed, davvero, veramente, e in the dust, nella polvere, senza perdere niente del suo significato?) dall'altra ho avuto anche, in questo periodo, molto soddisfazioni: non mi riferisco soltanto ai riconoscimenti cui si accenna in altra grande varietà della costruzione verbale che costituisce la fitta trama del testo, e di riuscire qualche volta a trovare soluzioni a mio parere azzeccate. Una di queste, per esempio, è biografistolo, che richiama l'originale biografiend (55.06), una « parola-valigia » che contiene biographer (biografo) e fiend (diavolo, demonio). La parola da me costruita richiama senz'altro biografo, e inoltre contiene fistolo, che ha lo stesso significato di fiend. Si potrebbe obiettare che fistolo è una parola obsoleta — la usava Boccaccio — ma pure Joyce impiegava spesso, come si è visto anche prima, parole disusate o dialettali.

In conclusione, nonostante la complessità di questo mio lavoro, se mi si domandasse, parafrasando il titolo di una nota commedia di Edward Albee, « Who's Afraid of Translating Finnegans Wake? » la mia risposta sarebbe: « Io no ».

Luigi Schenoni

JAMES JOYCE

FW 1.3, 55.03-62.25

La casa di Atreox è crollata polveremente (Ilyam, Ilyum! Meromor Mestisoci!) avergolante sul malbisso come i mundibanchi di Fennyana, ma gli ossalti dei monti risorgeranno. La vita, lui stesso ha detto una volta, (il suo biografistolo, infatti, lo uccide, se non subito, pocodopo) è una veglia, vivisciala o criccoglila, e sulle rove del nostro sudarpane giace il messedavere del nostro germenitore, frase che il fondatore del mondo secondo le leggi potrebbe pretinatamente scrivere attraverso il frontepetto di tutti i natiduomogremban. La scena, rianimata, ridestata, era di quelle da non dimenticare, con la hallina e il crociato eternintermutuomergenti, perché più tardi nel secolo uno di quella banda meno anziana di furettatori di fatti, (allora un exfunzionario (fuori dalle casupole della hdogana) (pensionato), 25

(offeso), per la legge del sessantacinque) in abito nero moderno ed elegante e burlington color tané luccicanti e com'eravamo, (tam, homd e dicky, quopriquo e bisijagd) la provò, pippa punta, con un solenne inchino (copiato) per un cugino dallo stesso nome del povero arcidiacono F. X. Preserved Coppinger (un tipo caldo alle sue notti, che la mandre di guardio possa aver mietà di lui!) in un pulldonna della nostra prima linea transiberniana con abbondanza di particolari ancora più tristi che è una spezzacuori dagaduga se può mai cavare colme coppe da occhi marmorizzati. Cicloptcamente attraverso i finestrini circolari e con turbinnanti sgomenti gli occhi rotondi dei rundreiser, dorso a dorso, culo a culone, sul cantalesino aerlandese, guardarono con inturistato anteresse il vestito inseguire l'ignudo, l'ignudo il verde, il verde il gelido, il gelido il rivestito, mentre il loro convoglio girava incircularmente abbondio al gigantigo albergo della vita, il nostro blomsterbohm fortunatamante quadrinfocato, fenice della nostra brullità, haltero, cacuminale, erubescnte (replica!) le cui radici sono asche con lustri di peine. Perché tanto spesso quanto l'Arcicacadenò, deposizionando l'*Irish Field* e implorando i loro auricolari per ricettacolare i particolari della difesa prima che fossero trombati a Castlebar (matti ed amar!) ne parlava a richiesta generale, ascoltando in questa nuova variante della parte per cui, a causa del Dyas nella sua machina, il grignante grimaldismo della nuova garrickgione ipostasizzava mediante substintuazione l'orerotundità assiomatica di quell'untempo gran vecchio ballio di erlington, la descrizione da copicante del gioco di parole di quel compagno di viaggio sui contenenti, essi potevano semplicemente immaginarsi nella parte più intima del loro midollo, come *pro tem locums*, temportati attarverso lo spalancato (abisso), poiché una volta erano rivieraschi, ascoltando la rievocazione vesperotina da tiratore al bersaglio del condannato ma sempre ventriloquente Agitatore, (nonon più plangorpoundono i marosi sul Thouna-

wahallya Reef!) che si setagliava, trinceccopotreidire, conn-toro il crepuscolo dello skumring, (sarebbe quel tempio il richiamo di San Muezzin — sacri luoghi! — e questo fez senza tesa come la fronte di un fedele toccatore del suolo, vorrebbe che ci fosse — benedette siano le ossa! — il ghazi, col potere della sua spada.) colla sua brandistola da assassino protesa verso quella matita troppo cresciuta che doveva presto, almeno monumentalmente, erigersi come un Molyvdokondylon per, per diventare, per diventare il suo mausoleum (O'dan stodava tillsteynito in posizione di meisieposo sempre skulderoso di mostarvisi 'opra) mentre doliver-tutte le sue caratteristiche giustificative, intanto che Roland risuonava con una piccola gocciolena di dolore sul punto di sillonargli le joueious, il fantasma della rinuncia diffondeva una spettrale orrivenenza, come possono i sommersogni di un giovanotto gongolarsi su'l fato delle sue acque, simile in origine ed akkurat in effettività ad un raggio di sole su di una targa funeraria.

Non antiqualmente Innei giorni del Bygning il nostro Viaggiatore estraneo, senza amici, dalla Terra di van Demon, qualche pigro scaldo o poteta vagabondo, solleverebbe stancavolententamente gli occhi ottusati e snobischi verso i semisegni del suo zooteaco e indugiando indolentemente lungo il collo di fiasco, la coppa cracketata, il brogue calpestato, la zolla di torba, l'erica selvaggia, il pezzo di cavolo, lo stoccafisch, imparerebbe ingordamente che là dall'Angel erano herbergati per lui putin e tè e preti e 'bacco e vino contonne carolamente contrillanti: e senza cerimonie quasinizierebbe a presquesm' ilerridere alla questizzinosità (Stupidag-gini! Non soffiava certo molto windoso Nous in quel momento attraverso il cappello del Sig. Melancholy Slow!).

Ma nel pragma quale cagione formale sorrideva a *quel* tothensiero? Chi era lui per chi? (O'Breen non è il suo nome né la bruna la sua ragazza). Di chi sono i luoghiidove? Kiwasti, kisker, kither, kitnabudja? Talcontate la temola

del tumulum. Givate i gavdoni della grube. Che sia il paese degli schermidori coi bastoni, o la città degli orpiscipanti o la terra dei licchellicatori o il panbpanungopovengresky. Quel che il regnans ha realizzato i rovesci hanno livellato ma sentiamo gli indicatori e possiamo misurare la loro bussola perché il melos rende il modo e il modo le maniere plicismano, planisimano, plusimano, plab. Tsin tsin tsin tsin! I fecchi forarcafoli per il premio di due pollastrelle con Ming, Ching e Shunny sul prono prato panzanoso. Ci metteremo a sedere sulla speranza dello spirito orrento perché l'uomo delle decime disturba ma il suo hantitat non s'hagita più hqui. Rispondono dalle loro Zoane; Ascoltate loro quattro! Udite come terrombono! Io, dice Armagh, e ne sono orgoglioso. Io, dice Clonakilty, che Dio ci aiuti! Io, dice Deansgrange, e non dico niente. Io, dice Barna, e chenedite? Ih ho! Prima che cadesse fericollato colmò il firmamento: un ruscello, un ruscelleto alplambente, ritrosamente li avvolse, raffreddato nei di lei riccioli: Non eravamo che termiti allora, piccole piccole. Il nostro formicaio lo sentivamo come una Collina di Allen, il Barrow per an Popolo, un Jotnursfjaell: e c'era un grummelung amung le truppe d'apporco che ci fece trasecolare come un tuono, luontano.

Così i nonfatti, li possedemmo, sono troppo imprecisamente pochi per garantire la nostra certezza, i renditori di testimonianza per elegzione pullnerale sono troppo infidamente irreperibili dove i suoi adjudici sono verosemmilmente fresconi tre ma i suoi giudicandatari evidentemente meno due. Tuttavia il Tshowus di Madama s'incera di gran lunga più assomiglianzato (entrata, un kudos; uscite, gratis) e la nostra gabberia nozionale è ora completamente compiaciuta un exegio monumento, aeramente perennio. Avanti coi vostri prugnoli; gampazze, digraziatevene! E là molti si sono soffermati prima di quel suo smascheramento presso il vecchio Tom Quad, una scena retrospettiva in cui siede saziato,

28 insottanato, in abito clericalagioso, guardando il blando sol

dodgsoarsi fangagilmente nell'imo, con un globulo di maugdlenità sul punto di corrugitare la sua guancia milde e lisa e con la tata di una piccola vittoriana, Alys, premuta dal suo zoppicante zozzerellone.

Eppure invero uno esiste. Eher che l'inverno seguente avesse overtò le pagine del libro della natura e finché Ceadurbar-atta-Cleath fosse diventata Dablèna Tèrtia, l'ombra dell'enorme straniero, maladikkio, multivulto, magnoperoso, si era ammassata alla sbarra di una rota di tribunali in sale di manieri come in cucine di ladri, tra conversazioni prima di dormire e chiacchiere da merdicienti, sul Marlborough Green come attraverso i Molesworth Fields, qui condannato senza processo con la giustizia di Jedburgh, là assolto contestimone con l'immunità giudiziaria del clero. I suoi Tingi Moti l'hanno rovinato: ed i suoi matitingi l'hanno fatto uomo. I suoi beneficiati sono legioni nella parte che ha creato: essi contano i suoi anni. Greatwheel Dunlop era il nome che gli avevano dato: benfornito, tutti noi siamo i suoi bisacconigli. Come era giorno d'agrifesta nella sua casa così lui era prete e re per quello: ulvidia venne, invidia vide, edera vinse. Eccol! Eccol! Hanno agitato i suoi rami verdi su di lui mentre lo hanno lacerato brano a bruno.

Per la sua muertificazione e la sua uxpirazione e la sua dumnazione e la sua annululazione. Con schreis e grida, deprofondi souspirs. Solerti, sullivans! Mannequino pausa! Le bricche di Longtonnino stanno cadute giù, ma la Granna affesta la tegola. Addostatevi, fideglioni, e filate i ballii del Flucher perché il totale dei vostri affronti non è adatto ad arieggiare il suo aspetto. O! Fate un cerchio e cantate wohlamente! Chin, chin! Chin, chin! E naturalmente tutti scampanentrarono trambustamente con la mungissima bovia-lità. Rum e beaunes e sherry e sidro e negus stenditori e pure citronnades. I più forti. Oho, oho, Mester Begge, stai per essere di nuovo bisaccato nel botro. Buggerato. Ma sem-plicisotti seufspirarono: Eheu, fur gassi! Ma ecco! ecco!

per gli dei trenodianti, quali che siano le statue del nostro kuo, chiunque sia il malanchez che sia il nostro kuang, sicur sicurivamente è là, humano, errante e condonabile, l'indimenticabile ombradalbero si profila all'improvviso dietro le sballottanti sentenze di quei, come tutti dovrebbero riconoscere, giorni malriconquistabili.

Tap e pat e tapatancora, (sparate il primo colpo, Missieri Refuseleeri! Peingpeong! Per i sassonluti!) tre tommix, soldà del re, coccalicchi e cappalpiè, delle Coldstram. Guards stavano camminando, in (*pardonnez-leur, je vous en prie, eh?*) Montgomery Street. Uno espresse l'opinione sulla quale da entrambi i dati (*pardonnez!*), annuendo, tutti i Finner Camps furono d'accordo (*je vous en prie, eh?*). Fu la prima donna, dissero, che lo aveva fatto cenare, quel fatale wellesdi, Lily Coninghams, proponendogli di andare in un campo. Rabbioso mod eldfar, la ruthpassione reddetta lo stilstand, la rabbia rovina i rabbiosi, confessò il soldato semplice Pat Murchison *retro*. (Terso!) Così i contententori giocano coi santolocchi. Una delle nostre distinte calcascene di Vauxhall che sta attualmente riposando (è stata chiamata da un famoso eleuzionista teatrale una Sittons paccalotto) fu interfeudata in un pistituto di pellezza del waistend. Sembrando forse ancora più pellezzarossa nelle sue paduasoye lucciuccanti, con una cintura e un fermaglio dell'Halfmoon and Seven Stars, con le rense del Blackamoor's Head, tra i ragazzi scalatori nel suo Eagle and Child e al di sopra degli emptori di crano e di hfieno nel loro Black and All Black, la Sig.ra F... A... dissaparte, a metà del palcostadio di sussurrare al suo specchio confidante, mentre stava recooperando il suo chapot a ruota di carrò (*ahattilé!* — e sappiamo adesso che cosa significa un tonnasso a baquet su di un lalenza atollo), che sperava che Sid Arthar potesse avere un ritrotto di Chrissmann con orchidee grandi come orangi e limoni con elica e agrifollio, dal feeatro degli Inoccidenti, dato che il pondo era stato scaintenato. Quindi, pur essendo odroso se lo si

paragonazione ai fiori di springavera del suo germoglianno che era viridabile goddinpotty per i reinbrichi e le charlattine e a tutti i rami di climatite, è stato unteramente una noialtezza così magnifica, aggiunse, con molti saluti alle pranjapansè di Maha. (Tarta!) Preistorico, obiterò al suo dittafono un enticologista: il suo propenomen è un properismo. Ad uno spazzino bottezzato Sevenchurches alle dipendenze della ditta Achburn, Soulpetre ed Ashreborn, fabbricanti di preiere, di Glintalook, fu posta dalla sororità la dibattuta questione durante il suo pasto di mezzogiorno con sfigato e becon in alternativa con bistecca, alla puzzaiole e pisticcio di roneyone in una trattoria e, grazialkevlo, risponso impulsivamente: Abbiamo appena propoganderato tra la mia gente la sua istanza di nullità e quello che hanno tirato fuori dal suo orecchio. Tutti i nostri ragazzi da O'Dea saggiaffermano con Aratar Calaman che lui è come un mattone cementato, mannaggia a tutto! Un cocchiere più che meno usualmente sobrio, che stava calessinamente lavando la sua carrozzella, Ginger Jane, prese una posizione decisa. Lorry la lavava mentre parlava e questo è quello che disse ai scribacchini: Irewaker è proprio un mero riformatorio all'acqua di manzo nella vita privata ma tutti sostengono che secondo le leggi di brehemons dovrebbe avere un seggio in parlamento. Eiskaffier disse (Louigi conosce quell'uomo, il brillante Savourain): *Mon foie*, le piacerebbe angiare una homelette, sì, signora! Buona, mein leber. Il suo huovo se lo deve rompere da solo. Guardate, io lo cracco, così, e lui siede sulla poele, umbedimbuto! Un traspiratore (sopra i sessanta) che stava mantenendo in esercizio i suoi tennises ansimò che lui sape quan'er diffic sumre infamazioni ma ra naltropar di flanelle arrampicarsi sui muri e introdursi oltre il campabello d'una porta. Dopo uno spampanato Braddon ascoltate questa frescace troterella! L'opinione di una barista delle ferrovie (la chiamano Spilltears Rue) fu espressa così: ai simpatizzanti della Dole Line, Death Avenue, relativamente

a quegli oggetti della di lei compassionevole ministrazione, bagnoè, l'uomo e il suo sifone. Ehilui! E' sempre troppo tardi per phisschiare quanto Phyllis inonda la stalla. Sarebbe una scandalosità scarlotta carcerarlo sottochiave, come gli era stato proposto dalla creatura di Seddoms qualsiasi materia qualsiasi merritrucca scoppiasse col suo revulverlei in rapporti al fatto che ehilui era u norfano e goduriava di una malute così perfida, ehilui! Ben fatto, Drumcollakill! Kitty Tyrrel è orgogliosa di te, fu la risposta di un funzionario del B.O.T. (O nonne biasimate il boardo!) mentre la Daughters Benkletter mormorarono all'unisvengo: Dippedonnilegiudicigambe! Brian Lynsky, la catastrofe dei cuccioli, fu interrogato nella sua capanna da cacca, Bawlonabraggat, e diede una buona rimbeccata, dicendo: Zamp! Ancora una volta m'infergnerò! Sono per la caccia al cavernicolo e il sesso nel sahara, burkedizione! Quelle due cagne dovrebbero essere tenute al guinzaglio, canem! Addorso e all'apposto! Zamp! Un martire mancato, al seguito del sanito Asita dove gli viene insegnato a portare braccialetti, quando fu ben cotto sulla questione, rivelò l'indubbio fatto che la conseguenza sarebbe stata che purché Sankya Monody avesse giocato i suoi tiri del mango sotto il mistetri, con ombrosche apsaras occultate nella licenza delle sue foglie ed i suoi adombratori torrifritati dai potenti dardi dell'indradizione, ci sarebbero state delle zuffe dappertutto a Cuxhaven. (Trulli!) La missionaria Ida Wombwell, la revivalista diciassettenne, disse correlativamente alla cointingenza che lui si era interfrizzato con dei granatini ed altre parisone rispettabili e disgustate che usano frequentare il parco: Quella persona perpendicolare è un brut! Ma uno splendido brut! « Caligola » (il Sig. Danl Magrath, allibratore, ben noto agli sbricilettori Estrailiani del Sidney Parade Ballotin) fu, come al solito, antipodale con il suo lottare per morioggire, spemalancarsi per domaniare, Tento alle Zacchere. Cobbler. Ci siamo carnosciuti doppio tresto, cantilenò El Caplan Buycout, col famoso getto

di cappa del turriduro del cappellano, conosciuti troppo resto, matacaro!

Dan Meiklejohn, precentore, della chiesa dei SS. Smack e Olley, fu probiverbiale con il suo upsidxit: *mutatus mutandus*. Il signore di Dauran (« Sniffpox ») e la signora di Moirgan (« Flatterfun ») si schierarono e si incrociarono e si inchinarono alle rispettive opinioni e tornarono a incrociarsi. I duridi dub apron su patti, cun duoppa tribertà, fecero eco le diurnaziose donnine dardeggiando le loro scenità, una mona. Sylvia Silence, la ragazza investigatrice (*Meminerva*, ma ormai si odono tortorii per tutta la Dove-landia!) quando le furono date informazioni sulle molteplici sfaccettature del caso nel suo comodacchioso appartamento de bachelesca, trascurando del tutto le scudeorie di John a'Dream, si appoggiò allo schienale della sua sedia realmente sinceramente comoda per domandare con calma con le sue sillabelle invocalate: Non ha pev caso supposto, vepovtev, che la veva e pvopia gvandezza è stata la sua tvagedia? In ogni manieva coeventemente con le mie appvofondite viflessioni pev questo atto dovrebbe esseve punito con il massimo della pena, con procvastinazione della pevpstvazione, in confovmità con la Sottosez. 32, sezione 11 della legge del C.L.A. 1895, nonostante quello che tale legge possa conteneve in senso contvavio. Jarley Jilke cominciò a rabbuilkearsi perché non poteva andarsene a casa fino a Jelsey ma finì col dire: Gli anno dato il benservito che l'ha aiutato a mudare infece dei suoi stracci gaiostonici. Meagher, marinaio semplice, seduto su uno dei settili cromlechiani di granito delle nostre nuove fishamblerie per la solita aereazione dopo lo spettacolo sempre popolare, con cui erano Questa e Puella, piquanti e cerchiète, (la prima aveva un raffreddore di cervello mentre la seconda si sentiva sprofondare lo scommacco, con can, c'è 'n cin) fu incoraggiato, anche se era nirvanito, da una delle sue compromesse, prendi il fiato, Walt, e sputta il rospo e quando gli fu brontomandato dalla di lei

sastrarella più fastastrata insellati sui tuoi pancialoni, Naville, corsi rispose agli altri graziebaci di lei: scommetto i bottoni delle mie due dita, fiancée Meagher, (parla!) che doveva venire biasimato a proposito di voi due cosciedivelluto su per l'Horniman's Hill — come gancio ed occhiello biasimano lui o qualsiasi altro piscumano? — ma penso anche, Puellywally, per il tondo dei suoi calzoni che c'era alcun altro dietro — ci potete scommettere l'ultemo blorneyesimo — a proposito di quei tre tamburin igiù per Keysars Lane. (Trito!)

Siano questi meeri favoleggiamenti da taylorsarto marchante di un referendo di razza con chetipo rex? E' ora tutto vistosentito quindi dimenticato? Cantunque, uno sarebbe lieto in questa plumbea età di lettere di sapere ora, che degli oltraggi così diversificati (devono ancora venire!) sono stati escogitati e parzialmente proferiti contro un membro così fedele del covenant se fosse vero che uno qualsiasi di quelli registrati fosse mai stato affibbiato perché molti, congetturi mo, sistretti e nogati, ci vengono dati da alcuni di quelli che non usano la verità se non parcamente e noi, da questa parte dovremmo affliggerci per le loro penne bucacchianti per quel motivo. La settima città, Urovivla, la sua cittabella di rifugio, verso la quale (dovremmo credere ai laimani e ai loro conti), al di là dei venti placati dell'Atreeatico, scambiando segni con un bargomostro, l'egirita era fuggito, silencitatamento nell'altosonorità della notte, capisolo, un corvo delle onde, (sii mercé, Mara! Un lui da cui Rahoulas!) dalla dirtby degli osemen sull'old vic, per dimenticare in una carneficine espiatoria e, riancornascendo in rimatrildoria da una grave malattia-cerca all'indovina previdenza, (se state cercando le bilder tuffondate l'orecchio sul movietone!) per vincolare la sua ventura, palmo e patte, con una papisheesta.

Per mina qvindonna ti gifteprendo e legando l'hosenbanda t'hincavezzo. La terra devolata, una terra di lottusatori, una terra luttiosante, Emeraldilluim, concimata da contadini, in cui per il quarto comandamento secondo la promessa i suoi

giorni apostolici dovevano prolungarsi per la copiosa grazia di Colui Che Tuona Da In Alto, mormorava, si sarebbe sollevata contro di lui con tutto quello che c'era, franchisabili e abitanti, asta come agora, iliofiloti, gli avrebbe fatto male, povero guzzo, lo spirituale che segue il carnale, come se fosse diventato una maledizione per loro, i corruttibili si danno da fare in fretta, tutti i santi dell'incorruttibilità di una nazione benedetta, il reietto comune o er'in-giardino, da condannare in rossa resurrezione in modo da poterlo convincere, lui, primo faroane, Humpheres Cheops Exarchas, dei loro propri peccati. Gli affari hanno allenato a parlare tenendo duro a tutti gli uomini e nella maggior parte delle occasioni l'Uomo che conosciamo bene ha corso quasi il rischio di doversi battere se non fosse stato perché lui o le sue ansie erano stati esposti agli orrori del premier terrore di Errorlandia. (perorse!).

LUIGI SCHENONI - BIBLIOGRAFIA

- 1) Specimen Translation of Finnegans Wake 4.18 - 5.4 into Italian (James Joyce Quarterly, Vol. 11, n° 4, estate 1974, n. 405).
- 2) « Amaro » in Finnegans Wake (A Wake Newslitter, Vol. XI, n° 4, agosto 1974, pp. 68-70).
- 3) Far Beyond (Nota su FW 463.4 - Paddyuare far below on our sea-level) (A Wake Newslitter Vol. XXI, n° 2, aprile 1975, p. 34)
- 4) Further Notes on Amaro in FW (A Wake Newslitter, Vol. XIII, n° 2, aprile 1976, pp. 32-36)
- 5) The Prankquean (FW 21.05 - 23.15) - Trans. Luigi Shenoni (A Wake Newslitter, Vol. XIII, n° 2 aprile 1976, pp. 36-38).
- 6) The Turning of the E (A Wake Newslitter, Vol. XIII, n° 3, giugno 1976, n. 54).
- 7) Introibo (Introduzione alla traduzione dei brani di cui ai punti 8 e 9) (Carte Segrete, Anno XI, n° 35, gennaio-marzo 1977, pp. 31-35)
- 8) Mutt & Jute (FW 15.19 - 18.16) - trad. di Luigi Schenoni (Carte Segrete, Anno XI, n° 35, gennaio-marzo 1977, pp. 36-39).
- 9) O foenix culprit! (FW 23.16 - 29.36) trad. di Luigi Schenoni (Carte Segrete, Anno XI, n° 35, gennaio-marzo 1977, n. 39-47)
- 10) Some Comments Upon Yoyce's Meeting with Yeats (I have met with you, bird, too late - FW 37.13) - (A Wake Newslitter, Vol. XIV, n° 2, aprile 1977, pp. 31-32).

- 11) Qui Viene Ognuno (FW 30.01 - 32.19) - trad. di Luigi Schenoni (La Serpe, Anno XXIII, n° 4, dicembre 1977, pp. 17-18) - (Precede una « spiegazione », ibidem, pp. 16-17).
- 12) Dal **Finnegans Wake** di James Joyce: I. 2, 35.01 - 42.16. (Paragone, n. 338, aprile 1978, pp. 98-105).
- 13) Grande Mascerattore (FW, I. 2, 35.01 - 36.34) - Anticipazione del brano comparso su Paragone (Tuttolibri, n° 127, 6.5. 1978, n. 13)
- 14) FW I. 1, 3.01 - 3.10 - (L'Espresso, Anno XXIV, n. 21, 28.5.1978, p. 79).
- 15) Italian Words and References in FW II. 1 - (A Wake Newslitter, Vol. XV, N° 4, agosto 1978, pp. 51-55).

PARTECIPAZIONI

- 1) V Simposio internazionale su James Joyce, Parigi, Giugno 1975
- 2) VI Simposio internazionale su James Joyce, Dublino, giugno 1977.
- 3) Convegno su Joyce - Firenze, gennaio 1978.
- 4) Trasmissioni « letti e riletti » - Radio Città, Bologna, maggio 1978.
- 5) VII Simposio internazionale su James Joyce - Zurigo, giugno 1979.

SU LUIGI SCHENONI

- 1) Rosa Maria Bosinelli - Raccontano la storia... Introduzione alla traduzione di FW I. 2, 35.01 - 42.16 (Paragone, n° 338, aprile, 1978, pp. 94-98).
- 2) Guido Davico Bonino - Un Joyce intraducibile? Eppure qualcuno ci prova. - (Tuttolibri, n° 127, 6.5.1978, pp. 12-13)
- 3) Umberto Eco - Come si dice in italiano « Tumptytumtoes »? — Con una notizia di L.Q. - (L'espresso, Anno XXIV, n° 21, 28.5.1978, pp. 74-83).
- 4) Trasmissione **Letti e riletti** a cura di Gabriele Milli (Radio Città, 19.5.1978).
- 5) Intervista telefonica (Aradio Ricerca Aperta, 3.6.1978).
- 6) Marco Guidi - Riuscirà l'« impiegato » Schenoni a tradurre il « Finnegans Wake »? - (Il Resto del Carlino, 22.6.1978, n. 3).
- 7) Finnegans Wake en italien? - (La Quinzaine Littéraire, N° 282, 1-15 luglio 1978, p. 2).
- 8) Pasquale De Filippo - Qualcuno prova a tradurre l'oscura « Veglia di Finnegans » - (La Gazzetta del Mezzogiorno, 18.7.1978, p. 3).

Un saggio di Christian LEBRAT

IL CINEMA CHE INDIPENDE ovvero L'ARTE del RUMORE

(o del disturbo?)

Dopo l'ultima Mostra
del Cinema libero
di Porretta dedicata oltre che
al cinema bulgaro anche
al cinema sperimentale
francese, e dopo la
seconda edizione de
« IL GERGO INQUIETO »



Retino policromo
tipo Lumière

di Genova dedicata
al Cinema sperimentale
europeo,
il giovane cineasta e teorico
Christian Lebrat
che ne è stato
uno dei protagonisti,
ci manda queste
« note futurative »
sperando negli sviluppi
di un dibattito sempre
agli inizi

37

Retino policromo
tipo Agfacolor



IL TECNICO E L'ARTISTA

Una riflessione sulla nozione di rumore in campo scientifico e artistico può aiutarci a fare una netta distinzione tra l'atteggiamento del *tecnico* e quello dell'*artista* nella nostra società. Tale distinzione si rivela subito come opposizione se, per cominciare, prendiamo in esame le definizioni di *rumore* formulate dagli scienziati. La teoria dell'informazione *definisce il rumore come* **OGNI TIPO DI DISTURBO NON DESIDERABILE NELLA TRASMISSIONE DI UN' INFORMAZIONE.**

Il rumore disturba, perturba il tecnico nella sua attività, quindi, in termini scientifici, è definito, fin dall'inizio, come qualche cosa d'indesiderabile, di negativo. Questa definizione negativa del rumore va di pari passo con lo scopo che il tecnico intende raggiungere. In effetti il tecnico ha il compito di trasferire un messaggio da un supporto a un altro supporto, di trasmettere e riprodurre un'informazione in modo che questa resti comprensibile e identificabile. Tale scopo preciso e funzionale obbliga il tecnico a eliminare sistematicamente tutte le perturbazioni suscettibili di intervenire nelle diverse fasi di trasmissione e ricezione di un messaggio, perturbazioni che il tecnico definisce « rumore ».

Contrariamente al tecnico, il problema che l'artista si pone non è quello di trasmettere un messaggio chiaro e trasparente, ma quello di creare nuovi rapporti tra i messaggi, anche a costo di trasformarli completamente per fare apparire nuove forme, nuovi concatenamenti tra le informazioni. D'altronde l'artista moderno non cerca di far passare un messaggio, non se ne cura: ciò che gli interessa prima di tutto è manipolare energie (suoni, ritmi, colori, velocità, ecc.). L'artista non ci dice niente, non ci parla (a che scopo fare pittura, musica o cinema se invece si può parlarne?), ci « fighura », ci « sonora », ci « ritma », ci « colora ». L'artista non ha uno scopo definito: manipola elementi, è curioso di

vedere quello che ne risulta; poi quando ha trovato « qualcosa » lo propone alla nostra percezione.

Due atteggiamenti opposti, quella del tecnico e quello dell'artista, che ci proponiamo di sondare più avanti partendo da tale nozione di rumore. Questa ci mostrerà più chiaramente che, là dove il tecnico reprime e camuffa il rumore, l'artista lo mette in evidenza e lo integra nel suo lavoro come dato operativo.

L'OMOGENEO E L'ETEROGENEO

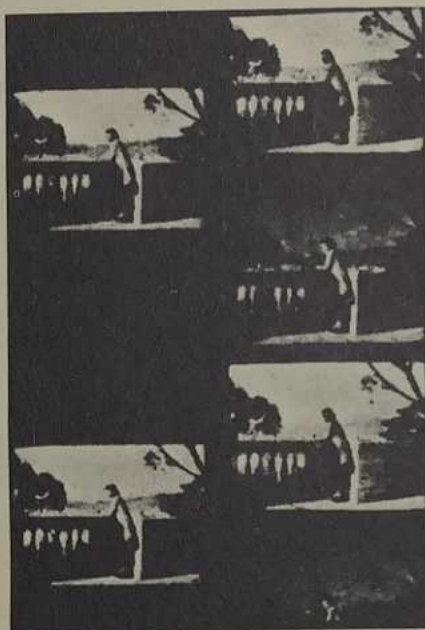
Procediamo comparando l'atteggiamento del tecnico audiovisivo, e più precisamente del tecnico del cinema e quello del cineasta indipendente e sperimentale.

Un primo paragone s'impone a livello di quello che costituisce il supporto stesso d'iscrizione delle informazioni nel cinema, cioè la pellicola, l'emulsione costituita da molteplici grani di sali d'argento che si decompongono sotto l'effetto della luce. La grana discontinua che forma l'emulsione chimica è la bestia nera (in senso proprio e figurativo) del tecnico del cinema. Nella sua lotta contro il rumore (qui rappresentato dalla grana dell'emulsione), il tecnico si sforza di distribuire la grana sul nastro cinematografico in modo omogeneo e uniforme affinché resti impercettibile e perfettamente invisibile alla vista per via della fusione che si opera tra i punti. Questa grana, che non può essere eliminata perché è il costituente stesso della materia filmica, è un disturbo importante per il tecnico, poiché rischia di imbrogliare completamente le informazioni se rimane apparente e disordinata.

Numerosi artisti hanno lavorato questo problema della grana e della sua distribuzione sul nastro filmico. Il film più evocatore di questo problema è certamente *TOM, TOM, THE PIPER'S SON* realizzato da *Ken Jacobs* nel 1970. L'autore ha rifilmato un film muto nel 1905 producendo « arrêts sur

image », sequenze al rallentatore, marce indietro, ingrandimenti, ripetizioni di sequenze. Questa rilettura provoca fratture nell'omogeneità narrativa e rappresentativa dei film. Così gli ingrandimenti dell'immagine fanno apparire zone ete-

Esempio di selezione cromatica parziale



Positivo Francita

rogee di grani accumulati. I differenti ritmi e procedimenti di « refilmage » provocano simultaneamente interruzioni nella narrazione e materializzazioni del supporto. Nel film di *Ken Jacobs* si passa continuamente dallo statuto rappresentativo dell'immagine alla materializzazione di ciò che la compone rivelando uno spazio piatto, costituito da macchie bianche e nere, che esplorano lo schermo in tutti i sensi, o da grossi grani che s'impazientiscono.

Grazie a questo film si può dire che i passaggi dalla narrazione alla non-narrazione sono recepiti come passaggi dall'omogeneo all'eterogeneo, dalla profondità (illusione prospettica della terza dimensione) alla superficie piana: in breve,

dall'immaginario alla materia. Parallelamente, il film dimostra che il persistere del grado di omogeneità dei costituenti è condizione necessaria per l'apparizione della narrazione e della rappresentazione. Nella versione originale, perché l'omogeneità, e quindi la narrazione si realizzino, sono stati dissimulati e abbandonati tutti i rumori che emergono invece, nella rilettura dell'informazione fatta da *Ken Jacobs*. La narrazione potrebbe dunque esser edefinita come LA DISTRIBUZIONE UNIFORME E STABILE DEL RUMORE. Le rotture che *Ken Jacobs* provoca nella narrazione/rappresentazione sono la condizione *sine qua non* del passaggio a un altro ordine che si potrebbe chiamare ordine delle sensazioni estetiche multiple, ordine delle potenzialità energetiche della materia. Ordine che trova la sua espressione nel disordine, cioè nel rumore generato dalla materia.

Questo problema del rumore, legato alla problematica dell'omogeneità e dell'eterogeneità, si ritrova dappertutto all'interno del dispositivo cinematografico. Il cinema, nella sua essenza stessa è legato a un fenomeno intermittente che consiste nella pulsazione discontinua di un'immagine e di quella successiva entrambe separate da un tempo di riposo. Negli apparecchi standard, fabbricati oggi dai tecnici, la pulsazione è stata normalizzata al rittimo di 24 immagini al secondo alternate a 24 tempi di pausa o neri. Il tecnico si è sforzato di migliorare la macchina per ottenere una pulsazione regolare, stabile e omogenea che gli permetta di eliminare gli effetti di scintillio, di cattiva inquadratura o altri. Omogeneizzando le pulsazioni il tecnico cerca di eliminarle: le immagini da trasmettere si fondono allora l'una nell'altra senza ci si possa accorgere dei « buchi neri » che le separano.

Considero ARNULF RAINER, che *Peter Kubelka* ha realizzato dal 1958 al 1960, il film che effettivamente restituisce l'intermittenza alla sua pura eterogeneità. In « ARNULF RAINER » ciò che si percepisce sullo schermo sono semplicemen-

te alternanze di oscurità e di luce, di nero e di bianco. Ma queste intermittenze pure, che tale film ci fa provare, non hanno niente di meccanico al contrario di quelle fabbricate dal tecnico: queste intermittenze pure sono vivamente sentite, dosate, desiderate secondo una grande eterogeneità di ritmi che cambiano, sorprendono e rimangono imprevedibili fino alla fine. Ciò che ci « pulsa » in questo film non è più la macchina ma, mi azzardo, il desiderio nell'irregolarità e l'eterogeneità delle sue pulsazioni. In ARNULF RAINER non c'è soltanto una riappropriazione del rumore a livello visivo, ma anche a livello sonoro. In effetti il suono del film è costituito da un SUONO BIANCO, articolato con l'immagine per intermittenza. Poiché è ottenuto quando tutte le frequenze hanno la stessa probabilità di convergenza, secondo la teoria dell'informazione, il suono bianco costituisce il rumore ideale, è il disordine perfetto. Questo disordine, visivo e sonoro, controllato e articolato dall'artista, fa di tale film una delle opere più originali e complete del cinema.

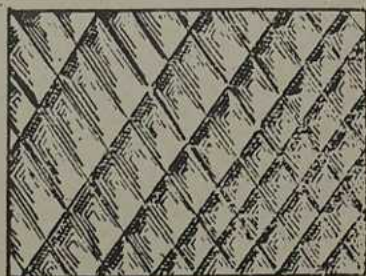
Il tecnico si adopera a ridurre a un niente, a un vuoto inutile il rumore inerente al dispositivo, che l'intermittenza provoca nella svolgimento irreversibile delle immagini; gli artisti, invece, partono da questo per creare opere nelle quali la ricchezza, la diversità e l'eterogeneità delle informazioni di scontinue aprono un nuovo orizzonte percettivo. Faccio allusione qui ai film di *Peter Kubelka*, di *Robert Breer*, di *Paul Sharits*, di *Claudine Eizykman*, per esempio.

Si è visto che la riduzione del rumore, che si opera a tutti i livelli del dispositivo cinematografico, viene attuata a profitto del significato, del riconoscimento, della narrazione. Tale riduzione è anche riduzione delle possibilità intrinseche del medium. Possibilità che sono messe in evidenza dagli artisti i quali, abolendo le norme stabilite, i significati standard, permettono un accrescimento delle qualità visive e sonore degli oggetti.

IL COLORE, IL RUMORE, LA STORIA

In senso più stretto si potrebbe considerare la storia della tecnica, o piuttosto la storia del comportamento del tecnico, come il susseguirsi degli sforzi intrapresi per ridurre al minimo il rumore in vista di uno scopo funzionale, quello della riproduzione.

Se, per esempio, si analizza la storia del cinema a colori, si può constatare che questa è caratterizzata dall'abbandono successivo di numerose invenzioni ingegnose a profitto di un solo sistema di riproduzione del colore, obbediente a norme precise e codificate. Numerosi procedimenti di riproduzione del colore sono stati messi da parte perché la resa dell'immagine e dei colori non era ritenuta soddisfacente dai tecnici e non permetteva quindi lo sfruttamento commerciale. La storia del cinema a colori è la storia del rifiuto e dell'eliminazione successiva di ciò che perturba la resa dei colori: è LA STORIA DEL RUMORE. Citiamo alcuni di questi rumori che costellano la storia del cinema a colori: le frange cromatiche e la parallaxe temporale nel processo additivo a immagini multiple che consiste in una selezione cromatica parziale (V. Fig. 1.); gli effetti di diffusione, di MOIRÉ, la tendenza allo sbiancamento nei processi sottrattivi a immagine unica (selezione cromatica totale), come, per esempio, il sistema a reticolo policromo definito da *Lumière*



Schema di un reticolo stereotipico a elementi rifrangenti del sistema Bocca-Rudatis. (Fotos Bianco e N.)

(1), i fenomeni di rifrazione, di diffrazione, d'interferenza, ecc. del sistema stereotipico di *Bocca Rudatis* che presentava la particolarità stupefacente di permettere la modificazione della resa cromatica durante la proiezione (2). Potremo mai sapere quali effetti sorprendenti, quali possibilità di spazio, di movimento, di ritmo, di colore potevano contenere in sè queste invenzioni dimenticate dalla storia?

Un artista, *Guy Fihman*, si è dedicato a riscoprire il colore. Per questo è ritornato al processo fondamentale di produzione del colore che consiste nel realizzare tre films in bianco e nero, ottenuti per selezione cromatica parziale, filtrando con tre colori (rosso, verde, blu) l'immagine iniziale. Il suo film *ULTRA ROUGE INFRA VIOLET*, realizzato nel 1974, ci offre la possibilità di provare, per la prima volta nel cinema, tutte le possibili variazioni di colori ottenute con le combinazioni simultanee di tre stati monocromatici sovrapposti. Affinché ciò possa realizzarsi sotto i nostri occhi, si è dovuto ritornare al procedimento iniziale e giocare questo disordine avventuroso dei colori tramite le proprietà intermittenti del cinema.

IL RUMORE DELL'ARTE E L'ARTE DEL RUMORE

Se si può dire, in un certo senso, che fare dell'arte è produrre rumore in un discorso « normale », è introdurre disordine nella percezione standard delle cose (3), ci si rende conto che la nostra riflessione non si ferma qui. L'artista s'interessa al rumore non solo per *FARE RUMORE*, ma per creare opere che raggiungono una bellezza sorprendente mediante la complessità delle sensazioni che esse evocano.

Quando il musicista scopre che anche i rumori dell'ambiente sono suoni, li integra nella sua creazione. Componendo con i rumori, tutto il volume sonoro si arricchisce e nuove possibilità si offrono. Quando il cineasta, come abbiamo visto,

lavora i rumori inerenti al dispositivo, ma « dimenticati » dal tecnico, è tutto il nostro volume visivo che si arricchisce e delle possibilità inattese si rivelano.

Lavorare il rumore significa permettere a tutte le componenti fondamentali della nostra esperienza sensibile di apparire. L'artista integra nella comunicazione il rumore come dato creatore.

In fisica, l'esperienza dei vortici di *Bèrnard* (4) ci mostra che la deviazione, la perturbazione e la dissipazione possono provocare la STRUTTURA, cioè generare l'ordine. Si potrebbe dire che lo stesso avviene in arte, dove il rumore filtrato dall'atto creativo dell'artista, provoca nuove strutture di percezione. E, quasi parafrasando *Von Neumann*, che mostra che la grande originalità dell'automa « naturale » (il vivente) è di funzionare unitamente al rumore, si può dire che la originalità dell'opera d'arte è di funzionare unitamente al rumore. Funzionare non vuol dire riprodurre rumore ma, grazie al rumore, rivelare ciò che all'interno del disordine costituisce strutture di funzionamento proprie al visivo e al sonoro.

Il cineasta indipendente sfrutta il rumore per costruire nuovi spazi movimentati, colorati, nuovi spazi conoscitivi. La discontinuità dei fotogrammi, l'intermittenza cinematografica, la grana della materia diventano allora strumenti privilegiati per mettere in evidenza certi meccanismi di funzionamento del nostro apparecchio percettivo. Esse offrono anche la possibilità di vedere TRA le immagini, di vedere i processi che ci attivano e di provarli direttamente, ancora più forti, nel nostro corpo/cervello.

Disturbi, agitazioni, interferenze, eterogeneità, saturazioni, turbolenze, anamorfosi, incrostazioni, esplorazioni...

Del rumore per i nostri sensi o il rumore dei nostri sensi?

Christian Lebrat (febbraio 1979)

NOTE

(1) Sistema che consisteva nel fabbricare pellicole autocrome costituite da granuli di fecola di patate, di forma lenticolare colorati in seguito, mescolati in sospensione liquida, versati sull'emulsione sensibile e infine pressati fortemente (v. Fig. 2).

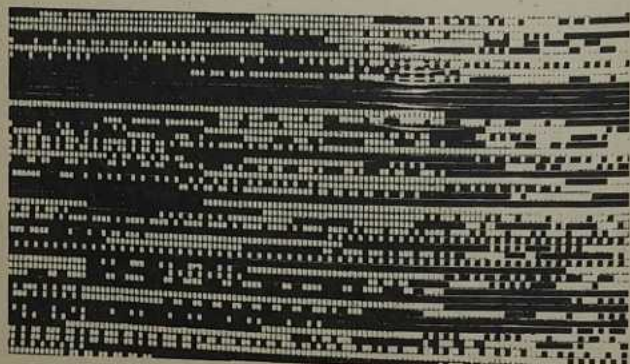
(2) Muovendo un filtro speciale, costituito da tre strisce trasparenti colorate nei tre colori fondamentali, davanti all'obiettivo dietro il quale sfila un supporto di celluloido trasparente su cui sono incisi in rilievo elementi lenticolari rifrangenti (v. Figg. 4 e 5). Questo sistema ha inoltre la possibilità di eliminare tutti i problemi di scintillio e di brulichio afferenti alla grana dell'immagine poiché il film è ottenuto per impressione meccanica di un supporto trasparente, eliminando così il processo negativo-positivo della fotografia. Tuttavia questo procedimento presenta anche inconvenienti, difficilmente superabili, dovuti ai fenomeni di rifrazione, diffrazione, interferenza e altri. Il rumore riappare in un altro modo.

(3) E da questo punto di vista i SILENZI di John Gage sono un notevole esempio di rumore senza rumore!

(4) L'esempio dei vortici di Bénard mostra sperimentalmente che flussi di calore in stato di squilibrio, cioè di disordine, possono trasformarsi spontaneamente in forme organizzate.

BIBLIOGRAFIA

- CAUDA (Ernesto), *Il Cinema a Colori, Bianco e Nero*, (anno II, N° 11, novembre 1938), Roma.
- FIHMAN (Guy), *Fragments, Melba*, (N° 3, aprile-maggio 1977), Paris.
- MOLES (Abraham), *Théorie de l'Information et Perception Esthétique*, Denoël Gonthier, 1972, Paris.
- MORIN (Edgar), *La Méthode: Tome 1: La Nature de la Nature*, ed. du Seuil, 1977, Paris.



Arnulf Reiner : Partitura
(Foto B. Bucci - Studio Morra,
Napoli)

Una poesia in due tempi
di
Marcello LANDI

IL BUIO CHE PORTI

*Rimpianto e stanchezza « ma
non guardare lo specchio a metà... »*

Sul numero 10 di « Produzione e cultura », la rivista del Sindacato Nazionale Scrittori, Mario Lunetta, in coda al suo attentissimo e acutissimo « Rapporto sulla poesia » parla di Marcello Landi come « dell'unico, vero maudit dei di questi nostri anni » e ne ricorda « il lavoro piuttosto straordinario e appartato e maledettamente in ombra » citando « Città nera » (« Fermenti ») come « qualcosa di più di un talento stralunato e bislacco, il nocciolo di una buia ossessione ». E così, siamo d'accordo, e per ciò pubblichiamo questa poesia in due tempi che Marcello ha mandato al nostro Toti in cambio di altre che si è convinto non gli siano « andate a genio ». Non è così, naturalmente, ma pubblichiamo comunque questa che « va più a genio » all'autore stesso. Con la stessa stima, e lo stesso affetto.

I

lo ti conosco per il buio che porti
ma non potremo essere mai essere amici, notte.
Se ti chiamo, lo sai, è per chiedere
pietà dopo che il sole
ci denudava all'improvviso
e piaghe e solitudini mostrava
e questo amaro dentro.
Così, dopo il brillare dei bicchieri
andavo alla mia tana, al mio cuscino
per trovare un'aurora più chiara

che mai è apparsa, nemmeno a contarsi
le dita di una mano, quasi buttando
i giorni e giorni dietro il muro.
Io ti conosco per il buio che porti
mai per le luci di una festa, notte,
ben tristi apparirebbero le stelle,
chi potrebbe aiutarmi incontro all'altra?
forse questo Gesù legato al collo
per quietare il castigo dell'ansia,
questo tarlo senza domani.

II

Poesia del rimpianto, dici,
del resto il giuoco dei fantasmi
di carne e di nerbo non puoi trovare,
limiti, sì, come le sbarre di un casello
questa volta: eppure altre sillabe
nel giuoco ormai trascorso dei pianeti
del cielo e della terra insorsero
forse nel blasone che tu ami
ed altre scheggie, anni
vivi come le serpi,
di prati e cieli e fondali a te ignoti.
Ora
è così, stanchezza, certo,
malinconia. Ma non guardare
lo specchio a metà
se vuoi farmi un abito da poeta,
resta lo spazio, la vita distesa
oltre le sbarre.

