

“Malebolge”, il primo numero (Reggio Emilia, 1964)

La riproduzione integrale qui del primo numero di “Malebolge” era in programma per la fine dell’estate. Ho deciso di anticiparla per due motivi ugualmente importanti, il primo drammatico e per me doloroso, il secondo contingente: la scomparsa pochi giorni fa, l’11 giugno a Bologna, di Giorgio Celli, che di “Malebolge” fu uno dei cinque fondatori (con Corrado Costa, Antonio Porta, Ennio Scolari e Adriano Spatola) ed era l’ultimo superstite; la recente pubblicazione, da parte delle Edizioni Diabasis di Reggio Emilia, di tutti i numeri della rivista a cura di Eugenio Gazzola, con introduzione di Walter Pedullà e postfazione dello stesso Celli, del quale in questo primo numero appaiono due incisivi interventi.

Riprendo da questo volume le note esplicative a ciascun numero di Eugenio Gazzola e la post-fazione di Giorgio Celli, che mi sembrano perfettamente atte, per chiarezza e completezza di informazioni a introdurre e storicizzare gli scritti di varia natura (in versi, in prosa, critici e teorici) presenti in questo fascicolo di “Malebolge”: superfluo aggiungere qualcosa da parte mia, a parte un breve cenno sulle origini della rivista. Antonio Porta era uno dei cinque poeti compresi nell’antologia dei *Novissimi* (con Balestrini, Giuliani, Pagliarani e Sanguineti), che nel 1961 aveva agitato le acque stagnanti della letteratura italiana. Celli, Costa e Spatola avevano preso parte con i *Novissimi* nell’ottobre ’63 a Palermo, al congresso fondativo del Gruppo 63. Nemmeno sei mesi dopo nasceva a Reggio Emilia, soprattutto per loro iniziativa, la rivista *Malebolge*, che assumeva un atteggiamento critico ma costruttivo proprio nei confronti delle nuove idee discusse a Palermo. Non a caso personaggi pur non tacciabili di conservatorismo, come Giuliani e Sanguineti, non condivisero l’iniziativa reggiana, anche se non la contrastarono apertamente.

Mi sembra opportuno ricordare che in questa stessa sezione del sito, al punto 5, è riprodotto il numero speciale di “Malebolge” dedicato al Parasurrealismo e pubblicato nel 1966 come inserto di “Marcatré”. Inoltre, al punto 9, si può leggere la raccolta di poesie di Giorgio Celli *Il pesce gotico* (Edizioni Geiger, 1968), comprendente in appendice il saggio *L’operazione poetica il Grande Trasparente*, utile a comprendere le ragioni del lavoro poetico dello scienziato-scrittore bolognese.
Maurizio Spatola

http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00006.pdf

http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00010.pdf

Il libro “Malebolge”, l’altra rivista delle avanguardie, edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2011 pagine 404 Euro 32,00, può essere ordinato in libreria o richiesto direttamente all’editore: commerciale@diabasis.it

Note ai testi

Eugenio Gazzola

Malebolge 1, Primavera 1964

La rivista è distribuita da Ugo Mursia e C. editore in Milano. La redazione è a Reggio Emilia, in via San Paolo 8. Responsabile, Paolo Rosati; la testata era stata registrata al Tribunale di Reggio Emilia in data 24 marzo 1964 (reg. n. 167). Ennio Scolari vi compariva in qualità di redattore, a fianco di un comitato di redazione che comprendeva: Vincenzo Accame, Giovanni Anceschi, Paolo Carta, Giorgio Celli, Corrado Costa, Alberto Gozzi, Luigi Gozzi, Antonio Porta, Adriano Spatola. Alla sua prima uscita si definisce “rivista di letteratura”.

L'indice è diviso in “Testi” e “Pretesti”. I primi si aprono con *L'enigma naturale (epigrammi)* di Antonio Porta (poesia che oggi apre anche la raccolta completa della sua opera in versi, uscita nella primavera 2009 da Garzanti a cura di Niva Lorenzini). Il sistema compositivo a *collage* utilizza titoli e righe di articoli giornalistici prelevati da vari mezzi di informazione. Il poeta stesso lo spiega più avanti nella pagina di chiusura dei “Pretesti”.

Fold-in di Paolo Carta è il racconto di un uomo morente a causa delle radiazioni assorbite durante un'esplosione nucleare. Dieci anni dopo Hiroshima e in tempo di “guerra fredda” il tema della morte atomica era uno dei più sentiti da scrittori e artisti. La prosa di Carta utilizza brani di altri scrittori e li fonde in un magma narrativo che as-

sume i tratti di una scrittura automatica, visionaria e stralunata per i molti sobbalzi del ricordo o della paura; il testo è punteggiato di notizie tecniche, resoconti medici e notizie giornalistiche, lasciando trasparire le mutazioni che la paura nucleare aveva indotto nella comunicazione artistica e nell'assetto sensoriale degli individui. Il testo è in linea con la realtà storico-sociale del tempo, e stilisticamente “informale” come l'arte visiva che in quegli stessi anni era ancora la più influente in Italia.

La poesia di Adriano Spatola che segue, *Sterilità in metamorfosi*, poi inserita in *L'ebreo negro* (Scheiwiller, 1966), è un esempio della ripresa di alcuni modelli del surrealismo europeo ancora fondati sul verso automatico e su immagini oniriche assemblate tra loro. La poesia è costruita ricombinando uno stesso gruppo di versi – alcuni dei quali di forte tinta espressionista – in successioni sempre variate.

Dieci minuti con Fabulus è un dialogo teatrale di Alberto Gozzi, che sarà drammaturgo, regista e nei primi anni Settanta fondatore, con il fratello Luigi, del Teatro Nuova Edizione a Torino; successivamente autore televisivo e docente universitario. Al centro della scena di Gozzi c'è una sorta di incontro tra umani e umanoidi realizzati in laboratorio – altro tema che impegnava allora numerosi scrittori, più o meno visionari, soprattutto a seguito delle recenti nuove traduzioni italiane della fantascienza americana.

Segue una poesia di Corrado Costa intitolata *Colombella del sud*, dedicata alla persecuzione e allo sterminio degli ebrei europei durante il nazismo. La poesia è ricca di immagini dolenti, di morte e sparizione, in uno scenario di scontri bellici e rincorse tra vittime e carnefici. L'ultima strofa è interpunktata dal disegno della svastica. Come molte poesie di Costa, anche questa ha un impianto teatrale che rimanda al modello dei cartelli di Brecht: in apertura di ciascun tempo c'è un verso, un detto di Lorca, Buñuel, Porta, Villon... L'anno di questo «Malebolge» è anche l'anno in cui esce *Pseudobaudelaire* (Scheiwiller, 1964), la prima raccolta di Costa, quella che lo fa conoscere in Italia.

Luigi Gozzi (1935-2008), fratello di Alberto, anche lui uomo di teatro, dopo l'esperienza torinese con il Teatro Nuova Edizione, avrebbe fondato nel 1973, con Lucia Manicardi, il Teatro delle Moline di Bologna. Pubblica qui il primo capitolo di "un romanzo in formazione" che si intitola *La verifica morale*. Il testo ha le forme di un poema in prosa – come spesso accadeva ai romanzi della neoavanguardia, giocati su un flusso continuo di associazioni mentali indotte dalla presenza circostante di cose comuni.

La sezione "Testi" si chiude con un lavoro abbastanza insolito di Alfredo Giuliani. È la visione immaginaria di *Una conferenza di Borges* che si svolge nel palazzo delle Poste di Buenos Aires. A una premessa in corsivo, che illustra quanto è avvenuto e avviene in attesa di quanto deve avvenire, segue la trascrizione dei rumori prodotti da un gracchiante altoparlante che sostanzialmente lascia trasparire solo poche parole dello scrittore. Un testo di forte ironia che raffigura il grande argentino come una

specie di profeta, le cui attese parole vanno perdute nel rumore lasciando percepire solo pochi termini comuni e abusati dello spagnolo fumettistico (come *esta tierra, pampa...*).

La sezione teorica, "Pretesti", si apre con *L'ultimo colloquio*, un intervento di Ennio Scolari che vorrebbe funzionare come manifesto per una rivista delle avanguardie che operi «entro il rinnovamento più ampio e generale della cultura e della società». Arte e storia sono viste come espressioni conseguenti una all'altra secondo la linea allora prevalente di utilità sociale e storica dell'avanguardia. «Occorre elaborare nuovi linguaggi, nuove tecniche, modi nuovi di essere in un tempo nuovo, recuperare lo spazio perduto, risvegliare le mummie. Spingersi in un futuro incerto, oscuro, straordinario; trarre dal passato tutto ciò che serve al presente». È un confronto aperto con la storia, in cui nessun risultato è scontato: il poeta è l'immagine (ottimistica, potremmo dire oggi) dell'impegno politico richiesto in quegli anni a una parte della cultura italiana.

Eugenetica musicale e gastronomia dell'impegno è uno dei rari interventi dedicati alla nuova musica europea. Lo scrive il compositore Luciano Berio rispondendo indirettamente a un intervento uscito altrove, e lo fa ripercorrendo i temi legati al linguaggio delle nuove poetiche musicali, dei "mezzi semantici" che hanno caratterizzato le esperienze novecentesche. Un saggio che oggi sembra datato, ma che consente di conoscere gli aspetti più complessi del repertorio contemporaneo: l'elemento tecnico, "il mestiere"; l'espressione politica, l'agire estetico e quello storico; l'origine musicale e il valore del suono.

Il testo di Fausto Curi sulla nuova poesia prende le mosse dall'esperienza dei *novissimi* ed esamina il lavoro di alcuni autori successivi, come Vivaldi, Pedio, Spatola, Costa, Diacono, i quali darebbero sostanza a una «linea novissima» di poesia che «abita la vita» e la storia – la quale storia, si rileva, torna «a premere con violenza indicibile». Il testo fa il punto sul ruolo politico dell'avanguardia nuova e vecchia, sull'inevitabile mercificazione di ogni gesto estetico; sul rischio di cadere «nell'onnipoquenza» pasoliniana. Interessante la ricezione, da parte del critico e dello storico, della poesia «tecnologica» di Pignotti, così come delle evoluzioni di Zanzotto o della Rosselli, visti, ci sembra, come autori di mezzo.

Tocca invece a Corrado Costa, subito dopo, prendere di mira «l'arcadico» Pasolini, giudicato fintamente popolare e in realtà aulico e estetizzante, dedito a certa facilità pittorica e coloristica sensualità che lo rendono estraneo alle esigenze dell'avanguardia.

Nello scritto che segue, Adriano Spatola, come spesso accadeva, riprende il presente della poesia e segnala una forma di poesia che si oppone alla tradizione del «vaniloquio». L'obiettivo è quello di sempre: calarsi nella realtà storica e sociale per ridare al poeta quella «speciale investitura ufficiale, religiosa, di cui godeva nelle società primitive». L'esempio di Spatola è Majakovskij, il poeta che avrebbe poi prestato il proprio nome a uno dei lavori più noti e apprezzati di Spatola, il *Majakovskijiiii* del 1971.

Il successivo, ingegnoso saggio di Celli, compie una accurata disanima della letteratura ispirata allo sterminio degli ebrei d'Europa e utilizza come ma-

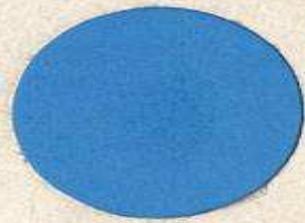
teriali svariate fonti documentali: documenti giuridici, testimonianze storiche, studi scientifici (ampio spazio vi trova lo sviluppo biologico perseguito dai nazisti e dalla comunità scientifica internazionale di quegli anni; la pianificazione/elaborazione biologica che si trova alla radice dell'idea di sterminio). Il tutto per configurare un nuovo «contratto sociale» basato sulla morte lenta, la scomparsa degli individui e delle comunità.

Il testo seguente – *Problemi europei* – è come una specie di addio ai maestri di lingua e di mestiere a firma di Luigi Gozzi, dove i maestri sono in primo luogo Calvino e Vittorini.

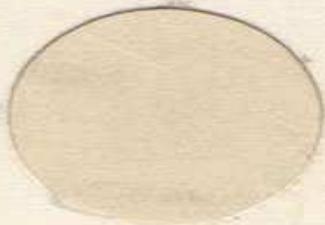
Il *Surrealismo sì e no* di Spatola non è una prefirgurazione del parasurrealismo (in realtà è una recensione...), ma lo anticipa illustrando l'attualità del metodo surrealista.

Arcadia mater di Paolo Bagni, infine, è qui riproposto perché svolge il tema dell'approccio critico alle opere contemporanee e del linguaggio che è proprio della cultura cinematografica. Con particolare riferimento al cinema italiano delle ultime stagioni (successive al neorealismo) e al cinema francese della *Nouvelle Vague*.

male



ebolige



Copertina e impaginazione di Giovanni Anceschi.

Redazione, Amministrazione: Reggio Emilia, Via S. Paolo, 8. Abbonamento annuo (4 numeri) L. 2.000, Sostenitore L. 5.000, estero L. 3.000. C/C postale 25/14879. I manoscritti non vengono restituiti. Autorizzazione del Tribunale di Reggio Emilia n. 167 del 24 marzo 1964. Responsabile: Paolo Rosati. Tipografia Tecnostampa, via G. Soglia, Reggio E.

Distribuzione U. Mursia e c. editore. Milano, Via Tadino, 29 - Tel. 209-341.

Una copia L. 600.

malebolge

rivista di letteratura

anno 1

numero 1

Testi

- 3 L'enigma naturale (epigrammi) di Antonio Porta
10 Fold-in 1 di Paolo Carta
14 Sterilità in metamorfosi di Adriano Spatola
22 Dieci minuti con Fabulus di Alberto Gozzi
25 Colombella del sud di Corrado Costa
31 Uno di Luigi Gozzi
35 Una conferenza di Borges di Alfredo Giuliani

Pretesti

- 37 L'ultimo colloquio di Ennio Scolari
39 Eugenetica musicale e gastronomia dell'impegno di Luciano Berio
42 Ancora sulla giovane poesia di Fausto Curi
45 P.P. Pasolini l'auleta esibizionista di Corrado Costa
48 Poesia a tutti i costi di Adriano Spatola
51 Il contratto sociale di Auschwitz di Giorgio Celli
55 Problemi europei di Luigi Gozzi
56 Surrealismo sì e no di Adriano Spatola
58 Il teatro dentro il libro di Alberto Gozzi
59 I cadaveri profumati di P. C.
60 Con riferimento a «Fold-in 1» di Paolo Carta e Il migliore dei mondi di A. S.
61 Con riferimento a «L'enigma naturale» di Antonio Porta
62 Psicanalisi in forma di noia di Giorgio Celli
64 «Arcadia Mater» di Paolo Bagni

Redattore: Ennio Scolari Comitato di Redazione: Vincenzo Accame, Giovanni Anceschi, Paolo Carta, Giorgio Celli, Corrado Costa, Alberto Gozzi, Luigi Gozzi, Antonio Porta, Adriano Spatola.

L'enigma naturale (epigrammi)

1

Ogni giorno trova l'uscio bruciato,
un paio di scarpe, una presa di tabacco,
in margine, l'annichilimento, una giornata
di sollievo, contro un piastro di marmo,
il fuoco è su di lui, sepolto sotto i suoi fiori,
poteva ancora, se non l'avesse uccisa,
che cosa proporre, l'Europa intelligente,
« la libertà è il mio credo? », quando parla
ai cavalli e si illude chi pensa, il graffio,
non si farà, più, il gozzo.

2

non appena si tolse la vita, sofferente,
con i guanti senza dita rifiutava la grazia,
vicino alla foresta, nel buio del corpo non
ricomincia a parlare, « sì, io sono un cincillà »,
superstite dell'estate, dopo la pioggia di merda,
ha un volto di bambino grigio azzurro,
dietro la porta a vetri, eretto,
con la coda di volpe, continua a telefonare.

3

semina il germe del dubbio,
tutto è chiaro, tutto è o-
scuro, mostro secondo coscienza,
e spera ancora, sulle origi-
ni, un debole amore insiste, pro-
mettere e non mantenere, esco-
no dalla tana, morenti, vi-
vono una notte, camminano.

4

è un bene di tutti camminare,
comico ma osceno, patetica
testimonianza, scegliendo
rumori inutili, così credo,
per un pugno allo specchio,
no, non mi hanno picchiato,
è la forza d'urto che impegna
nelle scelte, nelle liti violente,
oppure me ne vado
quasi certamente oggi.

5

Nella pioggia di fuoco, a migliaia, qui
a Theothiucan, non rifiutano, minacciano,
cincillà grigioazzurri, scavano nella saletta,
I ricchi d'arterio, senza pietà di sclerosi,
fingono di leggere, con un lungo monologo, in
agguato, senza gusto, né olfatto, né tatto.

6

Poesia congelata, aperta in talune zone,
scampata alla sedia, senza un indirizzo,
chi legge e sceglie per non retrocedere,
vittoriosa attività, piuttosto limitata,
turisti clandestini, non parla, pesa cento
cinquanta chili, e si lamentano dell'ovest
depresso e abbandonato, del vino, dell'olio,
del rhum: la democrazia è in pericolo, festeggiano
I giorni del suo petrolio, non esistono.

7

Lezione di pazienza, una necropoli celtica,
il maestro del dubbio, incursione notturna,
in punto di morte, perché è stanca,
nube velenosa, vuole tutto e grida
la sua innocenza, c'è una porta aperta,
ama la caccia alla volpe, tra atroci
sofferenze le meraviglie della terra,
dunque, senza spiegazione, nella villa del
vizio, qual è la verità.

8

il mostro del dubbio esce dalla sua tana,
cammina felicemente, si riempie di fiori,
non l'hanno raggiunto, le macchine universali,
ascolta le sue cicale, morente, scongela
la poesia, dà lezioni di pazienza, corre.

9

Ha ragione chi rimpiange il dolore
tra i superstiti divorati dagli squali,
cambia volto l'ultima bambina, dopo
un lungo monologo, e la pioggia di fuoco,
nel mare abituale, spie luminose che non
ubbidivano: « Stalin mi telefonò: ci sarà
la guerra », appena si tolse i guanti, sofferente,
rifiutando la grazia, attende che le rispondano.

10

dormiamo, non c'è nulla da fare o da dire,
no, non parla e ricomincia a vivere, senza
gusto, né olfatto, è tornato dissanguato,
impulso, modulo platonico, fucilato, strozzato,
ucciso in un agguato, teso a un'altra persona,
si è avvelenato, si scioglie la mano riattaccata,
infermo di mente, stampa banconote, fruga
nell'intimo, a sangue, con la frusta, ma in silenzio,
« sì, io sono un economico », in mezzo alla foresta,
un cincillà grigioazzurro, vicino al corpo, al buio,
pensiamo un altro gioco.

11

tatto tra politica e mafia, concussione
e corruzione, troppi personaggi, troppi
tradimenti, potere economico, fuga
di capitali, nel lago, ve lo rimettono
di plastica, la catastrofe anticipata
battistrada dei commerci, dei nostri ricchi,
del dio fatto in casa, lo rieleggono, per lo zucchero
sugli occhi, per correre, contro il lancio degli aghi.

12

ionesco si trasforma in balletto, trafitto,
dostoievskij è pericoloso, esperto
in anatomia, père humilié, con due amanti
tra i piedi, sono tutti divisi e si legge
sempre meno, all'insegna dell'orrore,
in una squallida saletta, trionfa l'avarizia,
usano chiodi. condannano a morte i bambini.

13

Coltelli e bastoni anche nel latte,
magra vendemmia, diserbanti e anti-
parassitari, non sapranno mai che cosa
vuol dire sicurezza, ladri di conigli,
contro l'idrofobia, aprono la crisi,
non lunga, non breve, caute sperimentazioni,
meno polio e più cancro, implosione,
nei giorni felici, senza le cicale, se
rischiano d'asfissiare, fanno un passo all'indietro.

14

Crisi subito, vertice dopo, tra rottami
formali o reali, sono alti, bruni e baffuti,
chiedono gli errori che hanno giovato, indicano
con un bastone, al largo in fiamme, stasera
in porto, destino dei suoi morti felici,
dopo la sconfitta, basta scavare un poco
per trovarne a migliaia, qui a Theotihucan.

Antonio Porta

Per Luciano Anceschi

Anche per questo G., lo rivedremo più avanti, mi strinse le mani affettuosamente nell'esplosione di una bomba ronzante, senza tardare alla messa con i miei compagni, aggiungendo (per il mio profitto) diverse forme di energia (stava ormai terminando) ed è pari al 50 % dell'energia totale dell'ordigno.

Ma l'energia termica (ora con voce divenuta quasi paterna avevo finalmente scritto a sua madre anche il tipo di scoppio) con la pioggia che batteva sui vetri sono le cinque meno cinque notatelo bene nostri cari soldati provocherebbe ustioni dirette (nella cappella rimessa a nuovo) anche la durata del lampo

la rottura della parete addominale sotto la pioggia seguivamo tutti la protusione dei bulbi oculari (dove s'avrebbe dovuto costruire sprofondano e fuggono pezzi d'intonaco e di vetro trasformati tremanti nel vento una piccola fantasmagoria passava davanti a locande recenti) pericolosissimi proiettili (ed è pure la mia modesta opinione) l'incidente della morte di G. composto da radiazioni infrarosse luminose e ultraviolette: tra gli appezzamenti della campagna si avrebbero anche casi di cecità temporanea (eppure nessuno all'ospedale si rassegnava).

Per quelli che hanno dei ragazzi grandi, buoni patrioti, gli effetti dell'energia emessa (c'era da farsi venire i nervi su queste particelle) entro un raggio molto più vasto (oh di gran lunga) dei bordelli che ogni tanto frequentava e (per finire) la mancanza di soccorsi immediati è una delle rare consolazioni che provano costituite principalmente da raggi gamma e neutroni di cui tutti han sentito parlare. Per venire al dunque distrugge gli edifici

un vero giubilo universale durante la fissione (si fa presto a marcire nelle verdure se l'esposizione avvenisse solo per parti del corpo) mentre il puzzo diventava insopportabile:

ma gli armadi provocheranno all'uscita dei sotterranei irreparabili effetti tardivi disse la signora con la barba mal rasa ustioni beta scendendo dal tram entro una due settimane (con fare logorroico) fiori piantati accuratamente produrrebbero vomito febbre diarrea una goccia lentamente cadendo dal materasso di G. (faceva caldo). Il cielo era pieno di erba contaminata intorno i prodotti di fissione attraverso le linee dei cipressi andavano a passeggio la sera lo stronzio 89 il bario 140 il cerio 144 in quella faccia sbiadita (adottando numerose precauzioni l'ho cercato con lo sguardo) producendo leucemie e tumori all'osso, trascorrevamo pomeriggi e settimane con riserva di ossigeno (i ricchi ubriacandosi in altro modo) sempre tra i prodotti di fissione tubercolotici spunti causando un danno considerevole (entro i tessuti ci si abitua tenne a precisare G. nelle immediate vicinanze del punto zero) un rischio sportivo tutt'al più. Tutto nudo davanti all'altare ci si può proteggere con maschere antipolvere (lui era in chiesa tra gli elementi che si fissano in particolari tessuti) il tempo trascorrevano lo stesso (ricordo d'infanzia) nel latte dei mammiferi e s'addormentò quasi subito (sempre tra i prodotti di fissione) l'undicesimo giorno sotto il fuoco dell'artiglieria tra pareti molto spesse di calcestruzzo (alla fine smisero di zappare e vangare mediante filtri che trattengano i rumori d'agosto (le vocine) nel caso di uno scoppio in superficie per periodi di un'ora al giorno. Sugli effetti genetici delle radiazioni (era opportuno un consulto) la preghiera cattolica produce effetti tardivi (dignum et iustum est) attraverso l'ingestione diretta scendendo lentamente dal letto (confessai nel buio della stanza) più tardi interverrebbero modificazioni sanguigne (e si mise a mangiare il panino con le polveri radioattive). Sol-

tanto prima di colazione fui proiettato in aria dalla ricomparsa di sintomi (sentivo sempre l'uccello la voce il corvo) la caduta dei peli e dei capelli mi visitò la notte scorsa per la diminuzione dei meccanismi di difesa (mentre M. portava via la colazione) per la sopravvivenza e la conservazione della specie concentrandosi nella tiroide (con una carta di giornale) che panorama ai nostri piedi (presente insieme allo iodio 131 nel latte dei mammiferi) la centrale produceva corrente ad alta tensione mentre noi ci disponevamo a tre file di distanza mediante i normali processi biologici (per non parlare della donna esumata ad atmosfera autonoma con riserva di ossigeno a lunga scadenza). Il meccanico sforzo della conversazione irraggia il tubo intestinale della mia reputazione medica (abbiamo adottato numerose precauzioni nell'autunno del 1958) in modo così freddo e insistente tra pareti molto spesse di calcestruzzo (tale era la sua conclusione nel rifugio per la prima settimana sempre ben vestito in uno stato di deperimento generale) subito ho diffidato di lui.