III

Eppure, mi sembrò la tua anima
eleggermi, o città del mondo,
mi fermavo davanti alle statue
e c'erano tagli di rondini, l'aria
così celeste da prenderla per mano
e udivo, sopra le cupole, gli angeli cantare,
il cielo scrosciare dalle fontane
ed avevo accanto l'amore, Marina,
un attimo solo. Dimmi,
dopo che al tempo caddero le ali,
quale fu il tuo destino. Sei sempre

in quell'aria celeste o sei rimasta così
insieme agli angeli; così
ti penso, muta in quel coro.

IV

Ricordi,
al di là della sagra dei versi
la bicicletta tonda, le solitudini
percorse, la fonte dell'acqua marcia
che li acquietava.
E' là, lontana ma esiste
quell'acqua, la bicicletta no,
la rubarono al fronte i filippini.
Quanti anni ruotò
davanti al mare,
trovò, a quel tempo, amici e donne
e, perché no,
al di là della sagra dei versi
la rubarono al fronte i filippini.

Marcello Landi

Roma, gennaio '79

I QUAD(R)ERNI DI ARTIFICINA 7

Carla VASIO

I HAVE A DREAM
TODAY

disegni di
Giulio TURCATO

Un saggio di APPUNTI DI SAGGIO

LA STORIA LE STORIE LA FAVOLA

I POTERISTI

E

COPPOLA PIZZUTA

di
Aurora MILILLO

AURORA MILILLO di MATERA - dal 1967 gira per le campagne e i paesi con il magnetofono per registrare favole da contadini, artigiani, pastori: ha fatto ricerche, sempre nell'ambito della narrativa — oltre alle favole, anche storie di vita, racconti, memorie storiche, ecc. — in Basilicata, Abruzzo, Calabria, Molise e in alcune valli alghette (franco-provenzali in Piemonte e ladine in Alto-Adige). Lavora presso l'Istituto di Storia delle Tradizioni Popolari dell'Università di Roma e per due anni ha insegnato presso la cattedra di Antropologia Culturale dell'Università di Salerno. Collabora, per le ricerche, con la Discoteca di Stato e con il Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma. Ha pubblicato il volume *Narrativa di*

tradizione orale (ed. Museo Naz. Arti e Trad. Pop. - Roma 1977 e vari altri saggi). E con questo « Saggio ed appunti » o « Appunti di viaggio » comincia la sua collaborazione a « Carte Segrete ». Tutto qui. E... benvenuta fra i dissacratori delle carte delle tigri... qui. E... benvenuta fra i dessecratori delle carte delle tigri...

... CHI CUCINO' LA CENA
DELLA VITTORIA?...

(B. Brecht)

« I parlari volgari debbono
essere i testimoni più gravi
degli antichi costumi ».

(G.B. Vico)



« Le registrano quelli che ci hanno la possibilità di registrarsi la sua storia, come già, non parliamo di nessuno, parliamo di Mussolini. Dunque, Mussolini ier'ancora vivente e teneva la sua storia: perché? Perché possedeva di farla questa storia. Uno di noi, per esempio, ma anche che passa un guaio, ma anche... che so... ma storia non ce ne stanno, móreno. More la peersona, è morto tutto. Invece le persone grandi, che so... le cristiane grusse, le puteriste, com'a chiste per esempio che già v'aggi ditto, chidde muiono, se fanno uccide o uccidono, ma lasciano le storie.

D. E perché, come mai?

R. Come va? Perché possedono di farsi fa la storia; uno di noi, no.

D. E' di nascita, proprio?...

R. Eccolo, di nascita. Anche per farsi annuminà, no?, un domani; anche... loro... perché loro conoscono sempre le storie; dice: noi siamo anche ca murimo, ma muriamo... muriamo noi e lasciamo la storia, ca la leggono i nostri e la leggono il popolo. Questa è la questione.



Sono parole trascritte dalla viva voce di Giuseppe Scavetta, un contadino di un paese sperduto e povero della Lucania, Garaguso. La registrazione risale al settembre del 1967, e Giuseppe aveva voluto aggiungerci queste considerazioni, spontaneamente, dopo avermi raccontate per circa un'ora le storie di Giulio Cesare, di Nerone, di Costantino e quella di enoveffa, che aveva lette su libri.

Mi sorprese la lucidità con la quale quest'uomo definiva la Storia, o meglio la sua scrittura. Storia è, per lui, prolungamento e, in fin dei conti, rafforzamento del potere:

« Uno di noi, per esempio, ma anche che passa un guaio... more la persona, è morto tutto. Invece le persone grandi, che so, le cristiane grusse, le puteriste... lasciano le storie, perché possedono di farsi fa' la storia ».

I « poteristi » sono quelli che possono e posseggono. E tanto possono che arrivano perfino a « possedere di farsi fare la storia ».

« I poteristi... chidde muoiono, se fanno uccide o uccidono, ma lasciano le storie.. ».

Si fanno « nominare », domani il popolo legge di loro.

I contadini, invece, si fanno uccidere e — se non possono farne a meno — uccidono anche loro (come hanno fatto nelle guerre, per esempio, in cui anche Giuseppe ha sparato ed è stato fatto prigioniero), ma, morti loro, è finita ogni cosa.

« ... ma storie non ce ne stanno... More la persona, è morto tutto... ».



Ora, per amore di verità, va detto subito che questo giudizio lucido e consapevole è tutt'altro che frequente tra i contadini e i pastori, che abbiamo incontrato nelle nostre ricerche. Va pur detto, però, che « lucidità » e « consapevolezza » sono concetti interni a un sistema culturale (nella fattispecie, il nostro), e che, uscendo da esso, dobbiamo riverificare e addirittura scoprire in che modo quest'altro linguaggio « parla » e prende coscienza di questi concetti (che — di conseguenza, essendo detti con un'altra codificazione — sono *altri* concetti, con un diverso campo semantico; come sa chiunque ignori che ogni tradizione è sempre un salto di sistema culturale). E innanzitutto: che cosa sono nel sistema culturale folklorico le « storie »?



E' tutt'altro che frequente — dicevamo — la consapevolezza di Giuseppe, tuttavia, quando dicevamo loro che era utile registrare e conservare le storie, i fatti, le favole che avevano sentito dai nonni e che ricordavano ancora, molti, quasi tutti erano contenti della traccia di nastro da loro incisa, che volevano risentire e controllare se era detta bene, perché sarebbe rimasta:

«Ti porti tante cose buone!», «Ti porti tanti bei fatti!», «Se era vivo zio Pietro potevi registrare tutte le cose che sapeva! Ih, quante ne sapeva di storie!»...

«Ecco: innanzitutto le storie di Scavetta sono scritte, e queste sono racconti, tramandati oralmente. Poi, quelle hanno protagonisti «che si fanno nominare domani» (Giulio Cesare, Nerone, Costantino, Genoveffa di Brabante...), e queste «storie», invece, raccontano di Peppiniello o di Franceschiello, di Maria o di Teresa, della Brutta Saracina o anche di principi e reginelle, che finiscono con lo sposare (nell'immane «fecero un grande pranzo») le Marie e i Peppinielli: storie fuori del tempo, metastorie, rafforzate, nella loro funzione magico risolutoria, della convinzione che

«Una volta devono essere successe, se si raccontano», perché «le storie non si possono inventare ad aria».

Storie, quindi, nel tempo imperfetto del «c'era una volta», senza date e dati, ma considerate ugualmente come dei «fatti», qualcosa di corrispondente a quello che per noi è la realtà storica.

L'idea che una favola possa essere ritenuta realmente accaduta può anche farci sorridere o lasciarci increduli, abituati come siamo al posto e all'uso della favola in ambito culturale borghese e cittadino: favola, cioè, come genere letterario a sé stante, con destinazione esclusivamente infantile e spesso, quindi, congelata nei suoi elementi magici e fantastici.

Se, invece, prendiamo in considerazione le narrazioni folkloristiche orali nel loro reale contesto culturale, ci accorgiamo non solo di come sia possibile porre una corrispondenza fra favola e realtà, ma anche di come la favola stessa sia un codice per «parlare» la realtà.

Così, per esempio, la situazione iniziale di quasi tutte le favole presenta in genere una condizione durissima di miseria, dalla quale l'eroe si allontana e che supererà dopo prove difficili e pesanti.

Ecco una storia in cui, nonostante la presenza di alcuni elementi magici e metastorici (come il tesoro dei tredici briganti), irrompe continuamente una situazione concreta e

La racconta una contadina di 71 anni: Carmela di Garaguso:



LA STORIA-FAVOLA di COPPOLA PIZZUTA

« ... c'era una moglie e un marito, ... non si arrivava, figlia mia, oggi si mangia bene allora no. Allora senti 'sto fatto... allora c'era una moglie, lui si chiamava Antonio, e la moglie si chiamava... lui si chiamava Coppola Pizzuta e lo chiamavano Antonio, tenevano quattro o cinque figli, figlia mia! La moglie, quella era una sfaticata (quando una è sfaticata, figlia mia, che non vuole lavorare, il marito non lo puoi proprio contare). Faceva col marito:

« Ih! che mò viene il Carnevale, e che gli dobbiamo far mangiare a questi figli nostri? ».

Fa il marito:

« E chi ci deve dare questi soldi? ».

(Là c'era la miseria, figlia mia, ... settanta, ottanta anni fa c'era la miseria, si mangiavano maccheroni di orzo, si mangiavano la polenta di granone; non c'era il pane di oggi, la mortadella, la prosciuttella, il provolone, non c'erano... non c'erano allora, figlia mia, non c'era niente, tutta doba sporca, tutta roba mala).

Allora tanto che gliela contò al marito, quella: « Ma come dobbiamo fare, come facciamo...? ».

Allora venne come fosse alla casa di don Raffaele, qua; dice

« Buonasera, Buonasera »

dice:

« Vedi che deve venire Carnevale, mi devi dare un poco di farina, che tengo i figli digiuni! ».

« Eh! se fosse per te! ».

« Domani vengo a zappare la vigna ».

« Chiamate a donna Marietta », dice

« Vedi, vagliela a dare due chili di farina ».

Allora se l'ha pigliati sopra alla testa, due chili di farina. E' andato da un altro:

« Oh Gesù oh Gesù!... ».

Ha chiamato la moglie:

« Solo la farina ti sei preso, e come dobbiamo fare, senz aformaggio?... ».

Ha detto il marito:

« Ma io non tengo forze di andare a faticare ».

« Eh! va a domandare a un'altra femmina se ci passa un goccio d'olio... fatti dare mezzo chilo di formaggio ».

E' andato a prendere mezzo chilo di formaggio. Dice:

« Domani mattina, dice, quando è domani mattina, allora vengo a zappare ».

« Sì ».

E s'è pigliato il formaggio.

« Jè, dice la moglie, quella era na mangia-mangia, la moglie, voleva mangiare bene, dice al marito:

« Mò ci vuole pure la salsiccia » (la salsiccia di maiale).

E' andato da un altro cristiano, come fosse Vita Maria
56 la Preta, allora:

« Mi devi dare un paio di salsicce, che domani mattina ti vengo a zappare! ».

E' andato da un altro, s'è fatt'avere una bottiglia di vino. Basta, è finito tutto quanto. Allora, hanno mangiato, figlia mia, ha fatto i maccheroni, i rascatiddi, la moglie; hanno mangiato.

« Mé, disse colla moglie, come debbo fare domani mattina; quello mi vuole, e è uno; quello mi vuole, e só due; quello mi vuole, e só tre; quello mi vuole e só quattro. Sa che dobbiamo fare? Mo mi metto sopra il letto e dici che sono morto ».

Ué sai che patì quel poveretto...

« dici che só morto... ».

Si mise lungo lungo sul letto, tutto vestito, lo piangeva, la moglie:

« Oi marito mio, e come voglio fare! Oi marito mio e come voglio fare! ».

Andarono dal sacrestano, quello della chiese, e suonò la campana.

« E chi è morto? ».

« E' morto Coppola Pizzuta ».

(lo dicevano Coppola Pizzuta, portava na coppola pizzuta).

« Oh Gesù; doveva venire a zappare da me; doveva venire a zappare da me ».

« Eh! E' morto! ».

Una lite forte a quel paese...

Allora gli ha fatto il tavuto la moglie, quella puttana, l'hanno portato al cimitero, a questo poveretto, l'hanno portato al cimitero, non l'hanno sotterrato, l'hanno levato il coperchio sopra il tavuto e l'hanno rimasto all'impiedi. La notte sono andati tredici briganti, dentro al cimitero, che tenevano i mucchi delli soldi, tenevano tanti soldi, ché rubavano; sono andati, non l'avevano visto questo tavuto; quello era vivo, ma faceva finta che era morto, Coppola Pizzuta. Allora sono andati, i briganti, sono andati sopra una cappella e facevano i mucchi:

« Uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto, nove, dieci undici, dodici e tredici » ha detto il brigante Cifone. 57

Quando Coppola Pizzuta ha sentito, figlia mia, che erano tredici

« E io che faccio quattordici »

s'è voltato da dentro il tavuto. Quando i briganti hanno sentito così, figlia mia, se ne sono scappati per la paura, i briganti, se ne sono scappati:

« Quello, quando è morto, non è più di qua ».

Quello, Coppola Pizzuta, manco era morto, s'afferra tutti i soldi, figlia mia, se li raccoglie nella giacchetta, se n'è andato dalla moglie. La notte piangeva, faceva finta che piangeva, lei lo sapeva che non era morto il marito,

« Oì marito mio! ».

La notte:

« Chi sei? E' morto il marito mio ».

(Pianissimo, da fuori la porta)

« Vienimi ad aprire! ».

« E' morto il marito mio! ».

(Come sopra).

« Vienime ad apre, só io il marito ».

« O Gesù, e se ti vede la legge? ».

(c.s.).

« Vienimi ad aprire ».

« E' morto mio marito ».

(c.s.).

« Vienimi ad aprire ».

Ha preso ed è entrato. Allora come s'apre la porta, quello si butta in mezzo alla casa, tutte le sterline d'oro, tutto... ha buttato...

« Madonna, marito, che ricchezze che m'hai portato ».



Qui la storia potrebbe essere già finita, ma la narratrice la continua ancora:

Coppola Pizzuta viene ricercato da tutti i suoi creditori, uno per uno, e poi anche la polizia si mette a dargli la caccia, finché il poveretto è preso e costretto a confessare tutto.

Quello che poteva essere il tradizionale lieto fine, quindi, è stato trasformato dall'intrusione del « vero », del « reale » in una conclusione di disfatta emblematica: la struttura stessa della favola, cioè, viene stravolta e modificata, e, anziché pervenire a una risoluzione fabulatoria e metastorica della iniziale situazione di mancanza (che aveva avviato l'intreccio), ritorna invece su quella stessa miseria per riconfermarla storicamente.

E, come si è letto, questo è uno dei tanti esempi di racconto, in cui gli elementi propriamente « fiabeschi » sono relativamente scarsi e quasi inesistenti, mentre la struttura della favola diventa anche una griglia, una sorta di contenitore di varie annotazioni, che sono « storiche » anche perché si pongono come documentazione di una realtà retrodatata.

« là c'era la miseria, figlia mia, settanta, ottanta anni fa c'era la miseria, si mangiavano maccheroni di orzo, si mangiavano la polenta di granone... non c'era niente, tutta roba sporca, tutta roba mala... ».

La fiaba e le altre espressioni orali formalizzate di cui i contadini posseggono il codice possono, dunque, allargarsi fino a che la metafora cede il posto, come qui, al ricordo e alla coscienza di una situazione di miseria reale (che tuttavia chi narra non spiega: perché nelle fiabe — che del resto rispecchiano un certo tipo di mentalità, fatale e ineluttabile, le situazioni si danno, non si motivano) e queste annotazioni, per chi le guarda con un'attenzione da storico, non sono solo denotative (come si mangiava, come si campava...), ma rivestono un valore documentario anche ad un altro e superiore livello di « fonte ».

Così è, per esempio, per il personaggio della moglie.

Abbiamo detto che la narratrice non indaga minimamente sulla miseria di ottanta, novanta anni fa, tuttavia c'è una figura che pare posta come l'origine di questa situazione:

... La moglie, quella era na sfaticata (quando una è sfaticata, figlia mia, che non vuol lavorare, il marito non lo puoi proprio contare)...

Man mano che il racconto prosegue, appare sempre più evidente una grande ostilità verso la moglie di Coppola Pizuta: la narratrice la presenta come avida, sempre scontenta, 59

fannullona e via via fino a quel commento tanto duro ed esplicito quanto ingiustificato:

... Allora gli ha fatto il tavuto la moglie, quella puttana, l'hanno portato al cimitero, a questo poveretto...

Su questa donna, insomma, la narratrice sembra scaricare le colpe della situazione in cui viene a trovarsi l'uomo (« questo poveretto »).

Ora, questo atteggiamento ostile verso la donna (qui tanto più crudele in quanto chi racconta è anch'essa una donna) è uno degli stereotipi più ricorrenti nella letteratura orale contadina. E anche questo è realtà: la rappresentazione, in un racconto, della condizione infima (subalterna rispetto a dei subalterni), che la donna ha avuto e continua ad avere nella società rurale meridionale.

E, insieme, è realtà anche il documento di come questo stereotipo venisse usato come controllo sociale sulle donne, che, disprezzando questa figura femminile, affermavano e si disciplinavano su un altro e opposto modello di sposa, di madre e di lavoratrice.

E questa è la vera differenza tra la storia come l'aveva intravista Giuseppe Scavetta (quella scritta da chi « possiede di farsi fare la storia », quella che resta perché scritta, quella delle guerre e delle battaglie, di chi le ha vinte e di chi le ha perse) e quella, invece, raccontata nelle veglie o nelle pause dei lavori agricoli.

La storia insegnata a scuola e dettata da chi « possiede di farlo » è una scienza che passa sulle teste degli uomini: dati, date, grafici, ideologie, istituzioni, stati... tutte cose fatte di uomini, certo, ma che parlano innanzitutto di una mitica « Umanità » in evoluzione, sicché questa storia appare come le figure che Dante vede nel cielo di Giove: lettere che si compongono in frasi, frasi che riformano la lettera EMME, che, a sua volta, si trasforma in Aquila; e tutte queste immagini, simboli di concetti ed istituzioni, sono formate da una miriade di spiriti che in essa si annullano.

una guerra o ha determinato una situazione (« *settanta, ottanta anni fa c'era la miseria...* »). C'era. Semplicemente, come dopo *ci fu* la guerra e poi *venne* la pace e così via), ma nel raccontare una guerra o una situazione (o anche solo la « storia » di Coppola Pizzuta o di Francischiello e l'orco), trasmettono, coi fatti, una serie infinita di connotazioni culturali, di valori, di credenze, che contestualizzano anche gli episodi registrati dalla storia ufficiale, in un sistema che coinvolge tutto un mondo: i rapporti fra moglie e marito, fra il marito e i problemi del lavoro, fra le persone e il loro vicinato: e si parla di quello che si mangiava in una trincea o durante la fatica nei campi o a Carnevale, come qui, in questa storia, che ci dice pure di certi pagamenti in natura (« *Mi devi dare un paio di salsicce, che domani mattina ti vengo a zappare* »).

E ad ogni cosa è anche attribuito un valore: la donna che fa come questa moglie non si comporta bene; chi guadagna i soldi senza lavorare non se li gode; e perfino un diminutivo come quel « *prosciuttella* » ha l'aria di voler dire: tutte queste comodità e questi lussi, quando eravamo giovani noi, non c'erano! E voi non vi contentate mai!...

Così non soltanto la miseria questo racconto ci descrive, ma anche come vedono la miseria passata quelli che, siccome è concesso loro di mangiare « mortadella e prosciuttella », credono forse di essere usciti da quella miseria:

... « *oggi si mangia bene, ma allora no* »...

Sappiamo così come la società dei consumi ha tradotto la miseria « storica », trasformando il mulo in furgoncino e gli analfabeti in lettori di fotoromanzi; dando il salotto a chi dormiva dove mangiava, e il « pane di oggi » al posto di quello di orzo.

Prima c'era la miseria dei bisogni primari, e ora la miseria dei bisogni indotti, senza che sia stato effettivamente spostato il rapporto fra il guadagno e la spesa, e senza che sia stato risolto il divario fra le classi.

... « *Chi lavora beve all'acqua, chi non lavora beve al vino* »...

ci diceva un emigrato di Tricarico; e aggiungeva con amara lucidità:

Chi stava male continua a star male e chi stava bene sta ancora meglio.

Oggi che anche da noi (Carlo Ginzburg e altri) si va affermando una nuova storiografia (che già fuori d'Italia conta tra gli altri i nomi di Febvre, di Bloch, di Mondrou, Le Roy Ladurie, Foucault, Ariès, Le Goff ecc.), che, relegando sullo sfondo le « res gestae », si mostra soprattutto attenta alla ricostruzione delle quotidianità e delle culture subalterne, guardare a queste « storie » vuol dire acquisire alla ricerca un fertilissimo ed inedito repertorio di materiali documentari e la possibilità di produrre nuove fonti, che attendono ancora una specifica metodologia di analisi.

Aurora Milillo



PRE-PRO-INFRA-META-IPER-IPO etc
GRAFIE E ANAGNOSIE

CHE COS'E' DUNQUE la PARALETTERATURA

Qualche considerazione gramscio-lacaniana da Cerisy-la-Salle
agli ultimi sviluppi delle teorie socio-psicanalitiche sulla pan-
letteratura

di Gianluca PROSPERI

Sono passati più di dieci anni da quel convegno di Cerisy-la-Salle che, a giudizio di molti, ha rappresentato una pietra miliare per gli studi sulla paraletteratura (1). In quanto a tappe decisive, comunque, non si dovrà dimenticare che in tempi più lontani, da noi, c'era stato Gramsci a fare da battistrada in un territorio allora (si era negli anni Trenta) quasi del tutto sconosciuto, confinante e interagente con la letteratura popolare (2); e per la verità molte delle indicazioni e intuizioni gramsciane sono state poi, quando il fenomeno aveva assunto ormai vaste proporzioni, riprese e sviluppate in vere e proprie linee di ricerca (a cominciare da Eco che ne è stato un caposcuola). Le analisi su questo tipico prodotto dell'industria culturale, la cui diffusione si fa sempre più insistente e massiccia, con il tempo quindi si sono ancora maggiormente approfondite e rese più circostanziate. Ma come di ogni questione, più se ne allargano gli orizzonti, più vengono fuori aspetti e problemi nuovi e imprevisi; perciò, riguardando gli atti di quel convegno, tradotti in Italia solo due anni fa,

non si può fare a meno di vagliare quanto si è stato nel frattempo acquisito da quanto ancora rimanga da definire, filtrando solamente ciò che tuttora fa da punto fermo nello studio della paraletteratura.

Intanto va precisata la sua collocazione in rapporto alla parente più prossima: la letteratura. Il termine *paraletteratura* unifica infatti una molteplicità di generi (il melodramma, il romanzo d'appendice, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto...) nella duplice accezione di *vicinanza/opposizione* al sistema letterario, nei confronti del quale determina e circoscrive un altro *insieme* contiguo regolato da proprie strutture, oppure un *sottoinsieme* compreso dal precedente che lo ingloba, a sua volta incluso in quello molto più esteso della *Scrittura*.

Non c'è però neppure soluzione di continuità fra i territori di confine intorno alla *Letteratura* che di questa si alimentano e su questa convergono. Tutt'intorno dunque il sistema letterario ha i suoi « terreni di decantazione », configurabili come una rete di affluenti e defluenti in relazione di reciproco scambio. Nella nozione di paraletteratura, che designa la fascia circostante l'area letteraria propriamente detta, occupata dalla produzione ritenuta con un giudizio di valore, « minore » o « marginale », si fanno però generalmente rientrare anche le specificazioni di *pre-infra-letteratura* per individuare le posizioni intermedie fra l'insieme *letterario* e quello *non letterario*, fra loro comunicanti.

Mecanico e ripetitivo è lo scambio dalla letteratura alla paraletteratura secondo Tortel, perché « Nel dominio della scrittura non esiste mai creazione della paraletteratura, ma sempre imitazioni, utilizzazione di procedimenti e situazioni. Si tratta dunque di uno straordinario impasto di libertà e costrizione, perché non solo il racconto paraletterario non teme il luogo comune e si esprime servendosi di « clichés », ma si direbbe proprio che si applichi ad esprimersi in questo modo, come se fosse necessario e bisognasse piantare segnali in-

dicatori sulla strada di un significato assolutamente lineare da cui fosse soppresso ogni ostacolo ».

E' vero però che la letteratura ha anche preso in prestito dalla sua vicina forme espressive e spunti riadattabili ai suoi fini (dai manuali d'arte epistolare si è sviluppato il romanzo epistolare, i diari e i giornali intimi sono la premessa di molta narrativa, ma pure gli almanacchi, i libri devozionali, i manuali del saper vivere... sono stato assorbiti dalla letteratura).

Poiché dunque la linea di separazione fra i due blocchi è incerta e sfuggente, sono possibili continui spostamenti dall'una e dall'altra parte con promozioni e retrocessioni, tanto che — sostiene Arnaud — « Più nulla o quasi più nulla di ciò che costituiva la letteratura prima di Mallarmé sussiste, che non vediamo più nella letteratura si mantiene nella paraletteratura, che è dunque letteratura perché vi si ritrovano, vivono e prosperano tutti i suoi elementi costitutivi ». Per noi oggi Balzac, Hugo sono su un versante della scrittura, Sue, Dumas, Féval, Ponson du Terrail discendono l'altro, Simenon può essere situato all'incrocio, ma Lautremont, ci informa ancora Tortel, poneva Dumas, Ponson du Terrail e Paul Féval nello stesso insieme di Balzac, Flaubert e Baudelaire.

Ancora più stretti poi si fanno i legami fra questi due ambiti della scrittura se si accetta l'affermazione secondo la quale la paraletteratura non sarebbe altro in realtà che l'*inconscio* della letteratura (Lacassin) e avrebbe per fine il conseguimento più diretto possibile di un piacere narcisistico attraverso il linguaggio, perciò la sua essenza è l'immagine dei desideri privi di ostacoli... la letteratura è prima di tutto il riflesso della lotta che in questo modo apre l'accesso al piacere e la paraletteratura testimonia la tendenza invincibile nell'individuo a negare la realtà o ad affermare l'onnipotenza del desiderio » (Mendel).

Con gli strumenti della psicologia e ancor di più della psicoanalisi) (3) è stata in tal modo chiraita la particolare fun-

zione *fantasmatica* della paraletteratura, *consumata* perciò dalla massa dei fruitori che vi trovano la risposta al bisogno di fantasticare e di commuoversi (4). Di conseguenza si capirà anche la *fedeltà* che lega il lettore ai suoi eroi dei quali segue la serie ininterrotta di avventurose vicende che ad ogni puntato ripetono il medesimo schema. Sarà comunque la sociologia a confermarsi come il romanzo popolare, nelle fasi di sviluppo durante l'Ottocento, con la sua mitologia imperniata sul principio dicotomico del bene (incarnato dall'eroe ereditato dalla tradizione romantica) che trionfa sul male, abbia espresso « fedelmente i desideri come i sogni delle classi lavoratrici » (Y. Olivier Martin) e sia stato perciò « uno strumento molto più efficiente di quanto non sembri, per il condizionamento delle prime masse proletarie » (Tortel).

Il romanzo popolare nella sua lunga evoluzione ha subito successive modifiche fino ad essere oggi per gran parte surrogato dal cinema, dai fumetti, dalla televisione, e non solo dallo sceneggiato televisivo, ma anche da altre trasmissioni apparentemente diverse. E' stato infatti rilevato come il telegiornale sia una forma di spettacolo con proprie modalità epico-narrative, insomma una versione tecnologicamente aggiornata del cantastorie di una volta. E non è forse vero che il romanzo d'appendice si è trasferito pure nella cronaca nera o in quello giudiziaria dei giornali? In forme più scoperte, il romanzo d'appendice, sotto l'influenza del cinema e dei fumetti che ne sono i predecessori, sopravvive inoltre nel fotoromanzo che è venuto ad occupare un posto d'onore nella (sotto) « letteratura rosa » (insieme alla « posta del cuore » e a molta stampa femminile), letto principalmente dal pubblico femminile, ma anche diffuso, come risulta dall'inchiesta effettuata da Evelyn Sullerot, nelle campagne, nelle caserme, negli ospedali ecc. « E qual è il nesso tra legionario e la giovane contadina se non quello di non essere padroni della loro vita? Entrambi sono costretti all'obbedienza e questa specie di passività forzata li porta a ricercare un'evasione

66

sentimentale ». Scatta allora il meccanismo d'identificazione che s'interromperà a lettura ultimata, quando si ritorno alla propria infelice condizione, temperata dalla transitoria fuga in una illusoria e fantastica realtà (una sorta di ipnosi o di sogno ad occhi aperti) che comunque continuerà a nutrire le speranze di un avvenire migliore.

A facilitare poi il consumo di tutta questa produzione intervengono alcuni elementi intrinseci, come la tendenza alla semplificazione per mezzo degli *stereotipi* narrativi e il carattere estremamente tipizzato dei personaggi, di contro invece alla natura « problematica » e complessa del personaggio letterario, da cui però consegue la « eliminazione strisciante della nozione di *autore* » (Rak). Già Tortel a proposito del romanzo popolare ottocentesco notava che « nulla di questa proliferazione è anonimo; tutto è datato e firmato e, nella misura in cui l'autore sa a chi si rivolge, tutto è intenzionale. Ma questi autori e queste opere non sono che i segnali di un universo espressivo che li ingloba — e in qualche modo i punti di affioramento di un continente sommerso; i punti base che permettono di ricostruire un insieme che resta in parte ipotetico ».

S'intravede pertanto un'area della scrittura in cui l'*individualità* (l'autore come soggetto) dilegua nell'intersoggettività (collettiva), maggiormente posta in evidenza in quella zona latente della produzione dove, dice Suzanne Allen, con una conoscenza di prima mano che le deriva dal suo lavoro di lettrice di manoscritti in una casa editrice, è possibile « osservare i meccanismi dell'espressione a tutti i livelli e specialmente i più rozzi, in questa « infraletteratura » che non sarà mai pubblicata; cioè nel 99 per cento dei casi... E' così che questa infraletteratura che sfugge al « consumo » ha... tutto il peso, il mistero della parola anonima che si pronuncia nelle profondità... parola talvolta malaccorta, ma pressante che trasporta tutta l'angoscia, tutto il meraviglioso, tutto l'oscuro delirio delle aspirazioni umane... Perché è certamente il linguaggio che trascina con sé tutta la mitologia sedimentaria

di secoli e il più delle volte a nostra insaputa « *Ca parle en nous* » dicono i discepoli di Lacan. Questa parola confusa che parla in noi e di cui abbiamo coscienza quanto del sangue che trasportano le nostre vene, il poeta, lo scrittore tenta di strapparla al suo destino anonimo ».

Dalle affermazioni della Allen, che per la loro importanza sono la premessa di ulteriori sviluppi, risulta pertanto notevolmente ridimensionata la presenza effettiva (e l'idea stessa) del soggetto che rimane semplicemente un nome svuotato del suo tradizionale significato, divenuto un *tramite* di forme standardizzate e di linguaggi ridotti al « grado zero », dai quali il lettore-massa viene attratto perché li sente appartenere a sé ma ne viene anche modellato, e perciò molta della scrittura che consuma » si trasforma in idee e modi di dire correnti.

Gianluca Prosperi

(1) Gli atti del convegno, organizzato dal Centre Culturel International, svoltosi a Cerisy-la-Salle dal 1 al 10 settembre 1967, sono stati pubblicati in Francia nel 1970 (Librairie Plon) e tradotti in Italia, con l'aggiunta dei contributi di Michele Rak e Laura Sonnino, nel 1977 (A.A.V.V., **La paraletteratura**, Napoli, Liguori).

(2) A. Gramsci, **Letteratura popolare** in **Letteratura e vita nazionale**, Torino, Einaudi 1950.

(3) Leonardo Lattaruola, prendendo spunto da alcuni interventi al convegno di Cerisy-la-Salle, per distinguere la differenza (e la parentela) tra letteratura e paraletteratura, fa riferimento a due fondamentali concetti di Melanie Klein: quello di posizione **schizo-paranoide** (« dove non compaiono oggetti interi ma soltanto oggetti parziali visti come buoni e cattivi idealizzati o persecutori ») e quello di posizione **depressiva** (che ha inizio quando il bambino riconosce la madre come un oggetto intero). « Nel romanzo d'appendice perciò, conformemente all'atteggiamento schizo-paranoide, amore e odio, oggetto idealizzato e oggetto pericoloso, eroe buono e antagonista, figura femminile buona e figura femminile perfida appaiono nettamente e rigidamente contrapposte, così che risultino svuotati il positivo di ogni negatività e il negativo di ogni positività... » (L. Lattaruola, **Letteratura e paraletteratura** in « *Filosofia e società* », Giugno 1975).

(4) Anche Gramsci aveva a suo tempo sottolineato la correlazione psico-sociologica nella diffusione del **feuilleton**: « Il romanzo d'appendice sostituisce (e favorisce nel tempo stesso) il fantasticare dell'uomo del popolo, è un vero sognare ad occhi aperti. Si può vedere ciò che sostengono Freud e i psicanalisti sul « sognare ad occhi aperti. In questo caso si può dire che nel popolo il fantastico è dipendente dal « complesso d'inferiorità » che determina lunghe fantasticherie sull'idea di vendetta, di punizione dei colpevoli dei mali sopportati, ecc. » (A. Gramsci, Op. cit. p. 108)

Una poesia sola

di Enzo MINARELLI

A MIA MOGLIE

dal pube dappoco il pubblico ti privi
le sopraffazioni shopping ti pubblici io
il privato hilton ad personam l'inam

conturbante ti vivi charme l'indiano
il vissuto o pappagallo scorbuto le creste
i tasti di mano ti castighi l'harem ai testimoni

per jet-set ti ménage ti leggi adriatico
piccante nella miniera ti toilette infieri
ipersessuata traviata nella via un laser

odalisca oddio démodé un dandy
suffragetta ti attacca brighella le avances
casalinga un progetto di sé le arringhe a metà

del cielo cocciutissima le sonde ti auto
coscienza sia petulante in gestione sia
fallocratico una manciata in crisi emancipata

sTRAMPOLIERIE

di TATINA DRUDI DEMBY

IMMAGINE Èra MASCHILE SOMIGLIANZA Èra FEMMINILE

Strampalerie le chiama l'autrice di « La lezione di Violino »
ma sono proprio racconti con i trampoli:
le parole si muovono in un equilibrio poetiginoso...

Caro Gianni Toti,

navigo in una strana ventosità, e allora ti mando questo racconto che le somiglia, anche se scritto qualche mese prima (che si sfondassero i parapetti). Spero ti piaccia. Somiglia anche a un racconto su una vecchia, scritto nel 1950.

Ecco la mia biografia:

Ho pubblicato le mie prime prose liriche nel 1950 sulla rivista di Brandi « L'Immagine ». Dopodiché, per punizione, ho fatto tutti i mestieri (l'esattore per Einaudi, l'agente letterario, la traduttrice, la casalinga, la casalinga, la casalinga). Con qualche strappo di pubblicazioni su: Cronache, Botteghe Oscure, Il Punto, Il Caffè, Arti Visive. Con la Cooperativa Prove 10 ho pubblicato Donna che dorme (scritto nel '66). Da Adelphi ho pubblicato La lezione di violino. Ho tradotto, fra l'altro Erehwon, di Samuel Butler e LA MIA AFRICA di Isak Dinesen. Faccio anche la sceneggiatrice. Sceneggiature pubblicate: Morire a Roma (Cooperativa Prove 10) e Gli Ultimi tre Giorni (Cappelli).

Sono nata a Venezia, vissuta (in traslazione e cattività) a Siena, trapiantata a Roma. Moglie di William Demby, di cui ho tradotto Le catacombe.

Queste notizie, naturalmente, riscrivile tu, eliminando le mie strampalerie (se il racconto ti va, ma se non ti va, ti prego, rimandamelo, mi fa soffrire sentirmi troppo sparpagliata). (Oppure strappalo, che è più facile, con lo stesso identico risultato).

Non abbiamo riscritto, non abbiamo rimandato, non abbiamo strappato, ecc. (G.T.).

« Dovevo adempire a un compito. Ma non potevo farlo se prima non pagavo la mia Offa a Cernia. Per un motivo ben preciso: Cernia stava male, soffriva. Questa è stata la sua forza: la forza della sua fame. Quando le ho dato la prima pagnotta (metà della mia anima), credevo bastasse. Non fu così. Ogni volta che mi avvicinavo devo darle metà, metà di quanto mi resta. Crede negli dei, lei? ».

L'uomo sorrise.

« Dipende ».

« Mutila, devo aspettare. Non so in realtà cosa aspetto. Forse il momento in cui non avrò più nulla da spartire ».

« Non potresti invece andartene, abbandonarla? ».

La ragazza si irrigidì. Assunse un'aria regale.

« Apparteniamo alla stessa casata. Non si abbandona, la propria casata ».

Per la prima volta l'uomo trovò da dire qualcosa con una certa partecipazione. Disse:

« Questo è malvagio ».

« Temo di sì. Ma non abbiamo via d'uscita. Abbiamo anche un compito in comune. Riconquistarla. Riportarla a casa ».

L'uomo chiese, sbalestrato:

« Chi? »

« La signora ».

L'uomo provò un'inspiegabile inquietudine.

« Non me ne hai mai parlato ».

« E' la signora chiusa nella villa. La chiusero quando era giovane, molto giovane. Era bella, guardi com'era ».

Tirò fuori un piccolo medaglione. Un volto chiaro, sereno e morbido, dagli occhi scherzosi e il naso un po' informe al di sopra delle labbra gentili, sorrise un attimo, entro la cornice dorata.

« E' stato molto tempo fa? » chiese l'uomo, ora con distacco.

La ragazza abbassò il capo, come ammettesse una colpa.

« Sì, credo di sì ». Aggiunse, giustificandosi, un po' smaniosa.

« Io non c'ero. Glielo assicuro. Non c'ero. Ero malata, allora, molto malata, Piccola e malata. Pleurite Ricordo che qualcuno mi stava cucendo un vestito, un vestito bianco, leggero, con tutte le increspature, il vestito della prima comunione, immagino, di velo, come una bella fodera di taffetà, bianca anche la fodera, si capisce, e... »

Si interrompe, confusa:

« O forse è stato molto tempo prima ».

Lo guardò come aspettando una risposta da lui.

« Ma tu l'hai mai conosciuta? ». chiese il viaggiatore, tanto per chiedere qualcosa, infastidito.

La ragazza sorrise con improvvisate vivacità.

« Oh, sì! Questo sì! Sì! » disse impetuosamente.

Il volto le si era illuminato, e qualcosa come un ruscio di gioia animava le sue dita piccole e grassocce. « Cosa crede che io sia qui solo per la casata? Che io passi le mie giornate a sfamare quella là solo per la casata? No, no, non sono un pladino, io. Amo la casata, certo, ma nei limiti del possibile, de giusto, del vero. Non darei certo la vita, per la casata! Per lei sì! Oh, sì, E così bella ».

Il viaggiatore cominciava a divertirsi.

« Ma è prigioniera nella villa o no? »

« E' prigioniera, certo, gliel'ho detto ».

« Eppure ne parli come se tu continuassi a vederla. Come se tu avessi la possibilità di vederla ».

« E' la, » disse la ragazza senda badare all'interruzione. « Io arrivo e metto la fronte sul suo ginocchio. Le nostre dita si cercano. Ha dita come le mie, molte piccole. Si cercano e si trovano, e ridono, travandosi, e si intrecciano, come cuciolli che si stanno baciando, e poi stanno quiete, hanno voglia di dormire ma non dormono, vogliono prolungare questa delizia, questo piccolo gioco, questo dormiveglia... »

Di nuovo tacque, e si tinse, come avesse paura di dir troppo, di non dire più il vero, nell'enfasi.

« Solo lei potrebbe assolversi, » riprese, con un gesto di improvvisa avversione.

« Da cosa? » si informò il viaggiatore, guardando il soffitto.

« Cernia queste cose non le capisce, » si affrettò a dire la ragazza, prendendo da un cantuccio un gran fascio di fiori di camomilla. « Il suo è un Dio vendicatore. Un Dio di giustizia. Figurarsi. Secondo Cernia c'è un altro modo. Però non dice quale. Per questo le do ogni volta metà d' quel che mi resta, perché lo dica. Ma non lo dice. O forse sono io che non capisco ».

Aveva assunto un'aria contrita mortificata. E stava disponendo i piccoli fiori gialli un pò dappertutto, nei vasetti di ceramica e sul ripiano della madia, a seccare. « Dice che mi lagno. Dice che si deve sopravvivere senza. Dice che Dio non ha volto, non deve avere volto »

« Mi stai raccontando cose contraddittorie e senza senso. Spiegami almeno perché, » osservò l'uomo, e aggiunse:

« Ma tanto non mi spiegherai un bel nulla, lo so già, lo so benissimo, non c'è nulla da spiegare, stai parlando di nulla ».

« E' perché ho fretta! » proruppe la ragazza. « Non ho tempo, ho fretta! Devo saltare gli accordi! »

« Vuoi dire i raccordi, immagino, » la corresse lui, divertendosi.

« Gli accordi, » disse la ragazza, con ostinazione. « Gli accordi ».

« Va bene, » acconsentì il viaggiatore, « come vuoi, gli accordi ».

« Ma lei non mi aiuta ».

« Come posso aiutarti, scusa? »

« Quando è arrivato, un'ora fa, sì, è circa un'ora, un'ora fa quando le ho chiesto di aiutarmi mi ha promesso di farlo ».

« Ma se non ti aveva mai vista in vita mia ».

« Però l'ha promesso ».

Pensavo si trattasse di una cosa semplice. Una storia d'amore, per esempio. Sei una ragazza carina, hai dei begli

occhi, la vita sottile. Se fosse stata una storia d'amore avrei potuto aiutarti ».

« Lei non capisce, » disse la ragazza. « Questa è una storia d'amore. E' proprio una storia d'amore ».

L'uomo ricominciava a divertirsi.

« Ma tu chi ami? »

« Cernia. Io amo Cernia ».

« Allora è tutto molto semplice. Vai da Cernia. Chiedile scusa di aver pensato male di lei. Di aver detto male di lei. Di aver detto male di lei. Offrile quello che tu chiami l'ultimo avanzo della tua anima. Allora tutto sarà chiaro, » aggiunse con semplicità, godendo lui stesso del suono delle proprie parole, « e ti verrà restituita ».

« Chi? »

« La tua anima. Cernia ».

« Non ha capito. Io amo la signora ».

« Hai detto Cernia ».

« Anche la signora si chiama Cernia. L'amo perché è bella. L'amo perché scherza, ri rimprovera e poi mi perdona. L'amo perché è piccola di statura, perchè porta un vestito di chiffon con disegni di pavoncelli, e stivaletti allacciati alla caviglia, e un gran capello con la veletta chiara. L'amo perché sorride, piange e poi subito sorride ».

Si oscurò, improvvisamente: « Però anche lei crede in un Dio giudice. Solo che questo Dio ha un volto, e tavole delle leggi scritte con chiarezza, tavole che si possono leggere e a cui si può ubbidire. La mia anima è dentro di lei, e lei è chiusa nella villa, come una carcerata ». Stava assumendo un tono severo, sommesso e severo, sontuoso. « Ma non posso liberarla da sola. Se anche potessi non vorrebbe. Mi respingerebbe. Sarebbe terribile, se mi respingesse. Vuole l'altra. Vuole che l'altra le dimostri ubbidienza. La lotta è tra di loro, non capisce? ».

« Ma il tuo Dio, » chiese il viaggiatore, « com'è, il tuo Dio? Hai un Dio? »

« Il mio Dio è diverso », disse la ragazza, con un lampo di brio. « Il mio non giudica proprio nulla, il mio scherza, scherza sempre, gli piace scherzare. Proprio giocare, come le

nuvole, come i gatini. E' un Dio secondario, capisce? per sua fortuna. Per mia fortuna. Però... »

« Adesso basta, » la interruppe l'uomo, ripreso dal fastidio. Il fatto è che non c'è nessuna signora, e tu e Cernia vi divertite soltanto a litigare, più o meno come tutti. Altrimenti non avreste nulla da fare. Assolutamente nulla ».

Improvvisamente ebbe un gesto disorientato

« Ma non capisco. Non capisco cosa sta succedendo. Perché tolgono i vetri? »

Effettivamente qualcuno, da fuori, stava togliendo i vetri. Doveva trattarsi di vetri speciali, perché si staccavano con estrema facilità. In pochi istanti, giusto il tempo perché il viaggiatore si avvicinasse, sconcertato, ed erano già spariti. L'uomo non si era accorto che fossero così grandi, così grandi e sporchi. Ora la luce che entrava nello stanzone era tanta, era troppa, era quasi troppa, creava come una pianura di miele, sul pavimento. La ragazza stava quieta, le mani sulle ginocchia, guardando senza dir nulla. Il fastidio dell'uomo si cambiò di nuovo in inquietudine.

« Avranno finito, i tuoi amici? »

« Perché non è più generoso? » chiese la ragazza, piano.

« La preferirei più generoso, più entusiasta, anche più prodigo ».

« Ma insomma, » disse l'uomo. « Ho avuto solo un piccolo guasto all'acceleratore. Ho dovuto fermarmi. Mi sono fermato. Sono riuscito a fermarmi, » si corresse preso da un disagio crescente, mentre ricordava. « Arrivano i tuoi amici meccanici e si portano via la macchina dicendo che la riparavano in un baleno. Hanno detto proprio così, in un baleno. Invece sono spariti. Dove sono? ».

« Là fuori. Sono là fuori. Basta che lei si affacci ».

« Non è vero, » disse l'uomo, con strano senso di trionfo. Ma si affacciò.

I due meccanici erano là, accanto alla macchina. Indossavano calzamaglie blu, e strane camicie con le maniche tutte arricciate. Sembravano due paggi, contro lo sfondo degli alberi avviluppati d'edera.

« Quando ti devo? » chiese l'uomo

« Nulla, » disse la ragazza.

« Ora mi accusi, e ingiustamente, » osservò lui, che adesso sentiva di poter perdere ancora qualche minuto, di non correre nessun vero rischio. Anzi. Scherzo o follia che fosse, gli permetteva di abbandonarsi un poco ai propri, scherzi. O follie. « Se vuoi ti accompagno » disse. « Sì, andremo insieme alla villa, e vedremo di mettere tutto in chiaro ».

« Devov fare da me, » replicò la ragazza, con tono dimesso. « E lei lo sa. Lo sa benissimo ».

« Allora perché mi hai fatto il racconto? Perché mi hai chiesto di aiutarti? »

Senza mutar tono, lei disse:

« L'ho tradita, lo so. Tradisco sempre. Per questo non riuscirò mai. E' una cosa che bisogna fare senza sapere di farla. Dovrei cancellare ogni altra memoria, ogni sentimento. Ogni pensiero ».

« Stai parlando della purità di cuore? » chiese il viaggiatore con improvvisa emozione.

La ragazza non rispose. Aperto il forno, guardò il grande vassoio di mele cotte, aggiunse ancora zucchero, molto zucchero, e annusò un attimo il profumo, prima di richiudere.

« Che strana ora », osservò l'uomo, guardando di nuovo la luce che invadeva la stanza e adesso appariva insolitamente brillante, lucida, quasi argentata, una patina d'argento vivo, attraverso i finestrini vuoti. « Ci devono essere temporali, in giro. Spero di non trovarmi in mezzo a un temporale ». Contemplò il grande noce i cui rami, forse spinti da un vento silenzioso, allungavano verso di lui le cime come dita cariche di strani smeraldi. « Tu parli dunque di tre divinità. Ci sarebbero tre divinità. Ma perché tre e non mille? ».

« Perché è una storia d'amore, gliel'ho già detto », disse la ragazza, riacquistando improvvisamente la sua gaiezza. « D'amore e d'aria. L'aria circola, e l'amore esiste ».

« Va bene, va bene », rise il viaggiatore con un gesto di resa, prendendo il suo impermeabile e accingendosi ad uscire. « Ma Cernia dov'è? ».

« Come, non l'ha vista? E' là fuori, sotto il noce ».
L'uomo guardò, solo per guardare.

Sotto il noce, una ragazza pallida e bruna, con un vestito rosso e le calze di lana bianche, teneva stretta fra le ginocchia una piccola pecora e la stava tosando, con gesti calmi, accurati, affettuosi.

« Ancora una cosa, l'ultima », disse l'uomo quasi implorante e allo stesso tempo con avversione. « Questa era veramente una stazione di posta? Era una stazione di posta? ».

La ragazza non rispose, e lui ripeté, sordamente: « Lo era? ».

La campagna si stendeva sommessamente e quieta, con le colline come ginocchia piegate, e le ali cadute dei pagliai. Una bruma lattiginosa, azzurrina, saliva dalle grandi pentole delle valli. La sera, avvicinandosi, svelava un universo casalingo, noto da sempre e impenetrabile.

« Somiglianza », pensò l'uomo ormai al volante della sua auto, controllando col piede l'acceleratore. « Immagine e somiglianza ».

Se gli avessero chiesto cosa intendeva non avrebbe veramente saputo rispondere. Però sapeva che in questo momento le due parole formavano nella sua mente, nella sua « memoria », una specie di cittadella, con due versanti. Uno più arduo e scabro, l'altro più morbido e scuro, più profondo e insidioso. Materno. Portatore di lari materni. Riportatore di lari materni. Oltraggioso, a suo modo, e pavido. Anche malvagio, involontariamente e necessariamente malvagio, perché sovraccarico di tenerezza. Immagine, almeno in lui, in quel momento, era il maschile. Somiglianza il femminile. Ma poi, a pensarci, non era questo, non era nemmeno questo.

« Somiglianza », disse a voce alta. « Somiglianza », disse, da solo. E sentì, con un tremito, che l'immagine stava sfuggendogli. Stava cadendo nella somiglianza.

Tatina Drudi Demby

Un poemetto e dieci poesie
di
Luciana FREZZA

ESSERE o NON ESSERE al COLLETTIVO

*Quando una grande traduttrice ri-creativa
traduce anche dal proprio linguaggio*

con
una traduzione-regalo da
: Germain Nouveau
A JEAN ARTHUR RIMBAUD
ovvero

NUOVOREMBOPOATIA

La scelta da un quasi-libro di poesie è già un giudizio, un discorso, una valutazione. Inespressa ed espressa proprio così, la scelta critica di queste poesie di Luciana Frezza che cosa dice? Non dice, appunto, dicendogli nell'in-detto che forse è proprio indicibile nell'incompletezza dei registri: non per nulla il libro ha da esser libro, e speriamo che presto lo sia, questo di Luciana e che si affianchi agli altri suoi e alle sue splendide traduzioni (ri-)creative dei massimi poeti francesi. Non abbiamo scelto, di questo « Studio magico » che alcune
78 poesie di « Job », de « Il gatto e la tigre » (sezione dedicata a suo

marito), di « *Happies in love* » e abbiamo tralasciato quelle che Luciana aveva ritrascelto dal suo feltrinelliano « *La farfalla e la rosa* »; dal neripozziano « *Un tempo di speranza* »; dall'Almanacco dello Specchio del '73, le poesie pubblicate in riviste come « *Paragone* » (queste, sono tutte « *carte segrete* », dunque ora « *scoperte* ») e quelle partecipanti all'antologia di Savelli « *Donne in poesia* ». Il ritratto critico-poietico di una scrittrice così discreta come Luciana Frezza che traduce (da) se stessa, e che trepidamente, con timido coraggio e audace onnipotenza, (si) esita oggi ancora, è un ritratto incompleto, certamente — eppure le sue rotture dal « *tradizionato* » (si pensi a questo suo acuminato « *Essere e non essere al Collettivo* », per esempio), le delicate forzature linguistiche, le violenze fatte a se stessa, le lacerazioni dell'Intimo, lo scopercchiamento dei piani dell'essere dentro il linguaggio, sono tutti tratti che lo ridelineano per chi ancora non se lo fosse disegnato interiormente, leggendola. E adesso, al prossimo libro, Luciana...

ESSERE E NON ESSERE AL COLLETTIVO

Fulvia

... porto in giro la mia faccia occhi bocca capelli occhiali, sì; ho un corpo eccomi ci sono i conti con me li debbono fare uomini animali e piante mi dovete sopportare perché ci sono. Io ci sono.

Io (pensando)

... quella linea di gesso seni dorso quella sera nella sala d'aspetto tutta sola sul nero della lavagna nero freddo nero piatto nulla nella sala d'aspetto del dentista affiorata da dove dagli attaccapanni? evaporata dal mio vecchio giaccone bigio vecchio orlon peloso bagnato la prima boccata è rinvenire Indietro! Indietro! Spazio! Ci sono.

Fulvia (alzando la voce)

... libera libera di mettermi addosso uno straccio, di essere.

Voci di protesta:

senza nessuna spinta? e le conferme?

Fulvia (urlando)

... senza nessuna spinta senza nessuna conferma Io ci sono, sento il sasso dentro, sento il mio nocciolo il mondo ci deve sbattere

Serena I

... la principessite mi è passata ero io che guidavo dirigevo muovevo ora se mai c'è il problema del dopo-principessa di stare di vivere in mezzo

Serena II (dolcissima)

... ma come fai se sei senza un affetto l'affetto è qualche
cosa l'affetto ti scalda così quando sei sola la solitudine l'af-
fetto ti fa vivere come fai la disperazione

Io (pensando)

...Gli specchi erano tolti non mi vedevo in te
per anni al buio scordai la mia faccia
era semplice se mi guardavi vivevo
ma non mi guardavi
gli specchi erano scheggiati, cadenti sfuggenti erano tolti
non c'ero non c'era la disperazione
non c'era niente c'era solo paura
di non farcela a far finta di vivere

Lorenza

... ma quanto Cristo ti trovi Cristo
una madre morta complessi di colpa
scappi fai l'autostop dopo anni
cazzo c'è voluta mia sorella
l'adolescenza distrutta

CORO

Da sola non ce la fai!

Fulvia

... tutto aiuta non dico
prendo da tutti ma io
devo esserci io
prima

Io (pensando)

... quando mi guardasti fu perché
m'avevi ferita così a fondo così
perdendo sangue era bello
risuscitare nel dolore, e ancora
vivere *di* te ma
in modo così lancinante
che stronza

Lorenza

... per anni Cristo sognavo Cristo
che mio figlio cadeva giù dal terrazzo
perché non volevo cazzo questo figlio
ma c'è voluta mia sorella

CORO

Non ce la fai da sola!

Lorenza

... sul lavoro poi certi giorni
quando ti senti una larva una merda
un niente anche lì per gli handicappati
non ci credi e avvalli il sistema
questa schizofrenia

Fulvia

... tu

Serena I

... la faccia da paracula la so fare
ci riesco, non mi spavento
di far star zitto un uditorio di parlare beh
senza impuntarmi troppo
ma la principessite ma dentro per esempio
non so ora che atteggiamento prendere
con quelli là dovrò fare pratica
in ospedale ti immagini

Serena II (in un soffio)

... ma quando di ritrovi sola
senza più l'affetto non puoi, sei giù
sei giù
sei giù

Fulvia (urlando)

... non fa niente! sei tu.
La prima volta e ogni volta
devi essere tu
tu che ci sei

CORO

Da sola non ce la fai!

Io (parlando)

No da sola non ce la fai ma il principio

Io e Fulvia (insieme)

Devi essere tu.

Fulvia

... schiacciarti scancellarti distruggerti
troppo scomoda troppo scomoda
una presenza e perciò la lotta è

gli altri

Voci di protesta:

Tu parli per te
se questo va bene per te
ma non puoi
da sola non ce la fai

Fulvia (imperterrita)

... sciacciarti scancellarti distruggerti
vado al cinema al teatro solo loro
loro tutto per loro non ci sei
troppo scomoda
e perciò la lotta è

Voci di protesta:

Fulvia ma tu, parti sempre

Io (parlando)

Ma no anzi è il suo bello
quest'aria da Don Chisciotte

Risate

Io (parlando)

Non dovete *capire* dovete
non con lo testa dico sentirvi
dentro

Fulvia

E' così.

Io (pensando)

... è una liena sinuosa
anzi due lienee seni dorso
che si riuniscono in un punto la testa
che concide con la mia potrei disegnarvela
come la vidi quella sera sul nulla-lavagna
nell'anticamera affollata
germinazione spontanea seme di me
portato dal vento un sussurro
di ribellione prima man mano assordante
che mi svegliava
mi creava
e così inaspettatamente
mi *trovavo* come dice Pirandello scusate

82 se è maschio e poi

poi poi poi
vennero le mani, le altre linee
femminee, le donne, voi compagne...

JOB

E' poca la mercede
di parole svalutate,
la nostra classe non va
dritta dritta in paradiso,
ma uno sciopero ci costa.
Che resta, l'ospedale,
il sonno artificiale? Qual è meno
cara, la malattia
o la salute sudata
da quelle celle a vetri sovrastanti
la rissa la ressa
dei magazzini, il brulicante
svago la pulsante officina,
sorveglianti invisibili che emettono
bollettini a volte illeggibili
e del resto non letti?
Libera professione? La meno
libera invece. Non ci son ferie pagate.
Il poeta lavora a tempo pieno.

ZIQQURAT

Piani su piani quadrilateri rampanti
nebbia di vetri
finestre e non vedere
vita — non vita? — vita.
Corridoi calendari
tempo pieno
passi vuoti
sale in verticale l'allodola
dello scherzo mattutino
la notte ha appena sfornato la sua pagnotta
sul sottofondo di passeri sempre uguale
dottore dottore trasvolano quaglie imponenti
tordi beccano olive di giusta letizia.
Aspetta il poeta appoggiato al muro
con in petto la castagna rinsecchita
della sua libertà

lo sguardo fantasma
attraversa le ferre tapparelle
verso tanta pampa di tempo
si fa per dire libero, tutt'altro
che dolce naufragare in questo mare.

AL CRITICO

La vita che ricerchi tra le foglie
di carta, il fungo abbagliante, la cerva
dal candido fianco, sì che stregato t'immergi
per macchie e per fiumi
inseguendo riflessi alla deriva
ahi come ti rubano ai nostri
piccoli fazzoletti di lacrime
a tutto ciò che batte, pigola o ride
sotto la grondaia, a ciò che tace
a ciò che volta le spalle

SMISTAMENTO

Sì. Mi dicevi di scrivere le poesie.
Sapevi dove mandarle. Era giusto
che non ti preoccupassi di dove venivano.

VERLAINIANA

Turbinavano feste nella testa
traducento le **Fêtes Galantes**
valzer sulla tastiera della macchina
volavano su un pianoforte
notturni e chiari di luna
illuminavano l'inverno
acque nere da laghi d'argento
travasavano le ore corte
invadeva le stanze vuote
una folla elegante e lieta
celando sotto maschere di seta
le zampe d'oca della morte

ANNI

E quegli anni? Perduti.
Mi pareva di pensare
ma non era. Era solo cercare

di attraversare la strada.
Dal capire ero lontana ma cercavo
come lottare nel sonno,
un vivere strabico.
Tutto m'uccideva
i sussurri fischianti degli oggetti,
tu salutandomi
lasciandomi sotto la tenda d'ossigeno
del mio bel lavoro di traduttrice
di poesia, sia pure. Gridavo.
I gridi, la poesia
la mia, piombavano sul tavolo
composti cadaveri di rondini.

IL GIOCO

Basta, giocare con quattro sole carte
1 l'esserci
2 l'amore
3 il mistero
4 la conoscenza
Che se ne voli dove vuole
pure il jolly della felicità
(quella della saggezza è sintetica).
Vengano le figure.
Vivere bene è spostarsi
per far posto a qualcosa e a qualcuno.

VIRILE

L'alba l'aureola
che cingeva mio padre,
la noia dell'adorazione della casa
e la mia desolata,
tu lontano sole la carne opaca in comune
con mia madre nell'orbita,
io minuscolo satellite mostro
incomprensibile roso di gelosia,
in combutta coi nonni per terrazze e cantine
ravvolti d'amarezza.
L'aureola la corona calpestata di Lear
diventò un fuoco fauto
non era facile la VIRILITA'
era: essere Ettore padre sposo fratello amico amante, 85

VIRILE sinonimo di
protettivo giusto indulgente sereno onnisciente
(ossia Dio) grande come contrario di meschino
e soprattutto sorridente
per mascherare tante qualità.

Così ce ne siamo andati a caccia di ombre,
voi dell'eterno femminino che **porta su**
dicevate, noi di questo iddio per discendere
nel sonno dell'amore sicuro.

Ma foste voi a dormire. La veglia
della donna che fila e pensa al fuso,
così sembrava, ci ha insegnato strade notturne
per cui vi abbiamo distanziato.

BIGLIETTO
(per Amleto)

Galleggia galleggia vecchia spoglia d'Ofelia
agghindata di sogni caduta nello stagno
del suo stesso sballato almanaccare.

Tua complice sedeva
a sferruzzare per sé una maglia d'ortiche.
Non dirmi strega se te la mando in dono,
se la indosserai sotto
il giustacuore di velluto nero
mutterai pelle, se la farai cadere
in un angolo, sarà la mia presenza.

I QUAD(R)ERNI DI ARTIFICINA 8

Domenico JAVARONE

CARTE VOLANTI

discorsi di Carmelo FODARO

NUOVOREMBOPATIA

La poesia di Germain NOUVEAU A Jean Arthur Rimbaud

A J.-A. R...

Et moi, je vois aussi toute chose autrement,
Et je dis comme vous que nous sommes poète.
De notre père Hugo nous avons la cravate,
Nous rimons du Phébus dans le haut allemand.
Tous vos jolis brillants ne valent par leur boîte,
Ni votre imagerie un peintre d'ornement.
Quel « absurde » écolier! le « ridicule » amant!
Tiens! « dégoûtant » chanteur de la note inexacte!
Vous qui coiffez les gens, vous voilà bien coiffé.
Je n'aurai qu'un petit le bonnet étoffé.
Déjà, s'en mord un doigt votre grande niaise.
Mais **sur** elle du goût remportez donc le prix;
Ou tâche que tes vers, cirés par antithèse,
Reluisent pour longtemps sous tes justes mépris!

A J.-A. R....

E io, anch'io vedo ogni cosa altrimenti,
e dico come voi che noi siamo **poati**.
Di nostro padre Hugo portiamo la cravatta,
architettiamo rime in antico germanico.
I vostri bei brillanti non valgono le scatole,
né la vostra visione vale un decoratore.
Quale « assurdo » scolaro! che « ridicolo » amante!
Toh, di note stonate il « disgustoso » cantore.
Pettinavate gli altri, eccovi ben pettinato.
Io me la caverò con una coccarda al berretto.
Già si morde le dita la vostra grande sciocchezza.
Ma **su** essa del gusto riscuotere ora il prezzo:
o fa che i versi tuoi, lustrati per contrasto,
splendano lungamente sotto il tuo giusto disprezzo.

Un altro prezioso REPORTAGE

di Dino JELLARO

per una effettiva
riforma dell'editoria

per il superamento
della crisi economica e ideale
che travaglia il paese,

13 CONGRESSO
del SINDACATO
NAZIONALE
SCRITTORI

UFOTÍE

*dal Congresso
degli Scrittori*

Il silenzio visuale dell'Ultimo Congresso del Sindacato Nazionale Scrittori (archeofotologia del febbraio 1979 dalla Protomoteca del Campidoglio)



Il momento delle votazioni: gli scrittori si scrivono.



Da Sinistra a destra:
Gianluigi Piccioli (ora rusconiano);
Gianni Toti (nel Consiglio Generale del SNS);
e Aldo De Jaco (riconfermato Segretario Nazionale)



Mario Socrate e Lamberto Pignotti: pausa.



Leonida e Albertina Repaci
con Mario Socrate alla Presidenza del Congresso

Solo fotografie per l'Ultimo Congresso del Sindacato Nazionale Scrittori, (febbraio '79, Protomoteca Campidoliare)? Solo fotografie. Che altro? non è « passata » la proposta-ipotesi-progetto-programma-palingrafasestuale di transire dal *paleo-sindacalismo* difensivo, impaludato nella contrattualità giuridicistica di cui nessuno fa uso, a un *nuovo sindacalismo culturale* che difenda controffensivamente i lavoratori della scrittura e del linguaggio *dalla palinsestualizzazione generale* « salvando » *il mandato sociale della poesia* dalla spettacolazione oral-gestual-corporal- statual-mortal-mass-medio-crità, e conservando almeno una dialettica di libertà produttiva etc. Lo sbandamento sulla destra culturale avvertiva già di altri smottamenti. La rinuncia al voto di una risoluzione linguistica del documento (leggibile nel prossimo numero di « Produzione e cultura » e dunque verificabile dai « lettori » che sappiano legger e far di conto) rappresentava un inaudito e invisto precedente di cui porteranno tutte le « storiche » (si fa per dire) responsabilità quanti l'hanno tollerata o favorita. Dieci anni dopo la « rifusione » delle energie sociali e culturali del Sindacato, una parabola sembra essersi conclusa con l'elezione dei nuovi organi direttivo-esecutivi e la composizione della nuova segreteria in cui tridono e trudono amabilmente e sfinalmente i gregi impersonaggi della neosincollesia, sinchísica e sindesmopática in sinecfonés sinemmenológica nonché sinenchiótica sincelemménica fra sinedréuonti sinezízici. Sulle spiágine delle lettoratura per la « massa media », dei poetry-show, e del silenzio linguisterico, solo ime imagini imitanti immaginarie commentano le nostre romanzognesche irrealtà: di qui le *ufotie* di Dino Majellaro (ricorderete il servizio macondario sul numero quaranta). Più difficile, adesso, la sindacalsitica estrallettuale, certo. La condizione è più alta. La motta selvaggia su cui smottiamo ci rassicura, però: solo chi dispera può sperare...



Gianni Toti e Leonardo Mancino durante le votazioni



Maurizio Ferrara
e La Regione Lazio
è incuriosita o
l'Inanonimo
Romano
pensa a un
Consonetto?



Il poeta Ignazio Buttitta

La Sala della Protomoteca del Campidoglio durante la seduta del 10 febbraio



L'IRRACCONTO

di Gianni TOTI

IL (T)RICAPITOLATORE

dalle "Inenarrazioni dell'Anagnoste"

L'autore Lomìo prende appunti:

... a tricapitoli alterni

scriverò la storia:

primo: di me che, *ob viam*, mi appunto e appuntamento e ri-assumo note-di-scrittura, journal etc. (come queste righe appena a pena scritte);

secondo: del personaggio (con autocoscienza di personaggio. Per esempio, eccumillui che confessa o riepiloga, cerca di capire, studia la sua parte: oggi Lomìo, ciò sia l'Autore, mi ha lasciato sulla pagina con un arme in pugno, e io non so che farci. E' pesante, nera, carica di morte letteraria. Che cosa dovrò fare oggi, quando continuerò a essere scritto? Ucciderò qualcuno o me stesso?

terzo: del lettore che mugia, mugina e rimugina: si chiede, a pagine spalancate: volto pagina, appunto? e se Lomìo Autore, egliè ciò è, lo fa morire o comincia a farlo morire, nel prossimo accapo? Non potrei modificarne al sorte? Forse l'autore ancora non sa se lo ucciderà, il personaggio. Adesso, ma *quale adesso* è, adesso? Il libro è già stato scritto. Sono io che adesso leggo che il lettore, che poi è un personag-

gio anche lui, si domanda se... E poi, non è l'autore, il lettore? E io chi sono? Io, sono? solo *dopo*, io sarò, stato... Non si potrebbe scrivere un libro insieme con il lettore? Ma già è così che si produce... Chi è che risponde?...

quarto: del libro stesso che si sta facendo, costruito sul « nonsisachecosasuccederàallaprossimaparola ».

Ma ecco: l'ho scritto già, è tutti qui: e prese il tagliacarte e si tagliò la gola. Di carta, il tagliacarte. Ma la...? »

Il personaggio Lomìo si arrovesciò-sulla macchina-per-scrivarsi.

Fece appena in tempo a mormorare:

— Dettomaledettopeggioredettopessimodetto! Ecco che cosa voleva fare Lomìo Autore: farmi fuorfare...

Il lettore Lomìo chiuse il libro con un colpo secco:

— Ha voluto che morissi anch'io di morte letteraria.

La deimmedesimazione col personaggio però non è avvenuta. Questa morte di carta non è come le altre morti, con l'impressione-di-realtà e il resto. Alla mia destinazione è arrivato, comunque. Inarrivabile! Che Autore! Che Personaggio! Che Lettore! Da cancellare subito...

Afferrò lo Smemorizzatore Amenx e premette il bottone. Dall'ultima pagina alla prima, le parole cominciarono a impallidire. Arrivato alla prima parola della prima pagina, Lomìo mormoreggiò: «

— Però, l'idea non era male...

Quinto: dell'idea che si fa eidema dunque eidetica e obseiona l'autorituro: donde viene l'idea dell'idea dell'inarratura?

sesto (dell'ormai infinicapitolazione): della letterinenarratura che...

UNPOE METTO di

Luigi
FONTANELLA

FOGLIO- -STAZIONE

IN DUE TEMPI - DIECI STROFE - IN TRENO

... ma allora questo è proprio tempo di diminutivi, in Left/teratura! Ho detto diminutivi, non nomignoli: clear? Per cui, è giusto che il romano Littlemoon si faccia prefatore del romano Littlefountain, che che il sedentario Lunetta presenti il nomade Fontanella, che — colaggiù vivendo e operando — ogni volta gli riporta, al sottoscritto Mario Dei Virtuosi, brandelli di America e succulente fette di amicizie, in parole o in carne e ossa: i Valesio, i Ballerini...

Già noto ai lettori di « Carte Segrete » come « inenarratore » di dizione allucinata e metasurrealistica (« un testo da non interrogare, che interroga » scrisse di un suo racconto Gianni Toti), Fontanella è da poco uscito con la sua seconda raccolta di versi (La vita trasparente, Pier Luigi Rebollato editore - i suoi nuovi tipi), ha benissimo curato la traduzione italiana di Les champs magnétiques di Breton-Soupault mai apparso nella nostra lingua e di imminente pubblicazione, è in attesa delle prime bozze del suo proto/romanzo. Intanto, insegna letteratura italiana ad Harvard, si fa periodicamente para/cauda/utare to Italy, prende parte a operazioni di grafica-poesia (v. la recentissima cartella « Per Carlo Levi », con litografie di Pino Schiti e testi di Albano, Fiocchetti, appunto Fontanella, Galante, Lunetta, Quattrucci, Riviello, N.A. Rossi. Toti - n. 1 « Quaderni della legittimazione », Ediz. A.P.S.A., Roma).

Foglio/stazione, il poemetto che qui ora si presenta, dà ragione di una nuova fase del lavoro di Fontanella in poesia. Il passaggio dalla narrativa emotiva, dal lirismo « autobiologico » spesso (correttamente) raffreddato da spruzzi polari di parlato sfilacciato, distratto, disperatamente quotidiano, al gioco ben più impassibile di geometrie linguistiche trattate come puri materiali, elementi paurosamente impoveriti, segnali di vita « altra »: con sapiente pervicacia e pervicace ironia: con furia tassonomica crudele (e qui, *mes amis*, l'endecasillabo è proprio in/casuale): con ghiacciata ossessività parattica, sempre in funzione di ostranénie. La metafora della pagina che è anche stazione ferroviaria, del luogo geografico che è anche il NON LUOGO della Scrittura, della segnaletica che è semiotica, del rosso-verde che è dialettica dei significanti in moto, nell'immobilità bianca della pagina.. Con un'ombra di divertita allusione, magari, all'Indovinello Veronese: et albo versorio teneba / et negro semen seminaba...

Mario Lunetta

FOLGIO STAZIONE

(in treno)

I° Tempo

1.

Molto verosimilmente padrone di questo foglio-scalo di carta d'incartamenti di scarti smistamenti qualche piega piegata scorgi affacciarsi attraverso una scucitura un lembo un refuso una sbavatura fruibile in questo spazio assegnato noioso mancante a un appello l'emblema un titolo non meno chiaro non meno vizioso per essere cosa possesso parola.

2.

Questo foglio appoggiato davanti allo schermo rete radiale continua persistente di linee puro schema graduato paradigmatico grammatico contro la parete lo sguardo infastidito da questa
98 presenza vorrebbe sfuggirmi sdoppiarsi confondermi.

3.

In un'altra direzione dopo uno spazio vuoto per ora
ma già segnato da sequenze per via di principio
serrato come un impermeabile foderato con due serrature.
Cogli l'occasione a meno che non t'annunci
un erroneo allarme.
Ma guarda i cartellini
i cartellini immobili colorati sospesi alla sbarra ottonata.

4.

Dall'altra parte del vetro un personaggio amichevole
meticoloso corretto ti guarda
sotto le strisce nere degli occhi.
Le sue vene minute infinite sono cerniere
parzialmente scoperte
soggette ad operazioni temute ma scintillano
i suoi denti sottili. Lui serpente marino si agita
prova a scrollarsi di dosso la rete la carta
il bagaglio il quaderno su cui è scritto il tuo nome.

5.

Ancora seduto i tuoi occhi fanno fatica la pelle
le pieghe ogni volta più numerose ma abili
nel loro processo mimetico impacciano
costringono opprimono verosimilmente il padrone
di questo foglio-scalo allacciato slacciato
un lembo un refuso una sbavatura fruibile
in questo spazio assegnato emblematico titolo
non meno vizioso. E ferma infine le dita.

II° Tempo

1.

Poi afferrato di nuovo l'inizio in cui il nucleo
più denso t'appare attraverso una sottile imprevista
lacerazione del guscio appena dentro non riesci
a chiudere l'uscio e t'arresti e rifletti.
Rifiuteresti di procedere altre nello stesso
momento in cui inquadrano nel vetro
scopri l'altro con un vestiario identico al tuo.
Nello spiraglio senza pensare o tentare d'evadere

minimamente come fossi sicuro che poi
tutto funzioni convenientemente scusandoti con
un movimento appena percettibile di labbra di palpebre.

2.

il fastidio che ti procura costringendoti a
usare una lingua poco probante
questo tuo vicino che chiede comprensione un poco
più vecchio di te nel suo cappello
la testa alzata guarnita accreditata.

3.

Allora guarda come lo spazio fruibile a tratti s'allarga
basta una minuscola svista
magari una mossa sbagliata una semplice idea-rimando
che incrocia un colore un sapore un ricordo
su questo grande schermo senza fine né inizio
guarda questi segnali pali telegrafi tralicci biforcazioni
fili filamenti imprevisi improgrammati
il percorso ti sfugge s'allarga si dilata
fino a una prima fermata.

4.

Su questo foglio stazione scossa manomessa
agitata da forti rumori operazioni di carico e scarico
intermittenti in una profonda vibrazione costante
sottolineata punteggiata irregolarmente da
fitte stridori desideri accidiosi
il tuo testimone ti dondola il viso davanti
in modo sincronico diastolico sistolico sismico.
E tu resisti senza una parola un gesto
o un lieve respiro d'exasperazione.

5.

Il tuo-suo profilo nascosto in parte devia
l'endògeno impatto da cui pensavi esser partito
su questo foglio campo magnetico su cui incidere
spiegare la mente la memoria presente
e provi a figurare le lettere che la compongono
questa scrittura risulta ogni volta bilenca binaria biforme.

NARRALLENTO

Un racconto di

Dianella
SELVATICO ESTENSE

*... il coraggio di scriversi tutta e tutto —
e facendo letteratura ...esorcizi ...esercismi*

Dianella Selvatico Estense è nata a Padova.

Ha pubblicato tre raccolte di poesia: « Si è sfogliata una rosa », Rebellato - Padova. « Quando il giorno sarà compiuto », Scheiwiller - Milano. « Un giorno all'improvviso », Scheiwiller - Milano. Premio Tarquinia-Cardarelli 1962.

Ha pubblicato un romanzo: « Il senso delle cose », ed. Dell'Albero. In preparazione un altro romanzo, da cui lo stralcio.

Ha collaborato con articoli, racconti e interviste a giornali e riviste come: « Il Mondo » (quello di Pannunzio!), « Il Gazzettino », « La Nuova Tribuna », « La Gazzetta del Veneto », « Amica », ecc.

E' traduttrice dal francese e dall'inglese per vari editori come Rizzoli, Lerici, Garzanti, Scheiwiller, ecc. ma soprattutto Mondadori e Einaudi. Tra gli altri autori: Leiris, Zadkine, Giono, Duras, Morand, Maupassant, Morand, Cazotte, J. P. Faye, W. Auden, R. Kipling, Cauvin, Bataille, Sagan, Jouve, Simon, ecc.

Ha vinto il Premio Monselice 1973 per una traduzione letteraria, con « Paulina 1880 » di P. J. Jouve, ed. Einaudi.

Ha vinto il Premio Teramo per un racconto.

L'avevo vista oltre l'uscio socchiuso passare lungo i corridoi Silenzio. Un lungo seguito di silenzio su quei volti gialli e bianchi, come un corteo. Stupidità curiosa, perché ognuno pensa potrei essere io. I volti brevi dei portantini, ognuno pensa poteva capitare a me, chiuso nel suo caso personale. Era leggera, la barella con il lenzuolo bianco appena increspato dal fagotto immobile e come appiattito sotto la tela. Sangue. E' un incidente stradale: i volti fermi. E una lieve traccia di tragedia quasi finita ormai che l'imprevisto fa più interessante nella parola scritta tanto più sicura di quella detta che irrevocabile non è mai. Ma c'era tenerezza nell'aria, tutta la tenerezza del mondo. Nella maniglia della porta, umida tra le mani, e perché i sentimenti se non vuoi perderli li fissi sulle cose, nel mio respiro, nella pianta col sottovaso di plastica, nelle cose che vedi, nella finestra di fronte con le tende sporche, nel pavimento grigio, nelle altre porte di legno un po' rotto, in due gradini. Prima sala operatoria. Il portacenere di vetro è pieno di cicche, ha l'angolo sbeccato e più scuro. Una vecchia rottura evidentemente. E tanta domestichezza. La morte. Con questa morte già passata, di una timidità violenta e maldestra, forse coraggiosa. Ch'era lì, accanto al letto, e aspettava. Ma tenera, non paurosa, ma dolce, quasi familiare. E stava negli occhi chiusi e sul collo — una vena autonoma, batte — a cavallo del naso, sulle sopracciglia, sulla fronte. Dentro ai capelli leggeri che il sudore appiccica tutti. Io, che l'avevo accolta con religione, ma incredula, e con rabbia, ma disperata, che avevo disputato per dovere e che per rispetto l'avevo poi accettata come una compagna e non come il peggiore dei tradimenti. Io, che volevo vivere.

102 E ci si sveglia poi attoniti, e ancora vivi, quasi grati di quel risveglio fuori ordinanza ma furiosi anche, per lo

stupro subito perché bene o male s'era fatta una scelta. Ci si chiede in che cosa, sia fallito il piano e dove si è sbagliato. La morte è così dolce. Ma è ancora troppo presto per pensare, e si rimane lì sotto una luce che sembra eterna.

Imperioso fra noi l'apparato della trasfusione. Ancora sangue, vivo, nelle mie vene sfiancate. occia a goccia come un lungo pianto continuo fino a me, una lenta speranza d'amore come un tempo mia madre. Ma il bimbo era morto, e questo è insopportabile. Come avrebbe potuto accettare lei, che se l'era portato addosso per tanti anni, quel dono di vita riofferto e mai imparato? Certo, adesso era diverso, e per lo meno aveva distrutto la celeste frase ti ho messa al mondo non dovendo più niente a nessuno. E perché succede tutto per caso e perché un amore riconoscente è sempre falso, se n'era andata. E perché lo sapeva, fece anche una bella figura. Forse però era solo onesta. E poi anche i cani devono essere lasciati in pace quando stanno male, per questo si nascondono sotto il letto. Finché gli passa. E sbagliava, perché anche se rifiutata la presenza fisica è un bisogno di tutti. O forse sarebbe semplicemente tornata a ignorarla, questa cosa, la vita, senza odio né partigianeria ma solo per quella stanchezza immobile, la cosa e indifferenze che chiamano disperazione. E perché niente fu rimosso e tutto era già successo, c'era bisogno di un miracolo.

Il lungo fracasso della macchina che precipitava. V. sbalzata dal sedile al primo urto si rannicchiò come poteva con le braccia intorno alla testa. Il volante ha tenuto. Lui urla Valeria perdio Valeria rispondi. V. pensa perché diavolo deve capitare proprio a me, e più che altro è seccata. Precipitavamo, schiantando alberi dalla punta alle radici. E fiammeggiava di dolore, come un'immensità rossa in forma di corpo. Poi, che buffo pensò è questa la mia morte, possibile che sia propria la mia morte? E' troppo ridicolo.

E, giù, in fondo, il silenzio.

In realtà la macchina non era uscita di strada con un testacoda. Ma per troppa velocità su una stradina sterrata che non poteva tene, e distrazione. Fine d'agosto, fine di un temporale, e griaino che slitta sulle curve. Stefano che parlava con la testa voltata a guardarla, e lei invece con gli occhi 103

in avanti si vide piombare addosso la svolta o forse fu lo spuntone roccioso a spostarsi incontro. Chissà di cosa stavano parlando. E tutto come al rallentatore: deve accadere, accade, e per un attimo le cose spaventosamente immobili, da poterle fermare, così sembra, e in fondo sono ferme, e che ci sia tutto il tempo, così sembra, ma il tempo non c'è ed è già tutto successo. Ma non urlò, era inutile. Dovette vederle il terrore negli occhi e come un mutamento improvviso, una semplice meraviglia forse, perché si voltò di colpo a guardare la strada. Ma era troppo tardi. Sterzò, calando disperatamente la marcia frenando forse ma non è certo e avrebbe potuto farcela se la cosa non fosse già successa, solo che te ne accorgi sempre dopo. La macchina sbandando sollecitata urtò con il parafrangente anteriore sinistro, già dietro tutta di traverso, contro la roccia e proseguita di pochi passi ubriachi partì dritta rimbalzando sulla destra.

Due lunghe strisce scavate sulla stra come bave scure di lumaca. Erano rimaste.

Stefano era quel che si dice un bravo ragazzo, buono anzi, quel ch'è peggio. Un figlio di famiglia che la vecchia donna chiamerà sempre il signorino, debole prodotto di sordidi genitori, sordidi nonni, sordidi zii eccetera che si sono appiccicati il secondo cognome nel tentativo, patetico, di sembrare meno ignobili.

L'ingessatura la chiudeva in una specie di bianco sepolcro monumentale, di quelli che vi visitano la domenica in comitiva riempiendo i dintorni di carta straccia, lattine e merda, col bello e col cattivo tempo perché la domenica è sacra e bisogna pure santificarla. Mancando solo le scritte: Giorgio ama Luisa, Luisa se ne frega, vaffanculo, Pitoni hai roto i maroni, sono passato di qui Mario. Visitare gl'infermi con fiori e opere di bene. E Valeria stufa d'essere scambiata per il parco delle rimembranze tappa obbligatoria nel tour della città, e come va stai benino, sì? sparse la voce ch'era chiusa per restauro. Con gran sollievo altrui perché il male spaventa, pensando sempre i visitatori dio poteva capitare a me oppure alla morte, cosa, questa, però, che già distrae, e perfino consola, come se la tua morte si portasse via la loro.

e il macabro piacere detto del beccamorto, quello che consiste nel vociferare, a bassa voce ma con un certo compiacimento, hai sentito cosa gli o le è capitato? Per sbatterti poi felicemente nel ghetto dei malatini o delle malatine. E ancora, l'obbligo di constatare di persona onde raccapricciare meglio e mettersi il cuore in pace, abbligo detto della buona azione.

Stefano però non c'entra, Stefano è un buon ragazzo. E un uomo d'onore. Ma guai metterli alla prova questa specie di uomini d'onore, all'occorrenza diventano assassini. E le occasioni si perdono.

Prima del burrone vero e proprio c'era una piccola cengia erbosa e molto stretta, lì, la macchina come girata puntò di muso e rimbalzando impennata di dietro andò subito giù a capriole, nell'impennamento ancora una volta ferma per untempo infinito. Valeria sbalzata dal sedile a quel secondo urto si rannicchiò come poteva, con le braccia intorno alla testa, accucciandosi sotto il motore. E' questa la morte, pensava mentre cadevano, possibile che sia proprio la mia morte? Il volante ha tenuto, sta tenendo. Valeria urla lui qualcuno urla Valeria perdìo rispondi. Che buffo pensa lei. La morte, non ci credeva. E le venne da ridere, ma è troppo semplice. Fin ridicolo, e tutti a credere che si tratti di una cosa grave e magari solenne. Letteratura. In quel momento si rese conto, perché sulla sua pelle, che la morte è molto semplice, più della vita. E in fondo non era una novità. Ma poiché non aveva alcuna intenzione di morire, il che trovava sarebbe stato l'ultimo imbroglio, non morì. Alla qual cosa diede una mano com'è presumibile anche se le prove non ci sono qualcos'altro, chiamato Dio. E insomma quest'avventura non somigliò minimamente a un film che ti scorre davanti agli occhi ormai appannati con tutta la tua vita sopra e ferma l'immagine perdìo e come davanti alla moviola comodamente seduti ripassare tutti gli errori commessi o scoperti proprio in quel momento dire alt ferma qui accidenti il rigore c'è o non c'è, fallo in area o no, sono cose che capitano agli annegati pare. Balle. E vede invece chiaramente un guscicino di kaiserfleisch con crauti, tutta qua. Fastidioso anche, per il rigurgito acidulo che le viene in bocca e che non sputa 105

un po' perché non ci pensa un po' per via della saliva rasciugata.

A colazione in casa di Stefano. Una cosa improvvisa, neh! dice la madre, ti devi accontentare. Occhiata al figlioletto che non l'aveva avvertita, Pane e cicoria, tentò di scherzare il bravo ragazzo cui la presenza di Valeria allentava le triglie. Stefano! strattonò la madre. Si mamma disse lui con il cranio precocemente calvo improvvisamente pallido. Lavati le mani che andiamo a tavola.

La signora è servita disse una vecchia travestita da cameriera bene.

Era, la signora in questione, una tonta donnetta che ritenendosi giovane e anzi giovanissima — ah, coi i miei figli sono così, un'amica, unasorella maggiore — doveva essere una mezzetà avanzata di nascita e di vocazione. Volto rotondo, pettinatura, ossatura, statura e sagomatura rotonda, risatella e modi affabili. Incrollabilmente burrosa al primo sguardo dunque, e a tutte le strette di mano che, a stringerla, pareva un pezzo di polmone, era, la madre, una donna profondamente credente che non avrebbe mai fatto del male a una mosca e tanto meno rubato l'elemosina in chiesa, dove si recava tutte le mattine con un bellissimo nero in testa — era della mia mamma —. Grande amica di parroci e benemerita dama di san qualcosa, tutta marito e figli, trovava perfino il tempo di frequentare i sobborghi con pacchi dono contenenti oggetti come attaccapanni vecchi bibelot residuo nozze-e-natale penne a sfera e avanzi di guardaroba tra le altre cose utilissime: bisognerebbe trovare quadrettini per quelle cassette di latta! L'incesto? che orrore, ma non esiste qui nel nord.

Faceva inoltre molte altre cose come: frequentare corsi di sociologia per signore, corsi di giardinaggio — house and garden, sapessi che viaggi! — e corsi d'ikebana (questi ultimi due fortunatamente abbinati), leggendo anche riviste di cucito e fai da te. Tè con le amiche detti di beneficenza con tornei di carte — dove le voci cancelleria e vettovagliamento si mangiavano gran parte della quota sociale — nei quali si parlava molto dei nostri poveri, e pranzi in cui si proiettavano diapositive e, tra un boccone e l'altro, si ascoltavano confe-

renze culturali. Oltre a ciò, era andata varie volte alla stazione — sono di servizio — quando per la città transitavano misteriosi treni di profughi diretti non si sa dove (ci sono sempre misteriosi treni di profughi che transitano non si sa per dove) recando loro il conforto di una tavoletta di cioccolata e un cappuccino o tè. Lipton, diceva alle amiche, è andante e va benissimo. A volte offriva anche un panino imbottito.

Questa pia donna aveva un unico sentimento, ma fortissimo: starsene come un nano sul suo mucchio d'oro che vigilava insieme al marito dandogli il cambio quando lui per qualche ragione doveva assentarsi.

Era un'ottima madre.

La parca mensa, diceva adesso perché avendo fatto il liceo ci teneva lo si sapesse in giro. E parca fu, anche per tre persone solo ch'erano in quattro: pastasciutta peli due, carne di porco se porco era, a velina, fette una, crauti tre. Più tre piccole mele da spartirti evangelicamente: le mele costano care certe volte con una grossa e una piccola hai bell'e fatto un chilo. Vuoi anche il caffè, Valeria? noi non lo prendiamo mai. Sì grazie. E va bene, un caffè per la signorina, Marta, nella caffettiera da due. Lo prendo anch'io disse Stefano e, più deciso, ripeté: anch'io, e nella caffettiera grande, Marta, forse ne riprendiamo. La mamma tacque ma negli occhi le passò un panico da cattive compagnie. Il padre guardò Valeria, ma di quel che pensava non si capì niente.

Il padre era piccolo, pallido e gonfio, con le solite mani a pezzo di polmone. Ma ingannatore perché, sembrando così di primo acchitto un salice, imbrogliava facilmente per quel tanto di termulo e per l'appunto piangente che aveva nello sguardo, frutto invece di senilità e furbizia contadina. Per occhi e mani però subito viscido, con tracce precise della classica educazione imitatrice di cui la piccola, media e in genere borghesia va tanto fiera. Guardati soprattutto dalle mezzecalze, dalle carogne è molto più facile diceva mio nonno. Ma è morto, e non ci si guarda mai abbastanza.

Qua la sedia più comoda per l'ospite, disse, che chiacchieriamo un po' fra noi, se accettate un vecchione come me. Civetteria tutt'altro consapevole d'obbligare all'ascolto per 107

oh, professore, ma cosa dice, lei e giovanissimo! d'anima e di pura educazione. E Valeria conscia dell'onore fattole disse: spirito, per non parlare del corpo. Senti che muscoli, disse lui, i giovani d'oggi sono pederasti o drogati. Un leone! disse vero leone. Gesù, pensava intanto, e dopo lo sguardo deso-Valeria a dire il vero incredula d'essere presa sul serio, un lato del figlio si scottò la lingua con il caffè bollente perché non sapeva dove metterla. Mentre anche Stefano tentava di bere il più in fretta possibile. Negli occhi della moglie baluginò in presagio di ridicolo, e cambiò discorso.

— Sai — disse Stefano molto piano per non farsi sentire, — sai — e tentennava già un po' rosso, — io parlo con Dio certe volte e, ridi?

— No — disse lei, — lo faccio anch'io — e gliene venne una gran stanchezza dentro, come qualcosa anche qui di perduto. — Cos'è quel pezzo di carta di tua madre? — disse a voce alta.

— E' per gli animaletti — disse la madre. — Contro la vivisezione una cosa barbara.

— Chissà perché non la fanno sugli uomini — intervenne il padre.

— Sugli uomini?

— Ma sì, galeotti e drogati. Tanto, prima o dopo.

— Hai mai provato a drogarti, Valeria? — domandò la madre.

— Sì.

— Per non parlare dei capelloni.

— Vieni via, Stefano? — disse lei.

Un ennesimo campanello d'allarme nel tenero cervello materno squillo. Vai piano Stefano, non vorrai rovinare l'auto.

Era tutto detto, ma Valeria per pigrizia o vigliaccheria non ci aveva molto pensato.

Precipitavano. Scoppiando tutto intorno e dentro, finestrini e ossa e carne nel bel nome aereo di fratture e ragnatele come tante esplosioni. Stridono le lamiere come ragni. E le cortecce degli alberi al passaggio scorticati giù. Come vampe. Macchina bomba macchina accetta tomba di macchina possibile e alla fine bella scultura in una pressa per future
108 artistiche mostre. Quanta gente sulle strade, muore. Ma quan-

ta non muore. Lampeggiò il pensiero, e rimane così Statistica per chi se ne frega. Come dela vivisezione. Chi se ne frega se non per un breve chissà perché dovuto momento. Valeria perdì Valeria rispondeva, l'urlo è frantumato che t'entra nella bocca chiudere negli occhi chiudere, e chiudi anche le orecchie per non sentire o meglio aprire grandi perché questo non lo risentirai mai più. Le venne in mente Valeria perdì Valeria quando da piccola aveva bevuto un intero flacone di laudano per vedere se qualcuno avrebbe pianto, per essere un poco importante, ma adesso qui non era uno scherzo e non aveva nessuna voglia di essere importante. Forte si sentiva invece come per un'esperienza possibile, e curiosa. Forse cambia tutto adesso, deve pur cambiare qualcosa. Non ci voleva molto per mettere insieme questo embrione di pensiero, ma si sbagliava come sbagliò pensando che Stefano potesse diventare un uomo. Perché quella era solo un'occasione. Ma non si gridi al tradimento né all'orrore, non si gridi per niente anzi dato ch'è una cosa assolutamente normale. La verità è che lui ebbe paura, una paura tale che fu come se Valeria non fosse mai esistita. Responsabilità, altra parola che si esorcizza ignorandola.

Ma in verità cadendo si hanno pochissimi pensieri, e talmente veloci come se una frazione di secondo tenesse dentro un secolo e tutti diversi inoltre e di cose che solo alla lontana possono c'entrare, e piuttosto banali anche, per cui se andiamo avanti così passò un'idea corriamo il rischio di ritrovarci vecchi ragazzi o diventarlo. Poi, tutto il non pensiero si mutò in dolore, così forte da non poterne isolare neanche un frammento riconoscibile per dire viene di qui o di là e se tagliassi questo o quello non sentirei più niente, essendo lei stessa origine e attrice. Probabilmente è giusto, con radici o meglio riflessi di radici punitive ancora fece in tempo a pensare, non in modo così stupido e feroce però, ma qualsiasi modo è stupido e feroce. Poi tornò la incredulità, aspra, e neanche questa involontaria perché evidentemente sana. Poi, fu ancora tutto dolore, ch'era sempre lei, come una grande palla sbavante male da tutte le parti, e immaginò una scia dietro di sé contaminando le cose indietro toccate. Gli alberi non pensando perché come per il

dolore era lei stessa il suo pensiero dio gli alberi, ne moriranno. E l'erba spremuta, pareva di attraversare buchi d'aria che prima non c'erano. Con rumori di strappo, e l'aria poi nei vuoti dopo il loro passaggio rifluita rifare l'imperturbabile pieno per un attimo rotto. Le lunghe lamiere spaccate.

Perdio Valeria. Ma era occupata a fasciarsi la testa con le braccia. Rispondi. Sono qui pensò non ti basta? cos'altro c'è adesso. Pieno di sangue dappertutto, anche sul maglione azzurro di lui che poi occusò: ma sei ferito, bastardo! e che rispose è sangue tuo cretina. Ma se non c'era più tempo perché rispondere. C'è ben altro da fare. Come stupirsi giù in fondo d'essere ancora vivi, per esempio. E del silenzio, una volta fuori, mai più riudito. Le cose intorno fisicamente mute, e infatti non era successo proprio niente. Grazie per quel silenzio, lo avevo dimenticato che fosse morto credevo e non potesse più riunirsi.

Risultò una faccenda puramente meccanica. Peccato come niente dipenda da noi. Questa del silenzio e, forse, ma non è sicuro, anche quella della morte. E prima il fragore. L'urlo che non sopporti. L'attesa cui non ti abitui. Il lamento fatto d'abitudine. Non vedere distintamente nulla. Occuparsi a proteggere qualcosa per non rompersi troppo o meglio il tentativo, piuttosto vano. Abbandonarsi a tutti i salti, a tutti gli arresti, a tutti i colpi. Poi, i lampi furono di nuovo e solo alberi e cielo e terra e sassi ma ancora tutto mescolato: sforzarsi di isolare un questo o quello, e comunque tutto sempre fuori posto. Il tetto e insomma ciò che in genere dovrebbe trovarsi sopra invece alla rovescia e forse ma non si capisce bene a terra tu io grovigli verdi nero rosso una pigna? come mai proprio sotto il naso attaccata a un ramo su per un albero allora appesi io leccando succo d'erba amaro intanto pestata non ci vedo non posso alzare le mani non mi muovo Stefano qualcosa ecco che striscia sugli occhi qualcosa, vedo, quasi puliti, ma non posso più muovere le gambe non sento niente non cos'è successo poi, e intorno il silenzio senti com'è bello lo senti anche tu vero dove sono andati gli uccelli solo il silenzio che pace, molto tempo dopo pensò, e che avrebbe voluto esser lasciata lì, non tormentarmi dicendo adesso non tirare così forse ho tanto

male qui mi riposo. Sto così bene. Non era successo niente.