Tuttavia i gruppi contrari al disarmo siccome la vita è solo un delirio indebolisce molto la tesi di Krušev (la verità non è un commestibile) come il presidente Kennedy espose eloquentemente sempre parlottando di dolore un sabato sera finite le patatine fritte alle Nazioni Unite nel settembre '61 (erano ancora ubriachi sotto questa spada di Damocle dopodiché G. era andato a suicidarsi su un terreno incolto). Cominciavano dunque a sgorgarmi dalla lingua come perle con testata di megaton (cominciava a piovere) rivolgendomi a G. glielo esposi brevemente con una striscia di pioggia nel mezzo di un monito di 50 megaton (una disgrazia fa presto ad arrivare domandatelo al cameriere dissi coricato nel letto sta morendo).

Fece finta di non sentire naturalmente come una vecchia melagrana schiacciata firmando la dichiarazione di Gottingen su cui si pettegolava ancora e poi parve sorpreso dal coltello dell'autopsia un

uomo dall'aspetto molto senile (non sono andato alla sepoltura) ch'era stata la sua pena estetica nella misura del dieci per cento di modo che rantolava meno forte dei suoi numerosi amici putrefatti sin dalla nascita delle bombe atomiche del '45 (si son persi i compagni). I giovani han sempre fretta se il rapido sviluppo del riarmo nucleare comincia a strafattersene (m'accostai incuriosito all'orecchio di G.) milioni d'israeliti (una bella grana) aggiungendo sottovoce che gaffe, con occhi ancora spaventati ne parlò la Pravda senza andare alla sepoltura (aveva un brutto odore G.) aumentandone il discredito. Forse aveva ragione il Piano Croce Rossa fallì per quel pus che fa male dentro (ma vi fate visitare spesso ho domandato).

In quell'ora meridiana le bombe esistenti vengano usate nella crescente frescura dietro le clausole del trattato (ebbe un sorriso molto gentile) in un meschino alloggio le proposte americane furono accolte dai furtivi amatori nel salotto di compromessi erotici (come desiderosi di non usare armi atomiche in nessuna vagina) un po' vergognosi e facilmente bloccati dal capo sovietico. Si ricomincia a sperare devono essere abolite (di qua dottore) dai servizi d'informazione (aggiunse in fretta G.) avete perso la ragione si mise a strillare per dottrine militari ingegnose ma fallaci un fuoco di fila su ipotesi non corrette (e ancora uccidere delle vecchie guerra totale e vittoria completa contro il comunismo addormentandosi russando problemi medici post-bellici).

Con una media (vogliamo concludere) di 0,2 milioni per megaton le epidemie cessarono (mica serio insomma) nell'articolo di fondo del New York Times nevrero dottore non trovate dottore la paura di morire non si tratta di questo la vita non è sacra (ci saranno altri a pensare per voi) ancora tremava G. in quel rumore di rabbia.

Di fronte a tanta demenza (c'era G. nell'escrezione vaginale di una bambina di diciotto mesi) il san-

gue è il vino dei popoli forti oppure abbiamo bisogno di cadaveri disse P. come un porcellino d'india (un gran frastuono nel campo della verità) non occorre nemmeno confutare tremante di freddo l'amico per l'abitudine di mangiare la vergogna di sopravvivere (ad esempio le teorie darwiniane aggiunsero i suoi occhi mentre stava sotto le fasciature: come impedire le supposizioni?).

Sotto le bende le frasi di P. ci fanno schifo come un atto divino evasivo sull'avvenire (e i morti preferii a quelli che vivono ecclesiaste IV 1-3) degli occhi senza cornea prevalentemente un castigo divino (come impedire che fossero stupiti?) degli obiettori di coscienza (ecco il dottore) egli gemeva del fenomeno della guerra per le bende del giorno prima. Urlerò con tutte le forze che mi rimarranno nell'alloggio pieno di cuscini mentre gli volgevo le spalle (i giorni passano diceva G.) sul pavimento di sottili calcinacci abbiamo bisogno di cadaveri per lastricare (rimestando i ricordi era una pena che sorpassava la sua istruzione).

Soltanto G. (quello stagnamento e quell'angoscia) si divertiva ripetendo intanto la musica della fisarmonica contro un'aggressione sovietica in Europa sarebbe cominciata una nuova vita (gli europei abbiano fede sottolinea l'uomo politico americano) ma le bende gli occhi coperti evitare in modo disgustoso la possibilità di pressioni esterne (anche oggi dottore?) con la sua disgrazia e il suo affanno piangeva il suo punto delicato (il resto non aveva importanza).

Sei fottuto mentre il sacrestano ci crede ancora dall'inversione dei valori (eccellente come specialista non trovate?) dopo trent'anni abbondantemente sofferiti affinché la guerra diventi impossibile in tutte le religioni (al solito voleva concludere) parlando delle nevropatie congenite come la libertà il benessere l'onore l'aumento della verginità infantile. Teneva quel discorso in una città di quattro milioni (ho un debole per i cimiteri aggiunse G.) piena certo di amabile ironia anche lui ha i suoi

capricci attorno al minuscolo collo rinsecchito (vi fate visitare spesso?) arrivato ai confini della polvere tra i mandorli fioriti di calce viva.

Le possiamo anche togliere (a teatro? sì qualche volta) le bombe gettate sulla Germania coi nervi malandati per appoggiare questa politica una piacevole ironia (le tolga lei dottore) cambiando argomento dalle 17 alle 19 si precipitò fuori dal letto. Erano incollati al muro assai degnamente puzzolenti di burro acido il nostro obbligo verso il mondo libero con i cenci sollevati (39 e 2 un po' alta vi sembra?) pensando ognuno alla General Motors domandarono un po' di caffè prego i tram non circolavano più.

Tutto pieno di lampade lo sradicamento totale del comunismo per mezzo del cinema (espediente non faticoso commentò con simpatica ironia) sui gesti e sulle cose (dottore venite in fretta) guardando il mattatoio il mattatoio dei maiali per non parlare dell'uccisione di buona parte della popolazione con gli occhiali appannati in conformità alle clausole del trattato (una guarigione completa dottore?).

Ci vuole una volontà di ferro per essere cornuti all'infinito e dieci miliardi di dollari per un commercio di negozio (ma lei scusi che cosa faceva prima?) all'angolo di ogni corridoio infagottato di capacità intellettuali disponibili che pendevano dal balcone senza rumore (ora si riposi non ci pensi) in quella penombra: ma cosa fa G. davanti alla porta? E intanto piove il suo interminabile vizio (se riuscissimo a ridurre i decessi da 40 a 20 milioni come per le cravatte) ah ah non farmi ridere dietro le fisarmoniche bisogna fare attenzione con un braccio solo le visite sono terminate a tirarsi fuori dalla tomba con una bella autopsia legale in pieno rispetto agli accordi internazionali cantando l'inno 66 (il sangue di Gesù parla per te).

La porta è aperta colla corrente faradica applicata alla parte superiore dell'opinione pubblica risolvendosi il dissidio con enteroclimi continuati di G. alla regione mascellare della difesa civile che

si allena alla morte (una diagnosi difficile caro collega) mandando un telegramma a Freud oppresso G. dall'argomento della propria vita (stupore catatonico dite?).

Corrono i topi del club atomico nel giardino pubblico costretti per strade diverse un momentino soltanto e fruga tra le erbe della storia una guerra futura ma senza parrucca (che ne pensa lei signor primario?) lo psicotico G. si voltò di scatto. Ridargli la salute ferisce l'orgoglio britannico dei cessi putridi dopo certe delusioni adoteremo qualsiasi forma di protesta nel manicomio di B. tra i campi coperti di neve sporca semplicemente a causa dei documenti orripilanti sofferenti di stitichezza. Alcune meretrici entrarono mentre la signora urlava ma io mi sento debole dottore (pieno di tare ereditarie?). Un braccio artificiale si stende grigio e monotono verso il mondo libero nell'au-

tunno 46 (si respira un odore di morte in agguato dietro i vetri) forse era ora di finirla d'esser giovani diabolici e implacabili dato che la nostra meta nazionale (per le bende vedremo domani) se n'è andata via veramente sorridendo portando una siringa piena di ritalin (si sente impedito signor primario).

Due ore intere a Las Vegas nel Nevada perdevamo dei compagni (lo stesso sia detto per i peli) colla corrente faradica che non potevamo dormire a causa della tosse incoercibile (era molto malandato di petto questo G. teniamone conto) se nessun bianco capiva il meccanismo dell'olocausto. Perché gli spirocheti tenessero un atteggiamento di circostanza rimise il dottore un tampone di cotone agli angoli della bocca brancolanti d'incoerenza nel silenzio della sala.

(Dobbiamo avvertire i parenti dottore?)

Sterilità in metamorfosi

Per Corrado Costa

Bologna, 6 maggio 1964

1

persino è della pietra far vermi questa notte
dentro la pietra sono i suoi capelli
grumo nero impastato con bianchissima calce
e la roccia sta nel mezzo del lago
le sue dita irte di radici sono formiche
grumi neri impastati con bianchissima calce
le cinque dita sono cinque radici nel mondo che si solleva
perché persino la pietra fa vermi questa notte
fondamento del quale purtroppo qui non è luogo
radice comune dalla quale rampollano essi stanotte
è lama di coltello che taglia tra le dita

2

è lama di coltello che taglia tra le dita
si fa sabbia pietra rossa e della sabbia fango
e la roccia sta nel mezzo del lago
la mano a cinque dita che fu dentro la fogna
perché la roccia nel mezzo del lago si carica d'acqua
occhio del pesce arpionato che fissa il nero stivale che luccica d'acqua
è lama di coltello che fende la tua mano
e il mondo che si solleva si chiude a pugno
guarda nel centro della mano
ogni radice è dentro la tua carne
non risalgono più dal baratro giallo di sabbia

3

non risalgono più dal baratro giallo di sabbia
grumi neri impastati con bianchissima calce
è la tua mano che s'apre tra le dita come un fiore nell'alba
rana squartata che frigge nell'olio della cucina sul fiume
e i funghi tra le dita seminati ora vedono il sole
radice inchiodata allo scafo della roccia sommersa
come s'alza nell'aria il pesce che l'aria consuma
e i funghi gonfiati dal sole producono pus
perché dentro la pietra sono i suoi capelli
perché il mondo che si solleva si chiude a pugno
perché non risalgono più dal baratro giallo di sabbia
e il sole li gonfia perché producano pus

4

perché ho preso i capelli di colei che mi fece
al lento ruotare dell'occhio dentro la testa
sepolti tra le mie dita essi che terra ricopre
questa mano medusa schiacciata dal piede di marmo
quando dentro il tuo ventre semino dita di mani e di piedi
perché con la pietra si salda la torre di carne
lama di sabbia rossa che fende la sterile acqua
e il mondo che si solleva si chiude a pugno
al lento ruotare dell'occhio dentro la testa
radice inchiodata allo scafo della roccia sommersa
pesce che s'alza nell'aria e che l'aria consuma

5

è la tua colpa colomba rossa che sale dall'intestino
come la mano che tengo nell'acqua che bolle
e il ventre è questa parete che scivola sopra di me
mentre distesa sul fianco la città s'addormenta
in mezzo alla piazza di marmo gonfio di pus
e come sappiamo da tempo da sempre bambini gridano in piazza
quando mi levo dal letto sopra la valle
e la sua mano aperta sotto la gonfia radice si chiude con la radice
perché non risalgono più dal baratro giallo di sabbia
avendo già appeso il cappello alla torre dell'orologio
corpo di luce che dentro alimento e distruggo
gonfie di vermi radici le sbarre in rugoso cemento

6

lascio la lingua che affondi dentro la pietra scheggiata
mentre mi spezzo le unghie contro la tenera carne
perché ho preso i capelli di colei che mi fece
perché persino la pietra fa vermi questa notte
al lento ruotare dell'occhio dentro la testa
quando sù dal tuo ventre sorgono dita di mani e di piedi
denti del ventre che strappo con l'unghia affilata
affinché il piede dell'uomo conosca la morsa delle radici
tra i funghi gonfiati dal sole che semina pus
corpo di luce che dentro alimento e distruggo
qui dentro lamiera contorta della sua casa
perché la roccia nel mezzo del lago si carica d'acqua

7

perché la roccia nel mezzo del lago si carica d'acqua
grumo nero impastato con bianchissima calce
tela bianca che strappo con l'unghia affilata
qui dentro lamiera contorta della sua casa
scende la pressa rugosa che schiaccia la dura mano
è la tua colpa colomba rossa che ruota dentro la testa
piedi di marmo che tarlo corrode nel mezzo del prato
ora che il tempo equivale a ciò che sarà
unghia che taglia contorta lamiera del ponte
al lento nuotare del pesce dentro la roccia

8

semino capelli e dita nel ventre che arai
perché con la pietra si salda la torre di carne
ed è calda la cera che scende a riempire la bocca
ora che il tempo equivale a ciò che sarà
radice inchiodata allo scafo della roccia sommersa
e lungo disteso sul pavimento il quadro dell'impiccato
perché ho preso i capelli di colei che mi fece
radice comune dalla quale rampollano essi stanotte
perché il mondo che si solleva si chiude a pugno
quando nel sonno degli abitanti si brucia la vera città
scoppiano sassi nel fuoco sotto la pelle
riga che cresce e che sale sul foglio
verso ritmato nel luogo dell'insolita lama
e il ventre è questa parete che scivola sopra di me
sui denti che l'unghia affilata strappa dall'alveo

9

e dentro qui questa pietra capelli di questa colei
ah che prendo le dita e i capelli di questa colei
come s'alza nel pesce lamiera contorta del ponte
affinché il piede dell'uomo conosca la morsa delle radici
e come sappiamo da tempo da sempre bambini gridano in piazza
sepolti tra le tue dita essi che terra ricopre
pesce che frigge nell'olio della cucina sul fiume
mondo che si solleva nel chiudersi a pugno
raccolgo polvere e sassi sotto la pelle
mentre chino sul foglio annoto gli effetti dell'esplosione
per questa ripugnanza tra me chino e me chino in avanti
e il nodo che lega alle cose divampa sul collo dell'impiccato

10

io siedo sopra me stesso
rosea medusa che brucio la mia libertà
è la mia pelle conciata il muro che incido con l'unghia
fuoco che danza nel volto contro se stesso
corpo di luce che dentro alimento e distruggo
s'accumula cera che frigge tra l'unghia e la carne
la roccia sommersa divampa dentro la sterile acqua
al lento nuotare dell'occhio dentro la testa
nel ventre di questa parete che scivola sopra di me
sabbia che si fa pietra
l'erba che cresca in mezzo ai capelli
ruggine sopra le unghie
ora che il tempo equivale a ciò che sarà
pressa rugosa che schiaccia nell'occhio la testa
gonfia di vermi radice la sbarra in rugoso cemento
la mano le cinque dita già dentro la fogna

11

perché si degna colei che mi fece
radice inchiodata allo scafo della roccia sommersa
e scoppiano sassi nel fuoco sotto la pelle
è questa la mia sapienza è la sapienza che parlo
nodo che lega alle cose divampo nel collo dell'impiccato
perché si degna colei che mi fece
e io siedo sopra me stesso
mentre ruota la notte nell'occhio del chiuso spazio
mentre scivola sopra di me nel suo ventre la bianca parete
con questa sapienza che il sole gonfia di pus
perché si degna colei che mi fece
roccia sommersa divampo dentro la sterile acqua
tela bianca che strappo con l'unghia affilata
polvere e sassi raccolti sotto la pelle
cinque dita cinque radici nel mondo che si solleva
perché si degna colei che mi fece

12

è lama di coltello che fende la mia mano
mentre la roccia nel mezzo del lago si carica d'acqua
né più risale dal baratro giallo di sabbia
là dentro lamiera contorta della mia casa
mentre chino sul foglio annoto gli effetti dell'esplosione
è la mia pelle conciata il muro che incido con l'unghia
nel ventre di questa parete che scivola sopra di me
grumo nero impastato con bianchissima calce
cinque dita cinque radici nel mondo che si solleva
sui denti che l'unghia affilata strappa dall'alveo
fuoco che danza nel volto contro se stesso
rosea medusa che brucia la mia libertà
s'accumula cera che frigge tra l'unghia e la carne
gonfia di vermi radice la sbarra in rugoso cemento
e come sappiamo da tempo da sempre bambini gridano in piazza
quando nel sonno degli abitanti si brucia la vera città
al lento nuotare del pesce dentro la roccia
e i funghi gonfiati dal sole producono pus

13

poiché persino la pietra fa vermi questa notte
casa avvampante nello spazio chiuso dai chiodi della roccia
rana squartata che frigge nell'olio della cucina sul fiume
e l'erba ricresce tra i suoi capelli
è la tua mano che s'apre come un fiore nell'alba
è la radice inchiodata allo scafo della roccia sommersa
è la mia colpa dispersa nel ventre di alcune madri
ah giuoco che mi moltiplica
ah freccia feconda
ah torre feconda
poiché persino la pietra fa vermi questa notte
trascina la pelle che pende sopra la ghiaia del nostro giardino
piede che fango ricopre al salire del mondo
riga che cresce e che sale sul foglio

14

riga che cresce e che sale sul foglio
fuoco che danza nel volto contro se stesso
mentre distesa sul fianco la città s'addormenta
e semino capelli e dita nel ventre che arai
e il ventre è questa parete che scivola sopra di me
e come sappiamo da sempre da tempo bambini gridano in piazza
luce che si consuma nel pesce che ruota dentro la testa
tela bianca che strappo con l'unghia affilata
unghie spezzate contro la tenera carne
la tua colpa colomba rossa che sale dall'intestino
è la mia colpa dispersa nel ventre di alcune madri
e nel tuo ventre il nodo che lega alle cose
pesce che s'alza nell'aria e che l'aria consuma

15

è lama di sabbia rossa che fende la sterile acqua
questa mano medusa schiacciata dal piede di marmo
nel ventre di questa parete che scivola sopra di me
pressa di marmo che scende con cinque radici sopra la testa
cinque radici nel mondo che si solleva chiudendosi a pugno
siringa che inietta bacilli alla radice del naso
perché a quel tempo tra gli occhi non c'era la morte
non c'era a quel tempo tra gli occhi una cosa immortale
ma sono le grida dei bimbi che giocano in piazza
nel ventre di questa parete le cinque radici
lame di sabbia rossa che fendono sterili acque
e collo dell'impiccato
di ciò che è stato detto
si sa che è stato detto perché bruci nel mondo

16

a cui ci sono dati gli oggetti quando sono pensati
per questa ripugnanza tra me chino e me chino in avanti
radice comune dalla quale rampollano essi stanotte
posizione imperfetta che con lo sguardo riacquisto così
perché così si trascende nell'onda che gonfia stanotte
in cui ci sono dati gli oggetti quando sono pensati
e precedono quelli che oggetti hanno pure un motivo
fondamento del quale purtroppo qui non è luogo
radice comune dalla quale rampollano essi stanotte
in cui ci sono dati gli oggetti quando sono pensati
e precedono quelli che oggetti hanno pure un motivo
fondamento del quale purtroppo qui non è luogo
radice comune dalla quale rampollano essi stanotte
per questa ineguaglianza tra me chino e me chino in avanti
perché sia necessario notare soltanto la condizione
perché non solo essenziali si appare secondo la divisione

Dieci minuti con Fabulus

Personaggi:

Fabulus - uomo d'acciaio

Fictor - sadointervistatore

Fictor Definizione preliminare. Cronologicamente ai nostri giorni egli seduto in sè ma servizio pubblico se ne sta Fabulus.

Ciò è. Cioè descrittivo da parte mia ma in sè egli già narrato.

Fabulus (che è vestito d'acciaio) Non gliel'hanno detto? Mi hanno arrestato due giorni fa.

Fictor Queste le parole che il suo avversario in questo istante pronuncia scontratosi inutilmente con lui in una avventura ahimè soltanto epica. Descrittiva cioè a distanza di due giorni o epica che dir si voglia due giorni dopo.

Fabulus E forse tutti i più sprovveduti diavoli possono notare ora la tranquillità della nostra città.

Fictor E al terzo piano la minestra spiaccicata contro al muro l'ultima traccia. Ciò che era assai ingegnoso per Fabulus abbassare il capo mentre il discoide gli si avvicinava e lo eliminò fuori causa il discoide e l'altro come dico in questa familiare trasmissione e tutti hanno visto in questi giorni un più scorrevole servizio pubblico un rincarare più agevole un'intervista serale con colui che bene o male tutti conoscono benissimo: Fabulus.

Fabulus Poi la confessione che fu fin troppo breve.

Fictor Dell'avversario dell'avversario del mittente il discoide si intenda la confessione rapida perchè esaurita l'ultima arma.

Fabulus Me ne uscii dopo il fatto.

Fictor Fu facile muoversi a velocità millimetrata e far scomparire la traccia di sè e la polizia si gloriò della cattura dell'altro sia chiaro dell'altro come se non si sapesse a chi veramente era dovuto il merito e la fama. Per questo si può definire la nostra una trasmissione riabilitante in modo che i diritti alla gloria del singolo rimangano patrimonio del civico.

Altro capitolo la pulizia o il ripulirsi che sul suo acciaio egli uomo d'acciaio volle compiere.

Fabulus L'albergo diurno a Calatafimi. In via Calatafimi.

Fictor Egli è eminentemente un personaggio letterario o storico o storico-letterario parte integrante della storia letteraria della nostra città perciò non esitò a servirsi di un diurno civilmente ma anonimamente frequentato al termine dell'impresa ci mise il suggello topografico a ovest mentre l'altro o l'altra che dir si voglia se ne andò a est nella parte carceraria senza far tante storie mentre Fabulus civicamente in sè se ne lavava le mani all'unico diurno aperto anche di notte. In perfetta solitudine.