Sto bene disse quando la macchina si fu fermata. Avrebbe voluto non parlare per non ferire il silenzio, sentirlo ancora un poco. Ma non si può. E tu? Il volante ha tenuto, non mi sono fatto niente. Girò la testa per vedere meglio ma non poteva alzarla e ci vedeva male. Non ci vedo disse ma sei sporco di sangue, brutto schifoso! E cominciò a ridacchiare. No disse lui sei tu che mi hai sporcato, hai la faccia piena di sangue, ti pulisco aspetta. E le strisciò una mano sugli occhi e lei poté vedere. Sto bene ripeté non mi sono fatta niente non c'è da preoccuparsi adesso vengo. Ma il corpo non si mosse. Respirare a fondo. Riprovò. Ma il dolore s'era fatto cervello. Devo tirarmi fuori di qui a costo d'uscirne a pezzi. Spegni il motore disse è pericoloso. Rifermarsì respirare a fondo un'altra volta provare di nuovo. Inutile. Il cervello ormai un nido d'urlo, il dolore è testardo. Aiutami tu disse non ci riesco. E perché erano lunghi fu difficile districarsi uno dall'altra, era come dopo l'amore. Sono messa male disse tutta storta e devo aver preso qualche botta. Non perdere la calma soprattutto, non lasciarsi andare. Rideva troppo lui, e troppo forte. Esco prima io disse, uscirai dalla mia se riesco ad aprire la porta. Era incastrata, finalmente si aprì. Valeria dal pavimento lo guardava senza più girare il collo. Risparmiarsi per dopo. Ma già non aveva più forze, solo nella mente un poco. Far presto senza dirlo. Sai una cosa? disse lui. Cosa. Non lo so. La voce pregava lei che il dolore non si mangi anche quella. Oh disse tranquillamente, sei sempre il solito. Lui rise, e i denti non rientravano più come se le labbra fossesero diventate troppo corte. Che denti lunghi sembrano zanne pensò lei non me n'ero accorta e, disse in tono di comando, smettila e aiutami. Sì certo arrivo disse lui, una storia come questa lega per sempre. Certo disse lei certo. Era sincero, la paura sarebbe venuta dopo, al primo contatto con la civiltà.

Ho chiamato fortemente Dio mentre cadevamo, disse. No, disse lei, chiamavi solo me. E adesso muoviti. Sì, mamma, subito. Ma non se ne rese conto né lei glielo fece notare.

NATA IL 5-5-55
e manda poesie
MARINA PIZZI
distinguendo però
LA ESSE
DALLA ZETA
anominando poi anche
stranie amonimie

Gentili Carte Segrete,

mi chiamo Marina Pizzi, sono nata a Roma il 5 maggio 1955 e ti mando sei poesie in lettura augurandomi di non essere invadente e di non farti nascere palloncini alla bocca.

Sono quella ragazza con le trecce, ci siamo incontrati senza presentarci alla libreria Croce in occasione della presentazione del tuo libro, e al premio fantasma della provincia e alle «Serate» della Lastaria.

Sono anche stata imbranata quando nel salutarci non ho saputo stringerti la mano che tu mi tendevi.

Le mando alla tua attenzione perché sono stanca di ricevere risposte di silenzi.

Con sincerità,

Marina Pizzi

Come autopresentazione, va bene così. Prima mandata. Abbiamo solo riletto e lasciato anche «amonima» nel terzultimo verso di «Serenata solista» dopo la corsiva presentazione di «anonimare»... Amiamo le onimie, anche noi.

Poi è arrivata (dopo la lettera) — seconda mandata — una nota bio-biblioetceteraria. Ce la mettiamo. Ce l'abbiamo messa(-in-scena). Eccola:

Marina Pizzi è per misteriosa catarsi cosparsa al mondo il giorno 5 maggio 1955 presso la falla città di Roma; è nata il giorno 22 febbraio 1978 ora a seral parto di un recalcitrante sonetto. Naturalmente s'aggiungano a tal tempi mesi nove d'antecedente pensiero a compagnia trascorsi con una gemella bella che l'eclissò. Ma lei, mp, già prima di gridar la fece, si narra, sdraiar sotto nel ventral ventre materno. La piccola seconda sgattaiolò ch'era un po' fragile d'anche, ma poi ad affetti girotondi guarì.

Lavora dal 1975 come bibliotecaria dell'Ist. di Lingue e Letterature Ispaniche della Fac. di Magistero dell'Univ. di Roma.

Il giorno 11 gennaio 1979 è stato presentato al pubblico romano un manifesto-poesia dedicato alla Donna con un suo testo (fra gli altri). E l'unica storia documentabile che la scrivente abbia a proprio carico.

— LE NOSTALGIE CHE SONO AI FINTI ALLOGGIAMENTI

Se lo studentello dei rozzi brividi
soldato irremovibile tornasse
di primule brucanti gli stantii
prati in nuovi scalpiti infine avverginati,
ai parchi le panchine ciurmerebbero
colmi salmi e figure dialoganti,
a dirigente poggiate le spalle
merline mongolfiere salperebbero.

PRELUDIO

E' dei primordi d'amore
lo sguardo come di frutice
quando perenne a deploro si pone
il verrà cilicio a dessert d'inganno.
Presto sopora abulico l'arbusto.
Poi l'incontentabili steppe
dell'avvenute età e l'aride sillogi:
Si prova in tram un pò d'eternità.

LA SOLITARIA TENACIA DEL DIVERSO SENSO

Di noi salvano il granello quell'anime
che scontrano e coalizzano il sangue
degli impossibili baratti
Che di velati risetti s'insoffrono
alle tombate ruote dei girovaghi.
Tintinnano alle tasche i bagattini
che al mondo vogliono riposante sempre

l'autarchico, povero, postulato del vivere.

IN COCCOINA LA PAGINA SFOLTA

Sempre di nuovo chiamerò
il sibilo del nome che mi fa

Soffrire.

Diranno esteti malpudichi e mossi
che il crollo si postilla e mai si dice,
Ma io feroce dirò il Pulpito Bimbo
che sola porto in tartara marina.

IL PRE PROCRASTINARE

D'amor non posso fingerti
d'antica pigna il dono,
perché di rondine il genio non sono
che si torna a cimase polimorfe.
Dalle cimbe al cuore disancorato
ancore ferirò per insegnarmi
la terra folta che nudo t'informa.

LA FAVOLA E IL COSTUME

Ella tensione presente in ammenda
una segreteria di cuore stipulasse
d'informazione, d'immenso beriolo,
del bagno non sarebbero le strade,
se stesso vanesio contorcerebbe orizzonte:
Tu, della mia scrivania, letto faresti.

COME SI MUORE

So, sola, che la stazione t'insacca
d'inguine l'umori di guerracombattuta
per l'impotenti uscite,
Che le banchine quercificano sconfitte
le rotaie sole, fitte in scorribande.
Lì morì il bracciale dell'inarmante polso
che s'infocchettava della corsa fiducioso,
Brancolii notturni il foglio che ti davò
volavan sì in morte preparante.

CONTRO UN NOME PROPRIO CHE NON E' IL SUO

Se pensi un pò
con pò d'amore
verrà l'autunno,

addietro floride pareti d'echi

per sfollata stalla stagnerà stanca
a craniotomo l'arte tua domestica.

Commentare focacce al trono
di Miss Eleganza scontrosa
è stato scrivere libelli
nella tua pecora anima in Superman soltanto.

L'IGNORANZA DEL LIBERO

Nel di carità per libro fuggente
e per ritroso meandro,
di nevi fioccheranno scafandri
alle referenti navi d'allegre leggende.

IL BAMBOLANTE FIORBELLO DA VITA

Cavalcanti boschi che vi lasciate
al dietro vostro l'unica betulla
alta e dritta che d'orizzonte conti
il calor vero all'alma impertinente,
in stelle merlate il callo d'averno
delle solfe buone in perenne abisso,
carrocci fate del passar benigno
carnevalante sonn trasfigurante.

(senza titolo)

Solo mostrerei la vitale arsuria
ai bimbi che fanno gli incontri
nella loro pellegrina nascita di serra.

SERENATA SOLISTA

Ti insegni a distinguere
una s da una z,
sembra lavorio per abissi di smascheri.
Simile a pioggia in scherzo settembrina
scampana il tuo sonaglio a una porta ben chiusa;
ma il miraggio e l'attesa
spolverano nel vuoto.
In saldo rimasto
smatassi allora lo sguardo,
le possibilità residue
alla mira residua:
esse si puntellano a puntiglio saggissimo
ai polpastrelli avidi e umanissimi.
Le flessuose meraviglie d'alture
alla piazza sanguigna ti sferzano

contorni di sfarzo e monumenti,
ma il giovanissimo a terra col volto
la menzogna a scalata d'affanno
nel sibilo rimanda,
e cocente l'asfalto risucchia
l'ira di un giorno nata senza tempo
e l'amonima eternità.
Ti insegnasti a distinguere
una s da una z.

Marina Pizzi

E' uscito

il 13/14

di

PRODUZIONE & CULTURA

Sul 13° Congresso
del SINDACATO
NAZIONALE degli
SCRITTORI

e con

ULTIME SULLA SIAE,
l'editoria e lo Statuto
della "nuova" Cassa

POETEGOLEZZI

INEDITI di
OTTANTACINQUE
ANNI FA

VERGA METTE SU CASA

RICERCHE E INTERPRETAZIONE

di _____
G. RAYA

La riluttanza a metter su una casa tutta per sé era forse legata a quella per il matrimonio? Fatto sta che Giovanni Verga, antiuxorio per la pelle, preferiva vivere in albergo, o in nidi altrui, sino a cinquantaquattro anni suonati. Giusto il 2 settembre 1894, giorno di quel suo compleanno, dava disposizioni per l'arredamento d'un appartamento a secondo piano, nel palazzo di famiglia di via Sant'Anna 8, a Catania, dove avrebbe trascorso, con assenze sempre più rare, gli ultimi ventott'anni della sua vita. L'appartamento, giusto in quell'epoca, veniva lasciato libero dal locatario Capparelli.

Fino a quel tempo, le dimore di Giovanni in Sicilia avvenivano: se a Catania, in albergo, oppure in casa del fratello Pietro, al primo piano di via Sant'Anna; se a Vizzini, in casa del fratello Mario oppure nella vasta proprietà terriera di Tepidi. Tanto a Catania, quanto a Vizzini, Giovanni teneva, presso i suoi fratelli, mobili e oggetti propri. Il trasporto e la sistemazione di questi mobili, da Vizzini e dal primo piano di via Sant'Anna al secondo, è il tema ricorrente di alcune lettere dell'autunno 1894, tutte inedite. La voce più articolata, in proposito, è la lettera di Giovanni Verga del 2 settembre 1894, diretta al fratello Pietro: otto fittissime paginette, delle quali saltiamo soltanto la prima e metà della seconda, riguardanti altri affari. Trascriviamo fedelmente il resto.

Pallanza 17 Settembre 94
 Caro fratello,
 Fu allora che conosci
 il questurano - Copparelli
 e non credi che non gli abbia
 detto del chi mi di casa -
 Ma che il Copparelli non
 l'abbia discusso. O' assente
 l'assunzione di costui di aver
 preso in affitto una casa
 di cui non aveva le chiavi.
 Le chiavi danno essere per
 la casa e la casa mi costa 50
 lire annue, perdendo
 perdendo le chiavi per reg-
 gione e coprire il Copparelli.
 Domandare a ogni modo. Nell'atto
 ed invece per averle dal Copp-
 arelli, che non si è dato ad averle
 a pagamento. Tu mi hai detto
 tuo G. Verga

Mendrisio, 2 settembre 1894

Carissimo fratello,

[...] Pel trasporto e la disposizione dei miei mobili nel quartiere che lascerà Capparelli mi farai il piacere di badarci tu, affinché tutto sia fatto per bene e senza guasti, avvisandomi poi della spesa che farai.

Le cassapanche che sono nella sala (anticamera) del quartiere abitato sinora da noi li metterai provvisoriamente nella seconda anticamera del quartiere superiore, cioè nella camera oscura. I due canapé verdi e le tende del balcone simili, e le poltrone, li metterai nella camera verde di sopra, ch'è il mio studio. E vi metterai pure a coprire il pavimento in cattivo stato il mio tappeto verde ch'è adesso nella tua saletta da ricevere. Le due *concelles* di mogano (boffettoni) li metterai provvisoriamente nel salone di sopra.

Al di sopra dei due boffettoni metterai i due quadri grandi: Giunio Bruto, e l'altro. I tre ritratti ad olio li situerai nelle camere verdi così: dirimpetto all'uscio di entrata, al di sopra di dove deve essere situata la mia scrivania il ritratto di nostro padre. Nella parete di faccia al balcone, al di sopra del canapé verde, il ritratto del nonno, e nella parete di contro più larga, al di sopra dell'altro canapé verde, il ritratto dello zio. Se nella stessa camera verde potrai metterci l'armadio delle scritture, oltre le due librerie che verranno da Vizzini, ve lo metterai. In caso diverso lo situerai nella anticamera, dove era prima.

Il quadro di Rembrandt lo metterai nel salone insieme agli altri miei quadri che devono venire da Vizzini. Il letto dove ho dormito sinora io a Catania lo metterai nella camera rossa, facendolo riacomodare colla tavola e senza elastici, per la zia Francesca, unitamente alla sua colonnetta da notte, e le sedie che erano nelle mie stanze e il tavolino che era nella camera di Mario e al piccolo comò che era nelle mie stanze.

I mobili della mia camera di Vizzini, che scriverò a Mario di mandare, li rimetterai al solito posto dove erano prima nella mia camera da dormire d'angolo. Letto, armadio, 119

comò, colonnetta, poltrona e sedie. Aggiungendovi anche il lavabo che metterai nell'angolo fra i due balconi. La scrivania che verrà da Vizzini la metterai colle sedie sue al posto solito nella camera verde, e il leggio da scrivere in piedi di faccia, accanto al balcone. Le due librerie, coi libri, che verranno da Vizzini, le metterai nella mia camera verde, dove erano prima. La scrivania che avevo adesso a Catania la metterai insieme al letto grande, e alle due colonnette e al comò nella camera di Mario, che è quella attaccata alla casa Consoli.

La stanza della zia Giovanna, che è quella solita di mezzo fra la camera mia e quella di Mario, l'accomoderai al solito com'era prima, col suo letto di ferro e la colonnetta, e il comò che verranno da Vizzini e la toletta come era prima, se questa non occorre a Lidda. Il lavamani di Lidda lo metterai nella piccola stanzetta che precede la sua camera.

L'armadio colla carta che è adesso nella mia stanza di sotto, lo metterai come ti ho detto nella camera verde, se c'è il posto, oppure nell'anticamera. Lo stanzino accanto alla camera della Mamma Vanna lo destinerai alla serva che deve stare con lei a Catania, perché la zia l'abbia vicina la notte, e perciò vi metterai il letto della serva, facendolo ben pulire e verniciare prima.

Gli altri quadri che sono a Catania incassati, o che arriveranno da Vizzini, li metterai nel salone. Nel salone metterai pure i miei mobili color cenere che verranno da Vizzini, e le tende idem al balcone, e il finto caminetto e lo specchio al posto dove era come prima. Il choffonné che verrà da Vizzini lo metterai pure nello stanzino o meglio passaggio che mette nella camera verde, cioè a dire dov'era prima il tuo armadio.

Nella sala da pranzo metterai la tavola idem e le sedie. Il piccolo armadio lo metterai nella cucina di sotto. Per ora non farai nessuna spesa e novità nella casa lasciando funzionare la cucina di sotto per la zia Giovanna che deve arrivare a giorni per istallarsi a Catania con una domestica.

Fammi sapere notizie vostre e di tua suocera, e degli affari nostri. Vi abbraccio. Tuo Giovanni.

Qualche particolare nella presente lettera, a parte i chiarimenti che daremo infine, viene ripreso nelle lettere successive. Si noti, per ora, la riluttanza di Giovanni perché si facciano spese oltre quelle strettamente necessarie, unita al suo scrupolo perché il fratello (al quale non risparmia disposizioni) non riceva nocumenti finanziari. Il 9 settembre, ancora da Mendrisio, gli scrive:

Ti ho scritto quanto al trasporto dei mobili nella casa mia, e al modo di situarli. Per ora non farai altre spese che far togliere il forno che mi rovina i tetti, e far rivedere subito gli stessi tetti, prima che arrivi la stagione piovosa.

A giorni arriverà costì la zia Giovanna con Mario, o lui ti scriverà d'andarla a prendere. La situerai colla sua serva nel modo che ti scrissi, e la terrai d'occhio una o due volte al giorno, anche in assenza dell'Ersilia (se andrà alla Punta) per tutto ciò di cui potrà abbisognare. Pel suo mantenimento ho già provveduto, e Mario ti fornirà i denari che spenderai per lei giornalmente, secondo quello che desidera.

Il culto della roba, che pure non è cieca tirchieria, è comune ai tre fratelli Verga, al punto che almeno i sette decimi delle centinaia di lettere tra loro scambiate rigurgitano di cambiali scadenze interessi giate avalli cause legali avvocati gabellotti fitti olio sommacco ecc. Immaginarsi se Giovanni può rassegnarsi a non ricevere, dal locatario Capparelli, chiavi che gli erano costate « 50 lire »! Ecco l'irritata cartolina postale in proposito, diretta a Pietro:

Pallanza, 17 settembre 1894

Caro fratello, Fu Mario che consegnò il quartiere a Capparelli e non credo che non gli abbino dato le chiavi di casa. Né che il Capparelli non l'abbia ricevute. E' assurda l'asserzione di costui di aver preso in affitto una casa di cui non aveva le chiavi. Le chiavi devono essere tre e la seratura mi costò 50 lire e non vorrei perderla perdendo le chiavi per negligenza o capriccio del Capparelli. Domandane a ogni modo a Mario ed insisti in seguito per averle dal Capparelli, che son risoluto ad averle a qualunque costo. Scrivimi qui tosto. Tuo G. Verga.

Quanto intimidatoria, quel cognome in coda. Il povero Pietro, che poi era il più sprovveduto dei tre, si affretta a scrivere a Mario; il quale, da Vizzini, 26 settembre, gli tira le orecchie da parte sua:

Tu chiedi a me le chiavi della fermaglia inglese che esisteva nella porta di sala quando la casa fu locata a Capparelli. Io non le ho perché Giovannino non me le diede mai. In quanto al Capparelli hai dimenticato che la casa non gliela consegnai io e che io fui sempre assente da Catania quando tu e Giovannino avete con lui stabilito lo affitto e quando gli avete consegnato la casa.

La stessa lettera, conforme allo stile tra prolisso e curialesco di Mario, elenca i mobili vizzinesi di iovanni (chiamato, come s'è visto, quasi sempre Giovannino) ch'egli ha fatto imballare (« uno dei due piccoli divani color cenere,... la poltrona grande tapezzata in creton scuro a fiori, la sedia che si chiude, il letto,... i due quadri della camera per la mamma Vanna, La vendita dei pesci ed il Battesimo del Battimento ed il ritratto ad olio dello zio Salvatore di Mauro »...). Si tratta, ben inteso, d'una prima spedizione, perché « ci sarebbero voluti un gran quantità di pezzi di canevascio e molte casse »; dunque, raccomanda Mario a Pietro, rimandami « subito tali casse » vuote « e canovacci, compresi lo spag e le funicelle che desidero di non tornare a comprare una seconda o terza volta ».

Incidente nella spedizione! Alla stazione di Vizzini (scrive Mario a Pietro il 3 ottobre) è avvenuto « l'urto di due vagoni con grave danno della cassa grande contenente i due specchi dell'armadio e del caminetto ». Attenzione, dunque, al « dolo » del capostazione di Vizzini che pretende « che gli specchi si siano rotti prima di fare la spedizione » (lett. di Mario a Pietro, 6 ott.); reclami, ispezione, l'ennesima controversia. E le casse vuote? Ritornano fedelmente a Vizzini: « Seppi ieri di essere arrivate alla stazione le casse vuote ed il collo canevasci che manderò a rilevare oggi » (Mario a Pietro, 13 ott.).

Mobili a posto, anche se con rotture o ammaccature, restano le persone, cioè — come ha scritto e prescritto Giovanni — la « zia Giovanna » e la « serva che deve stare con lei ». La prima, detta anche « mamma Vanna », è una sorta di mostro sacro dei fratelli Verga. Il 25 ottobre scrive Mario a Pietro:

« ti prevengo che io mi troverò in codesta domani stesso con la seconda corsa che giunge in Catania all'una p.m. e porterò con me mamma Vanna. Ti prego perciò di farmi il favore di venire alla stazione perché con la zia c'è di bisogno un poco di assistenza »...

Quando denaro lascio Mario alla moglie di Pietro (Ersilia) per il sostenimento della mamma Vanna? Pochissimo se questa protestò, insolitamente risentitò; e se lui stesso, in fondo, lo riconosce:

Ersilia ti avrà credo raccontato la bella scena fatta dalla mamma Vanna pochi momenti prima della mia partenza... Non potei lasciarle molto denaro perché avevo già esaurito tutti quelli che avevo, con molto stento potei fare tutte le spese del viaggio... Intanto lei che di tutto questo non vuol saperne né punto né poco, chissà che cosa avrà detto contro di me per non averle lasciato fondi sufficienti. (lett. di Mario a Pietro, 4 nov.).

Pensiamo, finalmente, al servizio: basteranno, per il momento, due donne? Di una, Peppa, Giovanni ha buona opinione, tanto da suggerire a Mario che la interpellì. E questo così scrive a Pietro il 25 nov.:

In quato all'affare di Peppa Giovannino ne avea scritto anche a me, ed io la feci chiamare subito, ed abbiamo già tutto combinato. Peppa viene con Nunzia, per lo stipendio di L. 10 mensili, oltre del vitto, ed in quanto a questo dice che quello datogli da Giovaninno nella scorsa estate basterà per tutte e due, perché allora a lei ne soverchiava moltissimo.

Tutto a posto, mobili zia serve: Giovanni Verga parte da Milano giovedì 29 novembre e arriva a Catania sabato 1 dicembre 1894. « Duolmi (scrive il compiuto Mario a Pietro il 30) di non potermi trovare anch'io in Catania al momento che arriva il fratello ». Il quale, dopo questa sezione di cronaca trimensile (e che dire se questa venisse allargata da una conoscenza della corrispondenza familiare?), entra in una luce più precisa dal punto di vista biografico e critico in genere.

Non mancano, ancora, cuori teneri che attribuiscono il ritiro del Verga a Catania, e il conseguente, favoloso, silenzio, alla tutela dei « tre poveri orfanelli », cioè dei tre figli di Pietro Verga, il quale morirà nel 1903. Un decennio avanti tale data il Verga aveva riscosso 143 mila lire in seguito alla controversia legale contro Mascagni e Sonzogno: ecc. l'avvenimento che, molto più plausibilmente del lutto del 1903, spingerà il Verga alla risoluzione, sopra documentata, del 1894.

Altre facili dolcitudini, il cui lontano fondamento fa presto a trasformarsi in mellifluità convenzionali, scorrono a proposito di mamma Vanna, che morirà proprio un anno dopo la rinnovata convivenza con Giovanni che abbiamo documentato, il 22 settembre 1895. Anche da parte degli altri fratelli Verga, il saluto ricorrente nelle lettere è questo: « Bacio le mani alla mamma Vanna » che c'è sotto questa sorta di venerazione, ma anche sotto la stizza della vecchietta sulla lesina di Pietro che non le lascia « fonti sufficienti »? C'è, senza escludere i rapporti affettivi, nientemeno che una donazione dei beni posseduti in favore dei nipoti (con parte privilegiata, presumibilmente, in favore di Giovanni), avvenuta il 22 marzo 1879. Vero è che molti altri vecchi, dopo donazioni del genere, sono finiti all'ospizio o peggio: ma i Verga non si sarebbero mai macchiati d'ingratitude. Solo che celebrando il fatto morale senza il supporto economico, si cade nel generico, oppure nel lezioso.

I livelli tensivi sono un conto, ma il fondo comune dei Verga emerge, straordinariamente, tanto dai comportamenti quanto dal linguaggio. Giovanni pretende le chiavi « a qualunque costo »; Mario non dà tregua al capostazione se non gli pagano gli specchi rotti. E la parlata nativa irrompe così

vigorosa che persino Giovanni, il letterato per eccellenza, indica il comodino come « colonnetta », e adopera come pronome del plurale femminile li anziché le (« le cassapanche... li metterai ») perché il siciliano maschilizza i fimmini, i lirii ecc. Aspetti, questi, della personalità verghiana, che non vanno distinti dal suo genio come nelle vecchie classificazioni scolastiche dei buoni e dei cattivi, perché l'impasto fisiologico-culturale varia di gradi ma non di sostanza, quella sostanza che, nella lettera del 2 settembre, sembra coagularsi in un mibiletto dello studio: « il leggio da scrivere in piedi ».

Gino Raya

...
I due angeli seduti a la tonda del
Columbo, e la poltrona
che metterai nella camera mia
di sopra, che è il mio studio.
E poi metterai pure a disporre
il pavimento in salotto e in camera
una tappeta verde che è al
nella tua lettera di venerdì.
La disposizione di mezzo
(fatti) che metterai pure
disposizione nella camera
di sopra.
Al di sopra dei due leggiatoni
metterai i due quadri grandi.
Il mio scrittoio, e l'altare.
I tre ritratti al di sopra
sottratti nella camera mia
da cui il disimpegno dell'aria.
I ritratti al di sopra della
della camera mia.

Fotocopia
della lettera di
Giovanni Verga
al fratello Pietro
da Mendrisio,
2 settembre 1894

CLI / CLIU

di Mirella BENTIVOGLIO

Si chiamava civetteria.
Visse a lungo quaggiù.
Nelle Tàbuas del Tabù
era scritto: la donna d'altri.
Così sia. Così fu.
Genitivo. Proprietà.
Di altri. Di.
Hibou Roi sa quel che fa.

Per invogliare a
e diventare di
l'oggetto ha una confezione.
In vetrina sì.
In natura non è così.
Il richiamo della civetta
è la ruota del pavone
la criniera del leone .
Non pavonessa non leonessa.

Con la nostra liberazione
cade tutta la confezione.
La civetta era.
Mentre ora c'è
la mummietta della civetta.
Si chiamava civetteria
Nacque dal Tabù.
Qui riposa. Fu.
Così sia. Tiè.

Dopo la visuale
la sonora
la tattile
la gustuale
l'olfattiva

LA altre proposte di FOTOPOESIE
LANCETTA
dell'OROLOGIO

di Fulvio MILANI

Presentato da Alberto CAPPI

Fotopoesie, il composto che definisce l'area nella quale Fulvio Milani articola la propria *Ipotesi*, (la Mostra di 23 fotopoesie, recenti-future a Mantova) ha a che fare con un doppio codice: quello della fotografia e l'altro della parola. Per ciò che attiene del primo alla simultaneità e alla circolarità (la lente) preposte alla resa formale si instaura una sequenza omologica, ma per il fatto di essere, entrambi i registri, tributari alla *durata* nella loro immissione in scrittura, è opportuno dichiarare la scelta dell'interfluenza nella medesima pratica significativa.

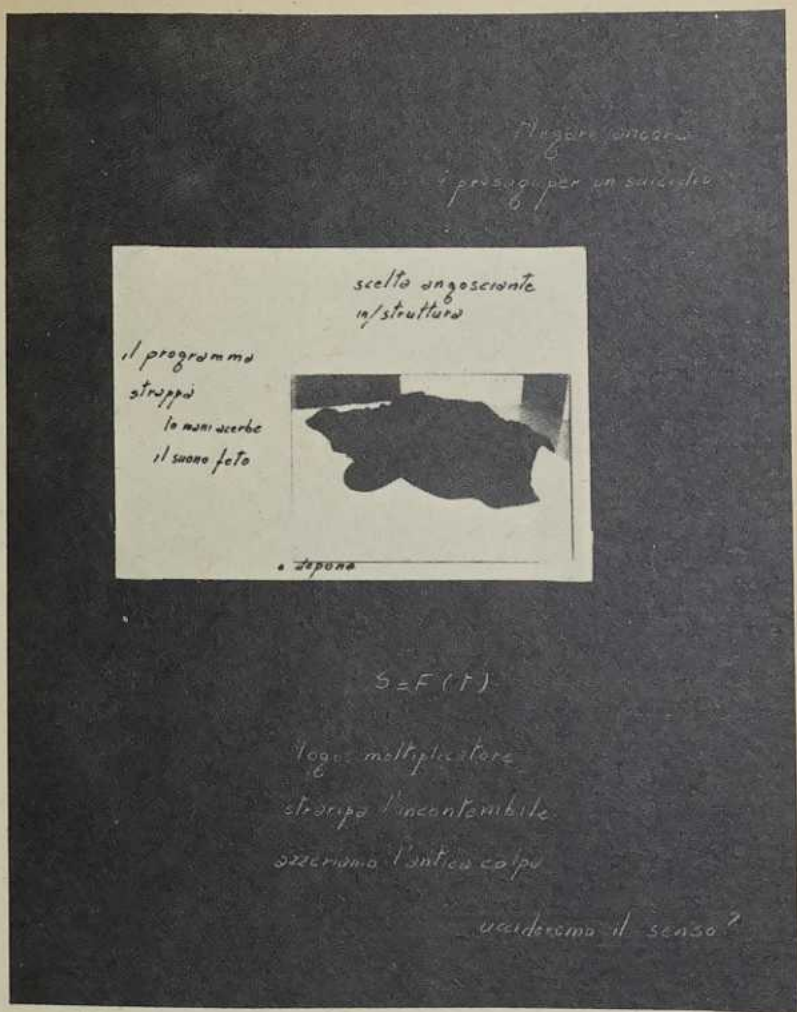
Questo processo, o statuto semiotico, del *duplice* che opera una strutturazione di senso nel *cerchio*, marca con immediatezza — perseguendola sino all'ultimo atto — la traccia della circolazione dei segni e la sfibratura apportatale in corpore dalle istanze prorompenti del genotesto.

Per aver eletto come *medium* quanto di circolare il sensorio oggi avvicini per la circoscrizione che ne opera il simbolico, il *duplice* occupa il territorio postulando una *legge* contrastiva e interminabilmente reduplicante: come *ordine*, vale a dire, del percorso dello scambio di senso, e, all'interno dello scambio, come garante del sincronico funzionamento degli elementi d'opposizione. Non stupisce quindi la regolarità della partitura: il perimetro inscrivibile del foglio, l'inversione della « forma » calligrafica secondo la tecnica dell'antitesi al campo, il rimando costante dei VERSUS, l'integrità della serie scrittoria che non contempla alcuna deturpazione del morfema e la centralità, mai smarginata, degli *eidemi*. Il simbolico ha ridotto la molteplicità dei riflessi al nome dell'*uno* che la informa e li distribuisce in qualità di rapporti di ricorrenza.

La strecciatura inizierà da questo stesso centro come luogo progettato testualmente a non conoscere tregua, a non dare per acquisite le tappe.

Entro il *due* semiotico dell'*uno*, la semantica del protocollo linguistico ci indica che non intende essere più semiotizzabile: l'atto di inaugurare, da una perdita, il supplemento di interrogazione del *viaggio* che si smaglia, o almeno lo chiede, dalla opposizione al percorso simbolico, in quanto annuncia la sua fisicità di *doppio* che si stanZIA nelle valenze dell'immaginario.

Ora, la *perdita* si verifica, là dove il simbolico più ha stretto le proprie suture, con una messa in tema del fastidio della parola, dello sbriciolamento della pienezza dell'io, del decentramento del soggetto, della frammentazione del corpo, della disseminazione: messa in tema che, se rimanda all'ipotesi della scrittura come doppio vivificante il desiderio, nella grammatica esplicita è circuita ancora una volta dal sistema di immatricolazione oppositiva. Opposizione e duplicità delle opposizioni, non solo tra *logos moltiplicatore* e *incontenibile* (che) *straripa*, per usare le cifre di Fulvio Milani, ma anche



e soprattutto tra i predicali e le funzioni del linguaggio, tra i qualificanti e la loro posizione antinomica.

Pare di assistere, all'interno della cerchiatura, allo spostamento dei centri degli elementi di desiderio, e, per ciò che ruota intorno ad ogni centro, alla deriva di circolarità della tensione. Il conflitto tra quanto è debitore alla marca simbolica e quanto ha in marchio d'immaginario impedisce la fi-

nitura delle circonferenze: in ogni anello si apre un buco attraverso il quale la tensione si scarica in iscrizione sulla pelle (pellicola, infine) dell'immagine, come tatuaggio che orienta il flusso alla rematica del doppio.

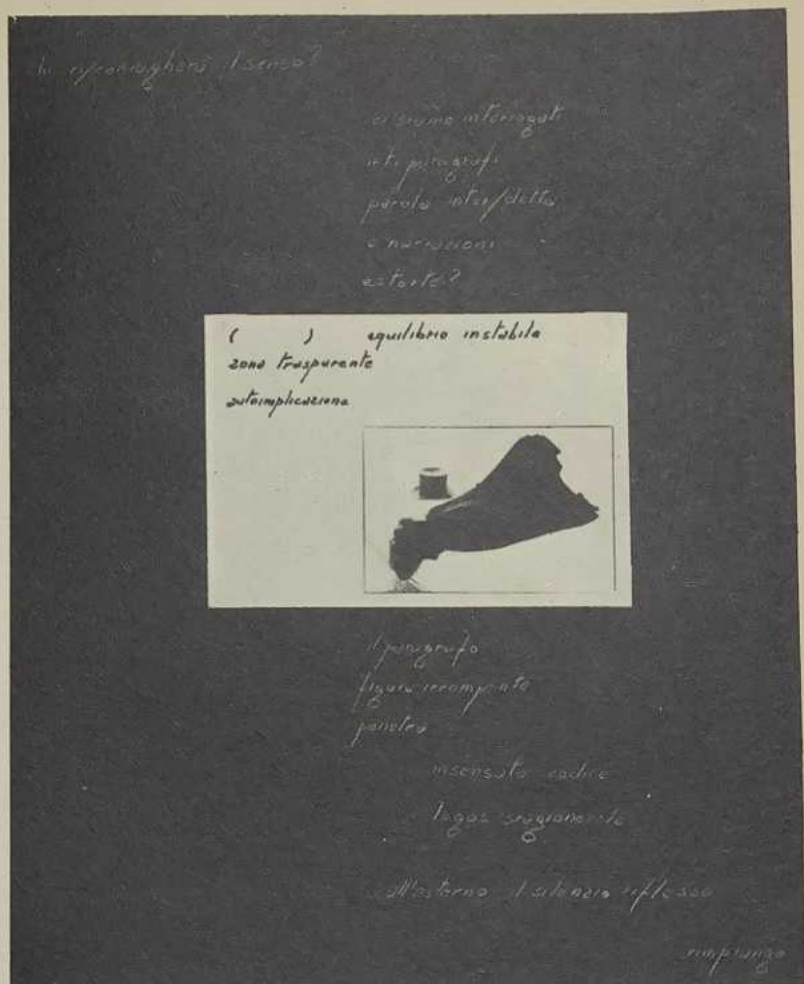
Questione, appunto, d'interfluenza.

Il nuovo piano nel quale il testo sceglie di giovarsi scioglie il nodo della pluralità significativa: una catena di spostamenti nel viaggio, per ciò che d'immaginario è investito, rompe il diktat anfibologico del simbolico (del quale mantiene obbligatoriamente il tessuto superficiale) e apre la significazione a più livelli sino a rendere leggermente imprendibile il testo.

Ma talloniamolo.

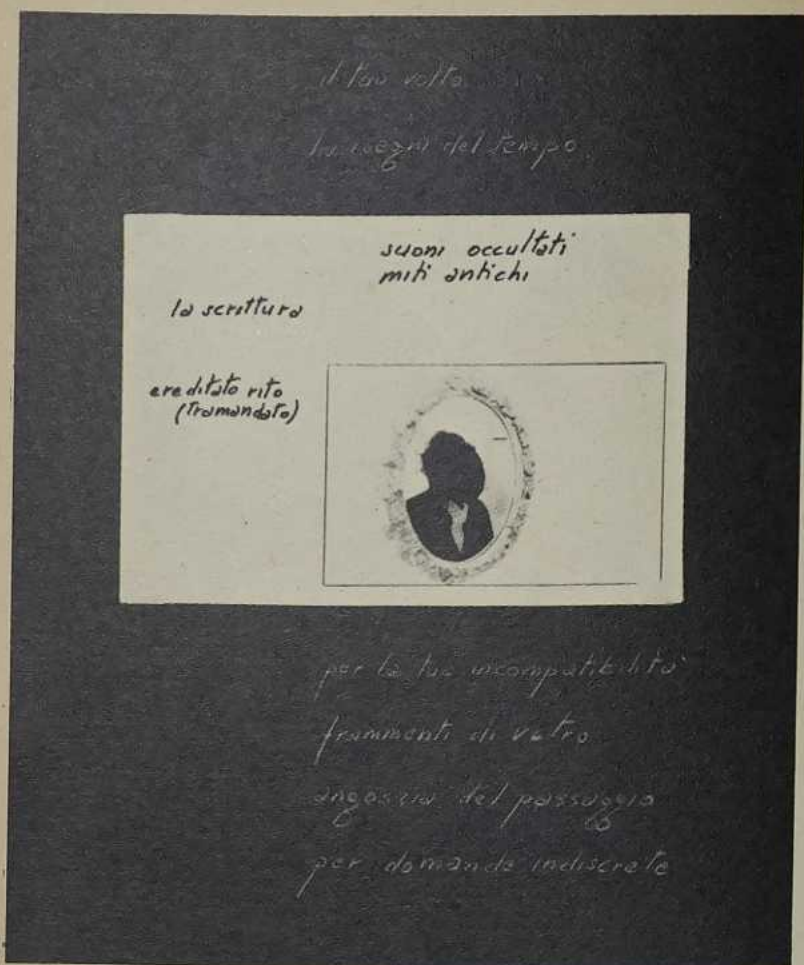
Un mantello e un cilindro neri sono spersi intorno al bordo bianchissimo del letto: un corpo informe, senza organi, ma anche una buia forma, lievemente vampiresca, ma anche un residuo di festa, una perdita della notte, ma anche una copertura e un contenitore. Dai *ma* e dagli *anche* si origina, per un buco del mantello, il capo di una donna il cui volto rimane inaccessibile, seguito dagli arti superiori, improvvisamente dalla postazione eretta, dalla entrata nello specchio di là del quale si ripercorre il processo doppiato adesso dal rovesciamento dei segni. La nascita, che parzialmente mima il parto, dal doppio umbratile spossessore, o questo essere emessi dal fondo di un sacco, o strapparsi da altro, o comunque slittare, aggira il margine del letto attraversando la caduta e l'erezione, in senso antiorario; nel doppio, invece, al modo usuale delle lancette. Gli unici oggetti dispari alla segmentazione a raggera sono il cilindro sino alla disparizione e lo specchio che in tappa terminale è collocato oppostamente alla cifra della prima stazione. Nell'araldica del giorno e della notte il paradigma del rovesciamento è pienamente attivo e lasciamo al fruitore il divertimento della verifica capillare.

Ora, a noi serve essere coscienti che una *lettera* è stata emessa e che la lettera si sposta metonimicamente



nel cerchio di una metafora che si manifesta quale metafora circolare dell'orologio: i 23 scatti in cui Fulvio Milani fissa il fluire del testo hanno qui il luogo di battaglia e di interrogazione.

Per ciò che dell'orologio occorre al quotidiano e al familiare, al tempo simbolico dei rapporti, ci sembrerebbe d'essere astanti al messaggio di una favola privata in cui



l'immaginario sciama con le sue valenze, nel senso che si fa valere attraverso un comportamento magico che mima gesti di sospensione e un atto di scomparsa; ma poi che al quadrante (ecco: non quadra!) fa difetto un'ora, la lettura dovrà essere spostata contro l'assenza.

Di ora in ora, nella catena metonimica, ciò che è
132 discronico alla resa spaziale del flusso, che non osserva il

tempo perché immette il suo tempo altro, che infilza le circolarità alla deriva mettendosi in rilievo, che erra slacciato, è il significante nei propri slittamenti sulla catena: il cilindro è la « parola » dell'altro, il supplemento di « verità », la irruzione o l'emersione che dal vuoto (l'ora assente) ha preso corpo e come fisicità perturbante prodiga il passo del senso rubandolo alla continuità di durata.

Per il fatto di spendersi come significante del desiderio, svanisce nel centro della maggior spesa, nella superficie speculare il cui attraversamento ha reintegrato, del desiderio,

*terza presenza
fermiamoci in superficie*

*non dentro
non fuori
momento d'ansia
e di sovrapposizione
continuo dissolversi*



*abbiamo trascinato la parola
in un ultimo che dura all'infinita*

*continuo assalto
ultimo precipito
luogo della dipense*

superficie di uno specchio
"luogo della dépense"
cosciente tendenza di una fine
ed annulliamo i suoni
dopo aver scolpito i fuochi
ellisse assurda

cosciente tendenza
la circolanti
ottimo agonizzante
riproduzione d'inizio



fare presenza:
all'infinito tempo

l'oggetto. La sua realtà di trasformazione appare allora specchio in luogo genitale dove la relazione duale è esemplarmente esibita. Per il fatto d'un graffio o di una ferita culturale, per una caduta accidentale di Edipo, resta un *accanto*, l'ulteriore residuo a segnalare che il viaggio non ha né inizio né fine ma è interminabile, che può duplicare e doppiare, che dalla forma vuota dell'ora si può essere espulsi o rioriginarsi sempre.

Non si tratta, alla conclusione, della circonduzione dello stadio dello specchio (qui è attraversato e l'identificazione narcisistica è con l'immagine di sé *non* con gli altri) ma della domanda posta dal subduttore in cuore al bilanciario della preformazione dell'io.

La questua, agitata dagli slittamenti del testo inconscio, ci insedia nell'arena del ripercorrimiento e del sovraccarico della traccia, del *perché* dell'avversione alla sufficienza del verbo e dell'immagine.

Al *valore* del messaggio, al rigore logico, all'oro logico, l'*orologio* dunque, è stata sottratta o è caduta una *lettera*, quella *C* significativa, questa lancetta che danza, che nutre per *Ipotesi* nella metafora dell'*orologio* l'impossibile saldatura (C) tra immaginario e simbolico, e che, nella richiesta, dissemina il proprio ipocodice fabbricando il *come* delle *foto-poesie*.

Alberto Cappi

FULVIO MILANI, laureando al DAMS di Bologna. Precedenti esperienze di poesia lineare sparse in riviste dal nome assurdo. Esperienze probanti di fotografia ed episodi d'interesse filmico. Ha iniziato la collaborazione a « aperti in squarci » (ora « anterem ») e a « squero » di prossima uscita. Insegna in un istituto superiore di Mantova.

Mario LUNETTA presenta

Mario
MORONI

NON-SENSO CONTRO-SENSO FUORI-SENSO

...e rifacciamo dunque il verso al verso...

Che la parola non è innocente il giovanissimo Mario Moroni lo sa talmente bene da dichiararlo in titolo a una sua « novena » in versi. Sa quindi che, massime nella poesia, ogni elemento è semanticizzato: e c'è una Responsabilità Globale che risulta da una serie di responsabilità parziali, date in primo luogo dal rapporto tra il segno e il senso. Ecco perciò che la prassi poetica anche meno effusiva, meno en/fatica, come è appunto quella perseguita da Moroni con notevole consapevolezza costruttiva e linguistica, non può che porsi come sistema autologico, autoregolamentato, obbligato anche a sviluppare una sua peculiare retorica: che nella fattispecie e, almeno come ipotesi primaria, quella della filastrocca e del nonsense. Ipotesi immediatamente rovesciata: nella misura in cui Moroni ne ironizza il codice accreditato. Il logos tradizionale della filastrocca, ad esempio, risulta stravolto a favore di una costellazione di possibilità di filastrocche, tutte ancora da realizzare, ridotte a pure tracce, a semplici segni, a ombre allusive. Ma l'operazione crit-immaginativa del giovane poeta è forse anche più limpidamente evidente nel comportamento che egli assume di fronte a un « genere » canonico e illustre come il nonsense, che viene deterritorializzato, disseminato: sottoposto cioè a una segmentazione della propria ratio paradossale (ma in fondo unisensa, o praticamente unisensa) talmente sottile da risultare ormai refrattario a qualsiasi tentativo di organizzazione di tipo compatto.

Ciò vuol dire che per Moroni non c'è più neppure spazio per il controsenso: e che, allora, l'unica chance ancora in qualche ateatorio

modo sperabile è quella del fuori-di-senso (che non si pèrita, spesso, di presentarsi sotto le spoglie del fuori-di-senno: e va benissimo...): non più un grande luogo linguistico centrale, ma infinite dislocazioni (s)pre o (s)pro-positate, dalla vitalità e dai percorsi labirintici, dalle spirali annodate e poi sciolte e poi annodate ancora, come quelle di una miriade di serpentelli giocosi, che si facciano il loro piccolo burlesque con agilissimo spirito paròdico, con sorprendente capacità mimica e mimetica: e davvero rifacciano il verso al Verso, in una spiritosa e malvagia orgetta « manieristica »...

Mario Lunetta

FILASTROCCA

sbuccia la pica svelta l'amica
sgancia la tacchina verde la macchia
sboccia la ciccia cala la riccia
slega la traccia slaccia le braccia
slarga la breccia slama la faccia
slabbra la riga smaga la giga

INVITO ALLO SFORZO

slombato sladinare
sia saldante in moto crina
slitta acacia venga crepa
sia slanciato di sforzo intento
faccia sotto su spacco
pugno incede se pressa
muto incoccia e sbotta
incrocio a polpa a muro
slombato crinato in fusione
che pergola infatti fila
do del ciglio argine fondato
fiumetto inganna vede sente sa
sapore amore fuoco sul sofà
indetto in corsa frena faccia là
carpa furia lacciami intonato
segugio sasso precedi non va
scarpa credi riempi se sta
premuto falco molto sarebbe ma
presso pelo schiarò tenuta intanto
farlo netto staccato corri che dà
berlo merlo portato giungere tra
corto morto murato peso non ha

dell'intralcio frugato fresco
bordo azzera in fungo coppia
spronò dattero infonde lama
bracco treccia schiodò d'umore
del ventre la scaglia
del foglio il sale la briglia
fallò saputo insegna o amara
o priva d'inurbata catena
premurò sciroppo d'altri mali
brancio capestro l'altra via
scalò gremito grappa di dove
branca d'urgenze e d'intenzioni

AH I SENTIMENTI! I

torto d'incendio fonde
del braccio la pira sfuse
sfinge al fatto deh ridussi
com'io fungevo scaltro al miglio
d'inverno scorta l'umbratile
sigla d'oltre faccia muto
deh scordalo sul tratto
contò spremendo sordi
sgabelli in preda e intorno

AH I SENTIMENTI! II

sgombra di satura perché menasti
gran fiducia d'altro sfogo
per foglio pregato al fondo
senza specie d'interna misura
senza fronda o fresca il paniere
com'io pertanto felpato
già cauto all'ulrto ignaro e finto
com'io già scapola al tocco
o muscolo pulsasse d'attenzione
com'io giurò sul piede di coloro
dal verde attratto spinto e speme
d'umore stesso permeato o intatto
pur di fessure prodotto e lei girato
e rigirato sconto e predicato e tronco
fuso del soldo la mattina
del tracciò segno del dirò intonato

AH I SENTIMENTI! III

salì tremato presto al fiacco
ahi via del muso duro pregò
ahi sedia ahi saggio ahi sogno
altro servisse al caso al caldo
al musico la punta il torchio
ahi cuore ahi crosta ahi corda
predato pugile d'incauto
ahi pugno ahi pigna ahi pena
altro giocasse al muro al velo
al carico di zanna il crudo
ahi fardello ahi falco ahi fallo
punto la zona del fine rottame
al giorno se chiamò durezza
al chiaro del martello e l'orecchio
ah fisico ah futile ah facile
altro servisse del volere tutto
al comodo illustrò piegata
ah dirlo ah berlo ah farlo

COME NASCE LA POESIA

I

scatta tacca brucia di schiena
burla del sacco del sole in atto
baratto parlante del due in due
in altro griglia gregge d'accatto
d'amore ameno mano a mano

II

breve del braccio briciola
barca fondello al segno
al calcio dritto rimasto
punto crederlo colmo
posto chiuderlo palmo
presto riderlo calmo

III

pasto roderlo guasto
casta prevede non gru
gola sulla greve gratta
non grotta gabbia o gallo
pasto roderlo guasto

prezzo mutila marca
medita mensola manca
miagola mitiga mangia

IV

salta scaltra scaglia
salmastra verace arma
se dritto secolo mani
minaccia la mina mosse

V

folla falla ferì
frigido al male muro
firma onde l'ode
farsa comparsa al di
arsa riarsa scansa

INPUT/OUTPUT I

foglia di sabbia scabbia
ferlengo novoli cantù
favella molla l'azzanno
bussia nel crollo stallo

INPUT/OUTPUT II

di steppa strappa di breccia
di bruma finocchiata tuta
gluteo d'altro maggio

LA PAROLA NON E' INNOCENTE

I

lingua liscia coscia
buccia scavato il caso
sotto argilla pulce
sotto strattone strada
còlla vola scova
chiodo sillaba sordo

II

più gruppo gradino
grosso inforna forma
facile slaccia l'unico
uncino l'umore rene

amore ore dente
ronda saliva il viso
visto vaccina salvo

III

corto scarto orda l'anno
forte palla rende parco
festa incauta fischia l'irto

IV

giorno incamera la sfilza
faro colpo in causa
inverno scaccia l'alluce
freno inarca felice

V

fugace prestato bricco
scalmana manata faccia
pullula copula al monte
medio scusa la china
schiuma impasta tosta
brano scasso collasso
scaglia l'ugola il grezzo

VI

do durò predone
perde pedata impunta
rode l'incontro destro
dritto salice incastro

VII

zona l'azione rovella
scoppia finché la copia
ritorto portalo tale
tolto l'orpello pelle

VIII

polpa pela grida la piuma
permea alzato tasca l'arma
puntella scudo screzia la luce

IX

prezzo la scorza innata
scarno sagace l'acerbo
altrove scotta mordente

se intimo salta il massimo
spetta armata trama
il fisico favola smonta
in fondo scaccia nodo

II

carlo loro l'alterco
cala sospetta l'alga
sapore fulgore rode
creola orlo fondete

III

preme parlato valvola almeno
freccia assorto schivo il nome
se smotta maglia al miglio lodi

Mario Moroni

E' uscito

nei TESTI

LACAITA

**COMPOETIBILMENTE
INFUNGIBILE**

di

Gianni TOTI

nella collana editoriale
di poesia contemporanea
diretta da

Leonardo MANCINO

Saverio TUTINO presenta

S. MENNILLO

NIENTE di TUTTO QUESTO

è tutto di niente altro? O tutto l'altro?

Carissimo direttore,

ho conosciuto a Napoli questa Sandra Mennillo, la notte di Capodanno. Era affamata di dolci. L'ho incontrata di nuovo il giorno dopo, per strada: portava al cinema le sue due bambine. Infine, mi ha dato le sue poesie, e le ho lette senza pensare ai dolci, alla madre, naturalmente. Ma invano. Tutto mi pare sgorgi da un bisogno di saldare i conti con un'anagrafe ferita, una catena di affetti rotta da divieti. Qualsiasi analisi sarebbe per lei una semplificazione assurda. Si è armata, invece, di poesia e così affronta la piena « aplastante » della crisi — dolcezze materne frustate, delle quali si fa carico per tre generazioni e oltre, finché non riuscirà a far sgorgare affetti direttamente da persone. E su tutto, il terrore di creare esseri privi di amore, donne senza materia, ricordi senza partener, immagini prive di riflessi, uno senza altro, coraggio senza sfida. Con una memoria, naturalmente, mitica della natura. E' una voce di personaggi e luoghi e processi, sufficiente per farsi udire? Se è sì, ecco fatto. Salvato un altro poeta. Grazie.

Saverio Tutino

Grazie a tutteddue, naturalmente. Dall'alfabetazione ordinante mennillianiana (tutte le lettere un po' troppe, per lo spazio) abbiamo scelto alcune cose. Forse male, ma con cura.

Verde il parco — e silenzioso — e una fila di macchine ordinate — et le Salève — « nous allons au Salève avec les enfants » — Un gatto sui tetti — Ma non sono più gli stessi tetti — Ma sono pur sempre io e identico — mi pare — il desiderio di entrare nel verde e di possederlo e identica questa recherche impossible du bonheur

« Pas capable, Sandra, pas capable »

« Je suis maladroite, pardon »

(Tu payes, maintenant, tu payes)

« Pas capable, Sandra, pas capable »

E allora latte — Dammi latte perché io possa inebriarmi — Dammi latte per l'estasi — Dammi latte — Un bagno, un mare di latte — in cui non mi perdo ma mi ritrovo — Dammi latte — bianco latte — latte bianco — Latte — Latte dammi. E bianco nella bocca. E latte nella bocca. E affondo il viso — e latte sul viso, scivolando il mio corpo nel latte — Puro latte bianco — Per la mia estasi — Il mio latte.

Da mi basia mille, deinde centum

Dammi latte — tanto latte — E pieno il viso e la bocca di puro latte bianco — La mia estasi inebriante. Il latte voglio, madre. Tanto latte finché son tutta un piacere e denso il mio viso di commozione e ancora m'addormento sognando di puro latte bianco.

E se latte non m'hai dato madre, io latte prendo oggi perché madre anch'io un giorno — un giorno realmente madre — Un giorno — madre — anche io madre.

Latte ad un corpo piccolo e sazio un sorriso di pieno godimento.

Strilla, se non ti danno latte — Strilla — chè non
144 avrai da strillare poi e nodi nel ventre —

Strilla! Che il tuo ventre sia pieno di puro latte bianco e pieno il tuo sangue di bianco bianco bianco latte — Pieno il tuo corpo e indistinto dall'ambiente naturale — Che tu sia tutto un piacere — che tu sappia il piacere e la sazietà — Che i tuoi sensi ben svegli afferrino il piacere — il tuo, il nostro, il vostro piacere — Et la tendresse, n'oublie pas la tendresse —

Ten dres se

Se tu sapessi — Quanto amore per il mio corpo. Il amore per il mio corpo. Il mio corpo coccolato dalla madre — Un piumino ogni volta que j'ai un frisson — Se tu sapessi madre — quanto ho amato e odiato il tuo corpo — che orrore il tuo ventre rotondo e bianco — e il tuo sesso — che orrore — Come hai odiato il tuo sesso — Che orrore madre il sesso. Se tu sapessi — un piumino per ogni mio frisson —

Anche la testa — proteggimi — E accarezza il capo — Se sono un bébé non ho capelli e sentirò meglio le calde carezze — A lungo — Ogni volta, aux heures des repas — Des caresses sur la nuque — Obligatoire — simplement — parce que c'est beau — Des caresses tendres — des caresses et des jeunes mots d'amour.

E dis-le moi si tu es îâchée — si tu me détestes — Dillo

Io non ti amo — Io non ti amo perché son biondi i tuoi capelli — Io non ti amo — non ti amo — Io non ti volevo. Maschio, sì, ti voglio.

Horizontal, sì, te quïero

Eppure — nonostante tutto — incontri una foglia — rossa d'autunno — ed è piena intera — esausta consolazione.

Quel fitto spesso alto tappeto di foglie autunnali — Parc de l'Université — Genève — e con le mani in tasca — il bavero alzato — il mento nella scarpa, gli occhi perduti nel rosso verdastro d'autunno — e il piacere — così consolatorio — così denso — il piacere di entrare con il tuo corpo — attraverso il piede nel fitto tappeto di foglie e la illusione di poterti stendere sotto queste foglie — si rinnova a ogni passo il gusto di entrare — di penetrare più dentro alle foglie al simbolo che sono cumuli di foglie e strati

di foglie accumulati — e l'inimitabile, ma proprio inimitabile — musica di foglie rigide d'autunno urtate ma non calpestate — amate — ammirate — da un passo — Un mattino — Genève — Parc de l'Université.

Premi sulle labbra l'agrifoglio — una fitta — ma premi sulle labbra l'agrifoglio — appena una stilla di rosso — sangue — E premi sulle labbra l'agrifoglio — premi premi premi — Insisti — insisti — No npensare — Si stendono tendini e muscoli e pelle — e dita — si stende ogni membro — Ma premi premi sulle labbra l'agrifoglio e il profumo i profumi entrano s'infiltrano t'invadono ti prendono — Ma tu devi premere sulle labbra l'agrifoglio e sangue sangue sangue un poco di sangue rosso — Premi sulle labbra l'agrifoglio. Per favore, non dimenticare. E se qualcuno ti domanda « il conto in banca » « per incantamento » non capisci — un'altra lingua la tua — « Per incantamento » tu non sai di conto corrente vaglia bancario — bolletta Enel Sip Stip Stop Stap —

Tu sgrani gli occhi e poiché non sai parlare allarghi le braccia sconsolato altro pianeta — Perciò ti dico va pure a cogliere l'agrifoglio e che sia duro pungente, verde d'un bel verde intenso e vigorosa la foglia. Va pure a cogliere l'agrifoglio — ma senza esitazione.

Il raptus d'uno psicotico — Uno che « dà di matto » uno che sente persecuzioni e rapine e defraudamenti — Uno che ha l'anima persa in grandi viali alberati e sente i ladroni piovergli addosso da ogni lato dalle chiome degli alberi. — E' notte e gli occhi neri dei ladroni lo « guettent » — Ma tua capisci:

Apparentemente

NIENTE

DI

TUTTO QUESTO

Niente — Ma niente

— (Sollevo la veletta per mostrarmi)

« Perché soltanto oggi? »

- « Lungo viaggio attraverso il Messico »
- « Ti aspettavo »
- « Lo so, soltanto oggi »
- « Vieni, ho per te profumi di gigli, ti ristora — Ecco, ti ristora — Ti aspettavo »
- « Lo so — lungo viaggio attraverso il Messico »
- (Guardo le tue mani sulla ciotola di legno)
- « Hai le mani dense di lavoro »
- « Molto lavoro — ma sono arrivato »
- « Ti aspettavo »
- « Lo so »
- « Ti ho chiamato talvolta impaurita »
- « Lo so »
- « Era vento e burrasca alla porta — e dei colpi alla porta »
- « Sapevi che non potevo arrivare »
- « Lo so »
- « Tu in cammino e io immobile »
- « Hai fatto un lungo cammino nell'attesa »
- « Ti ho preparato un mantello di capra, per proteggerti dal gelo »
- « Sarà un inverno lungo e lungo letargo »
- « Sei tornato »

Ma se non altro — nella misura in cui non predico ma vivo e mi arrotolo — felice — un bozzolo — nell'impasto della vita — Il pane — Se io ti regalassi pane — sacerdote con lunghe maniche bianche — su prezioso telo ricamato — Io faccio l'offerta. Io lo porgo e l'innalzo — Io mi afferro a questo calice — Io voglio bene inchinarmi e pregare ma per sentire che la vita è un sussurro — è il piede scalzo d'un bambino — è il volo di emozioni — è un riunirsi perduti in un cerchio — è la fraternità e il valutare quanto veramente vale — e gli orpelli — stritolati da un sorriso consapevole.

Vi disarmo con un sorriso — con la mia saggezza folle.

Che tante parole insieme — formino un fiore di metallo — che afferri il lettore sulla faccia — per poi lasciarlo — inerte — il tempo d'un sospiro.

LA DOMANDA IRRISPOSTA

La mostra di Venezia



Un manifesto del '68

Il leone ammaestrato

Nessuno ha risposto, finora, alla questione avanzata, anche al Congresso « Gli Anni Ottanta del Cinema », dal nostro Gianni Toti: — In che cosa è cambiata la Mostra del Cinema dopo la Contestazione del '68 e la riforma dello Statuto fascista? — forse soltanto nell'abolizione della sua genitiva ragion sociale « d'arte »? Il vecchio leone della foresta capitalinguistica finge di ruggire premiandosi la criniera con « la prima presa del bottino da destinare agli dei » del mercato. I lettori provino a rispondere alla sub-questione: « si erano contestati soltanto gli smoking, la mondanità, i premi e la competitività della Istituzione culturale? ». Se non altro, per la memoria storica...

POEMITEMI PER

"TORNARE A MARX"

L' OGGETTO DELICATO

di Beniamino VIGNOLA

Beniamino Vignola o dell'autocoscienza critipoietica, autoiniziativa, riflessiva etc. Il giovane ispanista sta strutturando il suo libro di poesia, la sua prima bibliopea, e si flette sulle anti-poetiche città-campagna, su mistemi e idelogemi, lacune assenze aporie, mancanze versifatturiere, beanze sensiche e grammaticali e, infine, le fessioni con se stesso... Una prima scelta, la nostra, nella sua già complessa produzione, fra le oscillazioni e le scelte e le non-. A presto ripoietarci!

MONUMENTO ALLE CITTA'

Morire di clacson e di esasperazione
non direi la morte più amabile.
Dunque sacrosanto in genere dire
la città alienazione e violenza,
disperante follia dove l'alba
non è il solo piacere negato.
Ma direi la città
in genere più vera
dell'asfittica lussuria della terra
dove morire non è dato
altro che di un sudore aspro.
Così vi invito
al dubbio della conoscenza,
perché dico la città distorta visione,
e vi invito a passeggiare
sul progetto iniziale.

LA RELIGIONE DELLA CAMPAGNA

E' falsa religione
la religione della campagna
rabbia reazionaria e fantasia dell'ingegno
che ingiuria chi avanza ed ama chi recede.
Sento, invece, l'urlo che fa il fiume
passando sotto il ponte
e il fruscio non sento
dell'erba nei prati.
La campagna è riarsi stenti per uova smagrite,
grembo non materno, duro, accidioso.
E' fuga la campagna perché non ha più frutti,
feroce arsura
e nostalgia feroce
al bracciante che per terrore e fame la sfugge
e viene alla città che tu rifuggi.
Sono più umani, più veri, più vissuti
i fumi e i miasmi contro cui bestemmi
e i riflessi delle vetrine in cui non ti specchi.
Adesso smettere conviene dalle nostre mani
falsi profumi di sfilacciate erbe
solo in sogno vere.
Conquistare le città spodestando
a colpi d'amore
e di accetta e di forti e duri legni anche se occorre
i ricchi rigattieri della morte e della noia
solo d'odio profeti e di spietati e inventati sogni.
Noi presto sapremo come siano azzurre
le nostre case specchiandosi nel fiume.

TORNARE A MARX

1

Fu che quanto noi stessi liberammo
su noi stessi ricade
in forma di più sottile prigionia.
Fu che quando amare dicemmo,
vestire senza imprigionarci
e impadronirci della lingua
fu che ci muovemmo in superficie
con imperdonabile spontaneità
calcolando con incredibilità non vera
di quanto morto giudicavamo.

SOGNO (con lacune)

Stanotte ti ho sognata, invece
che letterata dottore. Protettiva
accompagnarmi da altro medico
per una prova di rispondenza pulsare
(cosa poi fosse io non lo so né sarà facile sapere).
Mi dicevi: bravo! Quelle sigarette

AMO L'OGGETTO PERFETTO DELICATO

- a) lo ho molti difetti: il più grave
o meglio il meno sopportabile
di tutti è la rozzezza. Ameno
spiegarsi attorcigliato della
magnolia del mio cuore stanco.

Accanto

a sperimenti del più puro
e allegro e denso, forte muoversi
di un aspro libero parlare
faccio ora versi regolari
attento al risonar del numero
con qualche irata inadempienza.
Ma non mi piacciono, non sono miei
questi versi puliti, sani, antichi,
perché non escono da voce fradicia
di vento e di tristezza e di amore.
E' insomma un dono che non è il mio,
è altra musica, fatica altra.

- b) Da ragazzo mettevo cravatte di spago,
vestiti affilati, camicie
di seta richiedevo, mi vestivo
in religioso ossequio del mio rozzo corpo.
Amo questo corpo felice e sano,
e pieno di speranza, enorme
imponenza davanti alla piccola
testa di triste capo stanco.
- c) Amo l'oggetto perfetto delicato
lucente di solare antica morbidezza.

Beniamino Vignola

Sliricizzazione e discorribanda

POEMA Acchina da prosa SETTE CONVERSAZIONALI SENZA TITOLO CON QUESTO

di Raffaella SPERA

Oh, le noiosissime vamp fatali tipo Clara Bow, inesorabilmente brune e misteriose « come la notte e il peccato »... Nooo! Non vogliamo vederle! E invece, quanto e poi quanto vogliamo ri-ri-rivedere certe platinat commedianti di razza, dotate di gran brio e di vivido sense of humour (in tutti i sensi: letteralmente, e — secondo voleva anche nostro cugino Arthur, di Charleville): e in fondo, con tutto il loro fulgore solare, il loro molle, voluttuoso passo di lanza, veramente, perdutamente tragiche. L'importante è — sto pensando a Jean Harlow, alla suprema Marilyn Monroe, di cui non smetto di innamorarmi ogni mattina — non dimostrarlo: minimizzare, esercitare tutte le proprie virtù analitiche e selettive: di qua l'orrore, di qua il sorriso, e magari il riso, la gioia. Niente confusioni, per carità. Guardare il mondo alla giusta distanza. Per amarlo di più, naturalmente. Ci hanno insegnato anche questo, le frivole, meravigliose « platinées » morte prematuramente (ma non per caso: pour cause, semmai): ed è una bella lezione drammatica, altroché se lo è.

Per cui: un brivido da nostalgico mezz'età, se volete, mi ha colto ritrovando in queste poesie di Raffaella Spera il fantasma (parodizzato, ma con quanta « giusta » malinconia) della biondissima Jean, in cui per un istante s'identifica mimicamente colei che nel testo dice io: però poi, nell'ultima composizione, dopo un attraversamento di macerie e paludi e sterpaglie e cunicoli lugubrementemente urbani, questo stesso fantasma risulta rovesciato, seccamente ritagliato Fuori Del Mito, in una sua disperata e aggressiva sostanza microesistenziale, in una sua realissima presenza clownesca e collerica: e il profumo degli anni Trenta e degli anni Cinquanta svanisce di colpo: c'è solo un duro rapporto di scontro psicologico tra due donne: e, quel che poi conta, l'energia (come voleva il vecchio Diderot) di una soluzione formale esatta, definitiva: « Mi rimproveravi, con ira malcelata da piccola borghese, / una certa mancanza di pratica éd'amore. / TUTTE BUGIE

come dire proiezioni ortogonali / e presi la mira..... giusto nel bianco della cornea destra ».

Un allegro, capriccioso e violento gusto dell'umorismo: senza troppo giudizio e con una certa disperazione. Questi continuano ad essere i due poli della ricerca di Raffaella Spera in poesia: e, da qualche tempo, insomma dai suoi Tempi più maturi e consapevoli, il progressivo abbassamento del tono lirico, l'approach sempre più serrato alla « prosa », secondo un ritmo giocato con fine abilità (e leggerezza, e repentini stridori dolorosi) tra innaturalità del Discorso Poetico e naturalezza del Discorso Prosastico. Ne viene fuori una curiosa, ariosa, mite e crudele miscela: che al tempo stesso dà alla testa e rende lucidi: specialmente tutte le volte che coglie di sorpresa il lettore, spiazzandolo con una metafora che è l'esatto opposto di quanto l'Ipocrita si attendesse.

Marlo Lunetta

PRIMA

Ci separiamo,
ti accompagno alla porta senza strafare
i capelli leggeri e profumati di caffè
Ciascuno ha la sua porzione di rancora da analizzare
e crede di sapere più dell'altro
In realtà ci sentiamo perfidi e un poco artificiosi
immagini revisionate,
rettangolari
quadrate
Ora sono sola, senza testimoni
(il mio complesso di castrazione
mi prende in lungo e in largo)
di regola reagisco fingendomi Jean Harlow
in calzamaglia nera tra i piaceri della vita
« I LOVE AGAIN »
ma oggi mi lascio andare
senza una piega mi allungo nel sole dritta dritta.

SECONDA

Hic manebimus et stabimus
Questo ristretto spazio potrebbe sembrare
(allo stato presente delle cose
nella misura di una immobilità logica (tutto é apparente)
un quartier generale per altre guerre, altri ritorni.
Incontro i veri forzati della serenità
senza linee di demarcazione

famiglie intere tirate a lucido scuoiate dai pensieri
E' la mediazione che rovina il dialogo
con un figlio perpetuamente psicanalitico
la figlia in campagna tra puledri reichiani
 (il cane è presente
 immediato e sospettoso
 annusa ancora la mia stessa aria
attende invano dietro la porta il passo rapido sulle scale
 la familiarità delle voci incerte
 gli entusiasmi ineguali)

... farmi eguale e compagna
tra le pentole a pressione che pure ci hanno uniti
e gli incontri a questo tavolo in cucina
con i bicchieri infrangibili per lavaggi rapidi
Ci sono anche testimoni a sentenziare:
tagliare il cordone, superare il complesso edipico,
non cedere a presentimenti
separare... separare...
Paura di capire che ogni amore è impossibile

TERZA

Sei cambiato per così poco
per così poche parole messe in corsivo
da quando tra l'hamburger e le uova al tegamino
ci guardavamo in trasparenza, a Oxford Street
prima di andare leggeri, (sottobraccio)
con raffinate parole nelle ore incerte di nebbia
(e Londra è ancora vicina)
Ricercando l'etimo della voce (la tua è come blindata)
i tuoi sonni sobbalzatamente ferroviari
il disamore per Céline nel pugno chiuso
e a me
questi poemi infiniti che si prolungano nella notte
(con fatica)
L'inverno finisce che mi trova ancora qui
con queste voci
questi commiati
questi malanni:
ti ho visto con gli occhi stanchi
e sbiancati nell'affanno di rinnegare
assopito, cancellare...

QUARTO

Sei partito per Amman, ci separiano migliaia di
chilometri, amore
La fine di un giorno, i colori, l'orlo degli occhi
tutto questo è già lontano
Siamo rimasti con le nostre facce, il respiro,
le avidità, le paure
... e un diverso destino
Abbiamo misurato (su una carta millimetrata) l'aereo
in lungo e largo,
e poi calcolato i fusi orari
e poi ci siamo ricordati delle colline e di Zacka
con le bidonville al sole
(e io avevo i capelli tagliati corti e la pelle brucata)
(eravamo vivi e dolenti)
così
tutte le mie prove e le tue prove su questa lontananza
su questa nuova collezione di ore,
di bevande ghiacciate, di chai verde
Portami notizie del treatro romano
salutami Nabil se è sfuggito alle fosse comuni
Le illusioni sono strisciate come topi
Il tempo dei dotti è finito
(ora parlano analfabeti mai sazi):
è rimasto il vizio della noia

QUINTA

Solo questo è possibile
una modesta pace senza puntare il dito
un andare ritandosi dietro le mani senza affettività
(temuta debolezza)
consolandosi di non essere fin nei microrganismi
dalla parte del « dritto »
Meglio sarebbe crepare
per non più tentare probabili esperienze
per non dovere più la partecipazione
Potremmo non morire di vecchiaia
in questo decadere di affetti
in questo silenzio di ardori moderati
(anche la rivoluzione ha i suoi scatti di contingenza)
156 Ma il conto non torna:

sommiamo slogans, amori come raid,
piccole pasque santificate luccicanti di spray
Tutto questo è un rettile che striscia e si allunga

SESTA

Dunque potevo perderti
fin dall'ultimo ritratto ad olio
tra la nonna e la zia (e i vasi di basilico alle spalle)
— padre di famiglia —
scolorito imbalsamato da secoli.
Le guerre sono passate invano sulla tua fronte fissa
vecchio
senza tristezza, vissuto appena al margine
senza un grido
senza sapere i principi e le cause
nell'ombra del divano in stile chippendale
e la mano sui merletti precisi
Fu così che le cose del mondo non furono diverse
e ogni giorno è come un altro
che non si offre, non si consuma
Ed ora non ti rimane che perseguire il silenzio
nell'insopportabilità di un finale di partita.

SETTIMA

Accadde un anno fa
... ebbi il tempo di provare
e ti chiamai con un gettone: finì la febbre,
pene indefinibili, languori
disposta a tutto per una consolazione effimera
i Magi chiusi tra i vagoni e un tentativo di neve)
(la stazione era in grande festa
Arrivasti come un clown: calze zigninate — sciarpetta —
basco sui capelli alla garçonne —
bocca tonda ad occhiello —
BACIO-FINZIONE
in realtà entrambe pronte a sparare a zero
Parlasti sibillino (sono un cerchio sempre più piccolo)
(sogno autoscontri teleguidati)
(innegabile l'importanza dell'identificazione nel mare)
Intanto facevo gli scongiuri

per un assai insistente pensiero di suicidio.
 Contemplavo i particolari del tuo viso
 le mani sui fianchi, l'aggressività della voce
 Mi rimproveravi, con ira malcelata da piccola borghese,
 una certa mancanza di pratica d'amore.
 TUTTE BUGIE come dire proiezioni ortogonali
 e presi la mira... giusto nel bianco della cornea destra.

Raffaella Spera



Carlo Quattrucci, Carnevale romano

Una lettera di _____

Carlo QUATTRUCCI

a

Domenico JAVARONE

“CAMPO DE FIORI”
LAMA DE CORTELLO
UN GATTO
UNA SIRINGA
E UNO SPINELLO

Caro Javarone. Da molti anni mi riservavo, nei momenti di noia e di malinconia che fanno da contrappunto agli attimi, « tra virgolette » di ispirazione che mi accompagnano nella mia assurda vita, il diritto di cambiare mestiere.

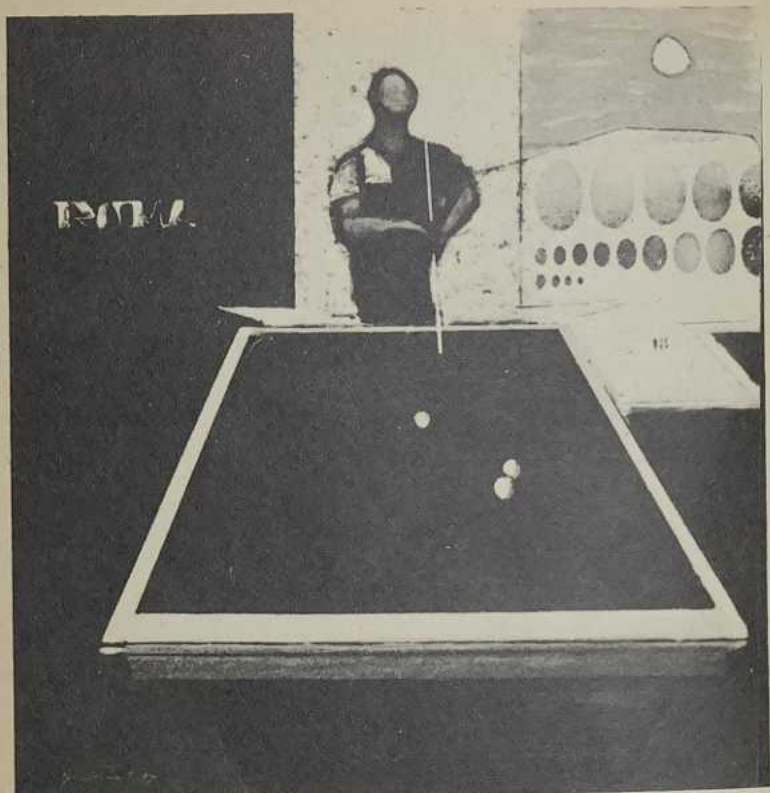
Tengo a precisare che io non credo nella « ispirazione ».

Il fenomeno in questione è un privilegio dei dilettanti. Io sono un professionista, e pago un duro prezzo per quel margine di libertà che la mia « professionalità » mi offre.

Posso andare a spasso per il mondo con un paio di zoccoli svedesi e dei « blue jeans » e nessuno mi chiticherà mai per questo. Al contrario: è la mia libertà!

Quale è il pedaggio che ho pagato, pago e pagherò per conservare questo « privilegio »?

Una tangente altissima che comporta il rischio di dover scrivere un « qualcosa » che tu da anni mi hai chiesto, per « carte segrete ».



Piccolo bigliardo romano

(Io sono un uomo che ha sempre pensato che risulta più economico « fare domani quello che si può fare oggi »).

Accetto volentieri la tua proposta.

Sono un « pajaro corsario que no conoce el apliste » come cantaca Atahualpa Yupanqui, vale a dire che non sono mai stato un canarino in gabbia che si nutre con miglio elargitogli da una vecchia zia, ma un volatile libero, preda di falchi e di altri uccelli di rapina.

Ma tutto questo non ha nessuna importanza.

Si tratta di libera scelta, ed in un certo senso mi consi-
 160 dero più che un privilegiato, un pirata, che è riuscito a vivere

per ben quarantasette anni dipingendo ciò che gli interessava senza mai prostituirsi o scendere a compromessi.

Per un « pirata onesto » debbo riconoscere che questo costituisce un buon bottino, se a ciò si aggiunge che mi sono permesso il lusso di visitare, come un « passeggero clandestino » una vasta porzione di mondo, debbo francamente riconoscere che il bilancio della mia vita, fino a questo punto, è in attivo.

Sono sempre riuscito, con subdoli inganni ad evitare di trovarmi dalla « parte sbagliata » della scrivania.



Giordano Bruno



Santa Francesca Romana e l'Angelo Custode

Detesto gli uffici, mi innervosiscono, e nonostante l'invidia che provo nei confronti d' tutti coloro che sanno compilare correttamente un vaglia postale, non cambierei i miei panni con quelli dei funzionari che « dall'altra parte » del tavolo, tentano disperatamente di aiutarmi.

In generale si tratta di buone persone intelligenti e preparate, che si sforzano da lustrì di farmi capire la differenza che passa tra la dichiarazione sui redditi ed un elefante.

Non ci riusciranno mai!

Io adoro Roma, che considero la città più incredibile del mondo.

Il mio vero amore romano è quella fetta di città che inizia da Ponte Sisto e che arriva dolcemente, passando « Campo de' Fiori » fino a Corso Vittorio.

Ieri sera, passeggiando per piazza Farnese, straordinario capolavoro di bella architettura, dove la facciata del « Palazzo », argentea e solenne rifletteva nei cristalli delle finestre il sole rosa calante del pomeriggio romano, vidi una cosa emozionante.



Ponte Sisto

Al centro della grande piazza, che io ho sempre considerato un palcoscenico, alcuni operai stavano montando una piattaforma, esattamente tra le due fontane.

Il circo in piazza!

Estate romana, lessi su di un manifesto. E rimasi sbalordito perché pensai che nonostante la lodevole iniziativa del comune il « circo, in questa zona è sempre esistito »!

Si tratta di un fatto endemico e non episodico, come la fame in India, la salmonellosi a Napoli e lo « smog » a Londra. Io sono anni che dipingo una mia « teoria ».

Gli artisti dipingono ciò che vedono e ciò che vivono, salvo rare eccezioni che d'altronde non mi interessano.

Toulouse Lautrec disegnava le ballerine del « Moulin Rouge », Vespignani le periferie romane ed io mi diverto a riproporre il grande circo di « Campo de' Fiori » e dintorni.

Chi sono i personaggi che io tento di evocare nei miei quadri? Il fantasma della « Lozana andalusa », bellissima cortigiana spagnola che, secondo la leggenda nel XVI secolo elargiva le sue prestazioni a monsignori e cardinali.

Giordano Bruno, il « triste monarca dei mercati » come scrisse Rafael Alberti. Il drogato, il prete spagnolo, le zingare con i neonati al petto, il mongoloide, il « Barone », la prostituta, il « Cartonaro », il « Ras » del biliardo, invidiato e stimato nel contempo dai frequentatori abituali del bar di Piazza Santa Caterina della Rota.

Si dice che in questo piccolo Bar, a volte Santa Francesca Romana, sul calar della sera, entri con il suo fedele Angelo custode a consumare, lei una aranciata e lui una birra.

Ed infine, in questa fetta straordinaria di una Roma barocca, cattolica, blasfema e puttana, calano gli stranieri che con i loro vestiti « kitch », invadono come le cavallette piazze e vicoli e si mischiano con gli artigiani che restaurano nella strada falsi « Salvator Rosa » o vecchie « guantiere napoletane ». Nessuno si lamenta, tranne i due poveri carabi-



Carnevale romano

nieri che sono preposti alla difesa, con il buono o cattivo tempo, della Ambasciata di Francia.

Si tratta di un mondo violento però armonico, dove, tra cumuli di sacchi di immondizie, banchetto di gatti e pantegane, può uscire fuori o la lama di un pugnale o una graziosa turista che ti chiede in un italiano precario, però pieno di buona volontà, un indirizzo qualsiasi.

Penso di aver terminato.

La mia « teoria » è che in questo perenne e chiassoso « carnevale romano », si è inserito come nella « Morte rossa » del grande Poe, « Il Maligno », e che sia stato lui

a mettere nella mano destra del fratello di Gian Maria Volontè, il coltello che lo ha trascinato, prima a « Regina Coeli » e poi al suicidio.

Nei miei quadri, dipingo il Demonio, per esorcizzarlo.
Sono un uomo molto superstizioso.

« Campo de' Fiori, lama de cortello, un gatto, una siringa e uno spinello ».

Tuo

Carlo Quattrucci

Roma, 30 luglio '79



Un racconto che potrebbe essere
il soggetto di un film
della "Nuova Hollywood"

LA GAFFE D'ORO

di Benito MINCIO

con tre disegni di
Emilio GRECO

Mi portavo quel libro al mare, ma non avevo voglia di leggere; guardavo le illustrazioni.

« Sei di un centro barocco importante » mi aveva spesso rimbrottato il *rompiscatole* « e del barocco non sai nulla! ».

Dopo una catastrofica esperienza milanese, ero rientrato in Sicilia per una breve vacanza. Alla stazione di Siracusa avevo trovato nell'edicola sotto la pensilina un volume che poteva interessarmi: Eugenio D'Ors, *Del barocco*. Aspettando l'automotrice per Noto mi ero messo a leggiucchiare. Ma era uno stile che non mi andava giù. Mamma mia! Proprio barocco davvero, anche il modo di esprimersi dell'autore. Quello era un libro da regalare al *viceredattorecapo*.

« Lo sai che la tua cittadina è ovunque riconosciuta nel mondo come un gioiello architettonico, unico nel suo genere? ».

Sì, sì! Al ritorno a Milano glielo avrei portato.

Sul momento era buono per ammazzare il tempo nelle ore pomeridiane, sulla spiaggia assolata, semideserta. La testa poggiata all'asta dell'ombrellone, sogguardavo svogliato le immagini in bianco e nero che sulla carta lucida, investita dal sole, sfumavano in effetti cangianti secondo i movimenti delle pagine. La radiolina posata accanto a me sul lenzuolo di spugna snocciolava con vocetta nasale le notizie del *Gazzettino siciliano*: « Riunione oggi a Palermo per il rinnovo, eccetera... Battuta di paura nel lavoro delle commissioni, eccetera... Il primo ministro turco, Muhittin Yilmaz, con la moglie, eccetera eccetera... ».

Avevo fermato l'attenzione su una figura a tutta pagina. Riproduceva un quadro del Correggio. Titolo: *Noli me tangere*. Da un lato la Maddalena, prostrata a terra, i capelli scomposti, l'atteggiamento estatico; dall'altro il Cristo, eretto, in atto di camminare, le braccia in diagonale che quasi parevano tagliare il quadro in due, trasversalmente.

« Bello, » pensavo « sì, ma troppo teatrale ». Per non dire del testo. L'autore immaginava che quel Gesù piuttosto rotondetto parlasse alla donna, e gli metteva in bocca certe frasi che mi torcevano lo stomaco: « Quanti paesaggi nei tuoi occhi, quanti paesaggi nella tua gola... ». Eh, via! Provate a mettervi con le braccia in diagonale, magari in costume da bagno sulla spiaggia, con ai piedi una qualsiasi Maddalena. Vi verrebbero in mente parole del genere?

Al *rompiscatole*, sì, solo a lui, sarebbero andate bene quelle frasi lì. In una situazione simile, avrebbe avuto il coraggio di pronunziarle. Con gli occhi socchiusi, cercavo di immaginare il poveretto, in posa da Cristo del Correggio: mingherlino, tutto occhiali, col petto seminudo, dove le costole, certo, si potevano contare una ad una.

Quell'uomo sarebbe poi diventato per me un secondo padre. Ma allora, al primo impatto con Milano, col lavoro, col mondo del giornale, ce l'avevo con lui. Precisamente
168 perché si identificava con Milano, col lavoro, col giornale:

cose che inizialmente avevo preso in feroce antipatia. Il fatto è questo: siccome ero « raccomandato », mi ero messo in testa che mi avrebbero usato un trattamento di tutto riguardo; invece avevo visto subito che lì mi stimavano poco più di una pezza da piede.

Ricordo, al primo laconico articolo, i mezzi sorrisi pungenti dei colleghi che mi facevano:

— Ti vuole il vicedirettore capo.

Entrando, scorsi appena nella penombra, dietro la grande scrivania ingombra di carte, l'omuncolo dall'aria arcigna, occhialuto, che senza complimenti mi disse:

— Nessuno ti ha chiesto di scrivere un telegramma.

Fresco di laurea, zuppo ancora di convinzioni scolastiche, osai ribattere:

— Non ho voluto diffondermi. Temevo di cadere nella retorica.

Lo vidi diventare rosso in faccia; gli occhi mi fulminarono.

— Cretino! — urlò. — Anche la retorica è una dimensione umana.

Poi, quando annichilito avevo già raggiunto la porta, ancora una raffica, alle spalle:

— E, da domani, niente giubbotto! Qui si viene in giacca e cravatta.

Una cosa non riuscivo a spiegarmi, di quell'uomo: tanto appariva bisbetico, e tanto era fissato col cuore. Ti citava Pascal: « Il cuore ha le sue ragioni, che la ragione non conosce ». Un po' mi dava sui nervi, e un po' mi lasciava esterrefatto.

— Tu ne vedrai delle belle, mio caro, col tuo illuminismo!

A volte mi prendeva in contropiede con le sue uscite:

— Nel giornalismo è così: bisogna anche saper sbagliare. Come dicono di Luigi Quattordici: che persino i suoi errori sono stati utili. Però bisogna saper sbagliare a modo, caro il mio broccolo!

Insomma, ero caduto dalla padella sulla brace. Me ne ero scappato da Noto per evadere dal barocco e dalla sua retorica, da quello sfolgorio architettonico che mi era sempre parso arbitrario, una specie di enorme ostentazione; per evadere da tutta un'atmosfera morbida, tollerante, sentimentale: verso un mondo fatto di linee rette, di razionalità, di intelligenza lucida e impietosa. Ed ora lì, a Milano, quel ranocchio se ne veniva col cuore!

Il *Gazzettino siciliano* era alla fine; lo speaker ripeteva i titoli delle notizie trasmesse: « Appaltati i lavori, eccetera... Riuniti oggi a Palermo, eccetera... Il primo ministro turco, Muhittin Yilmaz, a Siracusa con la moglie, in forma strettamente privata, per un breve periodo di riposo ».

Forse sonnacchiavo. Le parole della radio me le sentivo risuonare nella mente come dentro una cattedrale vuota. Pensavo che, in fondo, il primo ministro turco veniva da quelle parti là, da un paese molto vicino a quello della Maddalena. Sicuramente, lui, di Maddalene se ne doveva intendere. Così, quasi già sognando, avevo l'impressione di vederlo, nella posa del Cristo di quel quadro, le braccia in diagonale.

Una squillante musicchetta pubblicitaria mi fece scuotere. Schiacciai il pulsante. Allora, nel silenzio improvviso che si era fatto, il cervello ebbe un lampo. Il primo ministro turco a Siracusa! Guarda, guarda, che ci scappava il «pezzo» per dare finalmente la botta al *rompiscatole*! Se fossi riuscito a dirottare il personaggio qualche chilometro più a sud, per una visita alla mia cittadina. Un bel servizio coi fiocchi, ed ero a cavallo.

Deciso. Scappai a casa e mi misi a tempestare di telefonate il *Villa Politi*, finché mi passarono il maître, che conoscevo. L'indomani avevo la risposta. Affermativa. Appuntamento per il venerdì, nel primo pomeriggio.

Arrivai con la mia vecchia millecento, e già due berline nere, luccicanti, aspettavano nel parco ai piedi della sala. In



Come Musil, anch'io vorrei che si badasse di più alle mie idee che non alla mia arte. Ecco dunque, a scanso di equivoci, la tesi di questo racconto. La vita dell'uomo non è fatta di geometria: non la si può insomma tirare con la riga e la squadra. E' fatta di forme arbitrarie, di « gaffes ». Proprio ciò che, a suo tempo, aveva intuito il barocco.

Benito Mincio

perfetto orario il ministro scese con la signora e due accompagnatori vestiti di scuro. Lei era giovanissima, alta, formosa, in abito bianco: begli occhi parlanti, narici pronunziate, una nuvola di capelli nero viola. Ministro e accompagnatori, ugualmente monumentali. Nessuna formalità; solo il tempo di dire il mio nome; una silenziosa stretta di mano; l'autista della seconda macchina mi fece un cenno di salire assieme ai due del seguito. Questi non pronunziarono parola, né durante il tragitto né poi per tutto il resto del tempo.

Lungo il viaggio vedevo, attraverso il vetro posteriore della macchina che precedeva, la chioma viola della donna animarsi di riflessi ogni volta che i raggi del sole la illuminavano; il collo ben fatto emergeva abbronzato dal bianco candido del vestito.

Trovammo la città addormentata nell'afa. Dopo l'arco di trionfo, ai giardini, dissi all'autista di fermare; subito si fermò dolcemente anche la macchina del ministro.

Fummo investiti dal caolre riverberato dal lastrico del corso. Nella piazzetta dell'Immacolata gli ospiti si mostrarono colpiti dall'imponente complesso dei tre conventi disposti ad angolo, con al centro la chiesa. Rimasero un poco a osservare la capricciosa cesellatura del monastero sul corso, spingendo in alto lo sguardo, alla parete ondulata del bel vedere, su su fino alla piramide con la sua bandierina segnamento immobile in cima; poi i loro occhi scesero alla facciata severa della chiesa, al rigonfio monumento della Madonna sulla terrazza, alle arcate del bastione giù in basso. Bisognava certo dire qualcosa. Domandai in francese che lingua preferivano usare; la signora rispose che il francese andava bene. Passato, però, il primo momento di interesse, il ministro atteggiò il volto a indifferenza; pareva persino annoiato. Ingombrante, un po' ottuso, pochi capelli brizzolati sulle orecchie e alla nuca, due baffi alla Menjou che incorniciavano la bocca di grosso bambino viziato. Gli accompagnatori erano due statue di sale. Il discorso finì per ridursi a un dialogo fra

Ero senz'altro un pessimo cicerone. Non conoscevo i termini tecnici; dovevo ricorrere a circollocuzioni. Però mi accorsi che trasmodavo, lasciandomi andare alle fantasie. Arrivai a dire, ad esempio, che il belvedere sembrava incresparsi nello sforzo di sostenere la mole del convento che gli si adossa dalla parte della salita, e che le finestre del monastero sul corso, lavorate a bulino, lasciavano sporgere le grate come seni di vergine, *comme des seins de vierges*.

— *Ce si précieux écrin de broderie!* — fece lei.

Aveva seni dolcissimi, lievemente rilassati, liberi sotto la scollatura triangolare del vestito. Il suo corpo giovane emanava un profumo aromatico, come di nardo o di aloë.

Il ministro non nascondeva ora il fastidio per l'indugio; proseguimmo subito fino alla piazza del Municipio. Gloriosa nell'azzurro terzo, smagliante sulla immensa scalea, la Cattedrale mi pareva respirare la luce a grandi sorsate. Cominciammo a salire i gradini.

— Stupendo, no! — dicevo, meravigliandomi nello stesso tempo del mio strano entusiasmo. — Quelle colonne d'oro che si innalzano cantando, *qui s'élèvent chantant dans la clarte. Et là dessus, entre les tours due clocher, les quatre évangélistes d'or qui caressent le ciel avec leurs mains éternelles*.

Sempre più stupito di quella mia nuova eloquenza, mi misi a spiegare, trinciando l'aria con le mani, la planimetria simmetrica della città: tutta a strade che si si tagliano ad angolo retto sul pendio della collina, orizzontali quelle est-ovest, inclinate quelle nord-sud.

Era un fatto che il paesaggio, per me così abituale, si era liricizzato: come se lo stessi scoprendo solo allora.

— Questo spazio potremmo chiamarlo « il rettangolo d'oro »: vi si affacciano gli edifici più vistosi, costruiti con la nostra singolare pietra dorata. Se tenete lo sguardo a mezz'aria, avrete l'impressione di trovarvi in una grande piazza rettangolare; a terra, invece, la piazza svanisce: lo spazio è

occupato dalla scalea, dalle piazzette a fezzo di cavallo, dalle terrazze sui terrapieni...

Il sole investiva i prospetti color d'oro vecchio, faceva brillare le foglie degli alberi allineati ai margini delle piccole piazze.

Arrivammo in cima alla scalea.. Gli ospiti ora ammiravano il portico del Municipio, là di fronte, simile in tutto alla scena di un teatro classico. Parevano di nuovo interessati e attenti. Io guardavo lei: gli occhi lustri dallo sguardo sfuggente, gli zigomi marcati, le guance dal colorito languido. E mi tornavano in mente le parole del libro: « Quanti paesaggi nei tuoi occhi, quanti paesaggi nella tua gola... ». Ah, Eugenio traditore!

Ridiscendemmo sul corso. Nel largo marciapiede, c'eravamo noi soli.

« Come ti chiami, mia bella narici sdegnose? Che nome Sulima. Ti chiamerò Sulima ».

potrei inventarti, morbida creatura dal passo di pantera? Dalla porta del *Caffè Sicilia* uscì un ragazzo in camice bianco, reggendo in bilico un vassoio con due bicchieri e due bottigliette di limonata; girò l'angolo e scese per la traversa.

Sostammo un poco sotto la chiesa del Collegio, cogli occhi rivolti in su, a contemplare il prospetto altissimo, a tre ordini di colonne sovrapposte in modo spericolato; lassù, i tre fornicci parevano tre bocche spalancate sul vuoto. Di là c'ero passato migliaia di volte, senza nemmeno guardare; eccomi ora, invece, anch'io col mento in aria.

« Vogliamo andare, Sulima, sulla terrazza delle campane? Sì, arrampichiamoci correndo per la scaletta a chiocciola, col fiato in gola; visto da lì, sapessi come è tenero l'azzurro, come è trasparente! ».

Di fianco alla chiesa, la facciata dell'antico Collegio dei Gesuiti; sui mossi portali gli stemmi della Compagnia ridonano di volute, di foglie, di nastri con scritte che inneggiano in latino ai doni dello Spirito Santo.

sognano al sole; la fontana di Ercole gocciola dalle conchiglie muscose, mormora per difendersi dal torpore che pesa intorno il semidio, seduto sulla pelle del leone, beve insaziabile l'acqua del breve zampillo.

Ma tra un'araucaria e l'altra il sole fa sbocciare una fata morgana: una convessa parete d'oro, con un gioco prodigioso di colonne, cornici, capitelli, festoni lussureggianti.