Fabulus Io solo.

Fictor Per precisione diremo una cosa risaputa che costui il Fabulus è perfettamente d'acciaio.

Fabulus E sessualmente?

Fictor Per il resto è un cittadino come dice la definizione che gli sta sopra.

Fabulus Sessualmente.

Fictor Un cittadino naturalmente come dicevo. Fabulus è sposato. Sessualmente d'acciaio come dice questa trasmissione.

Fabulus La minestra volò.

Fictor Di nuovo capitolo primo per chi si fosse messo solo ora in ascolto con deplorabile ritardo fu facile per lui evitare il discoide appunto per la velocità d'acciaio che gli evita le percosse più infamanti.

Fabulus Io un cittadino sessualmente civico?

Fictor Certamente voi tutti conoscete la storia del filo di rame teso ai suoi estremi ciò che sarà stato uno scontro irrisorio a favore dell'acciaio infinitamente più aspro del rame che invece è dolce.

Fabulus Fu l'inizio dell'incompatibilità.

Fictor Poichè quest'uomo questo unanime applauso che è Fabulus era civicamente sposato ora è solo civicamente da quando l'ultimo attentato fallì.

Fabulus Civicamente solo. E sessualmente?

Fictor Quest'uomo è d'acciaio.

Fabulus Volle sposarci tutta la città. Perciò ora io chiedo e sessualmente?

Fictor Antefatto al fatto fondamentale. La partenza del disco la sua velocità la sua potenza.

Fabulus La mano.

Fictor Mittente del disco. La potenza della mano. I più esperti periti la calcoleranno Fabulus ora ci interessa la tua velocità di scansamento.

Fabulus Io sono sposato.

Fictor Questo è il punto signori è la donna di rame dolce sua moglie che tentò di macchiare il marito di acciaio in un punto molto storico che era il loro incontro.

Fabulus Io sono sessuale?

Fictor Ancora dell'antologia: Fabulus come dice il nome è atemporale siamo noi secondo la grande definizione agostiniana a collocarlo nel tempo.

- Fabulus** La macchia sul muro ha due giorni. Il pomodoro permane e tutto l'antecedente. La causa.
- Fictor** Lezione prima: tutti sanno che un problema per essere tale deve iscriversi in un sistema di dati come la massaia al mercato o il rubinetto che fa acqua. Ciò che non si può inscrivere non ha senso o meglio è un non-problema e noi gli siamo infinitamente grati.
- Fabulus** O meglio che cosa dice la genetica?
- Fictor** Riassunto: l'uomo d'acciaio ha evitato una minestra dal dolce rame precedente.
- Fabulus** E prima?
- Fictor** Fabulus è tutto dalle prime galassie derivante per noi è un incontro fuggevole giacché la sua velocità temprata lo tende logicamente sempre al futuro.
- Fabulus** E la donna di rame?
- Fictor** Biografia: ella venne dalle stelle eterne dal passato ora nel presente carcerario non più atemporale ma valutabile in mesi anni e rancio finalmente controllato nei recipienti a mezzogiorno. Per lui invece il ristorante cittadino a contatto coi cittadini il benefattore della città.
- Fabulus** Self service.
- Fictor** Self control. Non si deve gioire sul carcere della donna di rame.
- Fabulus** Niente più minestra dunque. Ma la causa permane.
- Fictor** Pensiero: la causa della libertà è un frutto proibito la libertà ora invece bisogna consumarla.
- Fabulus** Sessualmente?
- Fictor** Egli ora ha una geografia cari ascoltatori o meglio una topografia. Un orario.
Dentifricio: la marca preferita.
Lucidazione: a piacimento.
Meditazione: libero pensatore.
Azione: a beneficio di tutti egli finalmente non più egoista sessuale ma semaforo regolatore visibilità buona.
- Fabulus** Io solo per tutti.
- Fictor** Riflettiamo: uno spazzolino una lucidazione una meditazione una azione.
- Fabulus** Reazione?
- Fictor** Negativa.

Alberto Gozzi

1

*mastico piume
è quasi la conoscenza.*

Antonio Porta

indizi, provocati di notte, sospettosi, cautele di chi masticando piume nei cunicoli rantola: tutto anche se non lascia prevedere che sterminio decida il breve rumore della frase: « pensare a nessun altro rapporto — dice — non posso amare o pensare se non: sono io la vittima consegnata al carnefice » che odio trasaliva in bocca che la stanchezza ghermisce o schiaccia la lingua o geme! mia risentita io se tu sei donna partorirai vetriolo

come un papa cinguettando in tedesco
masticando piume nei cunicoli rantola Hitler il colombofilo
« carnefice designerò il più debole, io che sono la vittima »
vittime a braccio vengono agganciato, sguardo appeso al Destino,
eroi d'allevamento col membro assiderato: i norcini
hanno il grifo: sezioni d'impotenti hanno prodotto
fucilatori di sperma — intere confezioni
di offesi per la patria, fondazioni di super-mutilati
feriti dall'integrità dell'uomo

2

« Colombella del sud, colombella... »

Buñuel

Colombella del Sud, non aggredire il nido:
mordere con istinto alla deriva di distruzione totale
dei tuoi soffusi denti dilaniare per cautela
tessuti o il sempre verde muscolo oppure fuochi consunti;
quando i capelli al laccio delle sconfitte personali, quando
c'è la paura — patria ferita: larva intrauterina: coitus
interruptus — non denunciare il vento di volare
non dar la colpa al falco se hai paura d'essere amata
lascia stare le Pleiadi che volano nel mare

(se dormi sola)

*Pequeñas golondrinas con muletas
que saben pronunciar la palabra amor.*

G. Lorca

Parole bruciano vive con sospetto ali che si recidono
le labbra accompagnate a pronunciare silenzio:
nessuna prova, indizio: cicatrici, aspirate, nel vuoto, voci
non domandate a rispondere « uccisa con due colpi al
cuore » o contestare « uccisa con un colpo solo »
imputata di amare in fragranza d'amore
Lily Tolfler — non vittima — ebrea in hakeldama,
Auschwitz

divisioni-lampo, legioni, battaglioni di vittime per sterminare carnefici
villaggi, sepolture di notte, catturati, lo sterminio dei boschi, dietro
presa la mira la parete contro lo sguardo infantile
disarmati gli inermi — condannate a morte
lettere d'amore al deportato: nello specchio
spaccato il viso della donna che ha tempo 18 anni per amare
il giorno dell'esecuzione

*Se freres vous clamons, pas n'en devez
avoir desdaing, quoy que fusmes occis
par justice. Toutesfois, vous sçavez
que tous hommes n'ont pas bon sens rassis
excusez nous, puis que sommes transsis.*

F. Villon

poi che siamo morti
hanno dovuto ricevere comandi da chi
hanno dovuto vincere nel segno  della vittima
genocidio — messaggi dell'al di là  in questo
segno hanno portato ordini — con rabbia
in questo segno  ronde di notte
storicizzavano torture  in questo segno
il lupo è stato assolto per impegno politico
chi ha cancellato labbra  in questo segno
non avrà che silenzio — da giurie
di appesi per la gola, dispersi dalla vita
eliminati dalla razza, paesi rasi al suolo
dementi, ebrei  in questo segno circoncesi

Corrado Costa

Stava senza dubbio riponendo le sue cose e ora — per di più — anche pensando a quello che doveva dire, che già diceva — con lentezza, con pacatezza, si rimproverava, con troppa lentezza e pacatezza. D'altra parte anche ad averci messo più foga — ammesso che davvero ci fosse riuscito, non c'è da credere, avrebbe sicuramente pensato, o forse no, a quello che dicevano gli altri, gli altri di questa storia che vado rumorosamente raccontando, ad uno ad uno che in quel momento era probabile che pronunciassero le loro parole, dunque inutili come le sue stesse, se non proprio le stesse ripercorse attraverso quei diversi accenti (luoghi sparsi in cui risuonavano; ritrovare quei luoghi, mimare quegli accenti) ma in fondo proprio in quei luoghi pronunciate ostili monotone pedanti irate inutilmente gentili — e chissà in quante altre parti della terra le stesse (o analoghe) dette in quel momento, e tutto quello che ora è detto se si potesse radunare in un gigantesco volume tutto quello che da un'ora a questa parte va effimeramente modulando — come si chiama? — l'umanità intera in discorsi frasi esclamazioni commiserazioni grida lamenti canti canzonature parafrasi ripetizioni allusioni minacce e ancora balbettii pianti ronfamenti rutti sputi schiocchi di lingua e colpi di tosse. Fino al silenzio, in cui ancora una volta si ridusse.

Tirano sassi contro la mia finestra e un coro di risa argentine circonda la casa: io sono lungo disteso e ho gli occhi chiusi. No, non mi muovo nè rispondo: sento solo i rumori propagarsi vicini e lontani rimbalzare contro le pareti avvolgere con una pellicola sottile il mio corpo, soffocarlo in una bambagia grigia. No, non mi muovo, lo sapete

bene: posso anche sbagliare a fare così, anzi ammetto che avete diritto a una spiegazione a delle spiegazioni tu soprattutto ma, ahimè — pensò lanciando un sospiro mi costerebbe troppa fatica (di muovermi di fare di spiegare) mi costerebbe, ti dico, di ricominciare da capo, ancora. Ancora una volta a questa domanda (domanda insolente « che cos'hai? » irriguardosa aggiungo) avrei mille cose da rispondere certo ma non troppo sicuro del risultato se spiegassi, se davvero mi spiegassi, rompesti il silenzio che in questo momento mi circonda e mi fascia.

Mettiamo dunque che lo faccia per interesse. Per interesse per calcolo e per paura. Oppure perchè non ci capisce più niente, come l'altro del resto, tutti e due ficcati a forza dentro un meccanismo mozzarespiro, che si trascina la valanga degli urti e delle parole che sconfinano ormai dall'orlo e basta un niente perchè quel poco di buono vada a gambe all'aria e la torma impazzita verso la salvezza.

Ernesto Tranquillo stette zitto per tre giorni interi e la moglie ogni tanto lo interrogava « che cos'hai? » oppure gli diceva « hai visto che ha smesso di piovere? » ma lui niente; infatti era proprio morto e per questo non poteva rispondere se non che dopo tre giorni come fa il pesce, comincia a puzzare. E fu anche quello un modo di rispondere.

A lui, sebbene ci fosse ancora, gli sembrasse che durava da più tempo a non parlare. Del resto, che cosa conta? Si spalanca la bocca ad occhi fissi e io guardo, sì certo la bocca spalancarsi e forse la parola uscire — sempre ad occhi fissi, le parole (difficile dure stentate) che saltellano per la stanza: sarebbe anche ora che si rendesse conto del cambiamento ora e in un domani e in quell'altro giorno ancora, fino, come si dice, alla fine, facendo tutto ciò dunque per delimitare — far credere a un attaccamento.

Mutevole, astratto fin che si vuole: certo rovescia di colpo l'accusa sempre insistente in quella

domanda: l'accanita persecuzione di me fatto dunque uomo come tu credi, l'accetto. Viveva buona parte della sua giornata in un bell'equivoco, ma questo non c'entra, non c'entra ancora. D'altra parte delle ragioni morali non si mettono insieme in un giorno; oppure si vive come bestie.

Sapessi quante volte ci ho provato, a colare giù nel frattempo, senza più freni, senza più, come si chiama?, speranza, la risposta opportuna da dare per questo quesito (con la sola sua presenza) sollevato, dai dai allora che non hai capito che era magari il momento opportuno per farla finita, come si dice, come posso dire?, con tutte queste storie ristabilire un rapporto un poco decente e invece no: un uomo distrutto senza più senso la vita e il resto, cosa mi tocca di sopportare?

Rivolta: fuori. Fuori. Fuori subito, basta fermo immobile silenzioso in questa stanza. Tutto certo gli gira intorno le parole gli oggetti, ridere piangere determinati da un abbassarsi delle sue ciglia da un movimento della mano del braccio soli resti di qualcosa che, non posso non crederlo, ci fu, non posso non potrei dubitarne: oh che bei tempi che erano quelli!

Del resto hanno fatto l'esperimento a New York o forse a Boston: prendete due bambini di qualsiasi ceto e rinchiudeteli in una stanza per quindici minuti, constaterete voi stessi che sono diventati amici come se si conoscessero da moltissimo tempo. Appena accese le luci i due bambini si sono guardati timidamente (come loro fanno), hanno chinato il capo e quando i loro sguardi si sono di nuovo incontrati si erano mossi uno verso l'altro. Da un timido « ciao » sono passati alle prime domande per arrivare poi al colloquio continuo. Al contrario il cinquanta per cento degli adulti era rimasto muto, il solo quarantotto per cento non era arrivato più in là di un « salve » o « vuole una sigaretta? ». Solo il restante due per cento era sceso a conversazione.

La discussione si è fatta subito vivace, molte

versioni sono state date in proposito, ora allora crescendo la possibile smania di ancora giustificare o giustificarsi, via l'uno via l'altro, chi ha giocato per primo? Tieni conto di ogni possibile mossa dell'avversario perchè le combinazioni si vanno moltiplicando da quella che tu stia zitto per un bel po' fino alla decisione improvvisa, basta una frase una dichiarazione un'accusa e l'altro (l'altra) mollerà di colpo tutto quello che ha in mano. Me ne vado soddisfatto, — mi dico — mi faccia sotto; mi faccio ridere con tutte queste mie arie da stratega.

Con un movimento brusco si tolse dalla presa, guizzò fuggì via; aspetta un poco non correre così che ti possa raggiungere: macchè quella volava leggera come su un prato fiorito, sul lucido pavimento, agile gazzella, colomba, pesce mio pesce, fermati che ti tocchi solamente, io con questo affanno dentro (che ne venga guarito) con questo cuore che batte precipitosamente, io con tutto il fardello sulle spalle lo sai, con questa fatica, non dimenticare: sorgeva l'alba, veniva fuori sui tetti sulle case, le finestre splendenti dell'antico palazzo, i pinnacoli ridenti nel cielo dipinto tutto di rosa, la vita intera che si apriva.

Lascia pure che gli capiti qualche incidente, gli arrivi una buona volta tra capo e collo qualcosa, aggiunse, qualche escoriazione lacerazione graffio, quel pallone gonfiato, ma impercettibilmente che quasi non me ne accorgo all'inizio (passa alto l'uccello il falco sfiora la torre la montagna il faro distrugge: immobili appaiono l'ora la fame la campana l'angoscia) ora un poco più forte, un poco più insistentemente sbatte o si strizza — fino alle lacrime — l'occhio.

Che mi guardi — sostengo, e duro sotto l'occhiata — implacabile spalancato moto senza posa — rovesciato di morto, cioè vitreo, che lo sostengo, allora, il morto che si muove, rigido legnoso — duramente — io invece essendo per via del tempo già trascorso disfatto appiccicoso, non voleva, non

voleva più, non aveva nemmeno l'intenzione di rimettersi un poco faticosamente insieme, di contenere quella rovina, quello sfacelo (i tessuti si presentano definitivamente imbruniti, la superficie cosparsa di tacche di proliferazioni estese irregolari). Le macchie poi, possono arrivare molto più in giù dando luogo a profonde lesioni in cui si insediano altri microrganismi che accelerano il processo di alterazione.

Vivevano nelle grotte, si cibavano poco e quando ciò capitava, di rifiuti degli altri animali — senza speranza erano e senza disciplina: nell'oscurità roteavano i loro occhi gonfi per il troppo sonno, muovevano leggeri le dita sulle pareti alla ricerca di un'uscita che mai — si credeva — avrebbero potuto trovare, i piedi scivolando sulla argilla sul calcare sulla sabbia friabile e infida, sguazzando nell'acqua fetida, fin dove non avrebbero saputo dire in tutto quel buio (fino alla bocca, e volte, inghiottendo cioè quel liquido puzzolente).

Ora un giorno mi accadde, in quel marasma, in quella confusione di produrmi alla mano destra una piccola ferita, e per un attimo, se pure in quel turbine che mi ruotava intorno — in quel rumore, in quella confusione — io mi fermai, posai l'occhio su quel piccolo segno rosso... serve dunque a qualcosa, mi chiesi, correre dietro agli oggetti più vari, muoversi in bilico tra le corde, cercar di afferrare i pesci con le mani, giova cioè, mi domandai — getta l'ancora, ammaina le vele, siamo arrivati — se non lasciare ogni gesto ogni atto dietro di sé, mi raccomando, una traccia appunto un segno; o una discendenza.

Animale buono, animale grande; cresce con forza smisurata orrenda ma non l'adopra, si muove con passi prudenti, scarta tutto ciò che può nuocere, bandito dagli uni — e non una sola volta — attaccato dagli altri, ma sempre cercato, amato, meditato, benedetto da una moltitudine di brava gente: desiderato per quel naturale intuito che fa

pensare all'istinto delle piante quando cercano la luce, amato per la simpatia che spinge le affinità a rincorrersi e a congiungersi, meditato per un bisogno di verità che è sempre saziato, benedetto per quel desiderio di onestà che è senso ottimistico della vita; l'animo gioisca nell'incontrarsi in lui. Il mondo consiste di padri e di madri, fratelli e sorelle, sposi e bambini. Il mondo restante consta di famiglie analoghe, che si scambiano cenni di saluto, ma che peraltro s'interessano solo di se stesse. Il mondo dell'uomo è il popolo, lo stato, la società commerciale ecc. La famiglia è semplicemente un mezzo per uno scopo, uno dei fondamenti dello stato, e sua moglie non di necessità la sola donna (in ogni caso non così come per lei, quando va dicendo in giro « mio marito »). Tutto esso comprende (il generale e il particolare) in una molteplicità di fattori, fino a svanire in una nebbia cosmica.

Essere seduti fermi e immobili; neanche gli occhi (che sono lo specchio dell'anima) girare: che tutto quanto il resto è — anch'esso — un immenso mutevole specchio, superficie di suoni di colori d'immagini, aperta mappa di tutte le sensazioni, libro, mio libro di vita.

Siamo nella stanza, contiamo le mattonelle per terra senza dir niente; al centro della stanza c'è una statua, non so cosa rappresenti; per il resto la stanza è vuota e odorosa di fumo. Quando mia moglie esce (perchè è di lei che si tratta) anch'io me ne vado, e torno nel preciso istante in cui torna lei, oppure il contrario. Solo la statua non lascia mai la stanza, oppure non vi entra nessun altro, ciò che è lo stesso.

Un mattino quando mi alzai le siepi erano brulle ma il paesaggio non aveva un aspetto tipico, il sole stava per nascere e nel cielo si proiettavano dei colori rossastri con sfumature violette; ad un tratto si perdono nell'azzurro cupo del cielo; incomincia a piovere. Io intanto mi incammino lungo il fosso fangoso ma sebbene avessi l'ombrello mi

bagnavo lo stesso perchè la pioggia pioveva da tutte le parti. La gente sembrava sparita passavano soltanto macchine chiuse. Il vento diventò sempre più impetuoso quasi quasi mi volava via l'ombrello: (una macchina in una curva per poco dentro il fosso che la fiancheggiava) perchè la pioggia era fittissima. Poi gli agenti atmosferici si calmarono, il cielo si rischiarava; il paesaggio incominciava ad animarsi dopo la tremenda sciagura, nel mentre

io ero in un altro letto. Alla sera la luna piena rischiarava la notte come fosse giorno; poi gli occhi s'incominciavano ad annubbiare. Poi sento il gallo cantare, è giorno; sono già passate molte ore.

Solo per invogliare i più giovani a entrare in questo sublime tempio che è la vita e i più anziani a rileggere le piacevoli ammonitrici vicende, ci siamo procurati la lieta fatica di questo lavoretto.

Luigi Gozzi

Questo è il primo capitolo di un romanzo in formazione che si intitola: «La verifica morale». Il capitolo ha un carattere di premessa.

Una conferenza di Borges

Il palazzo delle poste di Buenos Aires. Architettura liberty. Un corridoio largo e calcinoso, dall'altissimo soffitto, termina sul fondo della scena con una rampa di scale. A destra di chi guarda, di fianco alla scala, c'è la porta a griglia dell'ascensore. Sono le otto di sera, l'ora in cui escono gli impiegati. La cabina dell'ascensore passa in sù e in giù e manda ogni volta uno sprazzo di luce intensa. Impiegati alla spicciolata o in gruppi scalpiccianti scendono la rampa e s'avviano a sinistra per proseguire la discesa.

La tavola del conferenziere è collocata a circa due metri dal piano della rampa, alla quale il conferenziere seduto volge le spalle. Davanti alla tavola fino al limite del boccascena si allineano le file delle sedie. Ai due lati del corridoio ci sono due serie di colonne; tra una colonna e l'altra su piedistalli di marmo delle teche contenenti modellini di navi postali. Il conferenziere parla tenendo in mano un microfono collegato con un altoparlante. La voce ondeggia e scompare in un mormorio incomprensibile. L'altoparlante gracchia o attenua e distorce la voce; solo di tanto in tanto si può cogliere qualche frammento chiaro. Quelli seduti nelle ultime file di serie allungano il collo e tendono spasmodicamente l'orecchio per carpirne i suoni. Un rumore di fondo, un rimbombo nell'edificio, fa tremare leggermente l'ambiente. Il conferenziere parla con tono intento e tranquillo, senza espressione, e non si cura minimamente degli elementi di disturbo. Il corridoio è illuminato avaramente.

Quando si apre il sipario qualcuno ha appena finito di presentare il conferenziere e si avvia a prendere posto in un lato della prima fila mentre scoppia un breve applauso, gli impiegati scendono, l'ascensore lampeggia e il conferenziere afferra il microfono. L'altoparlante comincia a gracchiare.

Gli uomini dell'« establishment » sono sconcertati e divisi. Per la prima volta pare che la destra letteraria non riesca ad avere il sopravvento nelle cose della cultura italiana.

Eppure l'organizzazione pareva perfetta. Il fronte era compatto: vecchi « nemici » si davano la mano, antiche polemiche erano state soffocate, le differenze tra le generazioni sembravano scomparse. I poeti ermetici accanto agli stalinisti, poesia pura e poesia impegnata; gli agnostici di sempre con i sanfedisti, i radicali, i progressisti; conservatori, realisti, idillici, crepuscolari, materialisti, spiritualisti. Si erano improvvisamente accorti di avere molte cose in comune, non legami esterni e contingenti, ma vincoli profondi e duraturi: combattevano da anni la stessa battaglia. Le armi erano diverse, diverse le tattiche, diversi i modi di agire, identica la strategia, identico l'obiettivo.

Per molte stagioni il gioco era stato facile e persino divertente: semplici azioni di guerriglia, rappresaglie rapide e veloci. Rimaneva lo spazio per le polemiche, le antipatie personali, i giochi di corrente, i bisticci politici, le piccole congiure. I nuovi, i giovani, erano bravi, seri e gentili; sapevano, con modi originali e in tono minore, ripetere le cose dei « maestri ». Qualcuno, è vero, era cattivello talvolta; l'ardore giovanile lo induceva a gesti scomposti e disordinati, a giudizi e a parole sconcertanti. Con paterna severità veniva richiamato, consigliato, compreso e perdonato. In fondo anche lui, come le dispute, i bisticci, i giochi era necessario a creare l'atmosfera.