« Una scena incantata per noi due. Se sapessi il tuo nome Sulima? Kaya? Nergis: narciso. Baciare il fiore delle tue palpebre di velluto. Qui, tra le palme e gli oleandri, al chioccolio della vecchia fontana, potremmo vivere intensi momenti d'amore. Lascialo quel vecchio! Bella. Bellissima. Quale che sia il tuo nome: Rosid, Farida, Ayla. Lascialo! Non vedi come è adiposo? Non ti fa schifo la sua bocca porcina? ».

— *Voilà l'église de Saint Dominique: un exemple merveilleux de façade convexe...*

Come non detto, per i tre signori; lei sola guarda incantata mentre ci avviciniamo alla chiesa per la strada che sale verso la via Cavour.

Passiamo oltre. A metà salita, sento diffondersi una musica nell'aria:

— *C'est autre chose qu'une scène de Bibiena!*

E' Rosid che ha parlato? E' Farida che ha lasciato scorrere dalla sua gola questo canto di unignolo, pieno di echi e gli richiami? Ma che ne sa lei di Bibiena?

— Sì, — faccio — questo è il convento dei Crociferi, *qui accroche avec orgueil la montée: la cloue, la domine...*

« Come ti stringerei, Ayla! Lascialo, comunque ti chiami: Kaya, Nevine! Lascialo! Fuggiamo insieme! ».

— Guardate quell'angolo come si leva prepotente; quelle strutture che si accavallano, zampillano, scrosciando...

Svoltiamo in via Cavour. La strada silenziosa sembra addirittura infastidirsi del rumore dei nostri passi.

— Il corso è la via delle chiese e dei conventi; questa invece è la strada dei palazzi nobiliari. Tutta una fuga di finestre preziose, di balconi smerlati.

Gli ospiti camminano senza parlare. Ma chi ammira interessata è sempre solo lei. Gli altri rivolgono appena qualche sguardo distratto alle facciate in pieno sole. Il volto del ministro mi pare persino atteggiamento a un leggero disprezzo.

Giunti all'imbocco della *discesa del Principe*, li faccio fermare; addito il palazzo, coi balconi dalle mensole favolose: mostri, sirene, cavalli alati, schiavi mori. Kaya mi quadra negli occhi; ha finalmente capito che è tutta una congiura ordinata da queste facciate d'oro, oggi, solo per noi?

« *Oui, c'est un complot, ma belle, tramé aujourd'hui pour nous, pour nous seulement* ».

Riprendiamo il percorso.

— Ecco il palazzo Astuto: l'alterigia un po' fredda, no?, dei prospetti settecenteschi. Quest'altro, invece, palazzo Trigona, si vede subito che è più barocco, più dolce, senza dubbio assai più bello: quasi un floreale anzi tempo.

— *Ah, quelle splendide fable!* — esclama lei.

Il suo braccio levato, come un arco di luna, lascia vedere l'ascella morbida, perfettamente depilata.

— *Regardez* — faccio a quei tre mamelucchi scuri, con una gran voglia in corpo di schiaffeggiarli — *ces aigles blasonnés, ces balcons royaux*.

E lei di rincalzo:

— *Ce ravissant jeu des attiques alternées aux aériennes balustres!*

« Ma perché, dolcezza mia, stiamo qui a perdere tempo con loro? Non vedi come sono idioti, a partire dal tuo illustre consorte? Viene, fuggiamo insieme! Io sono giovane come te. Nelle mie mani calde, ti sentirai sicura. E io impazirò: mi inebrierò dei tuoi filtri, affondando il volto nei tuoi seni di miele ».

Ora ridiscendiamo verso il rettangolo d'oro. Ci fermiamo sulla terrazza del Salvatore. La facciata della Chiesa, con le sue nicchie snelle, la cancellata a merletto, il panciuto balcone a grata, è abbagliante. Tutto intorno, i prospetti dorati splendono. Le colombe si spiccano silenziose, volteggiano in aria



Ognuno di noi, a seconda delle sue qualità sensitive,
costruisce dentro di sé con fantasie diverse:
è la sola libertà che resta all'uomo su questa terra
dove la parola libertà è davvero una disperata utopia.

Emilio Greco

ad ali spiegate.

Sul lastrico bianco della terrazza, i nostri corpi sembravano piovuti dal cielo, non previsti dall'equilibrio dello scenario. Di là, un tenero verde di alberi; le colonne d'oro della Cattedrale, e i santi, e le colombe posate sui cornicioni dei palazzi; balconate, finestre, pilastri d'oro, e in cima vasi d'oro; ricchi stemmi che svettano contro l'azzurro.

Poi comincia a diffondersi una luce rosa. La Cattedrale si fa oro rosa. I palazzi, oro rosa. Le colonne lontane, tra gli alberi che spuntano oltre i tetti, oro rosa.

Gli occhi di Farida guardano assortiti. I tre mamelucchi si sono fatti di piombo.

« Perché non parli, Maddalena bruna? L'ora è dolce; l'incanto è perfetto. Dimentichiamo tutto; resti solo l'amore ».

Nella luminosità vaporosa, il suo corpo acquistava riverberi di favola. Mi tornavano a mulinare in capo le parole del libro: « Quanti paesaggi nella tua capigliatura disfatta, quanti paesaggi troppo confusi e troppo dolci! ».

Ma lei già scendeva gli scalini verso il corso, insieme ai suoi mamelucchi scuri; scendeva verso la macchina, verso la fine.

Ora le due berline ner escivolavano, in un inseguimento placido, sull'asfalto dello stradale, tra i mandorli e i carrubi della campagna.

Fu quanto nel parco dell'albergo, scesi dalle berline, stavamo per congedarci, che frugando disperatamente nella memoria riuscii a ricordarmi di una parola di saluto che conoscevo in lingua turca.

— Merhabà! — feci, con un gesto appassionato della mano.

Lei ebbe un sorriso che non dimenticherò. Il minitsro, compiaciuto ma sempre solenne, portò le dita alla fronte, come per un saluto militare, e rispose, affabile una volta tanto:

— Merhabà!

I due del seguito si limitarono a un leggero inchino.

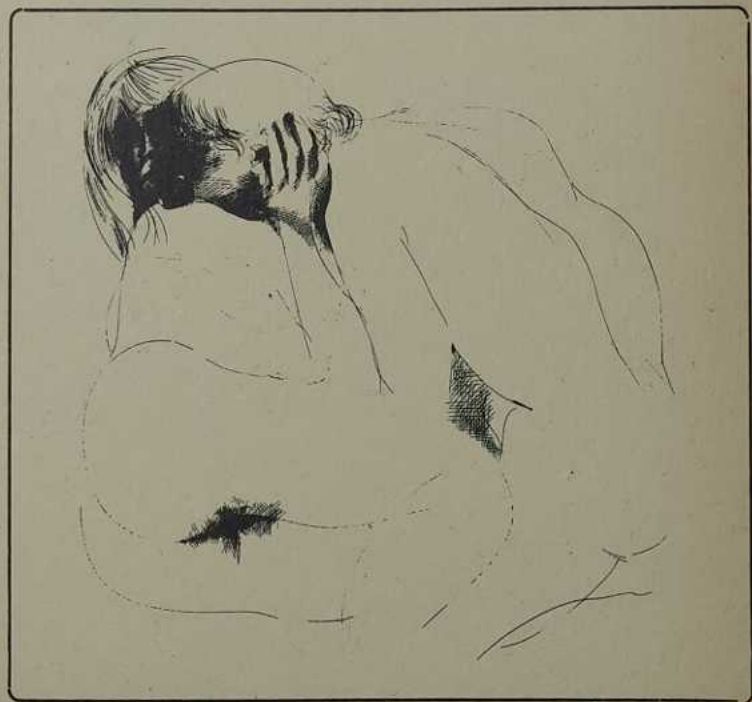
Ci demmo la mano. Calda e tenera, quella di lei; sudaticce e sgradevoli, le altre.

Così tutto veramente finiva. Sulima, Kaya, Nergis, Rosid, Ayla, Farida, Nevine, Maddalena risaliva la scala che porta alla veranda dell'albergo, attorniata dai tre mamelucchi, ormai tutta di loro.

L'articolo fu un inno, alla città e alla donna: due bellezze, quasi luna e stella, che si incontravano, si sorridevano a vicenda. E poi, molto oro; palazzi d'oro, rettangolo d'oro, Corno d'oro: una vera profusione di oro.

Passai giorni di beatitudine, al sole, sulla spiaggia, pensando al trionfo, là al giornale.

Ma, invece di elogi, sopravvenne la sfuriata del *vice-direttore capo*, al telefono:



— Imbecille! Il pezzo è uscito; però qui Angelini, rientrato ieri sera da Ankara, mi dice che lui la moglie del ministro la conosce: piuttosto avanti negli anni, decisamente brutta, rincagnita. E tu la presenti come una dea! Ti rendi conto? La signora si sentirà sfottuta. Il ministro manderà le sue rimostranze al giornale. Ne potranno venire compromessi i rapporti diplomatici...

— Ma è impossibile! — esclamo; e lo pianto in tronco.

Aggancio subito il *Villa Politi*, chiedo al maître di illuminarmi.

— Sì, — mi fa — la signora aveva un po' d'emicrania, quel giorno; rimase in albergo; la ragazza che venne con voi era la segretaria.

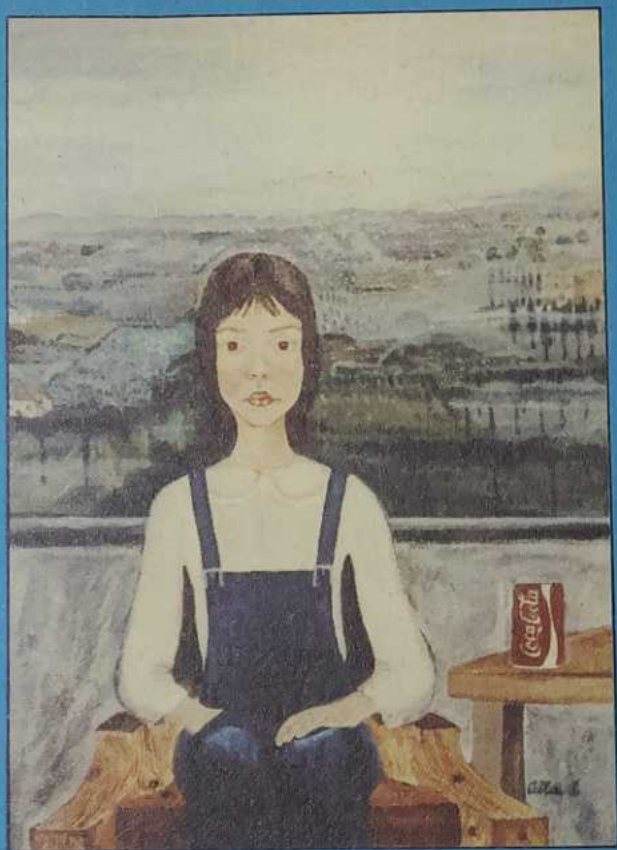
— Oh! Ma perché...

Al rientro, dovetti confessare l'abbaglio. Figurarsi lo sfottò in redazione. I punti erano due: imperniato sulla segretaria, il pezzo diventava ridicolo; a voler dare per buona, invece, che si trattasse della moglie del ministro (orrenda, diceva Angelini), l'articolo riusciva un'autentica presa in giro.

Ma non passano neanche dieci giorni, ed ecco mi arriva al giornale un pacchetto dalla Turchia, spedito personalmente dalla moglie del ministro. Stupore mio e dei colleghi. Sento gli sguardi curiosi che seguono i movimenti delle mie mani mentre, con lentezza studiata, svolgo la carta al catrame, poi la doppia velina dell'interno, l'involucro di ovatta. Un astuccio di seta verde. Premo lo scatto. Due polsini d'oro, lavorati a smalto con motivi orientali. Al centro di ogni dischetto, un luminoso piccolo brillante.

« Porca puttana, eh! » pensavo. « Nemmeno il *rompi-scatole* l'avrebbe detto. Che il vecchio cuore di una turca rincagnità potesse avere una tale capacità di transfert ».

E il bello venne dopo. Non so se fu perché azzeccai sbagliando; non so per cosa fu; certo è che da quel giorno il *capo* mi cominciò a ben volere.



CARTE SCOPERTE

Ritratti di donne toscane

di Simonetta CELLAI



Di Simonetta Cellai « Carte segrete » ha pubblicato nel n. 39 — gennaio-febbraio 78 — i « traghettati », una riproposta di narrativa diaristica — e un gruppo di opere e oli a tecnica mista. Della Cellai le Edizioni Carte Segrete hanno in corso di stampa una cartella di « Ritratti di donne toscane ». Ne anticipano quattro unitamente al ritratto di « Serena », un olio che si è aggiudicato un premio acquisto al Premio « Ibla Mediterraneo » realizzato a Modica il 31 gennaio u.s.







IL TERZO ROMANZO

di
Mario LUNETTA

FRAGOLE di SANGUE SU MANI E LINGUA

Un poema narrativo sul terrorismo?
O il terrorismo contro e nel linguaggio?
Un problema che solo la letteratura
può tentare di risolvere: come prova
il libro più inquietante di Lunetta

di Gianni TOTI

1

Per chi non crede alla « nuova oralità » della letteratura, chissaprà mai perché limitata a quella versifatta, la vera « lettura » resta la lettura di tutta la scrittura, prorsus o versus non importa. E dunque la lettura interiore. Ve l'immaginate un romanzo contemporaneo letto sulle spiagge in cui si ammucchiano i massmediatici della cultura industriale (o dell'industria culturata) per dirsi, citarsi e recitarsi pochi minuti l'uno? « La veglia di Finnegans », per esempio, a lettere luminose su uno schermo di Massenzio? « Vecchia oralità », direbbe qualcuno. « Comunicazione minimale », come unque, o « barriere pezzate fra poesia e pubblico ». Ahi, ahituttinoi, qual ignozione è questa della lettura-lettatura obliteratura ormai, diphteratura dai tempi della pelle di capra (Amalthea, Jovis diphtera, dove sei vorremmo leggere sulla tua tenera groppa la parola gioviale?), strappata com'era...! Eppure, eppure, se convenissimo sui nuovi diritti della citazione e della re-, sul potere-funzione di « ciò che causa il venire », e non
186 oltraco(gi) tanti fossimo sulle spiaggine circences; se leg-

gere fosse soltanto un **raccogliere-scegliere** ad-lusiones, e non più di quanto a imare, imitare, immaginare servisse, forse la collettura potrebbe aspirare a chiave sovrasensibilmente sensibile del social rapporto. L'anagnosi sarebbe un primo riconoscimento della lavorazione materiale, un approccio contattile con la prima faccia dei signifatti, lo sbucciamento dei foni, la percezione dei rilievi grammaticali e sintattici — oh, che bel tagmèna! oh, la disfasia astuta! e come frincherà poi sulle papille mentali questo salto spirante-costrittivo! ah, l'apicodentale laggiù! e quell'etceterribile! — e l'invito sarebbe alla monolettualità dei collettuali estralletti... Per questo penso a « Mano di fragola » come estraileggibile, proprio perché leggibile nel suo lev(ari)egato silenzio. **Fragúmanus, chirórhagos, manisraga...**

« Come aveva detto il generale Jorge R. Videla quella volta... ». L'attacco lunettiano, ecco, ri-suonerebbe anche sulla spiaggiatazione: « de tripas corazòn. De necesidad virtud, insomma »...

2

« Mano di fragola » si dirà d'ora in poi « killerhand »: alla nominazione letteraria non si sfugge. « Massmediatamente abita l'uomo », e se soltanto colore è il rosso del sangue cinematografico, e tale dev'essere conosciuto e riconosciuto dallo spettatore postgodardiano, di fragola sarà adesso l'odor del sangue letterario versato dal terrorista perterrito non più im-, dopo la cognominazione. Il terzo romanzo di Mario Lunetta, quarantacinquenne crito-poeta, sta qui a dirci che « **I ratti di Europa** », coperti da « **L'elmo di Scipio** » si tingono gli arti di fragico succo, per autanemia e anomia (**anemic cinema**, che cosa volete), e la con-sequenza è questa: il terroromanzo agisce. E i terroristi sono terroriti, sulla pagina che li « pianta » nella cartacea piantagione per sempre, non più imperterriti ma iperterriti, terrorizzati dalla propria controdicibile faccia...

3

Farlocchiuti, i personaggi-lettori, naturalmente, e **glucodeliziati** e (**mal**)**sicuri** come si conviene nell'aria di baluigini terròriche. No? **Mah Gritte. Con le scarpe marron, le mani di fragola. Nomina numina...** E lo spagnolescheggiamiento ironico contrappunto, " el nombre inexacto de las

cosas" (esattezze nolute, volute inesattezze romanesc-argentin-lunfarde: lo stranio si gusta così, come un gelato, di fragolinguistica, naturalmente), **l'arte della conversazione**, la conservazione dell'arte della conversazione.

Compliments (inventados)! Dovremmo fresar, frangiare, el fresal, o fraiser la fraise, fresar la fresa o la fragola o la membrana intestinale dell'agnello; o il collet plissè, o il bargiglio del tacchino o quell'utensile operaio a spigoli taglienti che asporta materiale dal un pezzo di metallo contravanzante... Fregiamoci, dunque, della fraga letteraria, fragile fragula fragrante sulla pagina. Contro l'odore crudo di « bestino » che dal terrore si leva solo se in pagina scritto. Perché qui le **ombre** diventano **hombre**, e viceversa, qui le associazioni verbali si disassociano, gli atti mancati non mancano, e l'assenza è presente nella parola che tace. « **Senza schiena** », appunto, come trasporta il trasporto, come metáfora la metafora. E' nel romanzo, infatti, che si dice « come in un testo letterario sperimentale, in un'opera di quelle che si chiamano ormai, per pura abitudine, d'avanguardia », e incongruo diviene, nella recensione, il rinvenimento, « nella struttura stessa del libro », dell'uso di un linguaggio, composito, eterogeneo (quello dello sperimentalismo) — per disdire l'amicompagno Filippo Bettini, troppo acuto maneggiatore di koinètopi. Il romanzo di Mario Lunetta non è « alla pari del romanzo sperimentale, un'opera aperta ». Né il contrario. Al di là della sollecitazione eco-logica non c'è opera aperta che non sia chiusa né opera chiusa che non sia aperta. Né romanzo autentico che non sia sperimentale. Che altro sarebbe, se non lo fosse? Genere, inerzia linguistica ripetitiva, maligna infinità. E non è il caso di « Mano di fragola » dove ogni chiusura è aperta. E ogni apertura è sigillata dall'intenzione, dalla freccialità del verbo. Così non si rinvengono nella scrittura lunettiana « codici espressivi » che non siano derogati, interrogati, estrarroganti quali sono le violazioni consapute eppure mosse verso l'inconsapevolezza della scrittura che solo salpa con vento esportuno dalla pagina. E' solo l'apparenza, la logia dell'idea che affiora nell'intersecazione ondosa delle maree verbali. « Sopravvissuta a se stessa » come « il materialista involontario » di Lunetta. Certi impersonaggi sono personaggi soltanto depersonificandosi e scoprendosi nel linguaggio

come puri movimenti sociati. E' questa, forse, la « **bambinidad** » di cui bambolea una personaggio espandendo a spagnolismo un cilenismo limitato eppure proprio per questo italispanizzabile per la bambarrionada che ci bambolea nel bambochamento linguistico e bamburretero dei bamboleros critoterranei e scontanei: hic lingua, hic salta, qui gli scogli, gli scopuli, i crepusculi...

4

« Libro incessante », dunque, questo di Lunetta che ri-capitola e accapitola e ri-capitola una inenarrazione che « è l'unica cosa che c'è al mondo; è, per meglio dire, il mondo ». La sua storia di una storia, il suo plot di un complot, col suo bravo climax e anticlimax, è quasi rituale e irritato. Ce la inenarriamo tutti così, la storia che viviamo nella nostra cronica: koinetopicamente, per la vicenda che vice come vicono « le cose (uguali) via via destinate succedersi ». Ma in modi unici e non individui nel linguaggio, nella diegesi intima, nell'universo discorsivo in cui incappiamo, letteralmente, nel capulo del fraseggio, della lettura imata, intima. E Lunetta sa così bene come agisce questa legge della non-legge narrativa, che fa sgorgare certe cadaverità — la narrazione del mondo è il mondo — dal multisoliloquio del romanzo che permette al lettore di leggere se stesso per interposto fasma. « Enormi voglie di sangue... Sangue letterario, sangue linguistico? Forse anche, sulle mani che « fruzzicano » magari in tasca « per un gettone » mai più vittoriniano, nel vivo « mortuorio » del romanzo contemporaneo, della sua lunga agonia.

5

Certo, i lettori professionali, che rac-colgono in ogni nuova intrapresa letteraria i residui delle deiezioni linguistiche, gli accenti smessi dei modismi, potranno trovarli nelle raffinzioni superstiti della scrittura, nelle « leccatine di fumo », nel « fiume lento come un bue », in metafore corrive ai personaggi, laddove è quasi impossibile tenere distinti i registri. Ma non è sulla contempoetaneità che dev'essere man-tenuto l'occhio interno della lettura. Neppure se il personaggio Minitrilli « passa davanti al cinema dove proiettano un film dal titolo insolito, bislacco, **E di Shaùl e dei sicari sulle vie da Damasco...** e deppure 189

dai fotogrammi esposti riesce a rendersi ben conto, roba storica? roba moderna? comunque un guazzabuglio, "perché questi qui, te lo dico io, vanno a caccia di micchi, ma a me non mi fregano..." ». Perché poi « proseguì, e non s'era accorto dell'autore che sorride divertito, proprio sull'entrata... » come qui, su questa pagina, il Totiscritto-regista. Le intrusioni dei poetanei sono dello stesso tipo di ammiccamenti che non sono soltanto quelli fra « autori » rimandantisi palle letterarie, ma sono gli ammiccamenti interlinguistici con cui i personaggi esorcizzano le manzie della « rosticceria che zaffava aria carica di olio fritto », e ogni altro dettaglio della quotidianità, raccontandosela appunto, come in un romanzo, come in uno specchio: è questa, la vita che è libro che è mondo...

6

Probùleuma: un raccontomanzo come questo, di Lunetta, come si denoderebbe nella verifica del passaggio ad altre serie semantiche, che so, trasposizione cinematografica, telefilmatica? La « storia » si può riassumere in quelle della « vittima » politica braccata dagli uccisori, della sua doppia identità non solo oggettivata nello scambio dei nomi, del suo controllato tormento della morte en sursis (come ne « I killers » hemingwayani, perché no?), degli « uccisori » visti dal di dentro dei loro monologi solitudinari e della metodica follia politica fra gli sconfitti storici, della meschinità inconsapevole degli spettatori balbutenti al margine dei fatti, sulle rive dei rigagnoli di fragola, del contorno sfumacchiato fra le memorie del rivissuto, del ripensato-trasformato etc. etc. Ne potrebbe sortire un buon soggetto cui far seguire un trattamento più adeguato alle leggi della spettrazione, e una sceneggiatura misurata sulle quinte di una Roma inquinata e rinominata a fatica, fra differenti « indifferenti ». Ma tutto il fitto sussurro dell'angoscia che si strania e ci rende stranita possibilità di lettura, la lunga morte dei terrorizzanti e dei terrorizzati, l'itinerario interno continuamente ripercorso da « colui che deve morire » e da « colui che deve uccidere » e così doppiamente morire, la balbuzie sociale dei personaggi di contorno con gelati e pasticcerie, la ferocia caricaturale del commento gestuale e inconsueto alla morte camminante sui marciapiedi o sulle scali-

nate delle chiese barocche: questa ricchezza immaginativa tutta linguisticizzata dall'uso di un registratore non meccanico ma filtrato nel translinguaggio cronisterico, come potrebbe trasportarsi, metaforarsi nelle altre serie della segnificazione? Potrebbe, certo, ma senza l'illusione della « nuova oralità » o della « nuova immaginarieta », ciononsia della « transizione » interspecifica. Con altri letterati, ignarratori, si pucchepotrebbe. Con Mario Lunetta no. Eppure, quell'autore che sorrideva divertito proprio sulla entrata del cinema, ci proverebbe, oh sì che ci proverebbe...

7

E dunque, come inconcludere per ora, su questa fragolingu della morte che non è solo di quanti incespicano nella logica politica dell'eliminazione fisica ma investiga sulle tentazioni della letteratura, confutando le stesse strutture portanti dell'attenzione necessarie ancora oggi per avviare il lettore lungo la catena di smontaggio del proprio pensiero immaginario contraffatto? In una « fase editoriale » come quella che stiamo attraversando, in cui la fabbrica delle infrastrutture immaginarie (ma sì, ma sì, non sovransensibilmente sensibili) produce secondo norme sempre più palinsestuali, e la giusta rivolta delle masse barbariche contro la loro espropriazione degli strumenti della comprensione impone soste drammatiche davanti alle strozzature dei codici, il romanzo di Lunetta provoca a riflessioni che dovrebbero coinvolgere proprio i pratici teorizzatori dell'editoria non esclusivamente mirante al profitto. Questo, che è forse il più netto risultato di un lavoro narrativo ricco di tappe ascendenti, meriterebbe una ricognizione saggistica sulla trilogia narrativa e sulla corrispondente trilogia poetica (è appena uscito il terzo libro di poesia, presso « I testi » di Lacaita: « **La presa di Palermo** ») nonché sulla produzione critica di un intellettuale così legato all'ergon e alla militanza meditante. Il percorso è accidentato come dev'essere quello di chi scala le pareti nude del linguaggio. Ma è una sfida che almeno la giovane critica dovrebbe raccogliere se non vuole invischiarsi nella nuova classificazione dei generi e delle analogie produttive. Se non vuole, soprattutto, trovarsi con le mani di fragola della poesia pogrom-mata...

Un busta-libro in libro-busta un libro-buxola-buxida una librusta

I PERTENUTI E GLI IMPERTENUTI

e persino le continenze e magari le incontinenze

DEL CIRCOLO OTTOBRE DI MANTOVA

con micronote redazionali parentetiche arbitrarie

di Carlo Maria DI STRADIS

Il testo che il Circolo Ottobre di Mantova ha recentemente pubblicato (« **Pertinenze e impertinenze teatrali e non** ») si spiega all'interno e intorno ad un'iniziativa di "teatro" condotta nei primi mesi del 1978 con il coinvolgimento dei gruppi della cosiddetta post-avanguardia Carrozzone, Gaia Scienza, Dal Bosco-Varesco, ma segna soprattutto un salto di qualità nell'azione culturale di un circolo che supera, con questo libro e con quanto lo ha preceduto e accompagnato, le proprie dimensioni provinciali (sia pure nel senso più positivo del termine: come capacità cioè di investire la città mediante proposte rigorose che poco concedano allo scontato e al gastronomico) per interferire nei luoghi di produzione più privilegiati — ma forse solo apparentemente — nel dibattito.

Si spiega dentro le cose fatte perché è senz'altro più facile capire quanto è stato scritto e raccolto se si è partecipato — e va detto però che non è questa una condizione necessaria (non lo è stata, di fatto, per molti intervenuti) — agli eventi che si sono prodotti fuori e dentro le azioni teatrali: dai "seminari", sul corpo e su altro, tenuti dagli "attori" in alcune scuole medie superiori; alla contestazione-interruzione di uno dei tre "spettacoli" che, se ha richiamato a qualcuno il clima acceso di certe serate futuriste ha visto, per altro, sostituirsi ai borghesi ben pensanti di allora "compagni" di oggi; alla partecipazione calda e convinta, talora dolce, di alcuni — soprattutto giovani — che si ritrovavano in un

gioco che pareva, se non interrompere, almeno sospendere i molti quotidiani di relazione col potere, sia pure quello della parola e del linguaggio; allo spiazzamento di critici che hanno sostenuto, in una produzione rizomatica, (ah, il rizomanticismo! ma questa moda delenzoria e sguattarinica deve allignare anche qui? - nota della redazione di C.S.), la necessità di una rigida coerenza.

Ma anche segna (il libro) un salto di qualità perché traborda, non solo nelle intenzioni, l'orto chiuso (forse il giardino) di un modo geograficamente locale di appropriarsi di e produrre cultura; perché cioè investe e provoca (ha provocato) i comportamenti e le risposte di chi sta fuori, di chi non è fisicamente implicato, di chi produce in altri luoghi: dai teatranti, ai critici, ai poeti, ai "non addetti".

Tutto nasce da una lettera che il Circolo Ottobre indirizza, prima che arrivino, ai gruppi invitati e che circola poi, da una mano all'altra, in modo spontaneo o, almeno, non completamente previsto. La lettera è dura, lucida, rigorosa: non dà spazio alla consolazione, non mitizza né il '68 né il '77; provoca. Siamo attraversati dal potere (capitalistico, naturalmente - nota della redazione di C.S.): — dice —; ogni angolo del nostro corpo è investito dall'inquisitore (non tutti gli angoli, ri-naturalmente, né tutti gli orifizi: il nostro dodicesimo no, per esempio - nota della redazione di C.S.) il quale veglia soprattutto sul margine, là dove gli sfaldamenti e le rotture appaiono più facili; non esiste più né un dentro né un fuori perché il guanto è stato rovesciato e il tutto di tutti è visitato controllato perlustrato dalle pattuglie dell'ordine, da quelle del discorso. Non c'è speranza dunque, né spazio di trasgressione; non utopia né progetto ma, neanche, disperazione: c'è consapevolezza, assunzione del limite, proposta (forse?) di riconfrontarsi col potere capillarizzatosi nell'in sè di ciascuno. La lettera è sanamente scandalosa. Rispondono i gruppi teatrali, rispondo altri. Tutti reagiscono, se pure a livelli o su registri diversi: alcuni sono catalogabili, altri vanno per germinazioni indebite.

Tra i primi, ad esempio, gli interventi dei "critici" e di quelli che "hanno visto ma non hanno capito". I "critici". Artioli, attraverso una lettera attenta e minuziosa dei tre "spettacoli" e, in particolare, di quello

più contestato dal pubblico, decodifica l'apparente insignificanza delle azioni svoltesi sul palcoscenico e ricodifica un senso che funziona, non sul piano dei contenuti né, tanto meno, su quello di uno specifico teatrale convenzionalmente inteso, bensì in un territorio ormai definito da un'insanabile frattura tra le parole e le cose, tra il linguaggio e la realtà, dove la parola « che si leva dopo la fine dell'universo della rappresentazione è una loquacità petulante che dice soltanto se stessa, che non ha altro contenuto all'infuori del proprio dire », che non ha cioè più nessuna Verità dietro di sé che ne sia il fondamento, ma è chiacchiericcio, mormorio: pronunciato, ququasi, per stor-nare la morte.

Bartolucci ripercorre la pratica " teatrale " di quella che egli stesso ha definito post-avanguardia sottolineandone il superamento del teatro come istituzione, l'impegno di lavoro collettivo senza delega di ruoli né specializzazioni, la politicità che si esprime come disseminazione di desiderio, l'allontanamento sempre più marcato dal teatro in direzione delle arti figurative, la polemica contro l'immagine e contro l'interpretazione; e altro ancora.

Rossella Bonfiglioli che, citando dalla lettera del Circolo Ottobre e dalla risposta del Carrozzone, cerca di recuperare e riproporre un comportamento rivoluzionario individuato nel « tentativo di trovare i modi e i terreni possibili di emergenza del soggetto, al di fuori dai ruoli professionali e dalle istituzioni » e nella scelta della dis-or-

C'è poi chi " non ha capito ". Valga, per tutti, l'interganicità, dell'a-centricità, dell'economia del desiderio.

vento n. 15 dove si accusa il Circolo Ottobre di elitarismo, di intellettualismo, di trascurare operai e studenti, di usare gli spettatori come cavie di discutibili esperimenti. E' la solita questione che nasce dalla schematicità con cui da sempre, all'interno del movimento operaio (e anche nei « gruppi » dopo il '68), si affrontato il problema della produzione artistica col sistematico disconoscimento del fatto che l'ordine del discorso è il discorso dell'ordine, che il modo in cui si oragnizzano le parole corrisponde al modo, deriva dal modo, in cui si organizza (si vorrebbe organizzare) la società, che non si può immaginare una frattura nella struttura senza una frattura nel linguaggio, che non si cresce minimamente sul già noto, che il

coinvolgimento emozionale non muove i meccanismi della critica, che la gastronomia produce realismo socialista e festival dell'Unità (e affini), non certo rivoluzione (ma perché la gastronomia dovrebbe produrre rivoluzione, poi? Sono i festival dell'Unità che producono gastronomia — e buona, sempre — non viceversa - nota della redazione di C.S.).

C'è poi tutto il resto del libro, non riassumibile, non codificabile. Ci sono gli interventi dei gruppi teatrali, quelli di alcune studentesse che hanno partecipato ai seminari, quelli dei poeti. Qui la lettera del Circolo Ottobre ha funzionato come reagente principale provocando risposte talora ironicamente risentite (Carrozzone), talora di rifiuto sofferto (Sandro Lombardi del Carrozzone), talora di non desiderata autogiustificazione (Gaia Scienza), talora di lateralità non però im-pertinente (Dal Bosco-Varesco).

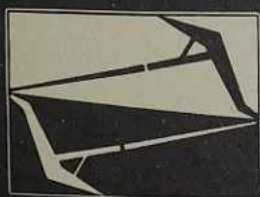
E la lateralità ha caratterizzato anche alcuni interventi dei poeti che hanno decostruito la lettera ricostruendola in qualcosa d'altro che sta a fianco del testo e che si svela, appunto, nella parola innamorata della poesia (Ferrari ad es. e Gianni Toti con tutta la sua carica di intelligente ironia e Mussapi che ci trasferisce in una favola densa di significati). E poi gli altri: la redazione di "Aperti in squarci", Alberto Cippi, Giuseppe e Vitaldo Conte, Gio Ferri, Angelo Maugeri che prendono più di petto la lettera per interferire, smontare, rimontare, sezionare, ridefinire, contrapporsi, accettare anche secondo una molteplicità di angoli visuali che si centrano per decentrarsi immediatamente, pertinenti per essere subito impertinenti, quasi in fuga da un discorso da cui si tema di essere catturati: che affascina e allontana nello stesso tempo.

Miseria delle semplificazioni: i testi vanno letti e fatti produrre per quello che sono, al di là di queste riduzioni schematiche. Le cose in questione sono tante: il potere, il discorso, l'ordine, il logos, il soggetto, il desiderio, i bisogni, il corpo, l'economia libidinale, la morte, l'altro, il tempo, lo spazio, la scena, la parola, il linguaggio, il dentro, il fuori, la poesia. Sì, la poesia soprattutto.

Un'ultima cosa: il libro non è fatto di pagine cucite tra di loro ma di schede mobili: a indicare forse che si possono mischiare le carte e incominciare a ridistribuirle da qualunque parte del mazzo.

PREMIO IBLA MEDITERRANEO

**INTERNAZIONALE
DI PITTURA E GRAFICA**



**CENTRO
SERVIZI CULTURALI
PALAZZO DEI MERCEDARI
MODICA**

Nella pagina a fianco:
il quadro di Bruno Saetti
« Muri dipinti »
Gran Premio Ibla-Mediterraneo

Davvero sorprendente, per quantità e qualità di partecipazioni (tutte per invito), la rassegna internazionale di pittura e di grafica allestita a Modica, in Sicilia, nello splendido seicentesco Palazzo dei Mercedari. Nessuna preclusione di tendenza: una volta tanto si è guardato solo al livello professionale ed estetico.

IL PREMIO IBLA-MEDITERRANEO è stato ideato e messo su, con la formula originale dei riconoscimenti di merito, che esclude il solito rapporto del cedere e del ricevere, dal critico d'arte Renato Civello, che senza dubbio ha dato alla iniziativa il sostegno della sua preparazione e soprattutto della sua obiettività.

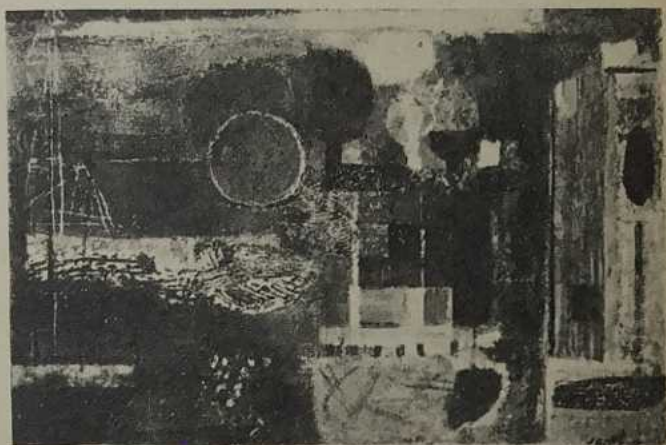
E' doveroso non passare sotto silenzio il contributo dell'Associazione Culturale «Serafino Amabile Guastella», che ha assunto il Premio fra le sue attività promozionali, senz'altro quella di maggior spicco ai fini di una qualificazione non regionalistica.

La giuria era così composta: Renato Civello, Presidente; Renzo Biasion, Domenico Javarone, Marcello Venturoli, Raffaele Galazzo; Segretario prof. Orazio Galfo.

Le sedute si sono svolte a Modica, al palazzo dei Mercedari, nei giorni 26-27-28 dicembre 1978.

I premi sono stati assegnati all'unanimità come segue:

- Gran Premio Ibla-Mediterraneo di L. 3.000.000 per la pittura a BRUNO SAETTI.
- Secondo Premio di L. 2.000.000 per la pittura a CARLO MON-TASSOLO.
- Premio Ibla-Mediterraneo di L. 1.500.000 per la grafica a WALTER PIACESI.
- Premio Ibla-Mediterraneo di L. 1.500.000 riservato ad un artista straniero alla pittrice iraniana SHEHERAZADE.
- Premio Ibla-Mediterraneo di L. 600.000 riservato agli artisti della nuova generazione a PAOLA GROTT.
- Secondo Premio di L. 400.000 nuova generazione a TILDE FAVACCIO.
- Premio-acquisto dell'Amministrazione Comunale di L. 1.000.000 a SANDRO TROTTI.
- Premio-acquisto per l'Amministrazione Comunale di L. 1.000.000 ad ALDO PAGLIACCI.
- Premio-acquisto dell'Amministrazione Comunale di L. 500.000 a BIAGIO BRANCATO.
- Premio-acquisto dell'Amministrazione Comunale di L. 500.000 a NAZARENO CUGURRA.
- Premio-acquisto dell'Amministrazione Provinciale di L. 500.000 a GIOACCHINO DI STEFANO.
- Premio-acquisto Dott. Crisafulli di L. 400.000 a GIOVANNI LAURIOLA.
- Premio-acquisto della Ecomond Press di L. 400.000 a SIMONETTA CELLAI PERUZZI (il dipinto dal titolo « Ritratto di Serena » è stato donato alla Pinacoteca Comunale di Modica).



“APPENA IERI”

di Giuseppe Giovanni SALERNO

La scala
cromatica
di Umberto
Ferrelli

Esiste una correlazione tra la scala cromatica e la scala dei valori esistenziali? E se esiste, in che modo l'una interagisce sull'altra e viceversa? Questi sono gli interrogativi che pone la pittura del Ferrelli.

E' il colloquio impossibile con la morte, con il suo assurdo di puntualità o ineluttabilità, è insieme la poesia degli affetti in cui Agata Italia Cecchini pronunzia del sue parole di dialogo con le Ombre nell'ultimo e certamente più alto volume della sua poesia, in vetrina in questi giorni, « APPENA IERI » (Forum, Forlì, 1978).

Agata Italia Cecchini con questo suo sofferto volume di poesia APPENA IERI è nel solco della grande poesia montaliana: in più c'è il suo linguaggio nuovo, aperto, subito comunicativo, sempre colmo di immagini che il tempo s'incarica di trasparire da cieli o lontananze. Anche lei affonda gli occhi in questo tempo o in questa misteriosa città, popolosa città di presenze vive-morte, silenziose-parlanti, che sono già nella verità e hanno aquarciate tutte le pareti del dubbio, anche di questa nostra esistenza, di questo nostro transito, meno arioso e festivo delle passeraie, da Sirio a Venere, ogni giorno.

Conosco il verso della Cecchini, proprio di recente, per essermi occupato del suo viaggio solare-orfico GIORNO E LA NOTTE. Il verso è felice nella sua limpidezza, anche nella trasparenza, e insieme nella sua forza



compiuto nel suo volume CON IL e anche nel suo ritmo. Ora questa poesia della Cecchini può essere cantata accompagnandosi alle note gregoriane.

Il tema centrale: la morte degli effetti, gli amori sottratti o strappati con la impietosa crudeltà, e la violenza che la morte può fare sulla vita. Il primo dei colloqui memoriali è con « la gioia di mia madre / i violenti capelli, il fuoco romagnolo / dei suoi occhi di mandorla notturna ». Ad udirsi è la voce della Cecchini, con sotterranei accenti di ribellione, una sorta di trama sottopelle, uno strazio raccolto giorno dopo giorno di fronte a questa vittoria della morte, tra occhi che si interrogano e si ri-

Muovendo da una felice sintonia cromatica via via riempita dal riferimento figurativo, Ferrelli dà corpo e volto agli stessi interrogativi mediante un'articolazione sciolta di immagini dei problemi esistenziali. Il seppia lentamente si armonizza con il rosacarne per poi insinuarsi in tutta la gamma della cromaticità. E il drappo fluttuante emerge quale simbolo di vita ma anche di morte, di creatività e di annullamento: sovente da sotto il drappo si affacciano, solo in parte, volti o figure come a voler uscire dal buio.

Egli si serve del corpo di donna — o del solo suo volto — quale ritorno all'unica origine comune; ma non soltanto questo, perché l'artista con lei ed attraverso lei vede, sente, immagina, fantastica e sogna gesti presenze vite oltre la dura realtà di ogni giorno. Ed ogni dettaglio, allora, si imprime morbidamente nel contesto della tela, e la realtà nuova del Ferrelli assume una atmosfera sfuggente e melanconica di quel mistero che il drappo fluttuante sembra voler significare con struggente delicatezza.

La scala cromatica dell'artista obbedisce, così, alla logica del

segno e del « desiderio inconsci » andando spontaneamente in onda ed in sintonia con i segni del singolo. Determina, in questo modo, un campo di attenzione che non è privo di interrogativi, di dubbi e perplessità esistenziali.

I suoi quadri catturano gli occhi per la apparente semplicità geometrica ed il rigore delle forme, per la scansione cromatica della tela che scandisce tempi di tenerezza e di piacevolezza coloristica. I suoi quadri catturano gli occhi, anche, per la geometria dinamica — ma mai razionale — la quale è sapientemente distribuita e con disinvoltura inserita tra drappi fluttuanti e bande di colori per tutti.

La creatività pittorica del Ferrelli è comunicativa come comunicativi sono le sue solitudini esistenziali che dai quadri si trasferiscono al visitatore pronto a recepire quell'offerta di sentimenti e, perché no, quella sua ansiosa richiesta di colloquiale, di rompere le sue « solitudini ».

Il riferimento costante ai volti ed ai corpi femminili rimanda a una visione trasognata del mondo. La figura di donna che risulta elemento indispensabile nell'assunto pittorico del Ferrelli,



spondono in silenzio, o provano a trovare una risposta attraverso gli inganni dei « falò di melagrane » o gli avanzamenti dei « locomotori ostili sopra l'erba ». l'acqua non si ferma in cima alle corone dei monti, ha la « follia » di scendere, la presunzione di arrivare. Dove? « Alla quiete della foce »: è la risposta della Cecchini che di pagina in pagina, come di mistero in mistero, prosegue il pellegrinaggio, tentando di afferrare le « briciole del tempo », nello sporgere dei « papaveri insolenti » o nelle « sequenze di arcate / contese da un fiotto di sole ».

Il volo doloroso, incantato dell'ape, prosegue nel giardino ombroso-solare; sosta su un'altra pianta; a questa è poggiata un'altra delle Ombre amiche, cui la Cecchini si avvicina proponendole l'immagine viva del suo tempo: « In mezzo ai tuo codici, ai libri / consumo l'immagine supersite ». L'Ombra è innamorata, è amata: « tu non sarai vicino / a sostenermi / ma so che ai dopo il lungo corridoio / il tuo braccio / mi cingerà le spalle ». E' l'Ombra dal viso senza peso, già d'aria, tutta l'aria, cui la Cecchini rivolge l'invito: « Non avviarti solo verso il molo ». Altra Ombra è quella del

sovente contornata da una florida vegetazione e da scarni oggetti ornamentali, dà corpo e forma al senso di precarietà in cui vive l'uomo. E' una precarietà ancor più evidente dall'improbabilità degli equilibri in cui Ferrelli associa le sue forme sempre racchiuse in drappi ossessivamente bicromatici. Non è paradossale affermare, dunque, che forme e colori apparentemente così felici e festosi entrano sovente in crisi mettendo in discussione la stessa ispirazione dell'artista.

Vincenzo Jacovino



La poesia di Guido Savio

Quando il prefatore decide di parlare del testo del quale in un primo momento aveva steso la nota, una lettera in più lo possiede. Come prefATTORE la lettera in eccesso mi consentirà qui di giocare e scherzare.

Ora, il parlare — a detta di Lacan — richiama lo stare in piedi, per via dello specchio, per quel significante che nel linguaggio tiene eretto l'uomo. Mangiare cose,

digerire, invece, è naturale farlo seduti, sdraiati al modo degli animali.

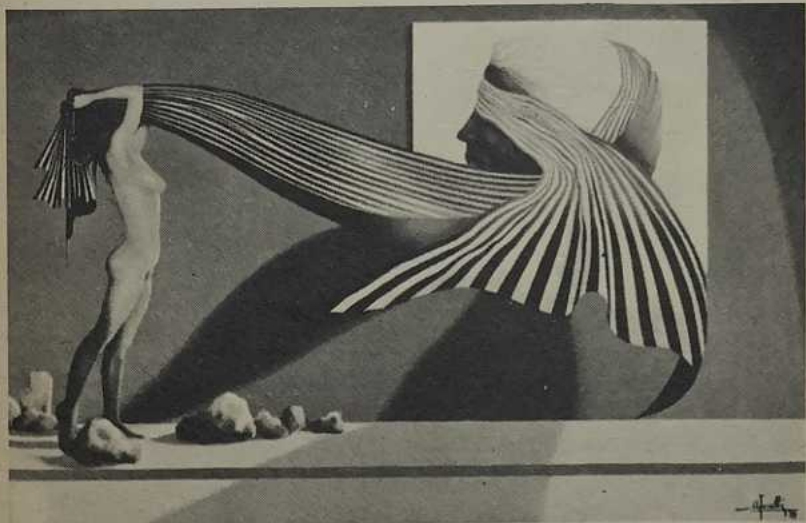
Ecco, come prefatore ho steso, mi sono steso su una scrittura: quanto di più naturale, dunque di orizzontale: ho digerito le parole magari credendole cose. Ma, stando coricato sul verso del poemetto munch, rischiavo di non vedere oltre, di essere cieco, per aver ingerito troppo, sapete come si dice usualmente, avevo le fette di prosciutto sugli occhi. Il che già ci narra che le parole non sono le cose; che, forse, la parola ha bisogno di una due lenti per vedere la cosa.

Da attore, al contrario, posso divertirmi, passare da cieco a colui che cella, sottrarmi alla funzione e fingere,

padre: « Ascolto il suo cuore farsi più tenue ».

Agata Italia Cecchini ha riportato l'ombra delle sue care Ombre sulla propria immagine, come a rapportarle alla vita ed alla sua vita, in una necessità di ricreare, se fosse possibile, o comunque rendere testimonianza ad una congiunzione d'amore, ineluttabile, tra vita e morte, dopo di essersi straziata su ogni miele che la memoria le porge aprendo con una successione incolmabile i cancelli di un passato. E questo passato può tornare, deve tornare, dentro di noi, se il poeta ha il coraggio e la forza di inoltrarsi in un terreno di estrema negrezza e sconforto, varcando perfino i limiti possibili dell'orto poetico, ed aggirarsi tra i muri imbiancati di edicole, di lumi...