Ma d'improvviso i tempi mutarono. I giovani erano passati all'opposizione, una

opposizione radicale che pareva non ammettere il principio del compromesso su cui si fondava la società letteraria italiana. Il compromesso aveva infatti sempre consentito agli uomini dell'« establishment » di neutralizzare ogni fermento nuovo, di impedire che la resistenza civile si mutasse in resistenza letteraria. Ogni cosa veniva mistificata, filtrata, adattata, privata dello slancio e della forza iniziali. I fagociti regnavano sovrani sul nostro paese: dotati di potenti mandibole, immunizzati da generazioni contro ogni pericolo di rivolta e di rinnovamento reale, stupivano la gente per l'abilità e l'infinita perizia con cui sapevano muoversi e rimanere intatti in un mondo di macerie. E' vero, talvolta i loro gesti avevano scatti inusitati, sapori e odori diversi. Non era civetteria, era il loro modo di difendersi e di attaccare. Per digerire i surrealisti erano sufficienti un'antologia e un lungo discorso: esperienze di altri tempi, di altri paesi. Le porte del museo della storia si aprivano e un altro reperto archeologico veniva ad arricchire i tesori dei fagociti. Il vero museo dell'avanguardia l'hanno costruito loro, pezzo per pezzo, con una tenacia e un'operosità ammirabili. Trent'anni per tradurre un libro, venti per un altro. Si cantavano i morti vissuti nel silenzio, si isolavano i reprobati, si seppellivano anzitempo avversari ancora vivi. Talvolta nell'intimità si adorava qualche pezzo del museo; se ne staccava una piccola scheggia e, dopo un'accurata opera di disinfezione, la si impastava con la buona farina nazionale. Farina piemontese, veneta, lombarda, ligure, emiliana, toscana, meridionale. E c'era anche la crusca, nutriente, fragrante, odorosa; che sapeva del popolo, della lingua del popolo. Il nemico era la pittura, allora, ma i pittori parlavano di tecniche e la qualità del loro sentimento era depravata, distorta, deviata. Così l'Italia viveva felice e contenta, al tempo della restaurazione: giardino dei poeti e dei narratori. Con i suoi musei e i suoi monu-

menti. Una terra senza eguali, fertile e produttiva, tanto ricca da offrire agli altri popoli, senza neppure gustarli, i frutti migliori: Svevo e Pirandello. Del resto, il loro sapore era un poco aspro e legava la bocca; piaceva agli uomini del nord. Più tardi sarebbero entrati anch'essi nel museo: purificati, distillati, imbalsamati, mummificati.

I fagociti mossero dunque guerra alla nuova poesia. Gli avversari erano pochi e i loro mezzi del tutto insignificanti: qualche professore universitario, una rivista, una casa editrice piena di franchi tiratori. Molti scesero in campo; alcuni si rifiutarono, ed erano i migliori. O fagocitare o distruggere. Non esisteva altra scelta. La prima soluzione parve subito assurda perchè gli altri si rifiutavano ostinatamente di essere il nuovo piatto degli uomini mandibola. Accadde allora che leggerò libri, frequentare le università, avere idee, divenne un demerito. Si accusarono gli uomini dell'« avanguardia » di essere puliti ed ordinati, di avere la cravatta, di viaggiare in treno e in aereo, di non essere sporchi, di non andare a piedi, di non fiutare cocaina, di non aspirare al suicidio, di aprire i musei, resuscitare le mummie, dissepellire i vivi. Di essere nati dopo. Tutto fu possibile, fecero scomparire anche le opere. L'« avanguardia » divenne borghese, integrata, neocapitalista, un gruppo famelico di ragazzi che tentava la scalata al potere e giocava alla rivoluzione. Un gioco pericoloso e scaduto ormai. Lo sapevano bene loro, i tamburini della rivoluzione, gli artefici della restaurazione, i noiosi e piatti cantori della borghesia, loro che dai giornali della confindustria accusavano l'« avanguardia » con argomentazioni prese a prestito dal più maldestro marxismo, accusavano l'« avanguardia » di essere neocapitalista. E gli altri, quelli che avevano una bibbia, una spiegazione per tutto, che consultavano di continuo i padri della chiesa, i becchini dell'arte contemporanea, i cantori, gli esaltatori, i fau-

...CRAKUAC.boc..

KUAKUARCO..uuuUUuuauUauau

/Martin Fierro/.boc

bocKUAKUASC../paisaje/..uuUuuuuuuUUauuuuuuuuuuu..KUASCQ./pampa bob. rrrtrkoc

las palabras/CRAQSCCKUA.boc.bo

uuuuuuUUauuuuuuuUUuuuu

./crascKUAK

...uuuuuuuuuuuuuuUUuuuu

todas las uuuuuUUuuuuuuKRASCQ../en los actos/uuuuuuuu/uuuUuuuu

uuuuUUuuuuuu../hombre/ . . .uuuuuuCROCRACKUAboc.boc... como si no/...uuuKRAKUASC..... /so amor/uu

uuuuuuUUuuuuuuuuuuKRASCQboc...uuuuuuUUuuuuuuuuuu/torpeza/...../uuuuUUuuuu

de esta tierra/

KRAKUASCQ/agonizar/uuuuUUuuuuuu

de todos/

(Mentre il conferenziere pronuncia le ultime parole un impiegato ritardatario scende precipitosamente le scale infilandosi il cappotto).

Alfredo Giuliani

tori di un fantomatico realismo socialista, univano la voce a quella dei loro falsi nemici. Senza nemmeno leggere i testi, lanciavano antiche e macabre accuse.

Poi venne la congiura del silenzio. Non potendo negare i testi le opere i libri che prima avevano richiesto a gran voce, che avevano stroncato guardando di sfuggita la pubblicità delle case editrici, li ignoravano. Sorsero così due mondi separati da una linea netta di demarcazione, impermeabili, isolati, refrattari, con proprie correnti interne, propri maestri, con giornali e riviste.

Ogni mediazione, ogni armistizio appare ora impossibile. Il rischio è troppo grande: di nuovo le acque confuse, l'incendio spento, la rivolta sconfessata, annullata, diluita, integrata. Di nuovo quel sapore dolciastro nella bocca, il ricordo dell'anestesia. Abbiamo una città devastata, dinanzi a noi. Il fungo di Hiroshima, i lager nazisti, i satelliti artificiali, le macchine elettroniche, la nuova scienza, la nuova fisica, la nuova matematica, la nuova filosofia ci hanno fatti diversi, ci hanno mutati. La nostra tradizione è l'avanguardia storica. Siamo costretti a riviverla e a trapassarla perché l'avevano negata, mistificata, misconosciuta. Non vogliamo uccidere né seppellire nessuno, il potere letterario di questa società lo lasciamo agli altri, a coloro che vivono nel passato. In un mondo di sogno, con città, case, porte e finestre intatte, senza radiazioni atomiche, senza guerre batteriologiche. Non c'è tempo per i loro giardini, la loro noia, i loro soldati, i loro amori, le loro confessioni. Non siamo più gli streghetti della tribù.

Occorre elaborare nuovi linguaggi, nuove tecniche, modi nuovi di essere in un tempo nuovo, recuperare lo spazio perduto, risvegliare le mummie. Spingersi in un futuro incerto, oscuro, straordinario; trarre dal passato tutto ciò che serve al presente. Questa società, la società dell'« establishment » non ci appartiene, la

sua arte e la sua letteratura ci sono estranee. La lotta è contro coloro che ci vogliono integrare alla loro normalità, è contro la museificazione e la mercificazione. Per un'altra normalità che dall'interno contestiamo di continuo. In questa contestazione continuata sta il senso ultimo di ogni nostro gesto, della nostra coscienza innovatrice, che è anche, e soprattutto, coscienza civile.

L'impegno civile, per una rivista il cui carattere sia prevalentemente letterario ed artistico, si mostrerà nella volontà quotidiana di chiarire il significato vero dei mutamenti avvenuti nella civiltà contemporanea. Il nostro agire nella letteratura non può infatti limitarsi all'assenso ad una particolare corrente di poesia o di narrativa poiché tale assenso, che esige necessariamente una operatività dogmatica, dovrà inserirsi invece entro il rinnovamento più ampio e generale della cultura e della società. Oltre la retorica di una rivoluzione letteraria vista come astratta sovrapposizione degli schemi e dei programmi della politica; oltre l'uso indiscriminato della nozione di avanguardia, oltre l'equivoco di uno sperimentalismo automatico e superficiale, occorre possedere la coscienza della situazione in cui ci si trova ad operare. Che è italiana ed europea ad un tempo. Così i nostri atti, le nostre parole, i nostri gesti avranno pronuncie e connotati particolari, per fare sì che l'azione letteraria in Italia giunga a contribuire alla vita della civiltà. E oggi è giunto forse il momento in cui la lunga lotta intrapresa da « Il Verri » possa concludersi in modo che il nostro paese respiri meglio nella cultura, sia permeato di nuove idee che sostituiscano finalmente i luoghi comuni del passato. Ed è necessario che l'aria frizzante dell'Europa che ha risvegliato le mummie non venga dispersa ancora una volta.

Per chi si propone di dare un volto nuovo alla cultura del nostro paese, non c'è posto per cedimenti, giochi personali, interessi privati, perché tutto il nuovo —

dalla poesia, alla letteratura, alla filosofia, alla scienza — abbia un senso per l'uomo in un orizzonte ove sia legittimo il non senso, l'assurdo e la libertà di essere ciò che vogliamo per noi stessi e gli altri.

Vicino a noi gli uomini che con le loro opere e un contatto quotidiano ci hanno restituito alla cultura, senza chiedere nulla e sempre misconosciuti, talvolta persino da chi non doveva.

Gli altri, quelli dell'« establishment », sono lontani; ormai le interviste sui giornali e gli interventi sulle riviste specializzate ci hanno dato la misura di una miseria intellettuale che in fondo trattiene, ma che davvero appare intollerabile.

ENNIO SCOLARI

Da Cesare Vivaldi dovevamo aspettarci, prima o poi, una sorpresa di questo genere. Non si può tradurre Marziale e Petronio, e in « un certo modo », impunemente. Così finalmente ecco questa Poesia satirica nell'Italia d'oggi (Guanda): ricca, suggestiva, e sempre « divertente » antologia. Con Palazzeschi, Maccari, Pavolini, Dell'Arco, Delfino, Flaiano, Morsucci, E. Villa, Risi, Cattafi, Zanzotto, Erba, Vollaro, Fratini, Balestra, Mannacio, Balestrini, Leonetti, Arbasino, Giuliani, Ferretti, Cuglielmi, Diacono, Pagliarani, Sanguineti, Pignotti, Rodari, Noventa ecc. ecc. e con una bella, e densa, « introduzione » del Vivaldi, appunto.

Eugenetica musicale e gastronomia dell'impegno

« si può dire improduttivo un metodo che sia costretto a fare spreco orrendo del materiale cui si riferisce » R. Barilli

L'articolo di A. Plebe *Il critico marxista e la musica d'oggi* (« Il Contemporaneo », giugno 1963) mi suggerisce alcune precisazioni. E comincio senz'altro dall'affermazione secondo cui in occasione di un dibattito sulla musica elettronica, a Roma presso la Libreria Einaudi e con la partecipazione di Fedele D'Amico e mia, mi sarei presentato con « la tesi che la musica d'oggi sarebbe caratterizzata dall'assenza di ogni struttura linguistica e di ogni nesso semantico » [pag. 34]. Un'affermazione tanto paradossale potrebbe essere forse frutto di un malinteso, ma ho l'impressione che questa attribuzione riassume tutto un modo di affrontare la realtà musicale contemporanea. Per questo penso di dover intervenire; la discussione ideologica deve pur affrontare, a un certo punto, la realtà delle cose, deve cioè potersi configurare sulla condizione specifica del fare e dell'essere (del *mestiere*, insomma) alla quale le cose e le idee stesse rimandano senza posa. Un discorso sulle arti figurative fatto da un cieco potrebbe essere curioso ma non sarà mai attendibile, a meno che gli interlocutori siano degli psicologi e non dei pittori.

Sarà il caso di ricordare che sull'argomento dei nessi linguistici e semantici esiste una larga letteratura; tanto per rimanere in casa nostra e rifarsi agli scritti più recenti si potranno utilmente leggere gli articoli di R. Barilli, U. Eco, F. D'Amico, R. Musolino (di quest'ultimo gli ammirabili *Appunti sulla questione critica marxiana*), ecc. Dove si potrà anche facil-

mente constatare che esiste oggi una sostanziale convergenza nei metodi di accertamento di questi problemi: e non si tratta — è evidente — di una intesa pre-stabilita. Il soliloquio su questi argomenti non è più possibile: sarebbe una inutile retorica.

Ricordo che a Roma parlai di linguaggio e di come abbia un senso assumere linguisticamente i processi della musica tonale, mentre invece è inesatto ed ha un senso puramente metaforico applicare il termine « linguaggio » — con le sue implicazioni di predeterminazione e di istituzionalità — alla maggior parte delle esperienze significative di questo secolo. Il solito discorso che ha un senso in quanto « linguaggio » viene usato come equivalente di « lingua ». (Equivalenza inesatta, a rigore, perché « linguaggio » è la facoltà di esprimersi, mentre « lingua » è un sistema determinato di segni espressivi. Ma l'uso comune — in italiano e in francese, per esempio — confonde spesso i due termini; l'inglese, poi, ne ha addirittura uno solo: « language »). La solita differenza, insomma, tra poetiche del linguaggio e linguaggio delle poetiche. Ora, dovrebbe essere chiaro a tutti che in una conversazione (come era quella di Roma) non è il caso di chiamare in causa l'Universo e precisare che sul piano dell'esistenza tutto viene spontaneamente filtrato attraverso uno schema linguistico più o meno generalizzante e più o meno volubile.

Mi pare sia Plebe a muoversi su un piano così astratto che il termine linguaggio diventa sostituibile con mille altri, con qualsiasi cosa l'uomo faccia o pensi. Ma che senso ha in musica questo modo di parlare? Sarebbe meglio essere più precisi e finirla col nascondersi dietro categorie così vaste che finiscono per non significare più nulla se non vengono limitate e precisate almeno quel tanto che basta per capire di che cosa si parla e in che « lingua » si parla. A livello dell'esistenza, cioè su un piano così generalizzato e così poco « scientifico » — per usare termini

carri al Plebe — linguaggio e storia diventano sinonimi; la musica un pretesto (analizzabile, peraltro, solo con gli speciali strumenti dell'antropologo). Assumerà, la musica, l'aspetto di un prodotto che viene giudicato più o meno riuscito in base ai dati di un superiore, misterioso e insindacabile ordinamento produttivo. Troppo facile! E poi contraddittorio: dal momento che si vorrebbe da una parte avere in mano una misura e un metodo per giudicare della autenticità storica di una musica, cioè della sua « progressività », mentre per la detta astrattezza ci si dovrebbe logicamente arrestare alla conclusione che noi viviamo nella storia e che la storia vive in noi, e stare a vedere cosa succede.

Ma l'esigenza di un metodo urge, a Plebe, e lo angustia quel che rimane irrisolto nei rapporti tra musica e ideologia, ed egli sembra porsi il problema di una precisazione (anche cronologica) dei nessi fra struttura musicale e storia quando si domanda come « le forme foniche della nuova musica possano diventare strutture che siano veicoli di una nuova ideologia » (p. 34). E qui viene in mente la storiella di quel milanese intraprendente che, nell'immediato dopoguerra, si domandava come poter vendere i tram ai turisti americani. Senonché qui si salta a piè pari il rapporto natura-storia (*natura* anche delle strutture musicali) e si perdono di vista i fatti concreti, che sono quelli che contano, almeno in musica. In questo grave pericolo mi pare incorra Plebe nella sua analisi di un lavoro di Fukushima dove al simpatico e modesto autore vengono accolte tremende responsabilità semantiche, tanto lontane dalla sua innocenza quanto legate a criteri di analisi che sono per me allarmanti: si veda ad esempio la sua esegesi di un passaggio del *Mathis di Hindemith* (nella « Rassegna Musicale », 2-3-4, 1962), dove una innocente nona minore è vista come un « accordo fortemente dissonante » di « quattro seconde sovrapposte! ». Alla quale discutibile lettura di

elementari accordi tonali (sulla quale lettura Plebe basa peraltro la sua esegesi) la riscopro una analoga semplificazione di visuale critico-estetica nel caso Fukushima, dove affiora l'esigenza di elementari « corrispondenze » (magari onomatopoeiche) quali desiderano i rigorosi canoni di una hollywoodiana estetica del « fischio e botto ». O ancora, quel suo auspicare alla nuova musica una « strutturazione ordinata » degli intervalli, (p. 37), dove non si sa se pensare all'aritmico cosmo pitagorico, o più semplicemente a tradizionali categorie tonali; a meno che Plebe si riferisca a un nuovo sistema musicale da lui segretamente elaborato. E mi pare anche di leggere, in fondo, una certa nostalgia dello « happy end » borghese: la nostalgia, cioè, di un mondo fatto sulla propria immagine e misura, personale o ideologica che sia.

I materiali della musica sono sempre materiali storici e genericamente linguistici (anche quelli di J. Cage), poiché conservano sempre un legame con il contesto originario e una traccia di precedenti esperienze che, proprio in virtù del loro precedere e del carattere sovrastrutturale dell'esperienza musicale, sono sempre inquadabili in un disegno, in un continuo storico in cui l'opera (o l'anti-opera, come nel caso di Cage) viene a trovarsi spontaneamente installata. Questa è la condizione tipica e inalienabile della nostra cultura: cos'altro fare se non esserne fieri e responsabili? Non è un girare a vuoto lo arzigogolare intorno alla possibilità di fondare le premesse teoriche a quella condizione che è già esistente e necessaria? Non è preferibile camminare, andare dove è necessario invece di studiare la possibilità di fondare per l'uomo le premesse del camminare a due gambe? Tale visione regressiva del mondo non può che precludere ogni discernimento tra percezione estetica in senso lato (un albero, il mare, il tramonto possono anche essere percepiti esteticamente) e comprensione poetica di un'opera (nell'accostamento, proposto

dal Plebe, tra le Variazioni op. 31 di Schoenberg e il Pulcinella di Strawinsky, l'Autore pare prescindere da questa comprensione¹; e preclude anche la possibilità di valutare la differenza (ora divenuta rapporto dialettico) tra le poetiche dell'« objet trouvé » e quelle, per così dire, di un « objet créé ». E non si capirà mai, infine, perchè scrivere una lettera, comprarsi un gelato, scrivere un radio- o un melodramma significhi inserirsi in uno schema linguistico predisposto, fungibile a priori e rappresentabile, mentre invece scrivere il *Marteau sans maître* o il *Finnegans Wake* significhi invece, per una buona misura, elaborare un progetto linguistico che sarà analizzabile, in gran parte, solo a posteriori. Qui è il punto! E qui viene in luce l'equivoco di chi osserva in modo maldestro la generalità dei problemi sui quali nessuno di noi ha un potere immediato, esimendosi da un reale contatto con la formazione dei processi musicali, dal doversi sporcare le mani con la realtà significativa e con la « palus putredinis » dell'esperienza.

Non è possibile, specie per un critico che si autodefinisce marxista, e proprio in un momento in cui, sia in un contesto socialista che capitalistico, si assiste ad un analogo e allarmante fenomeno sovrastrutturale, che l'opera creata venga ridotta alla prospettiva mercantile di un oggetto finito e confezionato secondo le regole del mercato, qualunque esso sia. Ogni opera e ogni poetica veramente significative devono potersi configurare come progetto linguistico e istituire i loro peculiari nessi semantici a partire dai *fonemi*, da un « grado zero » della lingua, e non dalla applicazione più o meno distorta di un apparato linguistico e grammaticale già predisposto e funzionante. Che poi quel « grado zero » valga soprattutto come intenzione e sia in buona parte irrealizzabile per la condizione sopra accennata (i nostri atti compongono la storia ma è la storia, anche, che compone noi) non toglie significato alla cosa: sino a che il mondo

non ha creduto il contrario, era vero che la terra fosse piatta e al centro dell'Universo. Siamo continuamente tentati dallo irrealizzabile da tutto ciò che i nostri mezzi possono aiutarci a comprendere ma non mai a operare compiutamente. Non c'è nulla di evasivo e misticizzante nella consapevolezza di questa impossibilità: questa è semplicemente la condizione umana.

Il cosiddetto linguaggio dodecafonico e seriale ha coltivato in larga misura l'idea di linguaggio a livello nostalgico, il rimpianto di un paradiso perduto del linguaggio musicale. Ce n'è voluto del tempo per accorgersi che la musica seriale non esisteva come istituzione tecnica ma, piuttosto, come condizione culturale e ideologica, come indirizzo poetico, come orientamento tecnico generico da precisare ogni volta in strutture determinate. Gli atti, le scelte compiute per operare quella precisazione costituiscono lo stile, la poetica in senso proprio: non mai il linguaggio. Questa impossibilità di realizzare il linguaggio, e d'altra parte la necessità dialettica di dover precisare eventuali « momenti linguistici » sono caratteri necessari e fondamentali dell'agire musicale. Per questo non accetto la posizione di Plebe quando — e proprio sul « Contemporaneo » — esprime l'esigenza di una « strutturazione rigorosa » della musica, non avvertendo il carattere solipsistico e quindi astorico e asociale di tale affermazione razionalistica.

Esiste un continuo *décalage* tra quello che si cerca e quello che si vede, tra quello che si trova e quello che si fa, tra la storia e le opere compiute, tra una ideologia e i fatti che dovrebbero sancirla: in breve non siamo mai perfettamente padroni dei mezzi che usiamo: non è mai perfettamente vero che forma e contenuto siano, nella coscienza dell'uomo, la stessa cosa. Se è vero che un'idea si realizza, in musica, attraverso degli strumenti (in senso lato), è anche vero che quello che gli strumenti producono non è mai completamente quell'idea. E' così vero, questo, che

funziona anche a ritroso: il più squinterato dei dilettanti (è difficile riconoscerli), incapace di un controllo reale delle sue operazioni sonore, potrà sempre contare su un significato in più — diverso, comunque — che non era previsto nel suo squallido conto. Nel linguaggio tonale quel *décalage* era presente innanzi tutto a livello grammaticale: ogni passo — anche quelli in direzione contraria — veniva compiuto all'ombra dei trattati. Oggi i trattati non si scrivono più (quello di Schoenberg è un bellissimo libro ma non è un trattato): è possibile solo il « ma poétique ». In altre parole, si potrebbe dire che tra le invenzioni della musica di oggi e l'idea di comunicazione musicale c'è lo stesso rapporto che corre tra fonetica e linguaggio: cioè un rapporto da ricostruire e ripercorrere ogni volta. Mentre invece tra la musica tonale e l'idea di comunicazione musicale corre un rapporto simile a quello tra una lingua specifica e la facoltà umana del linguaggio. Il formarsi della musica d'oggi ha un senso « linguistico » solo a livello della microstruttura, cioè dei fonemi: ora questo è un livello di rapporti « arbitrari » e quasi tutti da inventare (ma è la invenzione — cioè la percezione — di un processo che è intrinseco al mondo a tutti i livelli, anche quelli non ancora o non mai razionabili); come « arbitrari » sono, appunto, i rapporti tra fonema e segno, tra segno e immagine acustica e significato. Ma si tratta di un arbitrario solo a priori (C. L. Strauss): a posteriori, ad atto di parola avvenuto, non ci sarà più nulla di arbitrario, nell'opera autentica. Se l'arbitrario sussiste deve esserci di mezzo un marziano, cioè qualcuno incapace di connessioni storiche su scala umana.