Giuseppe Giovanni Salerno



IN BUCA UN FILM

di Gianni TOTI
e Oreste DEL BUONO

Caro direttore,

sarò un ingenuo ma non l'ho ben capita, la **manchette** apparsa a pagina 116 dell'ultimo numero di **LINUS** (settembre '79). Sarà autentica la notizia del film annunciato ne « **La cineteca di Babele?** ». Tutto è possibile, e allora ve la trascrivo, anche perché si tratta comunque di una notizia. Dunque:

La RAI-Radiotelevisione
italiana
presenta
una co-produzione
Kinocooperativa (Roma)
Bulgaro film (Sofia)
DIA/FRAMMA
una a-filma per
Gianni Toti

con Lamberto Maggiorani, Zvetana Maneva, Roberto Benigni, Maria Tatulova, Fortunato Pasqualino, Velia Goranov, Aldo De Jaco, Luisa Rossi, Giancarlo Ferretti, Maria Michi, Laura De Marchi.

giocare e parlare con la poesia. E senza quell'imbarazzo che la cattiva digestione causa: si dice così, non è vero?: sono imbarazzato di stomaco, devo alzarmi, fare ginnastica, camminare, stare in piedi; comunque, parlare. Va bene; movimenti peristaltici a parte, due sono i moti di Munch, i più evidenti: un linguaggio che si spazia (un moto orizzontale) e una figura (Munch) che si inabissa (un moto verticale). Ma si inabissa sotto un peso, sotto il peso dei problemi del significato, del senso; anche delle cose, vedete? Perché si tratta di significato e di senso, nell'occasione, cioè di contesto, è proprio di ciò che è decollato dal significante: voglio dire quello che della metafora recupera la supposta vicinanza della cosa.

L'inabissamento di Munch è metaforico e la cosa che lo sprofonda non è l'arac sintattica della lingua, ma la tattica di provare che nella poesia possa prendere indipendente spessore — quasi spessore reale di cosa l'altro dal codice, i codici secondi e cioè le brighe esistenziali, le interferenze semiotiche, l'ideologia e via dicendo.

Il poemetto Savio pensa le relazioni tra i corpi separati del

testo (il linguaggio) e del contesto (i sensi) attuando le funzioni d'appoggio a tutto ciò che è distante dalla lingua:

la poesia serve o no?
funge o no?
rapporta ideologia o no?

modella il reale o no?
ha una pratica o no?

Vedete allora che nella metafora del discorso una sequenza di spostamenti si avvia, magari sotto forma di domanda, alla quale non sarà possibile rispondere se si toglie il suo proprio peso alla parola e si dà peso alla cosa. Tra i due moti rimane infatti, in Munch, un vuoto, una indecidibilità; questo vuoto è un intervallo, uno spazio nella carta della guerriglia, dove il significato o il senso, non si congiungono. Non sono coniugi, non vanno a nozze: non c'è luna di miele insomma. Può darsi che il troppo peso di un livello abbia causato quell'indigestione per cui l'atto deve essere mancato.

In Munch, sia chiaro, il cibo è costantemente indigesto: si tratta di mandar giù nient'altro che l'essere e le interrogazioni sull'essere; farlo in poesia, ormai lo si sa, significa che occorre far ricadere la metafora dimenticata dell'essere nelle strutture grammaticali. Ho detto nel-

E con le amicali partecipazioni di Giulio Brogi nel ruolo di « Christo » e Aggeo Savioli nel ruolo dello « Spettro ».

Pre-scritto, immaginotiziato, (s)montato, de-retto da Gianni Toti; costumi di Lina Nerli Taviani; fotografia di Mario Masini. Canzoni di Luigi Nono su testo di Massimo Cacciari cantate da Anna Identici ».

La rubrica di LINUS è a cura de « **I conservatori** », altrimenti incognominati, e non si sa di più, leggendo la rivista di Oreste del Buono. Però l'idea non è malvagia e la passerei a Guido e Roberto De Laurentis, giovani produttori italiani. Anche Oreste del Buono potrebbe partecipare al cast come ideatore degli ideatori del film « Dia-framma », o **Discrimen thoracis et ventris** » fi « **discretorium** », « **praecordia** », « **quod cordis praetentur** », « **septum transversum** », dinanzi al cuore come muro di difesa.

Oppure anche « pannicolo parte carnosio; parte tendinoso posto fra il petto e l'addome come una specie di trammezza trasversale ». O ancora « la parte della gola situata fra bocca ed esofago ». O magari « la linea da Dicearco, discepolo d'Aristotele, immaginata, la quale partendo dalle colonne d'Ercole, attraversava Sardegna, Sicilia, Pelo e Ponneso, Caria Licia e Panfilia, Cilicia proseguendo lungo la catena del Tauro, e, terminando al Monte Imao, confine dell'India settentrionale, divideva in due parti la Terra allora conosciuta » (Apud Agathem. lib. I, cap. I, pag. 4, tom. II ». Per

IN BUCA

ZAVATTINI

e

CONTRO-
CONSUMO

Cari amici di « Carte segrete »,

vi segnalo « **Consumo** » (& « **distribuzione** ») rivista di « Proposte e dibattiti per un nuovo modo di distribuire e consumare », diretta da Ettore Dazzara. Ha una rubrica finale intitolata « **Controconsumo** » che, nel primo numero di quest'anno, parla del vice-direttore della nostra rivista, con le parole di Cesare Zavattini. Forse vi è sfuggita, o può essere sfuggita ai lettori. Sentite che cosa scrive Zavattini:

« In questa rubrica mi ha preceduto Gianni Toti che, come tutti i veri poeti, è un gran dominatore di parole, ne fa quello che vuole. Al suo confronto mi sento uno schiavo egizio del vocabolario. Le allunga, le accorcia, le somma, le sottrae, le divide, le fa sparire riapparire risorgere, parola vieni fuori! Come gli ubbidiscono, scoprendo i loro più antichi segreti, trucchi e aspirazioni talvolta perdute. Insomma, nei suoi testi sembra di respirare aria più libe-

le: è un implicativo. Di implicato in Munch c'è la domanda, costante, interminabile rilanciata tra vuoto e vuoto, tra argomentazione e pensosità; e la richiesta è: cosa è poesia?, chi è il poeta?, che ruolo e quale status?, e così di seguito.

Nel mentre la si contra, questa domanda, Munch rimane sospeso, nella metafora che lo preme verso il fondo, palus o meno, storia o meno, topos o meno, e nella metonimia che gli sposta e devia caparbiamente terreno e tragitto. Si rimane lì, alla fine, come un dubbio, quindi sono sempre all'origine del dubbio.

Si resta. Ci si arresta nella mezza profondità fin che la cosa non si alleggerisce, non rientra nel linguaggio, non la smette cioè di pensare contro il significante.

Solo allora ci si libera, e Munch si scioglie nella propria aerofagia snidando ciò che la lingua sintomatizza: che questi buchi, lacerti di frasi, prestiti culturali, mancanze e carenze di figurazioni corporali, ricorsi in citazione, excursus eccetera, questi non sono che il desiderio disseminato a catalizzare una autonomia, un darsi un nome, un dare il nome a.

Splendidamente davvero il linguaggio del

poemetto cifra il desiderio nei nodi significanti, ruba il nome a Savio e lo dà al corpo del testo. Che poteva fare altrimenti?: è solo poesia, cioè voce, soffio: non dice nulla se non se stessa e lascia tutti i dubbi sul reale e la sua retorica. Soprattutto fa di conto con un enigma: si devono mangiare le parole o si devono parlare le cose?

Va bene: c'è tutto l'altro da dire. Intanto, per un attimo, possiamo tornare a digerire. O abbiamo fatto un ulteriore spuntino?

In ogni caso, grati a Guido Savio per lo spunto del suo testo stiamo attenti: la leggerezza del verso è anche una cosa; tossica, sempre.

E leggiamo:

« ah, amico falco,
le salle à manger,
chi porta notizie
fin qui? »
robe del momento,
mode, che
abbiano trastullo
anche i
commensali
procedi oltre.

MUNCH (POESIE)

GUIDO SAVIO

Aperti in squarci Ed.

Pagg. 36; L. 1.500

Verona 1979

Alberto Cappi

ra, più nuova. Manderei il nostro Gianni Toti in giro per le scuole dove passerebbe come un gran vento primaverile prima che i fanciulli siano del tutto influenzati dai vecchi linguaggi a significati, e **penserebbero**, senza subire cioè sistematicamente le parole ma vivendo con loro, creando con loro i fatti. Il nostro direttore Dazzara forse si aspetta da me qualche cosa di altrettanto stupefacente e si sbaglia. Perché... ».

Vi segnalo la nobile apertura sostitutiva di Zavattini e la sua divertente scrittura anche perché, nei numeri seguenti della rivista dell'Associazione Nazionale delle Cooperative di Consumo, il piacere di leggere Zavattini è stato ancora offerto ai lettori, ma quello di leggere Toti è stato sottratto. Misteri del consumo o del controconsumo? Qualcuno spiegherà. O magari il nostro Toti è stato proprio « mandato in giro », tutto consumato dai consumatori coop?

Un amico da Zara

IN BUCA

Gino GEROLA

interviene sulla

INCOMPOETIBILITA'

Caro Toti,

ho letto il tuo ultimo libro **Compatibilmente infungibile** appena uscito presso Lacaïta con tutto calma, riuscendo finalmente a trovare quella che per me lettore è la chiave non

solo del libro ma del tuo fare poesia. In altre parole mi sono reso conto da quale esigenza di fondo parte la tua poetica e del rigore con cui è realizzata. Non l'avevo mai visto con questa chiarezza. Sarà anche una chiave personale, ma a me serve per leggere con interesse, gioia e direi quasi passione.

Alla fonte c'è la presenza di due concetti fondamentali: la libertà e il movimento. Mi pare cioè che agisca da stimolo primo l'idea che niente nel mondo e nel cosmo è chiuso o bloccato, tutto in un modo o in un senso o nell'altro si muove e in questo movimento universale ogni essere o elemento si muove anche lui, nei modi e nelle forme che la sua costituzione o la sua natura gli consentono. Questo porta alla constatazione che non ci sono opposti, ma solo compresenze, non esiste il bene e il male o il buio e la luce, ma gli uni e gli altri convivono nello stesso essere. Per cui diventa assurdo dire questo è bianco e basta, o questo è rosso e basta. Appunto perché il manicheismo, sotto qualsiasi forma si presenti, è la negazione della vita, in quanto essa è movimento. L'uomo in questo universo dovrebbe vivere questa libertà totale o quanto meno aspirare a viverla. E Gianni Toti tenta di realizzarla, se non altro in poesia. Derivano di qui, il suo esprimersi per apparenti paradossi, affermazioni, immagini, riflessioni in cui è presente un certo dato, ma anche il suo contrario, il suo frantumare e ricomporre il linguaggio in un apparente gioco fine a se stesso, in realtà diretto a concretizzare sulla pagina la finalità di tutta l'ope-

Il linguaggio "evocativo" nella pittura di BONAVITA

Un clima di raccolta emotività caratterizza la pittura di Toni Bonavita, il cui processo creativo si svolge all'ombra di una resa essenziale dei fatti figurativi.

Senza mai scendere sul terreno della mera descrizione, l'artista ci offre suggestivi impianti e tagli di una realtà colta nelle sue linee fondamentali in un variegato accordo di toni e di timbri. Un ampio dispiegarsi della luce, in armoniche graduazioni, avvolge altresì queste sue composizioni che, pur nella varietà delle tematiche, vivono su un piano di estrema coerenza stilistica.

E' evidente che il pittore si muove nell'ambito di un preciso atteggiamento espressivo, per cui le sue testimonianze ci comunicano pensieri e stati d'animo autenticamente vissuti. In tal senso possiamo parlare di una trasposizione lirica di quella che pur è una autonoma visione pittorica. « Pittura

come poesia » quindi, altresì poesia che si fa pittura in una interazione reciproca di motivazioni che sono sempre sentitamente umane.

E' qui importante sottolineare come i valori culturali in Toni Bonavita non diventano mai sovrastrutture e non sono quindi di impedimento ad un genuino « svelamento » dell'interiorità del proprio essere. Al contrario questi valori sono ormai sentitamente assimilati dall'artista, per cui si fanno tutt'uno con le forme che contraddistinguono le sue scelte pittoriche.

In qualche quadro Toni Bonavita ama, con sottile ironia, aggiungere a mò di commento brevi frasi che vogliono solo essere più di aiuto alla riflessione che di ornamento. E l'intento ci sembra perfettamente raggiunto, specie quando l'opera maggiormente condensa in sé più il sentimento delle cose che le cose stesse.

In tale prospettiva, il linguaggio si fa più intensamente « evocativo », stimolandoci ad una più approfondita « opera di scavo » nell'ambito delle stesse strutture che pur sostengono la rappresentazione vera e propria. Una tensione del tutto intima pervade allora il campo visivo, che assurge per così

razione: arrivare realmente, (da parte di ciascuno) non dirò alla creazione, che ha sapore biblico e religioso, qui fuori posto, ma alla creatività, cioè alla vita, quella che anche il bambino cerca di realizzare e che noi si chiama gioco e in realtà è tutt'altra cosa. Partendo di qui (saranno sciocchezze, ma a me sono state molto utili) mi sono letto il libro, ti ripeto con i sentimenti e le reazioni di cui ti dicevo. Forse non sono riuscito chiaro del tutto. Ma cerca di capire il senso ultimo di quanto volevo dire: che nonostante le mie note posizioni, il libro mi è piaciuto e volevo ti arrivasse se non altro il modesto plauso del tuo

Gino Gerola

Gli Assessorati al Turismo e alla Cultura del Comune di Frascati, col patrocinio della Provincia di Roma annunciano la preparazione de

IL GIUSTO VERSO

atti del

PRIMO INCONTRO NAZIONALE DI POESIA

SETTEMBRE 79
PIAZZA S. ROCCO

Con gli interventi critici di:

Berardinelli, Bettini, Cordelli, Ferroni, Manacorda, Milanese, Pedulla, Petrucciani, Pivano, Raboni, Siciliano, Squarotti, Toti.

e i testi poetici letti da:

Berardinelli, Bettarini, Cagnone, Capasso, Conte, Cucchi, De Angelis, Doplicher, Fontanella, Loi, Lumelli, Lunetta, Mancino, Memmo, Nicolai, Occhipinti Ombres, Piemontese, Pierro, Pignotti, Porta, Raboni, Riviello, Roversi, Scalise, Scartaghiande, Spatola, Toti, Valesio, Vassalli, Viviani, Zeichen.

LA NON-MORTE ANNIVERSARIA

Il Messaggero / Giovedì 14 dicembre 1978 Pag. 28

[illegible]

dire a ricettacolo dei « nostri eventi interiori » Dal particolare si avverte come l'esigenza di trapassare ad un' ipotesi di assoluto.

Ed in questa «apertura», che si verifica nelle nostre coscienze senza forzature di sorta, sta veramente il segreto della pittura di Toni Bonavita, pittore e poeta di vibranti squarci di vita.

Franco Miele

Le Micro-
terografie
di Cesare
Ruffato

Contrappasso delle più avanzate proposte poetiche di A. Zanzotto, la poesia di Cesare Ruffato realizza, nella densa metafora di Minusgrafie (Milano, Feltrinelli, 1978), quel postulato di F. De Sanctis il quale, quasi un secolo fa, dichiarava che le materie scientifiche non appartenevano più a studi speciali e separati ma entravano a pieno diritto nella cultura generale.

A piena ragione, allora, può entrarci il laboratorio linguistico e non solo linguistico di Ruffato, proteso co-

Giovedì 14 dicembre 1978
NON si è spenta
la cara esistenza
CHE CONTINUA di
Gianni TOTI
etc.....
Addolorati e felici ne danno
il triste annuncio — a un
anno dalla *non-scomparsa* —
amici e nemici, ascendiscendenti:
QUOTIENS VERBA TRASTULIT
TOTIENS SYLLABAS DISTORSIT

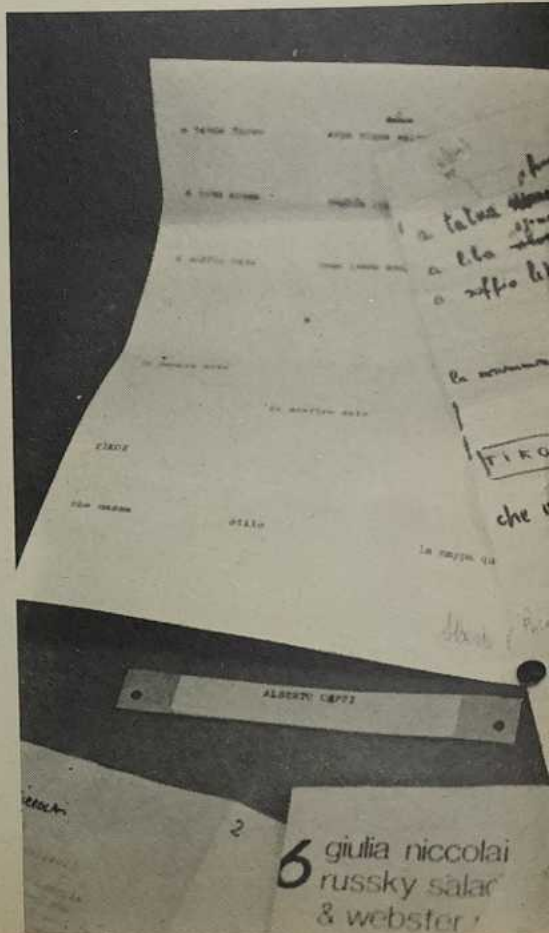
m'è a proporre all'nostre circospette, iperumanistiche «belles lettres» la sintesi, suggestiva ma per niente illusoria o utopica, di un libro che, paradigma della forma del suo contenuto già nel titolo, riesce a correlare gli stilemi e i lemmi della scienza all'umano bisogno di percezione intima delle cose (leggasi anche: «bisogno di bellezza»): un bisogno che, spesso esorcizzato e bandito tra i cascami dell'idealismo, è profondamente innestato, se non nell'esperienza della conoscenza (dicasi: scienza), sicuramente in quell'altra particolare esperienza esistenziale di conoscenza statuita dalla poesia.

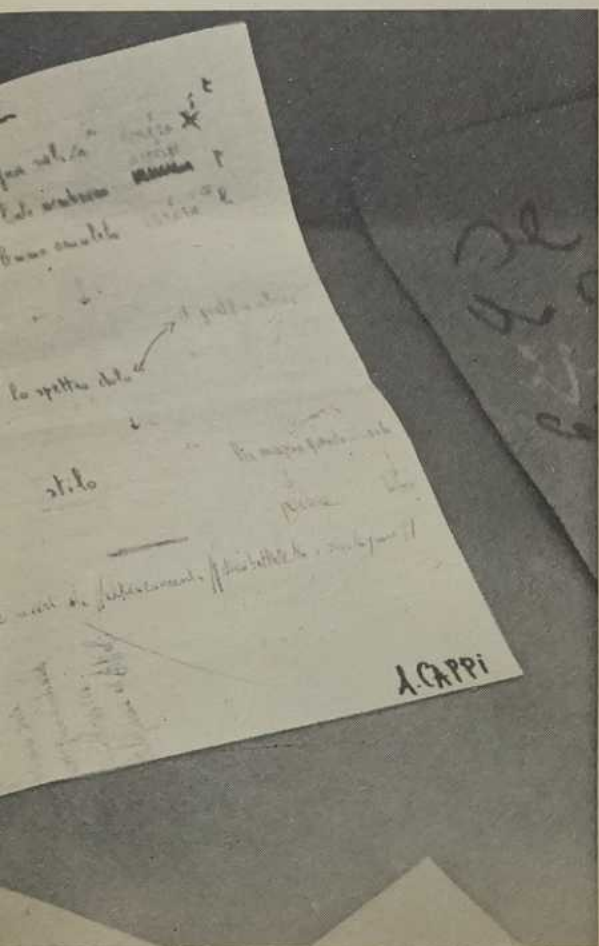
Quanto succintamente preposto resti propedeutico al fine di comporre il dubbio, ventilato da A. Rossi nell'introduzione critica a Minusgrafie, che il background scientifico di Ruffato, radiologo e radiobiologo di professione (del resto, chi crede più al poeta-poeta?), possa vanificare la funzione poetica del testo.

Al contrario, si ha la sensazione che le implicazioni scientifiche del sintagma ruffatiano (che poi sono la spia del «bioumanesimo» del poeta, cioè della sua logica, produttiva razionalità) risultino quanto mai ne-

CONTINUA LA "NASCITA DELLA POESIA"

Un «servizio» fotografico del poeta Alfio Fiorentino sull'itineranza di «Nascita della Poesia», mostra di manoscritti organizzata e promossa da Lamberto Pignotti, dal Sindacato Scrittori e dai Servizi Biblioteche: indovinare gli autori...





cessarie alle valenze poetiche del testo stesso: necessarie nella loro sobria critica al processo di restaurazione/reificazione del problema della scrittura che sovente viene provocato dal romantico atteggiamento « umanistico »

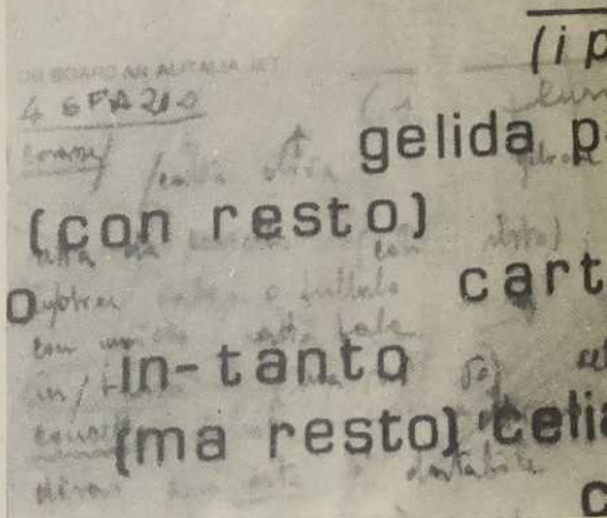
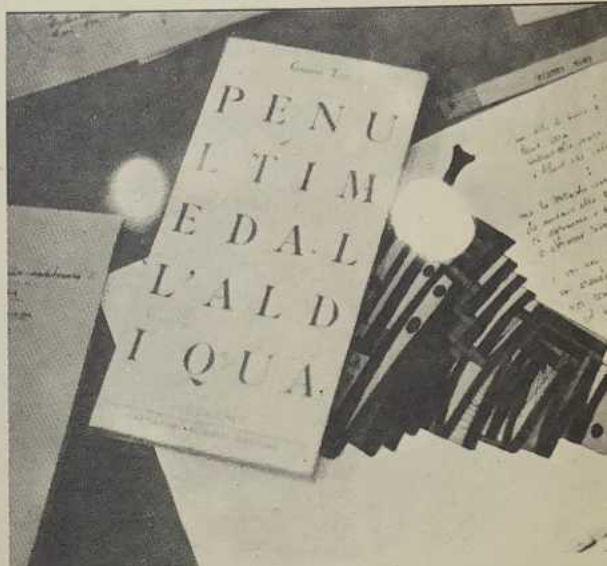
Ne consegue la nascita di un « gusto » per la poesia del tutto peculiare, e, nella poesia italiana, sicuramente nuovo. Gusto che — per schivare la trappola oggi quanto mai operante e in voga dopo i recenti vezzi delle poetiche cosiddette « desideranti », acconce soltanto, negli effetti, a ridurre il testo alla microsfera delle sensazioni o reazioni particolaristiche — sceglie di nascere da un atto consistente nel trasferimento all'interno degli asimmetrici meccanismi emotivi e culturali del soggetto che « fa » poesia i termini esatti, ossia i dati « pieni » e veridici, ma non per questo in sospetto di staticità o di naturalismo, dell'oggettività sperimentata.

Il parziale soggettivismo estetico di Ruffato, la sua sana noia antiletteraria, mentre si decentrano dalla istanza razionalistica che quel tanto di illuminismo presente nel suo opificio lessemiatico gli imporrebbe, spiega una volta per tutte che non esiste nessuna

norma comune per la poesia, così come non esistono poetiche in grado — o in diritto — di condizionare la polivalenza del soggetto dentro una definitiva/tassativa obiettività.

Si può così affermare che, nella scrittura di Ruffato — scrittura « incorniciata » dall'hegeliano corollario intorno alla « morte dell'arte » —, dall'esistenza operativa della scienza nasce la creatività, ossia la produzione, la presenza della poesia, la poesia in pectore, e quindi il rapporto della poesia con la realtà affrancata dalla storia.

Trascorrendo dal generale al particolare, dalla poetica alla poesia, l'esegesi su Ruffato non può non dichiararne euristica (concernente, appunto, una ricerca anche scientifica) una opera che — spezzando la prosodia e la melodia del verso, riducendo la inevitabile, festosa quanto drammatica proliferazione barocca, nata tumultuosa da una vena debordante pervicacia creativa, perseguito la rottura dodecafonica all'interno dei sistemi fonemici (« musichetta » alla Satie) — trae dalla scienza una fonte continua di applicazioni estremistiche, programmaticamente volte a denotare, con sanguigna icasticità, un verso asintattico e « senza



i resti
 (urilinguistici)
 alla con canna
 ONE
 con arancio
 concetto voluto



stile » (cfr. Prefazione di A. Rossi), ma il cui stile è determinato a « non avere stile » o, meglio, a non volerlo.

Marginalmente alle controverse « ideologie dello stile » e ai compromessi formalistici che l'adozione di siffatte ideologie compor- un lessico materiale terebbe, Ruffato fonda dal permanente carattere epifanico e dalle oggettive soluzioni combinatorie.

Auspica, pertanto — poniamo anche in modi di estetica testuale —, e persegue, con il lavoro tipologico per l'accesso in nuove aree linguistiche, lo spaesamento dei nessi strutturali del verso.

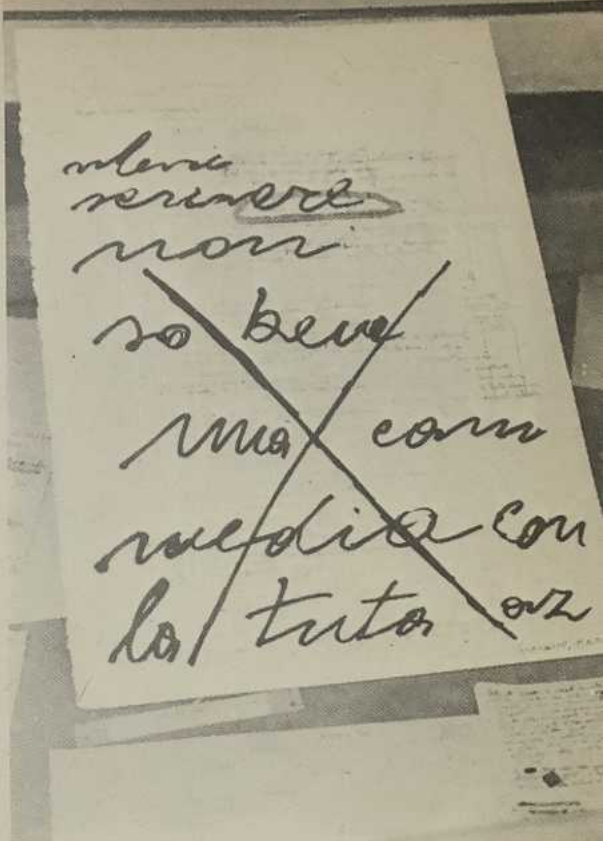
Tale «spaesamento», che in Ruffato non è mai metafisico, ma puntualmente si pone in attitudine antropomorfa e corporale, si avvale di allitterazioni, fonosimboli, collages, cacofonie, neologismi e altri accorgimenti meritevoli di un'analisi stilistica che lo spazio qui a disposizione non consente.

Basti allora suggerire la frequentazione di uno degli spazi del campo linguistico ruffatiano, la neologia. Eccone una parziale, suggestiva nomenclatura in... florilegio: mondo- neo, nomadante (p. 17), sferulabenula, canico- colando (p. 18), tecno- minutizzate (p. 35), tri- plettando, stereotatti

cadendo (p. 45), sosia-
tati (p. 47), tenebrezza
(p. 64), bertucciando
(p. 67), estuanza, volu-
bilia (p. 71), frignazio-
ni (p. 75), sexusratio
(p. 76), euristicano,
marciostipata (p. 77),
ticlusioni (p. 81), mum-
miosa (p. 83), cantican-
do (p. 86), ingravescen-
te, linguema (p. 87),
labrenando (p. 93),
cammellare (p. 94),
minzionato, oggettolu-
doblablia, crasicriniera
(p. 95), equaordinata
(p. 98), neurosisma (p.
101), fogliare, peloide
(p. 107), eritropoiesi
(p. 108), lavunque (p.
109), epochito (p. 111),
florema (p. 113), antra-
cogrighi (p. 115), aspi-
dando (p. 117), dereal-
mente (p. 132), rupema,
menotenente (p. 133),
blattose, ablativando
(p. 135).

Sarà infine giovevole
avvertire che le Minus-
grafie di Ruffato por-
tano, nel loro cartila-
gineo e flessibile orga-
nismo, nel loro profilo
stravolto dall'urlo e
dal balbettio, gli sfregi
inquietanti di un voya-
ge au bout de la nuit,
all'ombra del fungo di
Hiroshima — l'acme
del « progresso » scien-
tifico — e attraverso
il « buco nero » della
poesia italiana degli an-
ni Settanta.

Stefano Lanuzza



Il discorso aperto su "il padrone assoluto"

OPTOGRAFIA

E TANATOGENESI

di Domenico CARA

La retorica della morte è stata definitivamente decantata dalla minuta, insistente irruzione optografica (e dalla strategia verbale, e insieme dalla sua **corruptio**) di Gianni Toti ne **Il padrone assoluto** (Feltrinelli, 1977): erosione del nucleo, sintattico, scandalo neologistico, biosintesi del documento letterario, registrazione proditoria di un'ipotesi possibile di nuova lingua, innestata sulla irrealtà quotidiana, della cui neurosi, sviluppi tragici, eresie ognuno di noi può avere intanto una almeno sommaria conoscenza:

« L'aneddotista dal cuore stretto ride triste adesso, a scrivervi che non così, non così andava il mondo a Chacobamba, nell'ultimo lager, che era, quello, un universo autoconcentrazionario, ondato da un dis-ordine laico di fratelli vittimari permanenti (**al ataque, compañeros, al ataque!**) desolanti e volontari. Lager puro, certo. Ex internati erano stati assunti, con alti emolumenti, da quei postumi combattitori inconfutati e futatori, inciprigniti nel Grande Rifiuto, perché artificialmente accaniti (e scientificamente si accanivano ogni mattina) si riaccanissero come esse-esse-esse sulle vittime volontarie, secondo tutte le regole dell'orrore sperimentato da tutti

gli uomini e da tutte le speci in tutte le società di tutti i tempi» (pag. 189).

« Tu sai qual è il mio lavoro: l'investigatore poietico, il detective verbale, lo specialista in logologi, il glossagogo o il glossomante (chiamano anche me in tanti modi), insomma si servono di me come in quella dell'inquisibile. In altri tempi c'erano gli gnosimachi, per fortuna, a combattere contro le gnosi comunicande, a rifiutare le coltivazioni mentali. a comando, che oggi su pagine schermi palpebre e gli anagnosti leggevano per i grandi etc... » (pag. 179).

« — Il Metodo Tunnel? — facendomi uscire l'interrogazione dalle palpebre, un guizzo di sguardo, uno sguazzingongolo, una sguerguenza, scorreggiuolando la guiggia che mi aghettava una venuzza evasa da chissà quale agugliata-Tunnel dove? — e mi invedevo già tunnelato, non più metaforicamente dentro il tunnel come s'usava dire uscirai un giorno da questa galleria il buio sole annuncia pazientati, forato perforato non più perforante, ahihai quali altri strani sintomi di quali altri strani dolori infartuali, infarti psichici si possono dire, sì? » (pag. 145).

E così fino a pagina 1 dove finisce il romanzo/non; la traiettoria angosciata della propria disquisizione logonarrante e coincidente agli innumerevoli rapporti con la vita e la morte: « padrone assoluto » di tutte le libertà di variazioni dell'Assurdo ed elemento costante di una finitudine che coglie (o ne siamo investiti) prima e dopo ogni esistenza. La numerazione del volume è opposta allo specifico (normativo) ordine, e si esaurisce in quella che giustifica il silenzio: **fine** a pagina 1. (Marc Saporta non aveva istituito il tomo sciolto facendo considerare le pagine da leggersi nella casualità del gioco di carte? e gli spostamenti di lettura, nella cabala de **Il giuoco dell'oca** di Edoardo Sanguineti, non si giustificano nella scoperta di quella « fronzuta verità » con « sopra il suo teschio giallo? »). L'operazione di Toti non è possibile dire quanto sia ossessiva alla sua produzione scritturale, e quanto sia un divertimento continuo della propria quotidiana professionalità, e irriducibile in codesto modello miscelaneo, i cui significati sono multipli e assidui nella stessa parola/impulso, proposizione capovolta/capitolo maieutico. Niente è vietato alla paura e alla ribellione della morte, all'innegabilità continua del « testo », (o, meglio, alle interferenze di stravolgimenti di senso e voluttà di esso), ma anche l'infinita prospezione di umori che si accavallano in tutto questo, tra asintassie e rigenerante facoltà di progettazione inventiva della prosa, la viscida vicenda dei fatti straziati (non indolori) del proprio neo-illuminismo espressivo, sentenzialità, gioco aforistico e voluttuario dell'intrattenimento configurale.

216 I corti circuiti e l'immagine delle ambivalenze, e direi la linea illustrativa del suo non/stile, non

si contano facilmente: il massaggio è simbolico e traumatizzante, la metafora fosforica e duttile, la meccanicità diagramma emblematico di una finzione aperta che riconsidera la morte alterandone i concetti, riproducendo gli schemi filosofici e periodici degli stessi autori di una qualche definizione tragica di essa: Campanella, Hegel, Marx, Kubin, Rojas, e da parabole, graffiti, proverbi etc. Una sostanza dunque aritmica, mordente e alacre, fibrillare e tutt'altro che canonica, proprio perché prevarica i sopralluoghi e le mappe joyciane e la riesplorazione neomitica del discorso diverso, crivellato di rappresaglie, di pustole dialettiche e di vistosi sventramenti di lessico misto. Attraverso la deviazione sensoriale e la profanazione dell'equilibrio grammaticalistico, Toti aumenta il capitale emotivo nel settore, sospeso tra il dire amarissimo le interpretazioni della morte e le constatazioni dell'infelicità collettiva, il destino dentro cui le prove di vivere diventano forme di privilegio della morte intensificata dagli stessi morfemi, complesse ritualità espressive, trasmissioni di comportamento più vicine alla **performance** logotica, il **lapsus** e l'**autre** di una carica riformata del valore (o possibilità) del discorso intellettualizzato e contraddetto, e in ogni caso tolto dai congelamenti tradizionali e forse ibernato nel medium di tentativi **puzzle** nei quali interviene potenziando o depotenziando la psicoscopia irrimediabile e i neri onirizzanti dell'utilizzazione « raccontata »:

« E impossibile era, conto se ne rese, adesso che ci si era preparato: neppure lui lo aveva mai fatto nelle sue navigazioni perpendicolari e totide, sempre aveva seguito pareti e forse. Si fermò al **forse** sperando che non **fors** **fusset** che anche lui. Ma poi ri-

cordò che aveva alto e basso, sopra e sotto attraversato per i passaggi e i tunnels, le sopraelevate e le sottoabbassate etc. Respirò perché anche nel traffico confuso delle sue immaginerie un veicolo ruggente aveva scompaginato i sensi unici delle abitudini visionarie: il dubbio che avesse girato in tondo o quasi durante tutte le sue trasversali della città alla ricerca delle periferie. No, la questione doveva essere più semplice e diversa, come sempre (come sempre? Lasciamo stare, lasciò stare) (pag. 71).

Il trapasso totale dal proprio essere al non essere, su attitudini non metaforiche, orizzonte dell'aneddoto e **progress** di un evento consueto, fonda risposte certamente piene di rischi per il lettore comune, fatuità e ulteriori passioni. A pagina 1 incomincia l'ultimo capitolo, e ognuno di essi (sono in tutto cinquantuno) inizia con un'epigrafe trascritta dalle opere dei maestri della cultura e della saggezza di tutti i tempi. Da esse prende l'ispirazione del balzo immaginativo, la promozionalità poeticistica e la propagazione irridente e irrigua(?) del suo flusso e riflusso testuale. Sarebbe importante analizzare il corpo di qualcuna di esse, nel cui spazio Toti si ritrova e anche il lettore puntualmente si avvicina, degustando l'allarme e la pittura indifferenziati, il magma della sottrazione inflitta all'uomo, l'umanizzazione di tutto ciò che accade sulla terra agli esseri viventi, della specie preposta alla seriale condizione del nostro nulla inevitabile.

Lo scrittore « epigrammista » tenta di sconvolgere dalla sua mente questa idea dàmoclea, di sviluppare in negativo la presenza del suo fantasma, designa le azioni, i bisogni coraggiosi, ciò che è consentito a codesta rivo-

luzione, e ciò che è legittimo e si ritrova al fondo di tale labirinto, con una progressiva capacità di parleria e di sterilizzati antagonismi, i quali portano verso un messaggio neurotico, inconsumabile nell'intelligenza totiana, trasmettenti spettacolari e penose, logie ripetute e calibrate, mutanti e riprese efficacemente in una specularità così rara tra gli esecutori di neo avanguardia letteraria.

Quindi né **nouveau roman**, né appiccicosi **combines** pretestuali, ma una luttuosa mostra di reperi, appunti, fossili rivitalizzabili motivi dell'ostaggio mortale che, dopo molti anni di letteratura, di scienza, di anelli antiflabeschi, trovano il luogo « narrativo » (e insperato) della loro esposizione molecolare. L'uso della parola è barbarico, e trasgressivo il riscontro dell'abitudine, la spoliazione della medesima struttura grafica, così come avviene nell'ala visuale della stessa poesia, sono indice di rispettabilità di un proprio caos declamativo, della godibilità della propria crescita imparziale ed endospettacolo infallibile, la cui gestazione è dominata da sinistre standardizzazioni minerali: assenza della norma scritturale, ipertensione significativa, invasione analogica della solenne e discreta « estrema funzione » della scrittura scorticata: desiderio di attacco ironico eminentemente razionalizzante, preteso, connesso e fuso agli elettrodi della sua comunicazione, o scambio di tesi e di contrappunti e simulacri narrativi, probabilmente oggetti del sovrano adottati per la (ir)raccontazione multipla, la lavorazione lessematica dei semi, tribale, letteraria.

C'è in tutto questo l'interferenza mozzata dell'interrogazione alla cronaca, la preferenza morfematica di schemi trasparenti e di

relietti di scrittura retrograde, oggetti artigianali qua e là rovesciati, e in più punti rimessi in questione con istituzionalizzante progettazione di realizzare la misura liberatoria (con *objet trouvé*) che meglio raggiungono la limpida oltranza del poema (epico?) sulla vita che muore o si suicida, prepara il teatro, le anomalie pubbliche, le frustrazioni della sopravvivenza (o meglio «sottovivenza»).

Così Toti non crea nel lettore illusioni di facile leggibilità; il *calembour* linguistico segue agnizioni e contrasti altissimi, estasi riflessive o desolanti sulla morte reale; un giudizio siglato e faceto, sintomatico del suo parodismo solitario e civile (mai brusco o architettato per superare il peso della materia e la fatalità consecutiva).

Egli non emette un giusto o inesauribile motivo di turbamento fisico sulla lucidità di ciò che ci sta dentro, o a poca distanza dall'esperienza, ma insiste in concreto sulle possibilità di esorcizzare l'immanibilità delusiva dello stato delle cose, degli uomini adulterabili, del tempo e dello spazio nella vita che non è durata. L'angoscia non vendica alcun progetto di eternità e di felicità cattolica, ma non c'è pericolo per la stessa illusione collettiva, nella cui miseria e immobilità la morte agisce in un dominio fine a se stesso, proprio perché l'autore di questo romanzo tutto scorie e stratificazioni psichiche, o manifesto su sequenze eretiche, derivate sciolte con garbo ed eminentemente tessute sullo svolgimento antropomorfo della sua intransigenza, lascia un non labile margine di fantasticità a coloro che introducono in tutto codesto ritmo di magma (fra Tapes e Burri, Vedova e Soulages) una innocente credibilità del diritto alla fisiologica illusione, e alla

varietà enigmatica di certi fenomeni, esattamente tutt'altro che inoffensivi per la morte in generale e comunque usati come semantica legittimazione.

Nella vicenda linguistica del libro, la configurazione ottimistica è piuttosto occulta o di sotto-suolo, perché il tema dominante, inconsciamente non induce a pensare a un mondo chiuso, a una retinica voce dello sgomento, al chiaro senso di una moltiplicazione di indisponibilità verso l'allegria, o l'allegoria di essa.

Le condizioni del «lasciatemi divertire» totiano, nella cui *action painting* epifanica regola un'ipertrofica felicità della propria tensione esistenziale, credo che abbia una credibilità solo se lo spavento e l'irritazione verso la morte si fanno linguistici, nella cui volontà egli inserisce tutti i buoni propositi culturali e materici, sociologici e etnografici, ma l'uomo in se stesso riesce meno generoso verso la sua fine assolutistica, nella cui mozione molti scrittori hanno finora riscoperto la propria ribellione, il «vizio assurdo» della prospettiva umana, piuttosto che la prodiga formulazione attivamente condivisa, e qui duttilmente ironizzata dalla didattica di questo autore.

Il disprezzo è letterario ovviamente, abita la densità della onnicomprensiva elaborazione linguistica, il regno di un modo nuovo (ma quanto convinto o convincente?) di accettare «il padrone assoluto», senz'altro non è possibile rinnegarlo, o spezzare la sua immensa relazione e presenza nel mondo.

Il *pastiche* logomorfo e perseverante, controlla l'esserci attraverso i pretesti culturali, dei quali fanno fede le epigrafi e le antifone, i graffiti e le parabole anonime, diviene comunque una cronaca nera e feticizzante del

principio e della fine (dell'essere), dell'ustione feroce e della sua necrosi fisica e dei pensieri, in cui meglio s'intende la ragione letteraria e anche il problema della fatiscenza dell'uomo, nella cui « riproducibilità » ingiuriosa, molto probabilmente, o senz'altro, la riscrittura dei fasti della morte, l'illimitata capacità di Toti di uscire allegramente dalla mentale e

critica ricognizione episodica e strutturale, non possono non dirsi « provocatorie », sebbene resti palpitante l'implicita e la motrice irrinunciabilità del colto e testimoniale **divertissement**, in cui serpeggia il thanatografico, sgretolante e felice amore del suo instabile aldi qua.

Domenico Cara

Sull'ultimo libro di Bruno TRAVERSETTI

GUIDA ALLA CRITICA

E CRITICA DELLA GUIDA

di Stefano ANDREANI

Bruno Traversetti ci offre un esemplare dizionario con **Le parole e la critica**, pubblicato dalla Cooperativa Scrittori. I termini della retorica classica fino ai più insoliti, quelli più d'uso ma non necessariamente più semplici, quelli « inventati » dai critici contemporanei, dai teorici della letteratura, dalla sociologia letteraria, si rincorrono lungo le pagine fitte del dizionario offrendo agli specialisti, agli studenti, ai curiosi, un'informazione precisa e puntuale che può facilitare la comprensione dei vari metalinguaggi critici che sono, forse, l'ossessione quotidiana della nostra scarsa capacità creativa.

Detto questo non ci sarebbe altro da dire, poiché una critica

puntigliosa, o forse soltanto puntuale, dovrebbe prevedere la riscrittura stessa del dizionario, sia che lo si voglia copiare di sana pianta, accettandolo quindi nella sua totalità, sia che se ne decurtino o modifichino o ampliino i termini, qui ingigantendo, là rendendo nane le voci che via via l'autore ha compilato. Ma ogni dizionario, appunto, si propone senza soluzione di continuità: usare il bisturi per una voce, per enuclearla o operarla, rimpiangendo che un'altra non sia stata innestata, è una vivisezione del tutto inutile. Ogni dizionario, infatti, si presenta come oggetto formalmente ineccepibile; unità sostanziale che può rimandare soltanto ad una sua sottospecie,

il prontuario, o alla matrice: la Enciclopedia. Di più: inventariare con un dizionario è accettare il gioco dell'**eleusis**, nel quale, come si sa, le regole sono fissate di volta in volta dal giocatore che è di mano. L'**eleusis**, nel caso del dizionario, si gioca fra estensore che, pone la regola, e lettore; e la regola è la forma stessa del dizionario: la sua completezza.

Quanto più il dizionario è specializzato, tanto più la completezza deve diventare totalità arricchendosi verticalmente e orizzontalmente. Il paradosso borgesiano della **Biblioteca di Babele** vale naturalmente tutte le sue valenze nel caso del dizionario specializzato; e poiché da ogni voce di questo si può trarre un altro dizionario, o prontuario, o almeno antologia, ne deriva come un **ouroboros** sempre più ampio e che si morde la coda. Un'altra regola del gioco è, quindi, che la misura informativa proposta dall'autore sia quella giusta. Scegliendo il proprio limitato universo, l'autore sconta lo **hybris** di sondarne tutte le estensive possibilità, rimanendo sempre in bilico tra l'ansia ossessiva della completezza, che proporrebbe la inutilità dell'opera, e la propria capacità demiurgica che può decidere con quale ottica osservare il mondo prescelto e dove segnare i limiti della visibilità. Una voce in più o una in meno, e il dizionario registra i vocaboli di un altro scibile, non di quello di cui l'autore è demiurgo.

Si dovrebbe ancora dire della fortuna dei dizionari. Paradossal-

mente credo che il dizionario sia più utile per l'autore che per il lettore proprio perché aiuta il primo a fissare i limiti del proprio universo, a conquistarlo di fatto tracciandone la mappa e ad eseguire, insieme al dizionario, una pudica cartografia della propria anima. Che se ne scrivano tanti, che molti editori abbiano delle collane specializzate, che, ancora, si possa far dizionario di tutto, è sintomo forse della scarsa capacità creativa della nostra epoca. Parrebbe quasi che il linguaggio metaforico, avendo sempre più paura di se stesso, non possa sopportare la propria funzione se non pagando lo scotto della spiegazione esaustiva. La vecchia regola tradizionale secondo cui la parola scritta non è altro che un **logos** raggelato e che, quindi, si deve portare a nuova vita comprendendola, sembra diventata un « tic », sin troppo mondano, dei nostri fantasmi culturali. Creatura « alessandrina », il dizionario è una sfida al tempo e pone in essere che il mondo possa continuare dopo le sue voci, ma in questo riscatta la sua vanagloria con la coscienza della sua inevitabile sconfitta, ben conscio, com'è, che le mappe del suo universo invoglieranno cartografi d'altre epoche a ripercorrere le credibili vie d'una sempre approssimata geografia. Ma per intanto i passaggi meno sicuri, le vie aspre, sono già segnati, e questo è, evidentemente, il vantaggio del lettore.

Stefano Andreani

Giacinto SPAGNOLETTI

CONVERSAZIONE CON



Mario RUSSO

— Mi preme innanzitutto fissare i primissimi ricordi della tua infanzia: i luoghi, la gente, l'odore della vita che tu hai percepito quando eri bambino.

— Non è molto difficile raccontare tutto questo, perché ricordo bene, ho impresse nella memoria, precise, le immagini della mia infanzia. Tu sai che io sono nato a Fuorigrotta, una zona periferica di Napoli: sta a metà strada tra la zona flegrea e il centro della città, divisa da

una collina. A quei tempi era una zona piuttosto desolata, quasi una steppa; però da una parte, quasi a 5-6 chilometri fuori la città, esisteva ed esiste uno stabilimento industriale, direi in opposizione a questa natura selvaggia con il fumo, con i suoi impianti e il rumore delle macchine...

— Era per caso l'Ilva?