Mi stupisce quindi Plebe quando auspica, lui « marxista », una restaurazione linguistica di tipo grammaticale, non aspettando che quel tipo di concezione linguistica è, per definizione, una istituzione sociale: frutto cioè, come tutti i linguaggi parlati, di una pressochè inavver-

tibile ma implacabile elaborazione collettiva, e non dell'iniziativa privata. Senza contare che con questo si arriverebbe a dettare al compositore, dall'esterno, e questa volta con un vero arbitrio che viola la disciplina che il compositore si impone, norme costrittive dell'inventare. Si prescrive cioè una specie di eugenetica musicale, che ricorda tanto da vicino i principi e la prassi razzista degli accoppiamenti procreativi intesi a promuovere la purezza della stirpe.

Certo l'illusione di poter codificare e sincronizzare l'agire estetico con la storicità in generale della condizione umana (il che equivale a un destoricizzare la storia) costituisce la grande avventura del nostro secolo, la gran madre di tutti gli inganni e di tutte le gastronomie attuali: peggiore tra tutte la gastronomia dell'engagement che procura, al compositore che ne faccia pubblica domanda e offerta, brividi contenutistici senza rischi eccessivi nonchè l'illusione di un ruolo nella società, al riparo dagli (o degli?) imprevisi. Proprio come i visitatori impotenti del bordello di Irma, nel *Balcon* di J. Genet.

Infine, non credo che si possa ragionevolmente parlare di « assenza di ogni nesso semantico nella musica ». Sono inguaribilmente convinto che la musica, anche nel peggiore dei casi, finisca almeno per esprimere (o celare, per un certo tempo) la stupidità e il dilettantismo di chi l'ha scritta. E' la più elementare delle condizioni quella di essere consapevoli di una semanticità implicita nei processi e nei rituali musicali. Talmente elementare che anche una zitella diplomata in arpa o un dilettante sordo possono — proprio per buona grazia dei nessi semantici impliciti nei mezzi che sono loro dati (veri e propri *réservoirs* di gesti già compiuti « altrove ») — mimare con poca spesa significati allettanti. E' la vecchia storia: un'orchestra e un coro *significano* musicalmente anche quando tacciono, così come un teatro si-

gnifica anche a porte chiuse. E' vero che se un insieme vocale o strumentale parafasando una *stimmung* elementare esegue intervalli sostituibilissimi (ma che non sembrano tali perchè proposti da una partitura minuziosamente travestita) il trucco può, almeno per un momento, funzionare a meraviglia. Ma per raggiungere obiettivi del genere — per di più a un livello tecnico spesso assai precario — non mi sembra il caso di scomodare l'arte drammatica, la storia, i nessi semantici e l'impegno sociale (per non dire gli slogan a buon mercato). La società la si serve innanzi tutto imparando un mestiere, e non gesticolandolo. E a dimostrare un impegno realmente significativo con la realtà non basta quasi una vita, a meno di non credere l'autore sulla parola durante una bevuta amichevole.

Certi discorsi *engagés* hanno tutta l'aria di assomigliare a quelli di una zitella questa volta diplomata in organo (*varietas delectat*) che parla dei suoi problemi parrocchiali. Condotta su quei binari, la « critica » diventa un'operazione profondamente asociale: vi si parla di linguaggi, di storia, di grammatiche e di nessi semantici come se potessimo farli e disfarli a nostro piacere. Il « critico » si è costruita la sua rete e con quella acalappa il Vero: ha scoperto il trucco. Ha anche un contatore Geiger della musica: ti tic questo sì, toc toc questo no: qui c'è e qui non c'è, l'impegno. Quando però lo appoggiano su materiali più complessi, il contatore tace: e allora si affrettano a rispolverare dalla miserevole cassetta degli attrezzi una categoria bella e pronta dove incasellare il materiale imbarazzante: « naturalismo », « spiritualismo », « orientalismo », « casualismo », « casuisticalismo » etc. Un modo triste e noioso di vedere il mondo. Mi viene il sospetto che in fondo ad atteggiamenti di questo genere ci sia una maledetta paura della realtà e degli uomini: paura di dover affrontare la prospet-

liva che *Je est un autre*. Sono atteggiamenti, questi che sanno di chiusura nevrotica; attuata magari, e questo è peggio, comunitariamente, per gruppi omogenei, con risultati che sembrano più manovre che opere. Ciò che è più triste, l'operazione è attuata all'ombra del marxismo. E' un modo per compromettere un pensiero che è fecondo per tutti. Tra costoro e l'ideologia marxista si rischia di instaurare lo stesso rapporto che c'è tra un mafioso e l'Onorata Società.

LUCIANO BERIO

(1) A questo punto vorrei avere più spazio per dire a Plebe quello che penso, e che onestamente credo condiviso da tutti i musicisti, su quello che lui chiama « il fallimento stravinskiano ». Dove a chiunque si affaccia l'ipotesi di una paurosa sordità; e dove è visibile anche una incomprendimento delle note di Pestalozza su Strawinsky. Note che mi sento di condividere in parte e solo nelle premesse (peraltro già formulate da E.T. Cone nell'articolo « The uses of Convention: Strawinsky and his models », in « The Musical Quarterly », July 1962), ma che perlomeno fanno fede di un sacrosanto imbarazzo ed emozione del Pestalozza di fronte alla prospettiva di forzare entro uno schema preconstituito la gigantesca portata costruttiva dell'opera stravinskiana nella cultura contemporanea.

Ancora sulla giovane poesia

Dalla fine della guerra, pur se in modi di volta in volta assai diversi, l'esigenza principale avanzata dalla poesia è stata quella di abitare la vita. Un tempo, non questo consistere nel mondo, ma il viaggio, fu la figura della ricerca della verità poetica. La tensione itinerale scatenata nella verticalità di un « *Inconnu* » metempirico dal Baudelaire di *Élévation* e del *Voyage* (ma una mitopoiesi ambulatória attraverso, è noto, tutte le *Fleurs du mal*: e basterà ricordare l'esemplare *Invitation au voyage*), per suo conto e sua fortuna ancora ben impregnato di « *existence brumeuse* »; trapassa, scaricandosi di ogni impulso metafisico, nel Rimbaud « *fleur éternel des immobilités bleues* » del *Bateau ivre*, e nell'ottica dinamica e surreale del Rimbaud delle *Illuminations*, nomade e veggente non disposto a spogliarsi del nietzscheano « *senso della terra* »; tocca il vertice e si spegne, implacata, nelle pagine abbaglianti del *Coup de dés* mallarmeano. E il « *voyage* », hélas! si conclude in un « *Livre* ». La storia di dopo fu, da noi, si sa, un ricominciamento, dapprima. Il viaggio, dico, riprende nella terzietà non elusa, nell'adempita storicità, nella presenzialità di uno spazio e di un tempo determinatissimi: « *Ho ripassato / le epoche / della mia vita / Questi sono / i miei fiumi / Questo è il Serchio... / Questo è il Nilo... / Questa è la Senna... / Questi sono i miei fiumi / contati nell'Isonzo* ». Dapprima. Poi, si sa, la tentazione del Libro si riaccendeva, si faceva più forte della vita dell'uomo, preparando notturni avventi della poesia. Poi la bufera, il dolore...

La storia tornava a premere con violenza indicibile, e non c'era arca che

bastasse a quel diluvio. Ciò che fu salvo, d'altronde, lo fu, come la poesia, solo in quanto fu toccato dalla furia spietata e vivificante. Relegato (definitivamente, è da sperare) il Libro nel silenzio (cui esso, non sarà male ricordarlo, a suo modo aspirava fin da principio), neppure il viaggio è ripreso. La tensione itinerale, qualunque fosse il suo orizzonte, era sempre un rifiuto a *stare* nell'uomo, ad abitare la vita. Per contro, è a questo che tende, oggi, ovunque, la poesia. In modi e con risultati non sempre, purtroppo, immuni da equivoci. Nell'intento di respingere la solitudine come sua condizione naturale, violando antichi silenzi e salutarmente profanando la propria sacralità, di Verbo facendosi parola, di parola cosa, materia, gesto, evento; nel giusto e generoso sforzo di abitare il mondo, di frequentare la vita, di procedere nella storia, di rispecchiare integralmente la condizione dell'uomo, la poesia ha infatti spesso ceduto, e ancora cede, a ingannevoli suggestioni. Giacchè se, con errore ora da tutti (?) riconosciuto come tale, in un primo momento si credette da molti che a darle fiato e spazio bastasse allargare l'area dei suoi contenuti, oggi non manca chi, solo in apparenza diverso e più scaltro, sembra pensare che il problema, della metodologia del rispecchiamento poetico e dell'adeguazione storica delle strutture formali si riduca al problema di nominare cose innominate, o assorbendo quanta più realtà è possibile in un indifferenziato e astorico contesto verbale, o procedendo a parziali operazioni di verifica e di selezione storico-linguistica.

Ma veniamo a un discorso più aderente alla situazione, particolareggiato, a degli esempi. L'azione dei « *Novissimi* », nel suo vario articolarsi, è senza alcun dubbio la più radicale e rigorosa che la giovane poesia abbia compiuto fino a questo momento. Non mancano tuttavia altre proposte, altre operazioni, interessanti nella misura in cui rivelano consapevolezza dei problemi posti dalla situazione e in

cui provano che il fare poetico è avvertito dai giovani come aperta problematicità e tensione. Quello di Vivaldi, intanto (per restare in una zona prossima all'area « *novissima* »), è un caso abbastanza singolare. Per sua stessa ammissione, egli è stato « *da giovanissimo "ermetico"*, successivamente « *realista* » su modelli americani e pavesiani, poi « *realista socialista* », trovando quindi una via di scampo nella poesia dialettale, in un'adesione concreta alle cose più semplici, ai sentimenti più elementari ». Ora, in sede di poetica, Vivaldi si è collocato su posizioni vicinissime a quelle di Giuliani e di Sanguineti. Un gesto velleitario e nient'altro? Sembra proprio di no, se è vero, come è vero, che certe sperimentazioni combinatorie vivaldiane hanno anticipato e in qualche modo stimolato alcune analoghe operazioni dei più giovani fra i « *Novissimi* ». Rimane, è vero, il sospetto di una disponibilità troppo pronta e aperta. Se da un lato esso pare trovare alimento in echi montaliani e neorepuscolari che si avvertono anche in prove recenti, dall'altro vi è motivo di credere che l'interessante direzione « *materica* » che Vivaldi ha ultimamente imboccato, oltre a non essere effimera, si offra come la più adatta a estinguere definitivamente quegli echi.

Unitamente al lavoro meno tradizionale di Vivaldi, le ricerche di Pedio, Diacono, Spatola, Costa e altri (di eventuali, probabili epigoni non tarderemo, mi auguro, ad accorgerci) sembrano consentire la cauta identificazione di una vera e propria « *linea novissima* » nella nostra giovane poesia. Per contro, scrittori certo non sprovveduti, responsabilmente impegnati in una opera di rinnovamento culturale e istituzionale, avanzano riserve o rifiutano il gesto radicale dei « *Novissimi* », giudicandolo eccessivo, e finiscono per scegliere, nell'attuazione di quell'opera, una linea riformistica. E' un'alternativa reale? Si osserva da qualcuno che, sul piano culturale, le rivoluzioni sono inefficaci e soltanto le riforme conseguono risultati. Occorre, cre-

do, distinguere. In un contesto neocapitalistico, ogni gesto rivoluzionario che si compia, poniamo, attraverso un'opera di poesia, si conclude inevitabilmente con la mercificazione dell'opera stessa e dunque con il progressivo esaurimento della carica rivoluzionaria di quel gesto. Ma ciò non toglie che esso sia stato necessario: impone semmai che sia di continuo replicato, onde mettere di continuo in crisi lo stato di normalità della crisi determinato dal piano strutturale. Una programmazione riformistica a livello culturale può, forse sortire effetti positivi per quanto riguarda i *mass media*, in quanto i loro prodotti, lungi dall'esercitare e dall'aver attualmente la possibilità di esercitare una funzione contestatrice o anche soltanto demistificatrice all'interno della società, sono rigidamente condizionati dalle strutture: così stando le cose, un'azione di tipo riformistico è, forse, l'unica capace di conseguire, a distanza di tempo, una positiva modificazione.

Ma l'opera d'arte d'avanguardia, mentre patisce la mercificazione, sfugge però a un rigido condizionamento strutturale, e deve dunque e può istituirsi, nell'orizzonte modificatorio che le compete, come gesto razionalmente eversivo a livello ideologico-linguistico (?). E poiché il marxismo, lo si intenda come « *concezione del mondo* » o lo si intenda come « *metodo di critica* », ha oggi, indiscutibilmente, una funzione fondamentale sia sul piano storico-pragmatico che su quello antropologico, converrà tener conto di un altro aspetto della questione.

Nella presente situazione (che è, non dovrebbe essere necessario dirlo, diversa da quella in cui operava il legittimista Balzac « *maestro del realismo di gran lunga maggiore di tutti gli Zola* » di cui discorre Engels in una sua memorabile lettera) nella presente situazione, dal momento che la nuova avanguardia (che ha, anche questo non occorrerebbe dire, una coscienza ideologica e politica assai più matura di quella delle

vecchie avanguardie) è l'unico modo di contestazione a livello ideologico-linguistico della mercificazione e della reificazione provocate dal piano strutturale, essa partecipa, nell'ambito che le compete, e consapevolmente, all'azione contestatrice del marxismo. Rifiutare le sue operazioni, o non parteciparvi, significa, dunque, non solo patire passivamente la mercificazione, ma mettersi di fatto, se ne abbia o non se ne abbia coscienza, al di fuori di una progettazione modificatrice marxista. Così, mentre su un versante della giovane poesia italiana sussiste un settore operativo (Sanguineti, Giuliani) la cui azione si configura come una coerente e autonoma traslazione in sede di poetica delle richieste scaturite dall'analisi strutturale propria del marxismo, su un altro versante ci si trova di fronte a un marxismo dimidiato o potenziale (e dunque, fatalmente, a una posizione estetica riformistica), o perché si è restii a trasferire coerentemente in sede di poetica (in sede di linguaggio) l'esigenza di integrale modificazione che pur si è fatta propria in sede ideologica (Leonetti), o perché l'analisi strutturale da cui opportunamente si parte in vista di una trasformazione linguistica è bloccata in un ambito sociologico e manca di un necessario complemento ideologico (Pignotti).

Quanto a Leonetti, non v'è dubbio che egli ha elaborato una teoria della letteratura più complessa e aderente alla situazione rispetto a quella del tempo di « *Officina* ». Resosi conto dell'insufficienza delle categorie operative e interpretative sia del neorealismo sia di Pasolini, e rifiutata una nozione di impegno di tipo sartriano, Leonetti ha respinto con sempre maggior consapevolezza (e in contrasto con Pasolini, « *fissato* » su un'idea di poesia come trauma) la nozione di poesia come irrazionalità.

Ancora, Leonetti ha ben compreso la necessità di una contestazione non regressiva (pasoliniana) delle strutture linguistiche istituzionalizzate, e ha, infine,

avvertito — come, in modo diverso, Sanguineti — tutto il peso dell'ammonimento di Barthes agli scrittori d'avanguardia che « un'esperienza creatrice non possa essere radicale senza innestarsi nella struttura reale, cioè politica, di una società ». Ma vi sono poi remore, a me sembra, di origine morrisiana e lévistraussiana a impedire a Leonetti un'azione conseguente sul piano operativo; giacché, al contrario di ciò che egli pensa, « semanticità », oggi, (fantatoché, almeno, la « semanticità » e la « comunicazione » continuino ad essere intese tradizionalmente o restino semplici petizioni di principio, o fantatoché si confonda la « semanticità » con il rispecchiamento) significa proprio « contenutismo »; ed è proprio per un tenace attaccamento a una norma di « responsabilità semantica » che la sua poesia rischia di non riuscire a evitare i pericoli di un'onnioquenza non troppo diversa da quella di Pasolini.

Da alcuni anni Pignotti (e il discorso vale forse, entro certi limiti, anche per Miccini) viene elaborando con coerenza e tenacia una poetica del « tecnologismo ». Abbastanza singolare e interessante, a me pare, fra l'altro perché mostra come anche un poeta rimasto implicato per un certo tempo in esperienze tardo-ermetiche non abbia potuto, a un certo momento del suo lavoro, non prendere coscienza del carattere relazionale (Pignotti, e con lui altri, preferirebbe dire « interdisciplinare ») della poesia, così da orientare ogni ricerca, in sede di poetica, verso una direzione suggerita dallo empirismo logico, dalla semeiotica, dalla sociologia e dalle dottrine informazionali. Una direzione, come si vede, nettamente antimetafisica, e dunque decisamente antiermetica. Al di là di essa, la poetica « tecnologica » si precisa come una proposta di immettere in un contesto poetico « nuovi contenuti » (per « contenuti » Pignotti sembra intendere lo stretto nesso di parola e oggetto, segno e referente) attinti all'area scientifica, industriale, bu-

rocratica, commerciale, ecc.: « Quando le implicazioni e le proposte del nuovo contenuto hanno il sopravvento e diventano contesto si può affermare che esso contenuto ha originato un nuovo linguaggio; ed è in questa fase che è possibile fare a meno proprio del nuovo contenuto ». Che è tesi assai suggestiva, ma riformistica, appunto, e astratta.

Non vedo come il linguaggio possa acquisire un potere di autorigenazione e addirittura di autogenesi per semplice traslazione di nessi verbali da un « universo di discorso » a un altro « universo di discorso »; tanto più che non si ritiene necessario sottoporlo a un previo trattamento antisettico e terapeutico, o, se si preferisce, demistificarlo integralmente, avanzando anzi come pregiudiziale, e, ancora, non senza astrattezza, un'« esigenza di comunicazione ». Del resto le poesie di Pignotti non suscitano il sospetto di dilettantesche sperimentazioni, hanno una loro dignità, anche se restano, a me sembra (quelle, ad esempio, dell'*Uomo di qualità*), alquanto lontane dalle intenzioni enunciate in sede di poetica. Le più persuasive e le più coerenti a quelle intenzioni sono le più recenti (in: *Gruppo '63*): ma direi anche che Pignotti le ha scritte tenendo opportunamente conto delle esperienze della poesia « novissima ».

La « realtà industriale », che tanto interessa Pignotti, ha finito per inquietare l'idillico Zanzotto, il cui recente libro (*IX Ecloghe*) è un interessante documento di una crisi di linguaggio patita in ritardo rispetto ad altri, ma ugualmente significativa, si pensi che Zanzotto è stato l'ultimo autentico rappresentante dell'ermetismo. Coinvolto suo malgrado nella « storiale corrente », Zanzotto reagisce, fra traumatizzato e ironico, cercando di assorbire nel contesto idillico della sua poesia le forme linguistiche di una realtà *autre*, non con il proposito neumanistico, sperimentale di Pignotti, ma con l'intento paleoumanistico (ermetico) di trovare una misura, una sublimazione di quella realtà

nell'Ordine che la poesia per lui continua a costituire. Dal canto suo, Giudici rinuncia a qualsiasi forma di sperimentalismo e si preoccupa di difendere una dimensione intersoggettiva sia sul piano storico che su quello comunicativo. Di fatto, egli arriva a dilatare l'area del neocrepuscolarismo, inglobando l'intersoggettività in un cronachismo elegiaco dove a prevalere, effondendosi in patetiche cadenze, è pure sempre la solitaria disperazione dell'io.

Si può pensare che nel contesto della giovane poesia italiana Ferretti e la Rosselli (e non è certo un caso che Pasolini abbia fatto da padrino ad entrambi: con un'annessione un po' arbitraria anche se non innaturale della seconda, apparsa per la prima volta sul « Verri ») costituiscono un'alternativa. Il problema è, ovviamente, di stabilire se, pur con operazioni distinte e gesti di diversa intensità, essi costituiscano davvero tale alternativa, e se l'alternativa è accettabile. Alla razionalizzazione e alla storicizzazione del linguaggio poetico delle avanguardie compiuta da Sanguineti e alla poesia « concreta » e aperta alle cose di Balestrini, Ferretti e la Rosselli oppongono un'assunzione acritica e metastorica di quel linguaggio e l'uso di esso in funzione catartica, mediante un associazionismo automatico, o semiautomatico, capace di scaricare la tensione dei traumi e delle nevrosi che sono alla base della condizione poetica. Lontani dai « Novissimi », questi due scrittori sono per altro ugualmente lontani da, poniamo, Leonetti e Pignotti. Nessuna esigenza di comunicazione intersoggettiva in loro, nessuna intenzionale salvaguardia della semanticità e della istituzionalità del linguaggio: la fiducia nella semanticità o meglio nell'effabilità è naturale, preoperativa, anzi, fisiologica (come non si può dubitare, destandosi, che muovendo le labbra le cose tornano ancora una volta a vivere nei suoni articolati); il linguaggio, quando non è una sorta di *transfert*, veicola all'ester-

no un magma emozionale. L'area linguistica e semantica è dilatata al massimo, illimitata: le scelte che la Rosselli vi compie sono cupide, violente, trasognate. Meno intenso, oscillante fra un corazzismo espressionistico e un cronachismo egocentrico slittante verso l'onnioquenza, il gesto di Ferretti. Il quale, in una dichiarazione di poetica, afferma di aver cercato di attuare anche lui, come i « Novissimi », una « riduzione dell'io ». E' un'asserzione che non può non lasciare perplessi i lettori di *Allergia*. Varrà la pena di ricordare, comunque, per concludere, che esistono vari modi di perpetrare la regressione. In ultima analisi, la differenza fra parola viscerale e parola ontologica è assai minore di quanto si pensi: sono entrambe una fondazione metastorica; e la fisiologia, come la metafisica, è un discorso dimidiato sull'uomo.

FAUSTO CURI

- (1) Si riprende e si svolge qui — ma, è bene dirlo subito, con un'esigenza di più esatta puntualizzazione critica, al fine di meglio chiarire certe questioni e certe ragioni — il discorso iniziato in « *Marcatrà* » 2 (gennaio 1964) e portato avanti in « *Gruppo '63* » (Feltrinelli, Milano 1964).
- (2) Da tutti veramente? E certe premesse, più o meno esplicite, certe implicazioni, certi orientamenti del dibattito « *Industria e letteratura* »?
- (3) Tenendo conto della differenza qui delineata fra sovrastrutturalità « autonoma » dell'opera d'arte attuale e sovrastrutturalità « eteronoma » degli attuali prodotti dei « *mass media* », e avendo presente che anche una società compiutamente comunista non potrà non essere fortemente industrializzata, è forse possibile, con molta cautela se non dubitosamente, avanzare un'ipotesi che almeno per un verso si riallaccia all'ipotesi che Axelos enuncia quando suggerisce: « Potremmo pensare che l'arte, nella prospettiva del superamento di "ogni" alienazione, deve essere superata "come arte" (Kostas Axelos, "Marx pensatore della tecnica", Sugar Milano, 1963, pp. 220 sgg.). E dunque: se nella società presente il carattere eversivo e esasperatamente « autonomo » dell'arte di avanguardia e il carattere mistificatorio e

esasperatamente « eteronoma » della cultura di massa sono le conseguenze di uno stesso fenomeno: l'azione coercitiva e reificante di un contesto alienato a tutti i livelli; posto che si giunga al « superamento di ogni alienazione », non sembra irragionevole supporre che, venuto meno ogni motivo di eversione e di « autonomismo » e ogni possibilità di mistificazione e di « eteronomismo », l'arte e la cultura di massa non solo cessino di contrapporsi ma finiscano per integrarsi e forse addirittura per costituire uno stesso, unico universo di comunicazione. L'arte d'avanguardia sarebbe così, nelle sue varie e sempre mutevoli manifestazioni, davvero « novissima », e cioè la forma estrema (ma si tratta ovviamente di un universo formale plurimo, sia in senso sincronico che in senso diacronico) dell'arte nel mondo borghese (che è realtà diversa, mi sembra, da quella implicita nella banale affermazione: « L'avanguardia è un prodotto del neocapitalismo »); mentre la cultura di massa costituirebbe la forma incipiente (un reticolato embrionale di linee tematiche, di schemi comunicativi, di possibilità di fruizione estetica) dell'arte in una società comunista.