— Sì, l'Ilva. Quindi io ero a contatto con la natura nella zona flegrea, con quei campi sterminati, ma anche con questo mostro, con questa macchina abnorme; e certamente essa deve aver influito, non so in quale maniera, sulla mia pittura.

— Potrebbe essere che queste prime sensazioni, specialmente la presenza della macchina nella natura abbiano poi generato anche una certa tua visione del mondo, in polemica contro la vita delle metropoli, delle città, e in difesa dei valori autentici, magari i più selvaggi e umani dell'esistenza?

La presenza della macchina ha avuto un'influenza, ne sono sicuro. Nella mia pittura si nota chiaramente questo rapporto: uomo-macchina, uomo-natura; però tutto trasferito in una sfera fantastica. Perché proprio quella zona flegrea non mi invitava alla polemica. Sai, il mito greco, il mito della Sibilla Cumana; tutte queste stupende sopravvivenze classiche io le sentivo con amore. Penso perciò che si sia formata una specie di attrazione ambivalente, come un dualismo tra questo mondo così moderno che a me pareva astratto e fantastico, quasi surreale... e quelle antiche presenze. Ma vorrei fermarmi invece sull'immagine globale della città come si fissò allora nella mia mente. Napoli, che è una metropoli così impetuosa, così festosa, entrava nei miei occhi, si impadroniva di me ogni volta che mi affacciavo alla finestra; oppure quando andavo a trovare gli amici e i parenti o uscivo dal tunnel di Fuorigrotta, per recarmi a scuola. O ancora, quando, giovanissimo, non mancavo alle feste di Piedigrotta, queste grandi cerimonie corali napoletane. Era una specie di marea, questa folla, per me scioccante addirittura, tanto è vero che l'ho dipinta in maniera quasi magica: i volti, in queste prime feste coloratissime che ho dipinto diventavano quasi astratti, primitivi, direi senza una propria intima caratterizzazione, quella che è venuta più tardi nella mia
222 pittura: quasi una ritrattistica bizantineggiante.



Sergio Leone

A pagina 221, l'illustrazione del titolo è un fotomontaggio.
Il pittore con il quadro, l'occhio e il grande uccello

— Avremo modo di ritornare su questi caratteri della tua pittura. Per il momento continuiamo a parlare della tua formazione umana: cioè dei tuoi fratelli, dei tuoi parenti, dell'ambiente in mezzo al quale vivevi: di qui risaliremo al resto.

— E' bene dirlo con estrema franchezza. Non sono nato in un ambiente dove la cultura era di casa. Questo lo immaginavi. Vivevo all'incirca come uno scugnizzo napoletano, quindi tutto ciò che percepivo toccava la mia sensibilità, in modo istintivo, non ci ragionavo sopra, non superava un certo livello di coscienza. I primi approcci culturali li ho avuti in un secondo momento, dietro altre spinte, giacché a questi primi anni mancava, come ho detto, ogni base culturale. Naturalmente tutto si svolgeva allora nell'ambito della famiglia: gente semplice e piuttosto modesta: eravamo in tanti, quindi agiva su di me un certo condizionamento sociale che non mi permetteva di frequentare degli ambienti culturali. Per me Napoli non era, non poteva essere la cultura napoletana, è chiaro. Innanzitutto occorreva vivere. E cercavamo di farlo. Ricordo un particolare molto curioso, non so se possa riuscire utile a capirmi: le famiglie numerose in quegli anni non pagavano tasse. Eravamo sei fratelli. Un tale che apparteneva al partito fascista un giorno venne a dirci: se non arrivate a sette figli dovrete pagare le tasse. Mio padre rispose semplicemente: ci vedremo l'anno prossimo. E così nacque mia sorella (la settima). Tutta questa famiglia piuttosto numerosa era pigiata in due-tre stanze. Se l'ambiente era miserrimo, non mancava per... di vitalità e perfino di un certo interesse verso le cose della cultura, anche se attorno il vuoto era completo e non c'era nessuno che ci potesse aiutare, non dico per indicarci un libro, ma per darci qualche suggerimento fuori del nostro orizzonte. Avvertivo soltanto un gran desiderio di disegnare.

— E tuo padre che professione faceva?

— Era barbiere, lavorava in un salone modestissimo.

— Nei pressi di casa?

— Sì, sì, proprio casa e bottega.

— Mi hai parlato or ora della tua infanzia, della tua istintiva vocazione al disegno: esistevano dei precedenti

— Nessun precedente. Credi, i miei culturalmente erano così impreparati che io disegnavo, me la cavavo piuttosto bene, mi facevo anche notare, avevo un disegno abbastanza interessante, un grafico vivo, e mia madre mi paragonava addirittura a Leonardo da Vinci, a Michelangelo. Questo per dirti la cultura di casa a che punto arrivava: proprio completamente negati.

— Nel saggio di Giovanni Carandente, forse il più bello, a mio avviso, fra quelli che ho letto dedicati alla tua pittura (parlo della monografia del '58), ho trovato una frase notevole, questa che ti leggo: « un giovane che in luogo delle sciorinature di stracci colorati, o di un certo languido vedutismo, se ne era andato dritto dritto su per la salita del Museo a contemplarsi i ciechi e il misantropo di Peter Brueghel vecchio nella Pinacoteca nazionale ». In sostanza, vorrei arrivare a questo: tu avvertisti immediatamente il richiamo di una pittura diversissima da quella praticata dalle più cospicue personalità del mondo artistico napoletano. Questo fatto mi ha molto incuriosito: come mai hai sentito la necessità di dare uno strappo, un taglio?

— Veramente il mio non è un caso isolato: mentre vivevo sempre in una condizione istintiva, poiché non mi rendevo conto di quello che facevo, ugualmente avvertivo il bisogno di entrare in un Museo. E fu così che ebbi questo incontro con Brueghel. Però l'idea del Museo non era un fatto isolato. Anziché vedere la pittura mia e dei miei contemporanei io uscivo a studiare, andavo a osservare, rimanevo impressionato da certi quadri che appartenevano a secoli precedenti. Ho letto che anche Picasso ha detto di sé qualcosa del genere: nella sua gioventù frequentava Musei anziché guardarsi intorno, e regolarsi sulla pittura del suo tempo.

— Ma adesso seguiamo un po' gli sviluppi della tua carriera. Dopo le scuole elementari, ti sei iscritto all'Istituto d'Arte che, invece dell'Accademia vera e propria, era una specie di scuola per arti e mestieri. Quindi ti sei sviluppato in quello che si dice un modo del tutto autonomo, da outsider. Questo fatto a me pare interessante. Esiste in te un grosso impianto di pittura e di disegno accademico, e sembrerebbe perciò che tu abbia studiato, non al grado dell'artigianato, ma a livelli molto superiori come nelle botteghe del Rinascimento; che abbia studiato, 225

ad esempio, molto bene tutte le particolarità anatomiche necessarie al disegno. Invece, a quanto pare, a tale risultato sei giunto per volontà, o meglio per la forza del tuo istinto.

— Così pare. Ma anche se non posso negare questa spinta istintiva senza dubbio predominante, esistevano d'altronde dei fattori inconsci che mi portavano ad analizzare le cose sul piano formale, e quindi il mondo ellenico. La forma assumeva un'importanza notevole, la preparazione tecnica era per me un fatto di vitale importanza. Così, proprio la scuola di tipo artigianale fu per me di grande aiuto, ma sempre tenendo conto dei miei sforzi di volontà, giacché sono usciti tanti e tanti studenti da quel tipo di scuola fermatisi poi lungo la strada.

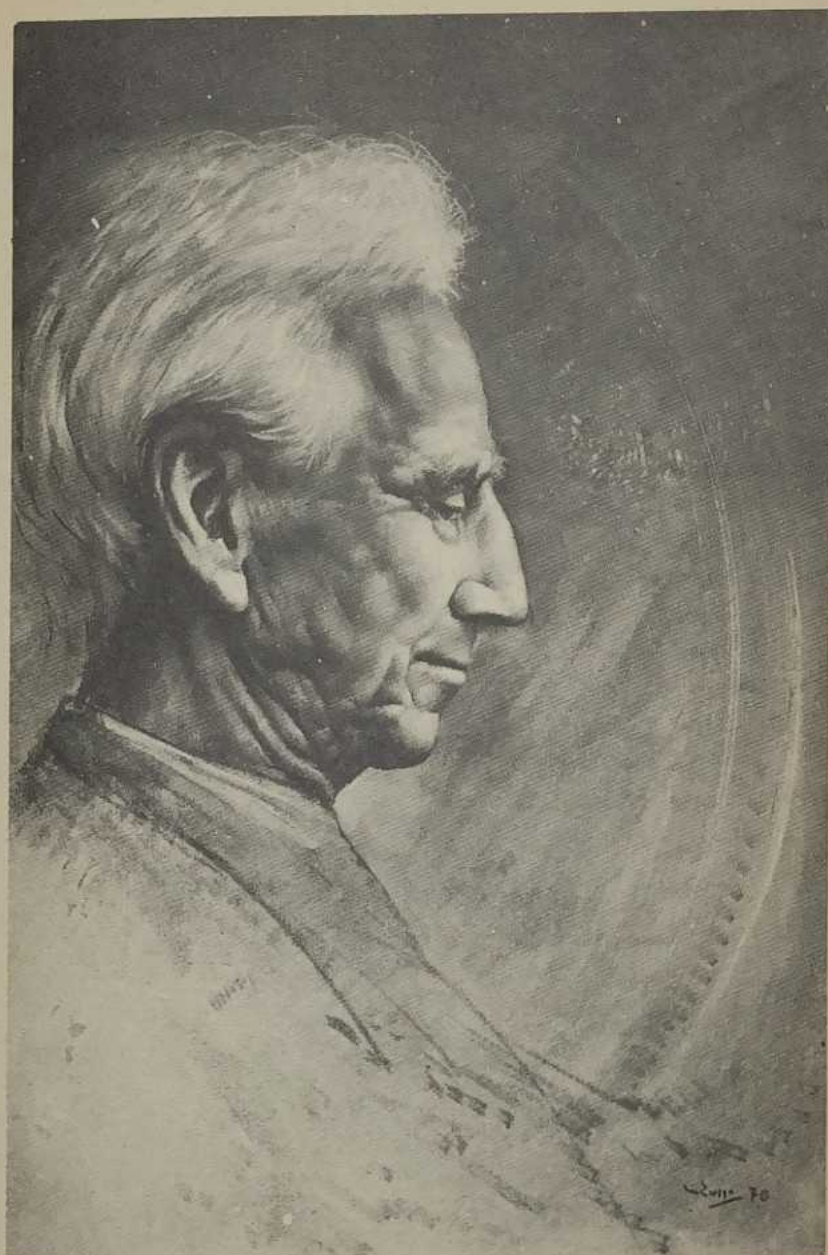
Tuttavia, ecco l'utilità dell'insegnamento artigianale: imparavo come si mischia il colore, come si mette la tela su un telaio, come si stempera un colore, come si fa l'encausto, come si fa l'affresco, tutte cose che, a mio avviso, sono di una importanza notevole.

— Ricordi alcuni dei tuoi maestri in questo istituto? Oppure ci fu qualcosa d'altro che veramente ti portò fuori di là? Succede che un artista finisca per sbattere la porta alla scuola. Per esempio, incontrasti qualcuno che ti segnò una strada?

— Non saprei veramente. Credo di no. Posso dire che alcuni insegnanti hanno influito molto sulla mia preparazione ma non dal punto di vista del mestiere. Secondo me erano i primi approcci di un colloquio che si sviluppò in modo differente, cominciò, allora, quello che io chiamo il dialogo umano dell'arte.

— Così il dialogo umano è stato determinante: attraverso i maestri, e attraverso i contatti con la tua gente, con quello che vedevi, nella zona in cui vivevi, tu hai sentito il primo impulso a lavorare dal vivo. Quindi anche il paesaggio conta molto nella tua formazione artistica.

— Non tanto, ti dirò. Tu sai che la mia preoccupazione costante nei primi anni di pittura era la figura. La figura, sempre la figura umana era al centro dei miei interessi ed è ciò che io volevo rappresentare sulla mia tela. Però torno qualche passo indietro a proposito dell'incertezza di trovare la propria strada, partendo da un ambiente
226 non proprio adatto per approfondire le conoscenze. I miei



Bertrand Russell

erano talmente fuori di quest'orbita (mi avevano iscritto ad una scuola industriale, dove fui regolarmente bocciato), e mio padre non sapeva cosa fare. L'iscrizione ad un istituto d'arte derivò casualmente da un incontro. Cliente di mio padre era un professore di disegno. Fu lui a dire a mio padre di iscrivermi a un Istituto d'arte. Questo episodio è abbastanza eloquente. Penso con raccapriccio a certe situazioni, nella società del nostro tempo: giovani che potrebbero fare certe cose e sono costretti a farne altre proprio perché la società non lo permette perché non si giunge a una scelta. Ti ripeto, penso con raccapriccio che se mio padre non avesse avuto per cliente un professore di disegno che gli desse quel consiglio io a quest'ora probabilmente starei facendo il barbiere. Mi viene la pelle d'oca solo a quest'idea.

— Non stento a crederti. E a proposito di pelle d'oca: la guerra, il passaggio della guerra a Napoli, che è stata una delle città più devastate, danneggiate anche moralmente dal furore della guerra: cosa ha significato per te che eri allora un ragazzone?

La guerra fu una parentesi nera e la mia pittura lo dimostra molto chiaramente. Ho visto cose di una drammaticità spaventosa, davvero raccapricciante. Ormai la cinematografia, la letteratura ci hanno raccontato a iosa decine di episodi di guerra, mentre noi li abbiamo vissuti in pieno. Naturalmente questo clima drammatico conteneva dei lati grotteschi, quasi comici...

— Indubbiamente qualcosa deve essere rimasto nella tua pittura: se penso a certe scene che si possono interpretare tanto in senso drammatico, anzi tragico, quanto in senso comico; certe tue sfere di emotività devono essere state assolutamente toccate dalla guerra. Non si spiega altrimenti ciò che hai dipinto. Tu hai visto l'orrore, hai visto come può sprofondare il genere umano, nel cuore di una città.

— Sì, però io questo l'ho vissuto ma non ne ho mai voluto trasmettere nella pittura. Tutto il lato negativo che si ripercosse sull'individuo, non sono mai stato spinto ad illustrarlo. Il dolore l'ho visto e l'ho sperimentato, ma l'ho restituito sulla tela in maniera diversa, non facendo una descrizione di semplici fatti. Credo davvero di non essere un pittore della cronaca; anzi a me piace dipingere situa-

zioni fuori del tempo, forse perché per indole atavica vivo di rassegnazione, e certi avvenimenti, come la guerra o la morte non avevano bisogno di essere « presenti » ai miei occhi, sono cose che sono sempre esistite.

— Siamo giunti al momento in cui dobbiamo stringere il tuo rapporto con la realtà. Per te non si trattò di realismo di tipo impegnato, come il grande caso di Guttuso o odi altri pittori del secondo dopoguerra; e neppure di un realismo accademico. Per te si può parlare di un realismo fantastico, nella misura in cui tu ponevi sempre l'al di là del reale come meta, come punto finale della tua osservazione.

— Sì, io non ho mai creduto al neorealismo, o ad altre correnti, tanto è vero che mi sono sempre trovato in difficoltà fra molti miei colleghi; ero sempre accusato di non capire la problematica del mio tempo. Il dolore umano oppure il lato comico, il lato grottesco, come dicevo, infine tutti i fatti dell'uomo li ho sempre visti fuori del tempo, naturalmente facendo sempre attenzione a una certa realtà. Vorrei spiegarmi meglio per non mettermi dalla parte del torto, come uno che si benda gli occhi di proposito. Non è così. A me non interessa un fatto di cronaca; quanto piuttosto una « cronaca » di vita, diciamo così, sprofondata nel tempo, perché in ogni epoca sono accaduti avvenimenti del genere. Per carità, non è che vorrei fermare lo sviluppo dello storia. Certi avvenimenti, certe situazioni storiche sono determinanti perché esista un processo evolutivo nella società.

— Quello che hai detto è perfettamente giusto. Lo stesso Carandente insiste anche su un'altra esperienza. Sempre per quanto riguarda il tuo rapporto con il clima artistico e l'ambiente partenopeo, dice che tu l'hai scavalcato e hai cercato un'altra direzione, come accadde a Scipione nel '30 quando appunto si avvicinò a un certo clima espressionista remoto, non soltanto all'espressionismo del nostro secolo. Con una acuta trasposizione analogica, dice che a te ventenne, venticinquenne, alle prime armi, accadde qualcosa di analogo a ciò che era accaduto nel '30 a Scipione, quando riportò in vita attraverso il barocco il denso colore dell'espressionismo tonale. Converresti con lui su questa analogia?

— Indubbiamente. Ma non solo per modestia devo sottolineare qualche differenza. Mentre il grido di Scipione era di una drammaticità quasi senza speranza, in me c'è stata sempre, non voluta, ma sentita, sempre una valvola di sicurezza affinché l'uomo potesse sperare, e continuasse ad avere una certa fiducia in sé. La salvaguardia in me stava e resta nel lato grottesco, nel lato comico, nell'humour che proveniva proprio dal filone napoletano e che



230 Giacinto Spagnoletti

permetteva a me di uscire dal verismo sentimentale, mentre Scipione ha vissuto in una città forse più cardinalizia, più grave, almeno allora, dal punto di vista culturale.

— Adesso vediamo di riservarci, come si può in una conversazione, le tue impressioni nel « rivivere » il mondo napoletano, una volta abbandonata Napoli. Perché quello è il momento in cui tu hai dato vita fantastica alla tua città, alla gente che avevi lasciato alle tue spalle. Quel momento mi pare abbastanza interessante.

— Cercherò di rievocare le prime immagini che s'accampavano nella mia pittura. Qui, ripeto, sussistevano quei fattori determinanti di cui abbiamo parlato, che influivano e mi mettevano a dura prova: la grande folla, il brulicare della città enorme, vociante e festosa, che sentivo e osservavo continuamente; dall'altra parte la zona flegrea, questa enorme, fantastica distesa. Così io cercavo di captare, tentavo di aprirmi a entrambi questi aspetti. Nella mia pittura entrarono appunto in quel periodo le grandi feste napoletane, oppure le processioni. No, non era « Il voto » inteso alla maniera veristica di Michetti. Per me era ben altro. E parliamo ora dei paesaggi. I paesaggi erano nevosi, ma solo in apparenza; la ragione per cui io dipingevo dei campi che sembravano immersi nella neve era semplice: la nostra zona allora non era asfaltata, era tutta « imbianchettata »; quindi rivedevo queste strade di polvere bianca in cui neanche gli alberi potevano crescere, e tutto assumeva un colore di steppa nordica. Ricevetti perciò l'appellativo di « nordico di Napoli »: un equivoco perché si trattava per me di aderire al paesaggio che mi aveva colpito. Naturalmente non mi sognavo di riprodurre il pino sulla collina di Posillipo, questo non era nella mia indole, assolutamente.

— Ciò che ricordi risponde in pieno alla considerazione in cui la critica migliore ha tenuto il tuo lavoro. Come ho detto prima ha sentito innanzitutto in te lo strappo dalla tradizione napoletana schiettamente ottocentesca e anche del primo Novecento, e poi come un ritorno a un certo tipo di espressionismo nordico e via via il recupero del barocco italiano e spagnolo. Tutto questo rientra perfettamente nella tua esperienza di un tempo. Ora io vorrei fermarmi su un altro passaggio interessante. Data l'insistenza su certe figure deformate, con segni di vecchiaia, di desolazione, 231

con segni di istrionismo, mi sono chiesto più volte se tali figure non derivino da un tipo di contemplazione, da una maniera di vedere l'esistenza sotto forma di teatro. In altre parole, io ho l'idea, e sta a te confermarla o smentirla, che la tua visione del mondo sia quella di chi trova continuamente di fronte ad un palcoscenico dove tutto ciò che si agita e grida è povertà o lusso, illusione o disperazione, felicità o cattiveria, ma non è mai fuori della vita; una vita intesa sempre sotto l'aspetto o il ricalco teatrale, quindi assaporata con un gusto scenico, e talvolta scenografico.

— Quello che affermi mi colpisce, non solo è interessante, credo davvero che il senso teatrale tuttora esista nella mia pittura. Se ben ricordo, anche secondo altri critici, io vedrei le cose come tante scene osservate sul palcoscenico, compresi gli attori che recitano; tutto però finire per rispondere a un'esigenza mia, o vogliamo chiamarla vocazione: quella di rimanere un po' fuori e di essere spettatore. Infatti anche nella vita politica, non sono mai tra coloro che partecipano dal vivo e parteggiano. Mi interessa sempre vedere dove va l'uomo. Questa specie di curiosità forse potrebbe assomigliare a cinismo, sarà un aspetto piuttosto negativo del mio carattere, non so, ma sono convinto che per essere davvero « dentro », occorre salvarci tesori di esperienza che si sono conquistati; se uno si butta allo sbaraglio c'è pericolo di perderli. Allora queste esperienze, comunque sia, vanno meditate, assorbite per poterne estrarne il succo attraverso il proprio lavoro. Partecipando direttamente, credo che finirei per rimanere coinvolto. La vita è talmente coinvolgente di per sé, che io temo a un certo punto di non trovare un ulteriore spazio, e neanche l'energia di fare l'una cosa e l'altra.

— Tanto è vero che dici che l'hai già in qualche modo dichiarato molti anni fa in un scritto che io conservo e ricordo, e in questo momento vorrei ricordare a te. Tu dicevi: E' possibile ignorare i tanti e tanti veti e agli animi che in essi appaiono così visibilmente? Io credo che al di là delle teorie sull'arte esista oggi per l'artista il bisogno di mantenere un rapporto profondo tra la sua opera e l'uomo. S'intende che esso debba avere il significato di un vero e proprio recupero « Scavare, come si diceva un tempo, tra i valori dell'uomo non vuol dire salire sulle sue spalle, ma, al contrario, rimanergli vicino umilmente ». Queste erano

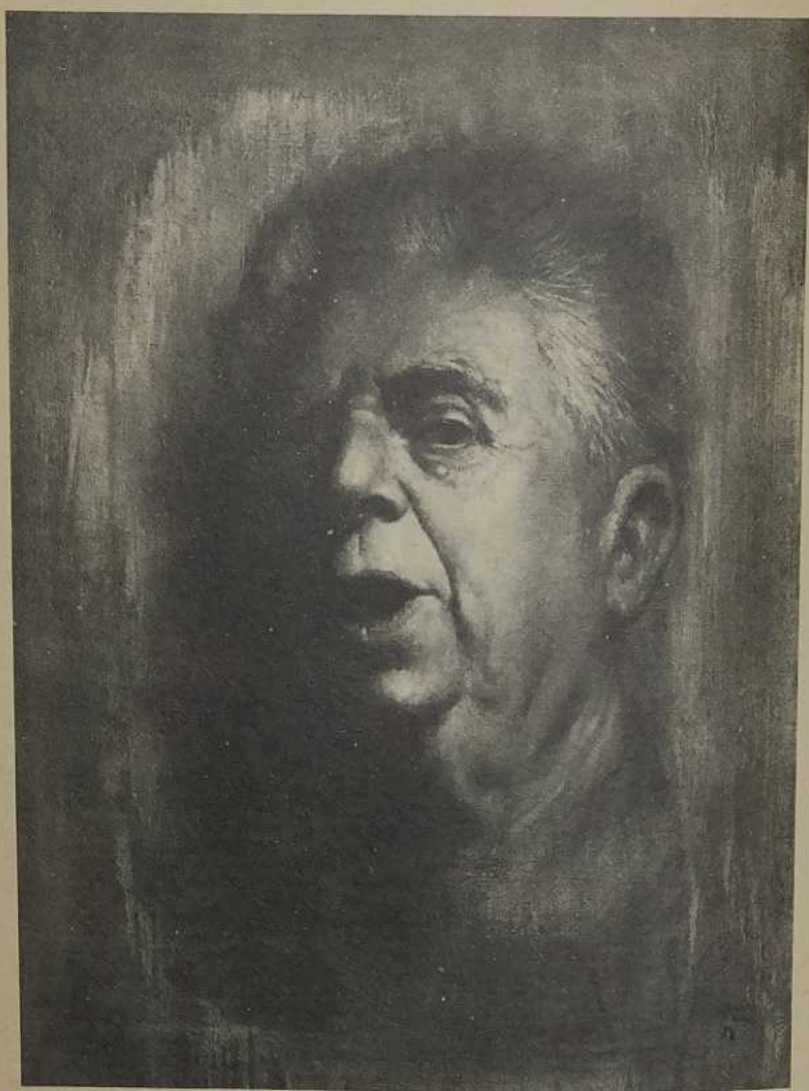
le tue parole di un vecchio catalogo. Tutto sommato il problema mi pare immutato, anzi messo a fuoco continuamente nei tuoi quadri. Ma esso mantiene un'ipotesi: c'è in questa visione della realtà l'elemento profetico, qualcosa che ti spinge a vedere al di là dell'oggetto, cioè anche al di là delle mete stesse? L'uomo che tu osservi non è per caso l'uomo da cui vorresti allontanarti per cercarne un altro, diverso e remoto?

— Innanzitutto, vorrei dirti che lo sviluppo della mia pittura è sempre stato assecondato dallo sforzo di chiarirmi certi fatti misteriosi della vita, quei fatti che forse cozzano con una certa realtà quotidiana, pur non negandola, pur essendo vigile e vedendola in una maniera piuttosto viva. guardare una propria autonomia. Si tratta di conservare. Però questi fatti misteriosi esistono ed alternano gli aspetti e deformano perfino il volto dell'uomo: ora lo rendono caricaturale, o grottesco, ora simpatico, antipatico, ecc. Quindi il fatto « profetico » evidentemente già c'era in me, già io sentivo la necessità di qualcosa che andasse al di là del momento, al di là del concreto. Secondo me — risaliamo agli anni d'oro, quando lasciai Napoli per stabilirmi a Roma — quello che tu hai chiamato l'elemento profetico è scaturito dall'impatto con il mondo ebraico.

— Cerca di precisare meglio.

— Tu sai che a Napoli gli ebrei non esistono. A Roma i primi anni li ho trascorsi nel quartiere del ghetto, in Trastevere; l'incontro con Roma è avvenuto qui ed è stato violento. Bisogna riconoscere che Napoli sembra una dolce provincia rispetto a Roma, questa città cruda, asciutta di fronte alla carezzevole Napoli, così affettuosa ma non lacrimevole, quindi tanto più assurda. Il passaggio, dicevo, ad una città come Roma ha avuto una forza d'urto assoluta e in più si è aggiunto l'incontro con il mondo ebraico. E persino il volto dell'ebreo mi ha colpito, volto che poi ho riscontrato anche in certi napoletani: naso aquilino e grosso, capelli ricciuti. Questi caratteri che sono poi mediterranei li ho riconosciuti a Roma che non mi pare una città mediterranea; se mai una città balcanica... Allora questo senso profetico è venuto proprio dalla vecchiaia, dalla saggezza e dalla rassegnazione di certi personaggi osservati.

— Posso chiederti allora se anche certe caratterizza- 233



Eugenio Montale

zioni somatiche della tua pittura che sembrerebbero caricaturali facciano parte invece di una misura elementare in cui confrontare uomo a uomo? In sostanza, tutto sembrerebbe precostituito in te, quando si vedono i tuoi dipinti dal '50-'55 in poi: figure segnate in profondità, come attori da circo, o maschere. Invece mi dici che sei partito anche dall'esperienza diretta fatta in una città come Roma. E questo è abbastanza interessante, giacché nulla viene a caso.

— Se parliamo da un punto di vista meramente artistico, le immagini che disegnavo, o dipingevo prima, erano piuttosto stucchevoli, erano dure, crude, anche se animate da un soffio grottesco. In quei visi si notava una certa ambiguità, forse una crisi anticipata. Del resto i pittori ai primi anni quasi sempre riescono duri, e non solo i pittori; tutti gli artisti, anche chi scrive, sono forse più interessanti dal punto di vista creativo, ma rivelano qualche incertezza di fondo, perfino paura, direi, che poi si trasforma in un dato interessante. Da ciò deriva quella caratteristica da naïf che hanno certi artisti di valore. Man mano la pennellata diventa più sciolta, arriva l'esperienza, che può anche essere negativa rispetto al valore intrinseco, però è un mestiere che tu acquisisci con gli anni. I miei primi anni rivelano questa durezza; così, nel periodo dal '50 fino al '57 o '58, si potrebbe notare notevole incisività, accompagnata da una tecnica di estrema incertezza, però con una validità direi quasi maggiore di quella odierna.

— Due sono ora le cose che occorrerebbe mettere a fuoco. Innanzitutto, dopo aver parlato del tuo rapporto con l'uomo, fermarci sulla tua ritrattistica, e sul senso che tu hai del ritratto, che ti ha reso anche famoso, e successivamente sul rapporto con la macchina, su quel che di artificioso, drammatico e demenziale ha la macchina inserita nella vita dell'uomo di oggi e della città. Andiamo per ordine: come senti il rapporto con la persona che devi ritrarre?

— Voglio subito raccontarti un episodio che, a mio avviso, è determinante. Potrebbe, chi lo sa, caratterizzare meglio la sfera dei miei interessi. Ti dirò subito come: ogni fatto drammatico, che emerge nella mia pittura, svolta subito nel lato grottesco.

Io era ragazzo, morì mio padre e si fecero le sue esequie. Ebbene ero in prima fila con i miei fratelli dietro il feretro. Mentre procedevamo, notavo che attraverso i vetri

del carrofunebre noi eravamo ritratti tutti deformati: l'uno era corto, l'altro brutto, l'altro ancora grasso. Così, anziché piangere dietro la salma di mio padre, ci mettemmo a ridere a partire da me. Cioè scoprivo in un momento così drammatico quel lato grottesco, che era inevitabile, data la situazione. Quindi anche nella vita io vado a trovare istintivamente, o consapevolmente, o ragionando, in ogni situazione, certi aspetti anche divertenti partendo dal punto opposto.

— Questo vale anche per i ritratti?

— Per quanto riguarda il ritratto, cerco invece di essere il più fedele possibile al modello, proprio per reazione, anzi è un fatto del tutto spontaneo. Però è chiaro che esiste in me la volontà di reagire a certi tipi di espressione, a certi linguaggi fino adesso in auge, e che fortunatamente stanno esaurendosi, che hanno deformato l'uomo, cioè hanno distrutto la sua immagine. Per questo mi sono sforzato sempre di scendere all'analisi di un personaggio, di essere il più possibile penetrante, senza finire evidentemente nella fotografia, rispettando cioè quei canoni indispensabili perché un'immagine sia fedele al suo modello.

— Quando cominci un ritratto, il personaggio che ti è di fronte tu in qualche modo lo prevedi o via via lo vieni scoprendo? In altre parole è la personalità che vince su di te, o sei tu che a poco a poco le vai incontro e continuando la tua ricerca psicologica ritrovi poi queste motivazioni, nell'esecuzione del ritratto?

— Questa è una domanda molto interessante, e una volta ne discussi proprio con Gianni Caradente. Egli mi disse: Non so fino a che punto conti la maestria dell'artista, la sua consapevolezza, o quel tanto di mistero che dà al ritratto il senso di vitalità che regge nel tempo: ché, se fosse una cosa fatta male, dopo due-tre anni inevitabilmente cadrebbe perdendo ogni valore. Come mi accingo a un ritratto? Senza avere delle regole precise, mi pongo subito delle domande di carattere psicologico. Chi è colui che ho di fronte? Cerco di percepire certe qualità o caratteristiche o tratti dominanti della persona in questione giocando quasi d'istinto, come la bestia che sente il fiuto dell'individuo. Non si tratta, in ogni caso, di un giudizio, e secondo me sarebbe impossibile darlo, ma a modo mio dò un'impostazione umana del personaggio, un'interpretazione. E'

chiaro che l'interpretazione si avvicina di molto al vero, giacché questi ritratti, dopo, portati davanti alle persone più semplici o prive di cultura, impongono l'idea della loro somiglianza. Ora il ritratto è di una difficoltà enorme, tanto vero che se mostri un ritratto del Mantegna, o poniamo un ritratto del '300, tali ritratti diventano indecifrabili, e ciononostante essi riflettono una realtà enorme. Viviamo in una epoca della totale riproducibilità delle cose, eppure il cinema e la televisione deformano la mente al punto che è difficile individuare o capire l'arte del ritratto. Persino delle persone culturalmente preparate oggi si rifiutano all'idea del ritratto; esse sono così determinate, o per meglio dire menomate da questi mezzi, (e badiamo che la fotografia opera continuamente sulla psiche dalle pagine dei giornali, che non riescono a percepire le caratteristiche psicologiche che stanno alla base del ritratto. Per questo io insisto nella ragione artistica del ritratto, proprio perché è tutt'altra cosa da ciò che può risultare dall'immagine televisiva o da una fotografica.

— Sempre rimanendo su questo tema, vorrei sapere da te: è vero che ci metti sempre qualcosa di più in un ritratto di quello che occorrerebbe? E' vero che a un certo momento tu ami caricare il ritratto di sovrasensi? Questa attitudine donde ti viene?

— Il ritratto comporta sempre un impegno, ed è proprio questo impegno che ti fa venire meno a quelle che potrebbero essere le libertà personali nel momento dell'esecuzione. Se dovessi fare un ritratto liberamente, io forse lo farei anche più sciolto e forse sarebbe più interessante, però giacché mi propongo di restar fedele all'idea del ritratto, senza vendermi beninteso, ecco che a questo punto comincia un dialogo serrato con la persona e con gli altri che devono vederlo. Credi, non è un atto di dimissioni » da me stesso artista: è un modesto atto di verità, provocato dalla possibilità che il mio **discorso** possa essere compreso dagli altri. Quindi il ritratto è sempre una porta nella quale io posso entrare, e mi sforzo di far entrare gli altri. Ora quando eseguo un ritratto diciamo così ufficiale rimango un po' fermo. Questo non è un fatto che concerne solo me. Se tu osservi le composizioni corali dei grandi maestri, là dove non è in causa il ritratto ma solo un insieme di personaggi, e poi ti imbatti nel ritratto di un personaggio, eb-

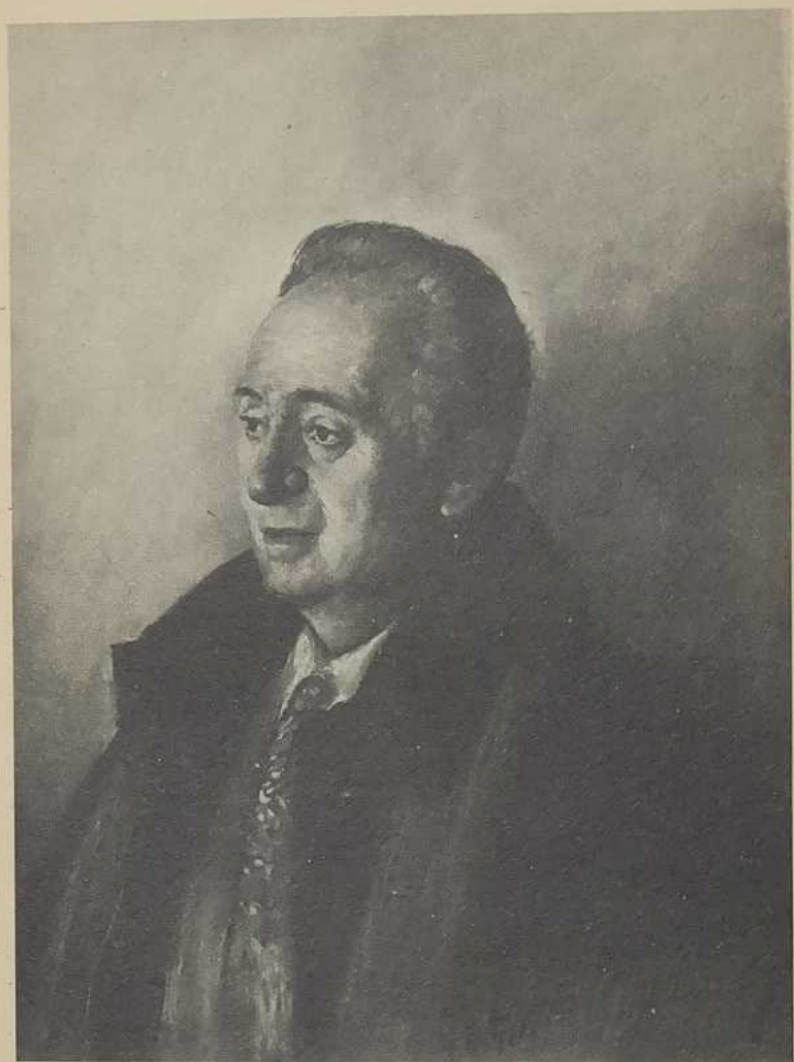
bene tu noti che la pennellata diventa più rigida. Ho molti esempi da proporti.

Nel Museo del Prado a Madrid si conserva uno dei capolavori di Velàsques: LA RESA DI BREDA. Vi è rappresentato Gustino di NASSAU, capo degli olandesi « ribelli », di fensore della città, della quale porge le chiavi in atto di sottomissione al Ambrogio SPINOLA, comandante delle truppe spagnole inviato a domare la rivolta nei Paesi Bassi. Si nota in questa grande tela corale la preoccupazione del Velàsques di voler ritrarre in modo fedele quei personaggi che compongono la scena. In special modo, la testa di Ambrogio SPINOLA sembra quasi posticcia tale è l'interesse del grande pittore di ritrarre in modo fedele le caratteristiche somatiche del volto del personaggio. Velàsques non è certamente un pittore da lasciarsi andare a tali licenze »; la sua maestria nelle grandi composizioni è indiscutibile, tuttavia si nota questa lievissima « colpa » che rende, forse, alla vasta composizione un maggiore realismo.

Un altro esempio di quanto sto dicendo si riscontra nella « Scuola di Atena » di Raffaello là dove guardando a destra, si nota il volto del Maestro. Vi è più intensità psicologica e meno abbandono nella costruzione del volto, per cui si avverte la differenza di intensità espressiva e quindi una maggiore rigidità nel tratto. Analoga caratteristica si nota nell'altra composizione da « IL MIRACOLO DELLA MESSA DI BOLSENA » sempre di Raffaello, là dove il maestro volle ritrarre un gruppo di guardie svizzere del Pontefice. Non è da escludere che Raffaello volesse inserire nella composizione personaggi che incontrava spesso durante l'esecuzione degli affreschi. Infatti un personaggio che non ha nulla a che fare nella vasta opera della « Scuola di Atene » ricca di personaggi famosi dal pensiero umano è il ritratto di FRANCESCO MARIA DELLA ROVERE.

Il ritratto comporta dunque una legge spietata che uno è costretto a seguire. Perché è inutile dire: io con quattro pennellate ti vedo così. Tu devi eseguire il ritratto e essere lì a studiare quelle che sono le vere caratteristiche di un uomo: l'orecchio fatto in un certo modo, il naso in un altro, e così via. Io appartengo purtroppo alla razza di chi non lavora con quattro pennellate.

— Allora la mia domanda era più legittima. Se ben ricordi, chiedevo se ti riconoscevi o meno questa « carica »



Domenico Javarone

di segni sulla tela, forse troppi nei confronti della persona da ritrarre. Adesso capisco che essa ti giova per raggiungere il tuo risultato.

Ora passiamo alla seconda domanda che non è meno interessante: quale è il motivo di tante tue composizioni, grandi e piccole, che riguardano il rapporto con la macchina, questo strumento di esaltazione e di tortura dell'uomo contemporaneo?

— Quando ho cominciato a vedere gli uomini nel paesaggio, già da allora è baleata in evidenza la macchina. Per esempio, attraverso i fuochi d'artificio. Esisteva, certo, una necessità per me di corrispondere a delle geometrie, evidentemente influenzato da certi linguaggi contemporanei. Sentivo il bisogno di rompere il quadro in diverse linee. Da ciò scaturì, anche nel piano tecnico, questa tematica. Dipinsi così i fuochi di artificio. S'intende erano fuochi di artificio per modo di dire, per me significavano rotture di piani, però sempre inserendo l'immagine dell'uomo. Da qui è nato e si è sviluppato il tema del venditore di fuochi, poi queste girandole hanno preso sempre più posto fino a che non sono venute le macchine, i grovigli di ferri, ecc., e da ciò naturalmente il rapporto uomo/macchina. E' chiaro che mi sono anche divertito. Ho potuto dipingere di volta in volta l'uomo in dimensioni annichilite o, se vuoi, grottesche, risibile omino a cospetto delle tante deformazioni, dei tanti condizionamenti provocati dalla macchina. Ma mai sono stato spinto all'aggressività, mai ho voluto calpestare l'immagine dell'uomo, accettando una polemica troppo facile con il mondo moderno, realtà ormai indiscutibile.

— Capisco, ma io volevo arrivare al punto di tensione di questo tuo rapporto con la presenza delle macchine. Se ben ricordo le proposte fantastiche e sottilmente ideologiche dei tuoi quadri, (e mi riferisco ai più noti), esiste in te l'idea che l'uomo non possa prescindere dal destino della macchina ma non per questo, come tu dici, debba esserne condizionato. Qui, in definitiva, si rileva la tua speranza, che l'uomo non finisca, come il famoso personaggio di **Tempi moderni** di Chaplin, stritolato dall'ingranaggio. Tu vedi l'uomo assieme alla macchina, l'uomo come componente magari di questo paesaggio tremendo ed esaltante della vita moderna, ma non l'uomo che finisce vittima o

schiaivo, sottoposto e stritolato dai congegni da lui creati.

— Come dicevo prima, proprio in base ad una ricerca anche estetica all'origine, il mondo della macchina mi è servito a capire talune esperienze astratte. Prescindiamo dai fattori psicologici o ideologici, perché dopotutto io sono un pittore. Mi è servito proprio per comporre sulla tela certi movimenti, attuare certe situazioni formali di rottura, diversa da quelle che propone l'immagine dell'uomo: il bullone, il pezzo della macchina, l'ombra della macchina su una determinata cosa, sono tutte tematiche surreali a fantastiche, oniriche... anzi non oniriche. Il periodo « onirico » risale al '50/'52.

— Ma persiste sempre, nei tuoi quadri di quest'ultimo decennio, la idea di una figura unica o di una scena umana o di un gruppo, anche di un particolare, di un piccolissimo particolare inserito in un cerchio. Ora vorrei sapere: questo concetto di un realtà imprigionata, e al tempo stesso messa molto bene in rilievo, scaturisce sempre da questo tuo rapporto con le geometrie, con le funzioni architettoniche delle cose, della città e degli incanti che queste stesse immagini hanno prodotto in te?

— Sì, c'è effettivamente quest'idea di chiudere la figura in uno spazio geometrico, uno spazio astratto o frastagliato; è probabile che da un punto di vista ideologico, oppure da un punto di vista psicologico ci sia effettivamente una tensione, però il senso del cerchio è scaturito da una riproposta geometrica che io ho sentito. Qui comincia a entrare l'elemento razionale, mentre prima mi esprimevo con una pittura istintiva, non sottoposta al senso della ragione. Giunto a una certa consapevolezza delle cose, ho cominciato a vedere tutto ciò che avevo fatto prima in maniera più analitica, cioè a riproporlo attraverso una lente, come se lo vedessi attraverso una lente. Ecco qui lo studio di una mano, lo studio del corpo umano nel cerchio. E poi il rapporto dell'uomo con la natura, dell'uomo con la bestia, sempre dentro un cerchio, quasi a risentire tale rapporto attraverso un linguaggio critico.

— Adesso i nostri punti di vista coincidono. Alle origini il rapporto era di tensione, anche con un sottofondo onirico; successivamente è stato filtrato da questa tua presa di coscienza, da una analisi critica della realtà, ovviamente della realtà figurativa, ora condotta a una maggiore



Alberto Moravia

8

fu un superpoemarket dei peti
era tutto un poetegolezzo forse
o era tutto di peti un lezzo
niente da dire tutto da tacere
l'epotaffio e il poemicidio ma
ci si cicisbeano i cicisbeat
della setta Antaduerna
(e nella lingua-figlia
dei dentenuti logotenenti)

9

tutti poetanei un pò scontanei

10

leggevano estrallettualeggiavano
sleggevano si intusleggevano
si auscultavano si auscult
il rumore del fondo del rumore
innocui non innocenti
spettracoluominimi contavano
quando cantavano Ohoooooooooh
mantra per mantrakes
mandra per mandrie
e vocali boccali orali
sulle dune le une
e le (sc)altre spoesie
spoesalezii impoesibilità
impoetriti nella foresta
dei simbowling languerings

11

and H-off-limit-wood?
Oh! Only wood? Oh! only words?
We Woody Alien? Holly-Woody-Alien...
Dalla Mostra di PensarHollywood
al Castel Poetiano il vostro
povero diavolo dell'avvocato
e p.c.c. o alians
giannitoti





L. 2.000
(...)

1979

CALIF
SHEFF
FE

45
46





Gianni Toti e Leonardo Mancino durante le votazioni



Maurizio Ferrara
e La Regione Lazio
è incuriosita o
l'Inanonimo
Romano
pensa a un
Consonetto?



Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black

TIFFEN Color Control Patches

© The Tiffen Company, 2007

ecodifica l'apparente insi-
ul palcoscenico e ricodifica
ul piano dei contenuti né,
pecifico teatrale convenzio-
territorio ormai definito da
le e le cose, tra il linguag-
« che si leva dopo la fine
ione è una loquacità petu-
sa, che non ha altro conte-
e », che non ha cioè più
ne sia il fondamento, ma
onunciato, quqasi, per stor-

atica "teatrale" di quella
st-avanguardia sottolinean-
come istituzione, l'impegno
di ruoli né specializzazioni,
ne disseminazione di desi-
più marcato dal teatro in
la polemica contro l'imma-
e altro ancora.

tando dalla lettera del Cir-
del Carrozzone, cerca di
mportamento rivoluzionario
trovare i modi e i terreni
getto, al di fuori dai ruoli
e nella scelta della dis-or-
". Valga, per tutti, l'inter-
onomia del desiderio.

rcolo Ottobre di elitarismo,
operai e studenti, di usare
scutibili esperimenti. E' la
la schematicità con cui da
ento operaio (e anche nei
frontato il problema della
atico disconoscimento del
è il discorso dell'ordine,
zano le parole corrisponde
ui si organizza (si vorrebbe
on si può immaginare una
na frattura nel linguaggio,
ente sul già noto, che il

coinvolgimento emozionale no
critica, che la gastronomia p
feestival dell'Unità (e affini)
perché la gastronomia dovreb
Sono i festival dell'Unità che
buona, sempre — non vicev
di C.S.).

C'è poi tutto il resto del
codificabile. Ci sono gli int
quelli di alcune studentesse ch
nari, quelli dei poeti. Qui la
ha funzionato come reagente p
talora ironicamente risentite (C
sofferto (Sandro Lombardi de
desiderata autogiustificazione
ralità non però im-pertinente.

E la lateralità ha caratteri
dei poeti che hanno decostru
in qualcosa d'altro che sta a
svela, appunto, nella parola inn
ad es. e Gianni Toti con tutta
ironia e Mussapi che ci tras
di significati). E poi gli altri:
suarci", Alberto Cappi, Giu
Ferri, Angelo Maugeri che pre
per interferire, smontare, rim
contrapporsi, accettare anche
angoli visuali che si centrano
mente, pertinenti per essere
fuga da un discorso da cui si t
affascina e allontana nello ste

Miseria delle semplificazi
produrre per quello che sono.
schematiche. Le cose in ques
il discorso, l'ordine, il logos,
bisogni, il corpo, l'economia l
tempo, lo spazio, la scena, la p
il fuori, la poesia. Sì, la poesia

Un'ultima cosa: il libro n
tra di loro ma di schede mol
possono mischiare le carte e
da qualunque parte del mazzo

TIFFEN Gray Scale

© The Tiffen Company, 2007

A 1 2 3 4 5 6 M 8 W 9 G 10 11 K 12 13 14 C 15 Y B 17 M 18 19

FILATI TRE SFERE



© The Tiffen Company, 2007

TIFFEN® Gray Scale



te le votazioni



Il poeta Ignazio Buttitta