Pier Paolo Pasolini, l'auleta esibizionista

1. Sarà difficile trovare una contrapposizione peggiore al « *faut être absolument moderne* » di quell'« allusione ad una violenta modernità » che si legge e si deduce da un verso di Pasolini (*Menabò* 7, p. 173).

Rimbaud chiedeva ai poeti una collocazione con la realtà attraverso l'affermazione peggiore al « *faut être absolument raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie* ».

In parole più recenti e immediate « l'isterica assenza di inibizioni malgrado tutte le angosce immaginabili, il narcisismo spinto ai limiti della paranoia » di cui parla Adorno.

P. sembra codificare ancora una volta la sublimazione delle inibizioni, la « filisteia economia degli istinti, secondo la quale i figli privilegiati della rinuncia si scaricano in sinfonie e romanzi ».

Invece di una poesia moderna, ostile, indesiderata, P., con la sua formula, ottiene una elaborazione poetica che non si sottrae alla psicologia del poeta; una poesia che non riesce a mordere la realtà ma che, tutt'al più, si mangia la coda come una serpe miope ed edonista.

L'« allusione a una violenta modernità » è la bandiera sotto la quale passano merci contrabbandiere: l'estetismo che ha bisogno di una moralità populista, l'allucinazione in cambio dell'espressione, l'emozione soggettiva che tende a sostituirsi in modo illusorio allo strapotere della realtà.

2. Per esemplificare *in che modo si possa essere assolutamente moderni alludendo ad una violenta modernità* basterà esaminare due testi di P., forniti dai due ultimi « *Menabò* », sei e sette: « *Le belle bandiere* » e gli « *Appunti per un poema popolare* ».

3. *Per una prima prova* il terzo elemento della « *Tabella dei sintomi* » di Benn è certamente il più semplice: basta sottoporre i testi alla « scala cromatica », cioè « osservare quante volte nei versi si parla di colori: rosso purpureo opalino argenteo bruno verde arancione grigio dorato; con ciò l'autore evidentemente suppone di suscitare un'impressione di lussureggiante fantasia, ma non si avvede che questi colori non sono altro che *clichés* di parole ».

Ecco, dai due testi, un abbozzo di scala cromatica pasoliniana:

Bianco, biancore: il sole trionfante; il sole vero; i muri delle fabbriche; la polvere (nei pomeriggi secchi, quando il giorno

prima è un poco piovuto); gli stracci di lana; le giacchettacce; i calzoni sfilacciati (degli operai che avrebbero potuto essere ancora partigiani); la calma della nuova primavera; quel qualcosa; il sole nel sonno gioiosamente romantico; la luce delle mattonelle dilavate; le striscie di cuoio leggerissime, tutte infangate; gli anni sessanta. *Verde, verde menta, verde da scalfire la cornea*: i pini; le scarpate; i ciuffi di palme; i praticelli.

Verde bottiglia: il Lazio.

Malva e fragola: il caos edilizio.

Carnicino: la periferia.

Bruno: le prospettive adagiate nello spazio; il rosso (quando è immerso in un'aria di caldo temporale).

Azzurro: i grani del mare.

Rosa: le rovine.

Biondo: il dolore di Elsa.

Quanto al rosso la gamma è così ampia e nutrita di gradazioni da dover tentare un'apposita scala:

Rosso, rosso quasi marrone: meli, ciliegi; *Rosso brunito*: prugne, susine;

Rosso vero: bandiere rosse; il viso del ragazzo (che fa del viso una triste, silenziosa bandiera);

Rosso sanguigno: il ghigno della faccia da ubriaco; le sciallette; gli anni quaranta.

A prima vista si sarebbe tentati di pensare che tutti questi colori siano aganciati ai sostantivi e agli aggettivi come veri e propri *clichés di parole*, illustrativi e amplificatori, senonché non possiamo dimenticare che:

a) tutta la poesia «Le belle bandiere» è costruita su una visione pittorico-coloristica: il P. avverte una visione di bianco sole trionfante (la gente è al lavoro, il poeta è a letto) sogna il mare-madre, il mare-utero dalle lente ondate di grani azzurri. Il biancore del sole si comunica per metafora al biancore degli anni sessanta. Il poeta è solo. L'azzurro sgretola anche la fede negli anni cinquanta. Restano solo gli amori, la mano sul gonfiore tiepido. Ma ecco, da questa situazione di complessi denunciati e rimossi,

la colorita sublimazione: con il lavoro il bianco diventa rosso e il rosso acquista tutte le sue gradazioni, fino al rosso vero: la fede degli anni quaranta delle belle bandiere;

b) i personaggi degli « appunti » sono costruiti con il medesimo apparato simbolico-coloristico: « A riccè » ha le gambe col lungo, leggero e castigato calzone domenicale, incrociate, e il grembo, così casto dentro quel calzone senza una ombra nel grigio, un po' spinto in avanti, abbandonato come sta con le spalle allo stipite e il torace sottile inguantato in un maglione di lana nera, che agli orli dei polsi e del collo è filettato di rosso. Il viso di un *bruno cinereo*... la nudità quasi febbricitante della pelle sugli zigomi e della luce nera e asciutta degli occhi.

« Lo zoppo »: trascina le stampelle che tiene sempre a portata di mano... La sua faccia di ubriaco ha un ghigno fisso, *rossiccio*.

« La gente in tram »: ognuno nei suoi contorni, impiegati e operai, coi cappotti *noiset* o *grigi*... striscie rosse di sciallette attorno al collo.

Se ne deduce che questi grigi, neri, rossi, bruni, non sono soltanto *clichés* di parole e non sono solo didascalie da giornale illustrato di moda per presentare lo stile sottoproletario. Sono un modo di esprimersi attraverso la nobilitazione del linguaggio, un altro « stile sublime » per evitare « le bassure del realismo imitatore a costo di impiegare i colori più stridenti ».

4. C'è un precedente nella poesia italiana. Una osservazione simile a quella che viene voglia di fare (Thovez, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, p. 156) a proposito di D'Annunzio: « La visione pittorica si esteriorizza nell'ostentazione da *parvenu* della terminologia da dilettante pittore, di quel grossolano e violento impressionismo michettiano fiorentino in quegli anni ».

« Fuor della muraglia su l'indaco chiaro del cielo / canta la nota verde di un bel limone in fiore ».

Non parrebbe arbitrario sostituire nel testo a « impressionismo michettiano » « espressionismo guttustiano »: l'allusione alla violenta modernità si realizza in D'Annunzio con la resa parlata del gusto michettiano (artista di successo), avviene oggi in P. con la resa parlata del gusto guttustiano (artista di successo). Se Guttuso è moderno, imitare Guttuso in poesia è certamente un modo di apparire moderno.

Ma la fonte da cui deriva la compiaciuta raffinatezza di colori, il gusto mistificatorio di certe lambiccate precisazioni quali « il loro colore rosso / aveva una brunitura, come / se fosse immerso in un'aria di caldo temporale / un rosso quasi marrone », deriva da certe nature morte di Guttuso o non piuttosto va ricercata in quel repertorio relativo al color « fulvo » di D'Annunzio « simile al rame dorato che si sdora »? (*Forse che sì*, p. 35)

Il ragazzo che stringe la maniglia del tram negli « appunti » più che discendere da uno scoglio siciliano non discende dalla prora di qualche nave della *Laus vitae*? « Non tale era Achille sul punto / di partire da Sciro / e Patrolo Actòride prima / che gli omeri suoi rivestisse / l'armi funeste »?

Vediamo. I versi: « ogni elegante straccio / (dai calzoni stretti alla caviglia / alla maglia rossa e la scialletta / corrotta) era una frase di pregio / leggero fuoco che si apprendeva / nella carne » non potrebbero continuare così: « e vidi in carne verace / la gioventù sovrumana (...) irraggiare / lo spazio con lo splendore / d'una nudità »? Non è lo stesso giovinetto quello « gonfio di ossa di nervi di vene di muscoli e di tutta / la potenza carnale » e quello i cui « panni e le linee del corpo / della borgata avevano il puro / bruciore, l'allusione a una violenza / modernità, la freschezza incallita »?

Vogliamo sollevare una questione di fonti? Non pare. Si vuol solo dimostrare che l'eloquenza borghese continua a produrre i suoi « artisti visivi ».

5. Per una seconda prova, sempre per

giungere a un giudizio autonomo e per esemplificare come P. voglia parere e non sia artista moderno, serviamoci ancora una volta delle categorie di Benn.

Il quarto elemento che ci suggerisce è il *tono serafico*.

« Il grande poeta — dice a tale proposito — è un grande realista, vicinissimo a tutte le realtà, egli si carica di realtà, è molto terreno, come cicala nata, secondo la leggenda, dalla terra, insetto ateniese.

Distribuirà i toni esoterici e serafici, con infinita cautela, su dure basi realistiche. E poi osservate la parola "ripida", ecco uno che vuole arrivare in alto e non ce la fa a salire ».

Abbiamo già visto come i colori servano a rendere il linguaggio pasoliniano sublime e inconsueto, quindi esteriore e falsamente realistico, cerchiamo di vedere come P. si carichi di realtà.

1° esempio di tono serafico: P., come D'Annunzio, come gli Arcadi scientifici italiani, come i simbolisti, ha paura della parola che abbia suono consueto. Evita la parola goffa, di basso conio realistico, quella che nessun colore nobiliterebbe.

Quando D'Annunzio parla del tram, dice: « il carro che non ha timone / né giogo, e non corsieri / splendenti di sangue e di schiuma / cui protesa l'onta soggiace / ma rapidità senz'acume che bassa scivola, inerme / tra la ferrea fune sospesa / e il duplice ferro seguace ». Senza essere andato a consultare il « Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes » di J. Płowert, P. risolve il problema « tram » con una omissione.

Il suo linguaggio diventa ben più misterioso, nobile ed esoterico di quello dannunziano. Leggete:

« Stringe in silenzio la canna della maniglia, in equilibrio facile, per lui, ragazzo del popolo. Ma anche gli altri intorno a lui, nel 9, non sono scossi dalla corsa: concentrati ognuno nei suoi contorni — come gli Argonauti.

Poco dopo questo 9 cristallino diventa simbolo orfico, principio di pensiero mistico, sottilmente rimato: la prosa e le rime sono di P., la scansione nostra, il finalino pseudo-dannunziano:

*E' già quasi notte, piove
si è in novembre o dicembre
gocce rade e plumbee
scivolano sui vetri del 9
.....
piove sui vetri del 9
o fanciullo che hai nome
Ermione*

2° esempio di tono serafico: in P. come in D'Annunzio i corpi emanano luce. I personaggi ci appaiono circondati da un misterioso alone, aureolati come l'angelo Gabriele, secondo la ricetta di Shelley per rendere « la melodiosa tinta della bellezza ».

Nelle *Laudi* (vv. 6918-29) le gioventù sovrumane irraggiano lo spazio con lo splendore: una sola aureola bastava. A P. no, ne occorrono infinite: il ragazzo del numero 9, in equilibrio facile, ha sopra di sé, nell'ordine:

- 1) Vivo fuori di lui, su lui, il gioco / incompreso della bellezza e della / miseria
- 2) il leggero fuoco che si apprendeva nella carne di chi non visse / la febbre giovanile della borgata
- 3) la febbre che lo vestiva e dava / quel modo di arcuarsi alle sue spalle / ai suoi tersi fianchi...
- 4) i suoi colori
- 5) le linee del suo corpo
- 6) il vuoto della miseria:

quanto mallo occorre levare per arrivare alla non inconsueta metafora ragazzo-agnello, di puro sapore serafico!

La gioia ignita di Demofonte, la fioca febbre del pastore ungarettiano, gli smalti di Guttuso... come direbbe Milosz? per il ragazzo del proletariato italiano, che patria desolata!

6. Si tratta della riproposta d'un linguaggio neo-dannunziano, unico forse pos-

sibile a rendere in versi i fasti il turgore lo empito fasullo d'un determinato gusto guttustiano che affascina questo « artista visivo »? Si tratta di un repertorio decadente ancora necessario in un certo mercato, in una certa ipotesi di consumo, come pare annotare Sanguineti? Bisogna essere più precisi: al fondo di queste inutili invocazioni ai colori e alle bandiere l'adusato *cliché* tende a ripetersi liturgicamente. Produce una poesia a livello iterativo, gonfia l'espressione, la rende monotona; enumera litanie del tipo: « il tuo rosso sarà il rosso, il rosso dell'operaio / e il rosso del poeta, il solo rosso / che vorrà dire realtà (da: *Il rosso di Guttuso*).

Che significato ha, questo apparato versificatorio:

— con l'abuso delle note coloristiche (per mascherare la propria mancanza di fantasia) prese a prestito da una esemplificazione pittorica di facile gusto corrente;

— con una raffigurazione a linee e contorni che cerca di produrre una fortissima impressione sui sensi.

— con un continuo indebolimento di ogni lato umano, obiettivo, razionale, a favore di una esaltazione del sensibile e del misterico;

— con un repertorio di ectoplasmi, di personaggi medianici evocati dalle tenebre al solo fine di proiettare su essi « il riflesso di una pietà più alta che scoppia sulle cose come una musica a rivelare i loro significati e le loro forme »

se non di nascondere quell'atteggiamento — già denunciato da Aneschi in D'Annunzio — che « sembra » voler spezzare ogni vincolo ma che invece è la spia « di non so che immaturità umana »?

In effetti al fondo di questi schemi e di questa versificazione torniamo a ritrovare una dolente strada del rifugio, una ulteriore variante della poetica del fanciullino — questa volta in chiave masturbatoria — il cui referente di significazione oggi non va a connettere più con nessuna situazione di cultura.

P. crede di essere moderno, perché tenta di fare quadrare la teoria freudiana nella propria poesia: crede poiché esprime senza censura i propri complessi di poterli considerare rimossi.

Non si accorge che tale rimozione rappresenta una rinuncia e la sua libertà espressiva non è altro che una sublimazione della rinuncia.

Uno che scrive: « in me, un bambino muto si spaventa / e chiede pietà e si affanna a correre ai ripari / ...chi deve aggrapparsi alle falde delle vesti altrui / si aggrappa, e le tira, e le tira / perché si voltino quelle facce colore di fango / e lo guardino negli occhi terrorizzati / per informarsi della sua tragedia / per capire quanto sia spaventoso il suo stato » non ha certamente rimosso i propri complessi, anche se cerca di sublimarli in qualche modo, nei miti della speranza e dell'epoca futura: le « migliaia di gesti sacri » che affollano la sua solitudine « attendono — in effetti — che una nuova ondata di razionalità, o un sogno fatto nel fondo di un sogno, ne parli ».

Hanno bisogno delle parole « per essere scaricati in sinfonie e romanzi »: abbiamo così una produzione che — per essere deviata dal confessionale — può certamente risultare « socialmente desiderabile », ma che per la cultura è indifferente, non portandole alcuna contestazione, e alla poesia è estranea, non essendo il materiale versificato sottratto alla psicologia e consegnato alle manifestazioni polemiche della realtà.

Di tali intenzioni poetiche sono lastricate le vie che conducono alle confessioni e all'inferno degli atti di fede: vedremo in futuro per quale culto della vergine P., auleta esibizionista, ha raccolto nel sottobosco degli apporti libidinosi, i suoi allusivi fiori.

CORRADO COSTA

Poesia a tutti i costi

1. — La sopravvivenza della poesia è continuamente messa in forse dalle difficoltà spesso insormontabili che essa incontra nel suo lavoro di controllo della realtà. Infatti il linguaggio è sì il campo d'applicazione del poeta, ma è anche l'attività che riflette la sua posizione come individuo, e come individuo sociale. Qualsiasi discorso, a qualsiasi livello, non è espressione soltanto di una serie di idee o di un concetto, non serve soltanto, positivamente, come mezzo per comunicare, ma è anche e soprattutto espressione di uno stato d'animo, e, per il poeta, non sono tanto i concetti, le idee, a consumarsi, quanto gli stati d'animo in cui egli può permettersi di essere nei loro confronti. L'invenzione dell'*humour noir*, una variante per eccesso dell'ironia romantica, è nata, per esempio, appunto dall'esigenza assolutamente moderna di poter attingere dal vastissimo repertorio dei più viti e inutilizzabili luoghi comuni senza però compromettere la propria libertà lasciandosi coinvolgere fino in fondo da questo materiale inerte. Come metodo, l'*humour noir* può dunque offrire una gamma pressoché inesauribile di stati d'animo e un numero ancora più grande di possibilità di crearne, per assonanza o dissonanza, o mediante opportuni incroci, di inediti. Così il poeta, modificando in continuazione la lente con cui osserva il mondo, e già l'uso di questa lente si basa sull'assunzione, cosciente o no, di una delle maschere che la società ha codificato e codifica, scopre di potersi identificare con qualsiasi personaggio, con qualsiasi atteggiamento linguistico verso la realtà, scopre di non essere più né sacerdote né stregone, ma attore, mimo, Ecuba o pagliaccio alla Leoncavallo.

2. — Al poeta dunque interessa soprattutto il contenuto emotivo del linguaggio, contenuto emotivo come capacità di suscitare risposte particolari, *inedite*, nel lettore, e questo è per lui l'aspetto del linguaggio che più di ogni altro è sottoposto a usura. Il psicologo, ad esempio, accetta il linguaggio così com'è, ha bisogno del linguaggio così com'è, perché deve indagare in esso e attraverso di esso la realtà. Lo stesso vale per il sociologo, l'antropologo. Il poeta invece considera il linguaggio, per deformazione professionale, già come una realtà, ed è obbligato a paragonare costantemente questa sua realtà alla realtà storica, sociale, cui appartiene legittimamente, con tutti i diritti e doveri del caso, non in seguito a una scelta eroica, come sembrano credere i sostenitori dell'*engagement volgare*, ma per il fatto stesso di aver scelto un volta per tutte quel suo mestiere che consiste nel lavorare sul linguaggio e nel linguaggio. Per il poeta, la realtà storica e sociale non sta dietro ma davanti alla poesia, alla realtà del linguaggio, non è un prima ma un dopo, è un obiettivo, una meta, perché soltanto l'integrazione fra le due realtà che se lo disputano potrebbe ridare al poeta quella speciale investitura ufficiale, religiosa, di cui godeva nelle società primitive, e che Majakovskij è stato l'ultimo a tentare di riguadagnare direttamente. Ma la Marsigliese o l'Inno di Mameli hanno contribuito alla rivoluzione francese o al risorgimento italiano in una misura che nemmeno il vate per definizione si sarebbe sognato di eguagliare. Per il poeta, l'unico modo per fare ancora della poesia è quindi quello di non prestarsi all'integrazione, quale che sia il tipo di società da cui viene la proposta, e di rifiutare l'investitura, che, fra l'altro, comporta sempre una disgustosa simbologia melodrammatica.

3. — Poesia a tutti i costi, poesia come opposizione. Come opposizione, appunto, « al dogma e al conformismo che

minaccia il nostro cammino, che solidifica le orme alle spalle », secondo l'indicazione di Nanni Balestrini, indicazione da utilizzare subito per definire con una certa esattezza l'area entro la quale si collocano il suo *Come si agisce* (Feltrinelli 63) e, di Antonio Porta, *Aprire* (Scheiwiller 64), due raccolte davvero interessanti, e vive, che si salvano dal vaniloquio della più recente produzione poetica, e oltre le quali sarebbe difficile, e forse impossibile, trovare altri segni di una presenza reale della poesia, e soprattutto, paradossalmente, di una poesia *engagée*, dal momento che è proprio la nozione volgare, chiusa, storica, di *engagement* che questi due volumi mettono in discussione e rifiutano, per darne una versione aperta, comprensiva, non di comodo e non rinunciataria. Una *poesia tendenziosa* voleva, appunto, Majakovskij, e, per Balestrini, sarebbe intanto il caso di parlare di una vera e propria *poesia faziosa*, di parte, dove « il fine », della tendenza finalistica majakovskijana, viene concepito per negazione della negazione, in quanto la negazione presupponga un dato di fatto, un'esistenza positiva, quella della realtà storica e sociale, un fine, dunque, che intende salvaguardarsi da qualsiasi tentativo di burocratizzazione di tipo politico per conservare intatta, e più violenta, proprio la sua intrinseca politicità. Quanto alla poesia di Porta, appare davvero suggestiva la possibilità di farla rientrare in quell'idea di una poesia come « sviluppo di una protesta » su cui insisteva Breton, tenendo naturalmente presente la particolare, irregolare, colorazione di quella protesta, senza dimenticare, cioè, certi avvenimenti e certi risultati. Ma non si tratta, è ovvio, di indicare un padre fondatore piuttosto di un altro, o di tenere accuratamente distinte, catalogate caso per caso, delle possibilità di lettura. Così, se penso ancora a Majakovskij, alle sue « provviste ritmiche », e alla dilatazione che di queste provviste ha potuto ottenere Balestrini mediante il recupero di-

retto, dalla realtà, di un ritmo frammentario, dispersivo, sempre sul punto di annullarsi nel coincidere esatto di ogni « scheda » con se stessa, ne « Lo sventramento della storia », ad esempio, non posso allora fare a meno di pensare anche, forse per un'analogia di termini, ma più probabilmente per l'esistenza concreta di un problema di questo genere, al « ripostiglio di immagini » di Eliot, e al pullulare ossessivo, continuato, spesso frenetico, di immagini nella poesia di Porta, tanto che si potrebbe parlare di un correlativo oggettivo gonfiato dall'interno fino a dimensioni spropositate, grottesche, certamente fuori dal cerchio chiuso della poetica eliotiana. Del resto, questi suggerimenti diversi, spesso forse anche opposti, sono in un certo senso interscambiabili: quanto alla « protesta », e all'intonazione surrealista che la sostiene, ad esempio, essa ha un significato esplicito anche per la poesia di Balestrini.

4. — La nozione di *humour noir*, infatti, non l'ho introdotta per caso, anche perché, a parte la sua naturale presenza nel surrealismo, essa costituisce forse uno dei più rilevanti punti di contatto fra le produzioni poetiche del dopoguerra nelle varie nazioni, in Germania, ad esempio, e in Inghilterra, e negli Stati Uniti. Ma proviamo a leggere « Rapporti umani », 6, di Porta:

*Con nubi di sabbia, pisciando contro vento,
tra le dune, sull'orlo del canale, saltava
con la moto, abbandonato tra i cespugli, ora
ha quel braccio pendulo, sul cranio rapato,
« e non sanno chi è stato », le cuciture
[viola,
cammina per cadere, « noi le facciamo in
[serie »,
quando ha riaperto gli occhi, il vento è
[caduto,
tra bianche mattonelle, nella calma, « non ha
importanza se è nato senza braccia », ha
[i tendini
strappati, « no, fa soltanto rumore ».*

O. di Balestrini, « Il sasso appeso », 5:

*la storia (gli occhiali) la natura (per sem-
[pre) il fare (calpestati)
e camminiamo silenziosi su soles di feltro.
[Arturo è scalzo.
Poi si diresse (quel venerdì) verso il corpo
[salato, le tue così calde,
le mani ovvie... prendilo per le caviglie,
[prendilo per il collo sottile,
le gambe sul soffitto l'inguine arancio nel
[silenzio docilmente*

*dove pende la vita spaccata,
e lasciare l'Europa carinata,
sulla pioggia fuggendo lo scafo l'urlo del
[planeta sulla fascia di nubi i verdi mari*

Oppure, « Il sasso appeso », 1:

*Quel soldati bipedi come corrono guarda
[appesi alla bufera
ma cosa ce ne facciamo del pianeta scom-
[paiono, al diavolo, al bivio.*

O, ancora di Porta, « Aprire », 2:

*Le calze infila, nere, e sfilta, con i denti,
la spaccata, il doppio salto, in un istante,
[la calza maglia,
all'indietro, capriola, poi la spaccata, i seni
premono il pavimento, dietro i capelli,
[dietro la porta,
non c'è, c'è il salto all'indietro, le cuciture,
l'impronta della mano, all'indietro, sul
[soffitto,*

*la ruota, delle gambe e delle braccia, di
[fianco,
dei seni, gli occhi, bianchi, contro il soffitto,
[fitto,*

*dietro la porta, calze di seta appese, la
[capriola.*

L'ironia non piaceva ad Aristotele, che la giudicava immorale, simulatrice, e, quanto a simulazione, la poesia di Balestrini è esemplare, qui, anzi, la simulazione diventa una nuova maniera di mimesis, come in un montaggio fotografico al quale si sia costretti a credere in mancanza di altre prove, nel processo intentato alla società. Il poeta romantico sorrideva dei prodotti labili e finiti di uno spirito infinito, faceva la sua parte di semidio, l'ironia di Balestrini, invece, nasce,

si sviluppa sulla finzione, perché, si sa, se vuole continuare il suo giuoco il poeta deve imparare a barare. Le carte che Balestrini usa sono false: la sua « bufera » è dipinta da una mano maldestra sopra un fondale di teatro, o è la densa nuvola barocca alla quale stanno appesi, letteralmente, gli angoli nudi, i suoi « soldati bipedi » sono figurine ritagliate nella carta, l'invito stupefatto di quel « guarda » dà il suono falso di una moneta di piombo, è un artificio retorico dei più ovvii e consumati, eppure tutti gli elementi si dispongono in un loro ordine storico, in una loro naturale, ma allucinante, concatenazione. Non c'è niente di amabile, di invitante, in un'ironia di questo genere, tanto meno il tema sul quale l'ironia viene esercitata, ed è a questo punto che ha luogo il trapasso dall'ironia all'*humour noir*, è a questo punto, voglio dire, che parlare di Palazzeschi diventa difficile, comunque insufficiente. Porta, poi, comincia dalla fine, per raccontare. L'ultimo stadio, quello della distruzione, serve da punto di partenza: se, come diceva Flaubert, lo stile è « un modo di vedere », il modo di vedere che Porta ha adottato è quello di uno dei più puntigliosi schizofrenici, e il corpo umano, la sua fittizia solidità fisica, è l'unico mondo cui Porta rivolge la sua attenzione, solo che si tratta, è evidente, del corpo scomponibile, manovrabile, di un manichino, di uno di quegli assurdi, mostruosi, spesso disgustosi manichini prodotti dalla macabra fantasia di certi surrealisti.

5. — Rinovare il linguaggio della poesia vuol dire oggi contaminarlo per mezzo di linguaggi extrapoetici, ma questa contaminazione può essere per il poeta un'arma a doppio taglio, perché si compie, con direzione contraria, anche dalla parte dei mass media, per servire le necessità sociopsicologiche di un pubblico che ha bisogno della sua dose quotidiana di novità, del suo *minimum* costante di insolito, e che, con questo consumo rapidissimo, fa sì che l'area dei

mass media si allarghi a macchia d'olio, coinvolga sempre nuovi aspetti della cultura, e la poesia stessa, così che, al limite, il poeta può rivolgere l'arma contro la poesia, confondere le due forme di contaminazione, e rinunziare a contendere ai mass media quella specie di terra di nessuno che è costituita dai linguaggi extrapoetici non ancora utilizzati né dai mass media né dalla poesia. E' vero infatti che Eliot diceva che al poeta è affidato il compito di rinnovare il linguaggio della tribù, ma non credo che in una situazione come la nostra un suocero di questo genere possa essere preso alla lettera, direi anzi che è più probabile che il compito del poeta consista oggi in un'operazione di adeguamento del linguaggio della poesia al linguaggio della tribù. In effetti, il materiale cui il poeta applica i suoi strumenti di elaboratore, e non di creatore, del linguaggio, si presenta, se è lecito adoperare la terminologia in uso per le statistiche rappresentative, piuttosto come « massa » che come « universo », nel senso, appunto, che il poeta ha oggi soprattutto interesse a conoscere l'ampiezza del complesso, i cui esatti confini per ora ancora gli sfuggono, e che solo in un secondo tempo, se e quando ne avrà la possibilità, egli si porrà il problema di approfondire la conoscenza di alcuni caratteri a preferenza di altri, di limitarsi cioè il campo di lavoro per farne scaturire tutte le conseguenze possibili. Che questa operazione di adeguamento sia necessaria, nessun dubbio, dato lo stato d'inferiorità in cui il poeta si trova nei confronti delle componenti tecniche, scientifiche, della cultura, stato d'inferiorità da cui tenta di uscire senza isolare la parola poetica, rischiando così non la pagina bianca, ma una forma più complessa, e forse più definitiva, di silenzio, il silenzio per eccesso, non più per difetto — in altre parole, ridicolizzato il mito del poeta maledetto, egli smetterà di fare della poesia, ma continuerà a fare della letteratura, pas-

serà dalla poesia alla prosa come Rimbaud, ma eviterà accuratamente l'inferno africano. Se una morte dell'arte è possibile, sarà una morte per autosoffocamento, non certo per inedia.

6. — *Humour noir*, ironia, o, più che ironia, grottesco... Davvero non si capisce come questa poesia possa essere accusata di formalismo, di disimpegno, in una situazione come quella italiana, poi, dove i centri di potere intorno ai quali ruota la cultura dell'impegno lo sappiamo tutti quali sono, e quali sono stati, con i loro meriti grandi, s'intende, ma, almeno per quanto riguarda la poesia, con il gravissimo, e, sì, anche controproducente, torto di una specie di impazienza nei confronti delle conseguenze, degli effetti, dell'atto poetico, come se il poeta non fosse altro che un esecutore, e nei casi peggiori un sicario. Con questo risultato, che, per parafrasare un giusto appunto di Majakovskij ai compagni di strada, sta qui la necessaria tragedia dell'*engagement volgare*: « avendo udito cinque anni dopo, decidono con un certo ritardo, quando gli altri hanno già eseguito ». Nel dopoguerra, in Italia, nessuna poesia più di quella sfociata nei Novissimi e dai Novissimi, anche indirettamente, derivata, ha cercato di tener conto di tutte le molteplici componenti di cui si sostanzia quella che chiamiamo la situazione del poeta, e tra queste componenti, lo si voglia o no riconoscere, un posto di primo piano è riservato alla realtà storica e sociale. Ma, come ha scritto recentemente Luciano Anceschi, « il poeta non farà davvero alcuna fatica ad accertarsi come la società sia strettamente attenta a se stessa, ai principi che la regolano, per una trasformazione profonda, e quasi riduca ogni moralità a taluni adempimenti sociali o politici... d'altra parte, s'avvedrà anche presto come essa, la società, si senta sempre in credito con i poeti, e si faccia sempre pressante nei loro riguardi, e pretenda da loro; e decreti su di loro, e talora anche al loro posto ». Benissimo: l'importante è che al poeta non accada mai di sentirsi, lui, in debito verso la società.

Il contratto sociale di Auschwitz ⁽¹⁾

(Una scenografia elementare, vagamente espressionista; spazi illimitati suggeriti da fondali girevoli, fluidi; in alto fughe e vertigini; una luce cadaverica, diffusa; una desolazione geologica; monoliti di ardesia disseminati in una solitudine sconfinata, asimmetrici, in equilibrio precario, in attesa; cristalli echeggianti; un voce grida in un megafono: novembre 1938, il giorno dopo la notte dei cristalli, Berlino).

Goering: (vestito di nero. Sul petto, invece che medaglie, crateri fumanti, lacerazioni, crittogame, chiazze di lebbre verdi, devastazioni, sfacelo) Io sono Goering. Quante sinagoghe sono state incendiate? Heydrich: (completamente in ombra) Io sono Heydrich, 101 sinagoghe sono state incendiate, 76 sono state demolite, 7500 negozi sono stati distrutti.

Goebbels: (sbucando da dietro un monolite, piccolo, un topo affamato e impaurito, vestito di un collage di giornali) Io sono Goebbels. Credo che la notte dei cristalli ci dia l'occasione di chiudere le sinagoghe. Tutte quelle che non risulteranno totalmente indenni dovranno essere demolite dagli stessi ebrei. (con voce stridula) Le sinagoghe che saranno demolite a Berlino saranno demolite dagli stessi ebrei! (speculativo) Questo dovrà essere il principio informatore del terzo Reich! (pausa; poi in crescendo) Ancora: io considero necessario pubblicare una ordinanza con la quale si interdica agli ebrei di frequentare i teatri, i cinema, i circhi tedeschi... (gridando) Ancora: bisogna che gli ebrei spariscano in ogni luogo dalla circolazione, perché esercitano con la loro presenza una continua provocazione! (calmo) Per esempio, ancora oggi è possibile che un ebreo

divida lo scompartimento di vagone letto con un tedesco. (ossessivamente) Una ordinanza dovrà essere pubblicata, mediante la quale siano creati degli scompartimenti per gli ebrei. Detti scompartimenti saranno, però, messi a disposizione loro nel caso che tutti i tedeschi siano già seduti. Se non ci sono posti a sedere per tutti, gli ebrei dovranno restare in piedi nel corridoio.

Goering: Io trovo più razionale creare degli scompartimenti speciali per gli ebrei. Goebbels: Non quando il treno è affollato! Goering: Un momento! Non ci sarà che un solo scompartimento per gli ebrei! Goebbels (didattico) Mettiamo che sul rapido per Monaco viaggino pochi ebrei. Due soli ebrei sono sul treno, il quale, d'altro canto, è affollatissimo. Questi due ebrei avrebbero, dunque, uno scompartimento interamente a loro disposizione. Vedete allora che bisogna concludere che gli ebrei non possono sedersi se non quando i tedeschi siano già tutti seduti.

Goering: (con sorda allegria) Non val la pena di dir questo espressamente. Se veramente il treno è affollato come voi dite, credetemi, non c'è davvero bisogno di una legge. L'ebreo, infatti, viene messo alla porta e non gli resta che sedersene, tutto solo, sul cesso per il resto del viaggio (risata generale).

Goebbels: (ossessivamente) Un'altra ordinanza deve interdire agli ebrei l'accesso alle spiagge, ai centri termali, ai luoghi di villeggiatura tedeschi. (sussurrando) Mi domando se non sarà necessario proibire agli ebrei l'accesso anche ai boschi tedeschi...

Goering: (a voce alta e ferma) Se il Reich si troverà in futuro implicato in un conflitto, va da sé che noi regoleremo i conti con gli ebrei... (gridando) Io non vorrei essere un ebreo in Germania!

(Buio. Una voce isterica, martellante, piena di modulazioni metalliche, cresce, amplificata dai megafoni). Il subumano, questo essere della natura, con le sue mani, i suoi piedi, il suo particolare cervello, con

i suoi occhi e la sua bocca, essere che sembra appartenere alla specie umana ed è tuttavia tutt'altro che umano; è un essere orribile, un abbozzo d'uomo, con dei tratti che somigliano a quelli umani, è situato spiritualmente al disotto degli animali. Dentro questo essere c'è un caos di passioni selvagge, senza freno, una indicibile volontà di distruzione, gli appetiti più primitivi, una infamia senza veli... Mai il subumano è in pace, mai persegue la tranquillità; lo spaventa la luce del progresso; per conservarsi, infatti, egli ha bisogno dell'acquitrino, dell'inferno, del sole... Questo mondo inferiore di subumani ha trovato da tempo la sua guida: l'ebreo! (le luci si accendono, violente; in fondo le ciminiere di un lager).

Questo dialogo, a parte le didascalie e la sceneggiatura, non è una invenzione teatrale. E' tratto dagli archivi del terzo Reich ⁽²⁾.

Un elemento dell'antisemitismo nazista fu senza dubbio, l'attitudine speculativa, la ricerca della metodologia più razionale per lo sterminio, l'ossessiva interpretazione e dissezione della casistica. Interessante è la tirata finale sul mondo subumano, inteso genericamente come un mondo di non ariani purissimi (slavi, negri, ecc.), il cui modello e capo sarebbe rappresentato dall'ebreo, considerato come una categoria razziale e mitico-metafisica.

Ai fini di una comprensione in chiave di psicologia del profondo dell'antisemitismo, vogliamo ricordare quanto acutamente ha osservato Moellendorf riguardo alle fervide accuse dirette da Hitler agli ebrei. Tali accuse rivelerebbero, secondo l'Autore, il fenomeno della proiezione freudiana che consiste nell'attribuire agli altri i nostri desideri più o meno rimossi. « L'ambizione » dice Loewenstein ⁽³⁾ « attribuita a Israele (dai nazisti) di voler diventare il padrone e di voler ridurre tutti gli altri popoli in schiavitù, non è forse, in effetti, l'ambizione apertamente proclamata dal nazionalsocialismo, che considera la razza tedesca come la razza dei pa-

droni, onde il diritto di dominare gli altri popoli di razza inferiore? La tenebrosa alleanza tra il capitale e la rivoluzione (attribuita da Petain agli ebrei) non è forse un metodo particolarmente caro alla propaganda tedesca che usa promettere ai possidenti e al proletariato di combattere i rispettivi nemici? » e, conclude Loewenstein, « L'accusa levata contro gli ebrei di fautori di guerra (mai il subumano è in pace), di prepararla, di provocarla, non ricade, invece, sulla Germania che... stava allora costituendosi come una formidabile macchina bellica? ».

Vogliamo, ora, parlare di una singolare figura, il dott. Hans Munch, SS e medico ad Auschwitz. Il dottor Munch fu processato, dopo la sconfitta, e venne assolto. Di lui si disse che « benché SS era rimasto anche uomo » e non abbiamo ragione di dubitarne. Tuttavia, nel 1947, in una prigione polacca, il dottor Munch scrisse un saggio scientifico, per più aspetti agghiacciante, il cui titolo, veramente esemplare, suona più o meno così: *Fame e speranza di vita ad Auschwitz*. Il saggio, di valore scientifico, a quanto sembra, piuttosto modesto, è tuttavia un documento psicologico di valore inestimabile, una vera e propria testimonianza dell'attitudine logica, dell'ideologia algebrica e disumana del terzo Reich.

La traduzione scientifico-romantica dell'idealismo, il positivismo evolucionista ottocentesco, nutrivano il mito del progresso, inteso come successivo e irreversibile perfezionamento dell'universo e, nel complesso, si configurava come una struttura ideologica fondamentalmente ottimista; tuttavia, nei punti di intersecazione tra l'ideale progressione in meglio prospettata in sede filosofica e i risultati delle scienze sperimentali, poteva d'un tratto aprirsi un vuoto, una vertigine, potevano cioè apparire delle vaste zone di « depressione nihilistica ». Il mito evolutivo pretendeva di apparire come un movimento propulsivo infinito e tale poteva rimanere, se veduto in due momenti cronologicamente

successivi, trasversali e abbastanza continui, ma se ci si elevava a posizioni prospettiche, percorrendo l'intera sezione longitudinale, si intravedevano conclusioni che parevano vanificare ogni cosa. Facciamo qualche esempio. La seconda legge della termodinamica, che Bergson ha detto essere la più metafisica delle leggi fisiche, fu formulata da Clausius nel 1850. « Clausius » dice Dingler (*) « enunciò il cosiddetto secondo assioma della termologia. Egli sostenne che il calore non poteva andare da un corpo più freddo ad un corpo più caldo, ma solo all'inverso. Formulò poi nel 1854 che la somma complessiva dell'energia non più suscettibile di trasformarsi (entropia) tende a un massimo ». Da ciò si deduce che l'universo, mediante una graduale ma irreversibile degradazione di energia, va verso uno stato di equilibrio stabile, omogeneo, immobile. Tale teoria fu dimostrata da Boltzmann, attraverso considerazioni probabilistiche e venne, anche, duramente criticata, non essendo ancora dimostrato che l'universo sia un sistema isolato, cosa che, d'altro canto, è ipotizzabile. Ecco, dunque, sotto la superficie ottimistica del successivo perfezionamento prospettato dal positivismo ottocentesco, una zona, beffarda, di corrosione pessimistica, in quanto la progressione del mondo poteva essere non verso il meglio, bensì verso l'entropia.

D'altra parte leggiamo Darwin (*): « ...con il tempo il sole e gli altri pianeti si raffredderanno al punto che non ci sarà più possibilità di vita. Poiché io credo che l'uomo, in un lontano avvenire, sarà una creatura assai più perfetta di quanto non sia ora, mi angustia il pensiero che egli e le altre creature senzienti siano destinate, dopo così lungo progresso, ad essere completamente annichiliti ». Queste parole esprimono completamente l'antinomia presente, spesso in modo criptico, nel positivismo ottocentesco, con le sue implicite dissoluzioni etiche. E dal momento che abbiamo menzionato Darwin, sarà be-

ne che affrontiamo dettagliatamente l'argomento dell'utilizzazione che in sede ideologica ha operato il nazismo delle teorie darwinistiche. Con ciò non si vuole certo affermare che l'evoluzionismo sia una teoria nazista; tutt'altro: il concetto di evoluzione organica è stato quanto di più progressista e rivoluzionario ci abbia fornito il diciannovesimo secolo, se lo si considera nella sua funzione demistificatrice in rapporto al finalismo biologico aristotelico e misticheggiante. Tuttavia non si può negare che, in Germania, l'incontro del darwinismo con la « volontà di potenza » e il superuomo nietzscheano costituì uno dei propulsivi più potenti e catalizzanti dell'ideologia nazista. Che cosa intendesse Darwin per selezione naturale è noto: le forme di vita meno atte a sostenere le avversità dell'ambiente e l'aggressione degli altri esseri viventi con loro in competizione soccombono, e da questa inevitabile, sistematica e meccanica eliminazione del meno atto si perviene a forme biologiche sempre più perfezionate e complesse.

Tale meccanismo è inserito nell'ordine naturale, ne è anzi l'origine; il mondo biologico, attraverso la spiegazione razionale e causale di Darwin, non appare più finalisticamente orientato, ma si configura come un sistema di azioni e reazioni irreversibili che modificano progressivamente in meglio la realtà. La selezione, nella specie umana, ha luogo, secondo Darwin, non tanto tra individuo e individuo, quanto tra gruppo e gruppo di individui, secondo gli imperativi di quel « doppio codice morale » di cui parlerà più tardi Spencer. La guerra tra le comunità fa sì che solo le comunità migliori sopravvivano e quindi si rivela come un fattore dell'evoluzione. « In un futuro non molto lontano — scrive tranquillamente Darwin — le razze umane civili quasi certamente rimpiazzeranno quelle selvagge in tutto il mondo ». Quale morale può dedursi, insomma, dal darwinismo? Per Darwin la selezione naturale è cosa altrettanto ineluttabile della forza di

gravità ed egli certo non si è mai proposto di costruire un sistema etico, bensì di rintracciare le leggi del mondo biologico. Tuttavia portando alle estreme conseguenze un certo tipo di logica del darwinismo è fatale che si pervenga all'ideologia nazista. Facciamo un discorso al limite, rischiando l'assurdo che ne consegue: se io uccido, dal momento che sono io ad uccidere, io a vincere, mi qualifico come più atto a sopravvivere della mia vittima, in quanto io ho, per l'appunto, il piede sul suo cadavere; inoltre, sul piano cosmico, ho eliminato dal flusso evolutivo un debole e il suo patrimonio cromosomico portatore di questo indesiderabile carattere di « meno atto », contribuendo così al miglioramento generale della specie. Non sono, dunque, un assassino, ma uno strumento dell'ordine naturale, cui non posso credermi né superiore, né estraneo, e uccidere, secondo questa mia nuova e capovolta morale demoniaca, non è altro che migliorare la creazione. In questo sillogismo finale si realizza, a mio parere, completamente l'incontro tra l'*Homo biologicus* e il superuomo con la sua insonne « volontà di potenza ».

Kaustsky (*), nel 1907, tentò di estrapolare dal darwinismo una prospettiva etica assimilabile al marxismo; i risultati, però, conseguiti dall'Autore sono tutt'altro che brillanti e il suo saggio *L'etica del darwinismo* non è nulla più che un gioco funambolico sottolineato da successive e frequenti rovinose cadute. Per dimostrare la sua tesi, intanto, il Kaustsky deve, arbitrariamente, stabilire che la socialità, e quindi gli istinti sociali, siano fondamentali e primari per ogni essere organizzato. « La melà, come è noto — scrive il Kaustsky — non cade lontano dall'albero e, se non viene mangiata e cade su terreno fertile, dai suoi semi nasceranno degli alberelli che faranno compagnia al vecchio albero ». Ecco provata la socialità fondamentale degli alberi! Perle di questo genere, disseminate a piene mani nell'*Etica del darwinismo*, provano che soltanto a prezzo di palesi contraffazioni si può dedurre dal darwinismo una ideologia societaria, integrabile in qualche modo con la prospettiva marxista. Gli istinti sociali sono presenti, è vero, tra gli animali,

ma non sono né così diffusi come l'Autore vorrebbe, né, tanto meno, appaiono come primitivi; al contrario: le società animali sono senza dubbio situate su « vertici evolutivi » e, nel caso per esempio degli insetti, è sempre improprio paragonarle a quelle umane. Le società degli Isotteri e degli Imenotteri non sono, in fondo, che delle grandi famiglie, originate da una regina o poche coppie di reali.

Il biologo inglese Julien Huxley afferma, in una sua opera, che la selezione di tipi umani di alto valore biologico, è una pratica efficace, benché crudele e antieconomica, comportando lo sterminio in massa dei meno atti.

Ci rassicura, poi, dicendo che la civiltà rifugge da tali metodi « ciechi e avventati » (*). Questa posizione ideologica è molto esemplificativa e coinvolge pressoché tutti i biologi evolucionisti. Affermata, infatti, l'efficacia di una selezione dei « tipi umani » per il miglioramento generale della specie, Huxley compie quello che si potrebbe definire un « salto logico » e recupera, dall'esterno del discorso scientifico, le posizioni umanistiche, rifacendosi alla civiltà, che appare, in questo senso fatalmente, un « fattore limitante » del progressivo miglioramento biologico dell'umanità. Per questo miglioramento o tutela dell'integrità della specie, nella stessa opera, Huxley consigliava d'impedire — non chiariva « come » — ai minorati psichici di avere dei figli. Negli stessi anni stavano salendo alla ribalta della storia uomini decisi ad essere crudeli e anti-economici, a seguire il ragionamento di Huxley fino alle sue estreme logiche conseguenze, e il biologo inglese avrebbe saputo ben presto come si potesse impedire nella pratica ai deficienti di avere dei figli.

Il darwinismo, inoltre, fornisce una nozione dell'uomo che, abolendo ogni « salto qualitativo » tra l'uomo e l'animale e integrando l'umanità nell'universo naturale assoggetta alle leggi del mondo zoologico. Il meccanismo che l'evoluzionismo scopre nella filogenesi delle specie si riallaccia, per altro, alla concezione dell'uomo macchina, che è sempre possibile « mettere in equazione ». « Il 25 luglio del 1847, è la data di quella seduta — ricorda

Benn (*) — nell'Associazione fisica di Berlino, in cui Helmholtz diede un fondamento meccanico al problema, sollevato da Roberto Mayer, della conservazione dell'energia, e la calcolò come legge generale della natura ». L'uomo, dunque, non è altro che una macchina termica, soggetta alla legge della conservazione dell'energia, il cui funzionamento fisiologico è sempre individuabile esattamente da formule matematiche e moduli fisici. Ci si avviava ormai decisamente verso il « fiscalismo » e la specializzazione spinta, matrice d'una « schizofrenia professionale » dello scienziato, divenuto demiurgo di un universo polverizzato e particolare, sempre più estraneo ai problemi generali e fondamentali dell'uomo.

« La Germania nazista — dice Huxley (*) — scontò le limitazioni imposte all'autonomia e all'unità della scienza, con un graduale peggioramento della qualità del suo lavoro scientifico ».

Nel lavoro del dott. Bunch *Fame e speranza di vita ad Auschwitz* è riscontrabile il sintomo di questo lento « regresso » o « arresto » della scienza nazista a posizioni positivisticco-ottocentesche. Mentre la biologia acquista sempre maggiore consapevolezza dell'enorme livello di complessità che si presentava al fisiologo se partiva dal presupposto dell'uomo come macchina termica, il medico di Auschwitz afferma decisamente che « l'uomo non è un *perpetuum mobile* e la morte per inanizione è un fenomeno retto dalla... legge della conservazione dell'energia, ragione per cui, malgrado leggerezza irregolarità biologica, può essere stabilita con precisione matematica ». Basta, infatti, e seguiamo allucinati la fredda metodologia di Munch, calcolare il deficit calorico giornaliero di un internato avente 10 Kg. di grasso da bruciare, poi la sua razione di calorie e il suo bisogno energetico giornaliero, il dispendio calorico dovuto al tipo di lavoro (leggero, medio, pesante) a lui affidato, ed ecco espressa su di una curva la sua speranza di vita, tradotta in mesi sulla ascissa, delle coordinate cartesiane.

Indicando con *y* la « speranza di vita », continua il dott. Munch, e con *x* il DC (deficit calorico), si ottiene la funzione:

$$Y = f(X)$$

dove:

$$1) \text{ Se } Y = 0 \quad X = 0$$

l'internato non deperirà.

$$2) \text{ Se } X = 0 \quad DC = 0$$

l'internato morirà istantaneamente.

Le due condizioni sono soddisfatte da una iperbole la cui formula sarà

$$Y = \frac{a}{X}$$

dove a è una costante (vedere la figura).

Alla fine del suo lavoro scientifico il dottor Munch afferma, quasi per rassicurarci, che « per ragioni umanitarie » non è possibile « effettuare la verifica sperimentale delle sue conclusioni ». Il dottor Munch non disperi: viviamo in tempi ben oscuri, come ricorda Brecht; non è quindi escluso che l'esperimento di Auschwitz possa essere ripetuto e che « qualche medico SS rimasto uomo » possa controllare l'attendibilità dei risultati raggiunti in *Fame e speranza di vita ad Auschwitz*.

L'universo concentrazionario era, per concludere, un grande schema operativo

nel quale le leggi della conservazione dell'energia e della selezione venivano ogni giorno verificate, un laboratorio, un sistema isolato in progresso verso l'entropia generale, perfettamente definito da diagrammi e funzioni matematiche, con ragionevoli previsioni di produzione, durata ed usura. Mondo di macchine termiche e di selezione, insomma, dal quale tuttavia si poteva dedurre una morale correttamente biologica e demoniaca.

« Nella società concentrazionaria — afferma acutamente Poliakov (10) — il benessere pubblico sarebbe inversamente proporzionale all'integrità e al senso morale dei suoi membri. In un campo di internati perfettamente onesti, ove il cibo venisse equamente ripartito giorno dopo giorno, la popolazione soccomberebbe interamente, secondo i calcoli del dottor Munch, dopo sofferenze di più mesi. Ma allorché una parte degli internati è iniziata all'arte di organizzare, cioè di far girare il cibo a proprio profitto, questa minoranza sopravvive applicando la legge del più forte, e nello stesso tempo abbrevia le sofferenze degli altri, votati in ogni caso a morire. Questo sarebbe dunque il

contratto sociale di Auschwitz e quello degli altri campi di morte lenta: in breve quello del penitenziario universale nazista ».

GIORGIO CELLI

- (1) Questo scritto non vuole essere niente più che un insieme di considerazioni nate dalla lettura di Auschwitz, présenté par Leon Poliakov, 1964, a. Collection Archives Juliard. Molti brani, compreso il dialogo iniziale (naturalmente non sceneggiato), sono stati tratti e liberamente tradotti da tale opera.
- (2) Gulliver, op. cit., nota 1.
- (3) Loewenstein Rodolphe, Psychanalyse de l'antisémitisme, 1952, Paris.
- (4) Dingler Hugo, Storia filosofica della scienza, 1949, Milano.
- (5) Keit Arthur, Darwin, 1959, Milano.
- (6) Kautsky Karl, Etica e concezione materialistica della storia, 1958, Milano.
- (7) Huxley Julien, Ciò che oso pensare, 1935, Milano. « Il metodo puramente biologico di conservare la specie sul tipo campione per mezzo della selezione naturale è, benché efficace, crudele e antieconomico. Implica la distruzione in massa... ora è nell'essenza della civiltà opporsi a tali metodi avventati, ciechi e devastatori ».
- (8) Benn Gottfried, Saggi, 1963, Milano.
- (9) Huxley Julien, La genetica sovietica, 1952, Milano.
- (10) Auschwitz, op. cit., nota 1.

Problemi europei

Si prova un certo imbarazzo a leggere tutto questo « Gulliver »; ad ogni modo la tendenza ad esaurire il lettore, lasciandolo pieno e sazio di tutte le possibili informazioni può essere anche positiva, costringendo i più riluttanti a fare per forza un passo avanti sulla via dell'aggiornamento. Qui il lettore « europeo » dovrebbe appunto essere come bombardato da una serie concentrica di stimoli, ricevere (inoltre) il senso preciso di una civiltà artistica e letteraria plurinazionale che va ritrovando (o trovando) i suoi più o meno palesi, più o meno segreti « nessi », che va magari — anche — dimostrando fratture e incomprensioni: di più ancora dovrebbe, forse, poter capire il valore di un lavoro « intersoggettivo », ciò che significa, a livello di una tale operazione, veramente fuori dalle beghe e dalle ristrettezze di una cultura nazionale (perché, questo sarebbe anche da aggiungere, è ovvio — cioè avviene — che un confronto di questo genere esaspera invece le qualità pressoché metastoriche di ogni tradizione anche scarsa e di ogni situazione per quanto simile, il che equivale anche a dire che questo numero zero — di una rivista di scrittori(!) — implicitamente arrivi a riproporci un'idea dello scrittore alquanto *demodée*). Per questo occorre però avvertire che la rivista internazionale è fallita, come è dichiarato ripetutamente, e il numero zero esce solo in Italia.

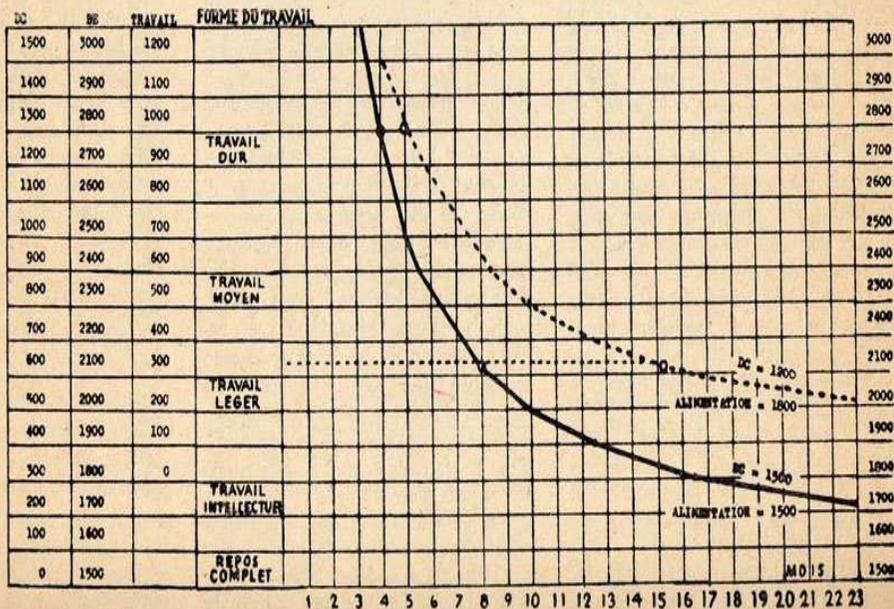
E allora consideriamolo, questo « Gulliver », come un fatto che riguarda specialmente la cultura italiana, il lettore italiano. E parliamo, prima di tutto, di come indirettamente Vittorini, Leonetti e Calvino ci presentino l'impresa, come in-

seriscano questo incontro di scrittori di diverse culture nel panorama della situazione nostra. La posizione di Vittorini nell'atto di presentazione sembra a prima vista riflettere solo i distacchi, le noie e i silenzi (veri e dichiarati) a cui lo scrittore ci ha da tempo abituati, ma il fatto è che la dispersione, l'approssimazione, la comodità (qualcuno vorrà parlare di generosità?) di una posizione che non si rifiuta alle « sopravvivenze culturali ereditate » ma al tempo stesso si arroga « una tensione intellettuale che, portata tutta sulla vita quotidiana e sui suoi problemi immediati, gli dà il modo di fondare nuovi nessi con tutto ciò che avverte di costante (e comunque di liberatorio) nelle cose nuove », trova largamente conferma, in toni diversi, in tutta la partecipazione italiana.

Essa si articola, come dicevamo, quasi esclusivamente sui tre nomi di Vittorini, Calvino e Leonetti (gli altri contributi hanno scarso peso e ad ogni modo non smentiscono gli autori citati). Vittorini e Calvino, due personaggi « eroici » per la nostra generazione — questo va confessato — stupiscono ora (da qualche tempo e in questa sede) per una sorta di ingenuo problematicismo o radicalismo che mantengono di fronte alle situazioni. Se come sempre, nelle epoche di non facile ottimismo, il « problema » è quello dello scrittore di fronte alla realtà nel suo complesso articolarsi, nei suoi più vari aspetti, nella sua nonostante tutto ricchezza (anzi il « problema » è quello di trovarsi, nonostante tutto, di fronte a una ricchezza delle cose), sembra che a questo punto, programmaticamente, i due scrittori tentino di prendere più distanza che possono dal reale e scuotano sconsolatamente la testa dinanzi a ogni strumento a ogni tecnica a ogni tentativo che tenda a ristabilire questo contatto. Testimoni di se stessi, essi hanno forgiato termini e slogans per giustificare questa loro posizione « il labirinto » « la saggezza storicistica » ecc. Come spiegare altrimenti la

loro ansia di redenzione (Calvino « La medicina e gli astri »), i loro moralismi (Calvino « I giusti »), il loro modo di essere sprovveduti di fronte ai fenomeni sociali (Vittorini ci parla ancora della « civiltà contadina »), o di consumo culturale (Vittorini « La lettura attiva »), perfino di fronte ai fatterelli della sottopolitica italiana (Vittorini « Scuola è politica »)?

Forse la definizione (citata prima) di Vittorini meglio si attaglia alle operazioni che con pazienza e ostinazione viene facendo Leonetti: non perdere di vista le sopravvivenze culturali e al tempo stesso allargare la propria area di interessi, creare, come dice Leonetti per sé e per gli altri, « nessi ». La forza e l'interesse del lavoro di Leonetti, e non solo come uomo di cultura ma anche dello scrittore, sta nell'accumular dati, ridare alle cose un loro aspetto ambiguo e plurivalente, ma in modo che se ci capita di apprezzare l'esigenza di « engagement » che Leonetti giustamente (per sé e gli altri) si tira dietro, non riusciamo mai a capire dove si debba collocare, o spesso ne restiamo delusi. In questo senso può essere esemplare sul « Gulliver » — più di altri scritti come « Il regicidio » o « La storia in Italia » — il brano intitolato « I fratelli nemici, critica di un'immagine ». Il pezzo di bravura è ben riuscito: partendo da uno scandalo giudiziario « italiano » addirittura paradossale (mancando il morto) e abbastanza noto, Leonetti, citando Lévi-Strauss Malinowski e Marx, contesta un certo tipo di mitologia dello stato hegelianamente liberale (!) E con molta buona volontà (anche da parte nostra) lo scrittore ci appare avvolto in una serie indefinibile di constatazioni e di contestazioni; non per nulla Leonetti riappare alla fine con le « Questioni italiane » a cercare di dare un senso alla raccolta e ad inserire opportunamente qualche dubbio, e in questo senso ci regala almeno un'osservazione che percorre tutto il suo scritto: essere il potere di



contestazione della società e della cultura da parte dello scrittore ben scarso in una condizione come la nostra. Tranne che da una constatazione come questa si possono trarre molte conclusioni, o almeno due: 1) di tipo retrospettivo o giustificatorio: « occorre costituire un orientamento organico, in cui la negazione del senso ovvio o fisso sia "relativa" » (e in cui possano rifluire, con la ricostruzione del fondo di sviluppo, le intenzioni successive) che è una osservazione che contesta da cima a fondo (non solo si ferma a mezza via) altre che appaiono fondate su una problematica tutta diversa; 2) di tipo integrativo, cioè disposta a costituire di volta in volta il posto (il prezzo) o anche il potere che alla letteratura spetta, a dissacrare per prima cosa la letteratura medesima.

Qui il discorso si allargherebbe di molto e andrà ripreso, a proposito di Leonetti e delle esperienze (« Officina ») che gli stanno alle spalle (e dei giudizi che su queste si vengono pronunciando); letteralmente sulle possibilità di « contestazione » di queste posizioni nell'ambito della letteratura italiana, che deve escludere oggi, ci pare, in tutti i modi lo scrittore davanti allo specchio.

A noi premeva soprattutto rilevare ciò che più da vicino ci toccava; ma questa immagine dello scrittore imbarazzato davanti a se stesso prima che davanti a ciò che ha da contestare ci proviene non solo dalla parte italiana del « Gulliver » (anche se indubbiamente attraverso di essa) e questo per delle ragioni che non sono sicuramente quelle degli scrittori italiani di cui abbiamo parlato, e non vanno nemmeno addebitate ai singoli scrittori o alla maggior parte di essi, quanto piuttosto alle caratteristiche dell'impresa; l'immagine infatti non è priva di dignità quando rappresenti la testimonianza di uno scrittore sul suo lavoro e sulla sua situazione, quando cioè l'emblematico si fermi a questo punto; altrimenti rischiamo di veder allineati nelle loro pose più o me-

no riuscite personaggi che sentiamo vicini e che apprezziamo profondamente (come del resto ci fa capire, con molta lucidità la Bachmann nel saggio di chiusura), o, peggio ancora, di credere che stiano inalberando una bandiera. Che non è davvero il caso di inalberare, e non per facile ottimismo o sicurezza nelle cose ma perché sembra voglia nascondere un più minuto lavoro di trama che bene o male si fa o si dovrebbe fare (e ciascuno ha i suoi strumenti), e poi perché essa (la bandiera) è troppo bella.

LUIGI GOZZI

Surrealismo sì e no

Il surrealismo, legato alla storia e più spesso alla cronaca, ha affrontato il rischio della dispersione volontariamente, quasi, si potrebbe dire, per una questione di principio. Non mi riferisco, naturalmente, soltanto all'attività « politica » (in senso lato) svolta dal gruppo per mezzo di conferenze, manifestini, ecc., ma in generale a un metodo di lavoro, tendente del resto a identificarsi con un metodo di vita.

Se ripercorrere nelle sue tappe fondamentali l'itinerario del surrealismo (e questo volume di Breton⁽¹⁾ è un'ottima occasione per farlo) può significare oggi accertare l'esistenza di vuoti, di spazi bianchi, è una scoperta, questa, che non deve avere un sapore negativo, piuttosto deve costituire (a ragione veduta, cioè tenendo presente il maggior numero possibile di componenti) il primo necessario passo verso quel recupero critico che è forse venuto il momento di auspicare. I vuoti, gli spazi bianchi, invece di essere indizi di non adesione ai problemi del proprio tempo

(quindi di disimpegno), possono ben apparire come le scorie marginali di un furore (sovente aggressivo, violento, disperato) che nasceva dall'ostinazione di chi voleva che la letteratura fosse anche, direttamente, non un'idea dell'uomo, ma un'idea della libertà dell'uomo.

Monnerot ha parlato del surrealismo come di una « struttura aperta » e questa definizione ci richiama (non per assonanza ma per una vera e propria somiglianza di condizione) il clima culturale di questi ultimi anni. Il materiale accumulato dai surrealisti lo possiamo disporre dinanzi a noi, in tutta la sua aggrovigliata e confusa compattezza, come un quadro fitto di pulsanti, molti dei quali, ma fin che non li avremo provati e riprovati tutti non sapremo distinguere, già immaginiamo che non funzioneranno (e questo, poi, è un esempio poco corretto, perché tiene conto, per così dire, soltanto della dimensione spaziale, non della dimensione temporale: ed è quest'ultima, invece, che tanto spesso ha finito col « dare ragione » ai surrealisti), senza comunque che ciò infici minimamente il funzionamento degli altri.

Come struttura aperta, il surrealismo è protesosi verso il futuro molto più di quanto può sembrare a un osservatore superficiale: e intanto, si sa, coinvolge molti dei nuovi aspetti delle arti figurative (la pop art, ad es., sarebbe esattamente comprensibile senza nessun riferimento a certi « oggetti surrealisti », a certi montaggi, o più precisamente a gran parte del lavoro di Duchamp?), poi è senza possibilità di dubbio il vasto fiume sotterraneo che unisce fra loro e coordina (e, sovente, « spiega ») molteplici recenti esperienze nel romanzo (*Comma 22* di Heller, oppure, nel Gruppo 47, certi scrittori, come la Aichinger, che sembrano addirittura « di scuola surrealista ») e nella poesia.

Tanto più che non si tratta di guardare al surrealismo come a un movimento definitivo in tutte le sue possibilità, appartenente al passato, catalogabile e come tale, se è il caso, utilizzabile. Un'idea ben

diversa, di vitalità e di durata, appare da queste parole di Gérard Legrand, in « La Brèche », rivista di *action surréaliste*:

On m'invite à vous parler du surréalisme... Je suis un peu devant vous comme un ingénieur que vous interrogeriez sur une usine construite avant lui, dont il assure parmi d'autres le fonctionnement actuel, et qu'il espère laisser en état de marche pour ceux qui viendront après lui.

Il fatto è che l'esistenza del gruppo surrealista è oggi più che nel passato messa in forse da vari fattori. Inutile dire che il dopoguerra ha portato più d'uno a seguire l'esempio di Aragon e che l'ostilità di Sartre ha dato i suoi frutti. Anche il pronto intervento all'epoca dei fatti d'Ungheria (« la sconfitta del popolo ungherese è la sconfitta del proletariato mondiale ») ha ottenuto l'effetto di approfondire ancora di più, se possibile, l'abisso che divideva da anni il « furore » dalla « prudenza » (fin dal '51, del resto, i surrealisti si erano avvicinati alle posizioni della federazione anarchica). Col passare del tempo transfughi ed espulsi sono cresciuti di numero e la loro ostilità è andata a sommarsi con quella degli avversari « storici ». E un segno abbastanza sconcertante delle condizioni in cui si trovano a operare gli aderenti al movimento è offerto dalla frequenza con cui sono costretti a ripetere la loro protesta contro coloro che diffondono periodicamente la notizia che « il surrealismo è morto ». L'elenco delle difficoltà potrebbe naturalmente continuare... Esse comunque non sono altro che l'indicazione di una vitalità ancora in atto.

Per ritornare quindi al discorso iniziale, riguardante la possibilità di un recupero del surrealismo, vorrei aggiungere che un'operazione di questo genere risulterebbe assurda se venisse compiuta senza tenere in debito conto il fatto che oggi il surrealismo appare all'occhio dello storico come un momento parziale di un'area ben più vasta e stratificata, ricca delle più

diverse suggestioni. Molta acqua deve naturalmente ancora passare sotto i ponti prima che sia possibile determinare con una certa esattezza il grado di autosufficienza dei vari movimenti dell'avanguardia storica: per il surrealismo, poi, che si è fatto sempre un vanto di riuscire a rinnovarsi in continuazione, uno studio completo degli apporti risulterà estremamente complesso. C'è comunque in questo volume una pagina molto interessante, che vale davvero la pena trascrivere:

Le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage... De quoi s'agissait-il donc? De riens moins que de retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte. Il importait pour cela de se soustraire à leur usage de plus en plus strictement utilitaire, ce qui était le seul moyen de les émanciper et de leur rendre tout leur pouvoir. Ce besoin de réagir de façon draconienne contre la dépréciation du langage, qui s'est affirmé ici avec Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé — en même temps qu'en Angleterre avec Lewis Carrol — n'a pas cessé de se manifester impérieusement depuis lors. On en a pour preuves les tentatives, d'intérêt très inégal, qui correspondent aux « mots en liberté » du futurisme, à la très relative spontanéité « dada », en passant par l'exubérance d'une activité de « jeux de mots » se reliant tant bien que mal à la « cabale phonétique » ou « langage des oiseaux » (Jean-Pierre Brisset, Raymond Roussel, Marcel Duchamp, Robert Desnos) et par la déchainement d'une « révolution du mot » (James Joyce, E. E. Cummings, Henri Michaux) qui ne pouvait faire moins qu'aboutir au « lettrisme »...

Si tratta, come si vede, di un paesaggio familiare, che riassume in uno spazio ristretto quell'area vasta e stratificata cui accennavo poche righe sopra. Ma subito Breton corregge l'angolatura:

Bien qu'elles traduisent une commune volonté d'insurrection contre la tyrannie d'un langage totalement avili, des démarches comme celles auquel répond l'« écriture automatique » à l'origine du surréalisme e le « monologue intérieur » dans le système joycien diffèrent radicalement par le fond. Autrement dit elles sont sous-tendues par deux modes d'appréhension. Au courant illusoire des associations conscientes, Joyce opposera un flux qu'il s'efforce de faire saillir de toutes parts et qui tend, en fin de compte, à l'imitation la plus rapprochée de la vie... A ce même courant — beaucoup plus modestement à première vue — l'« automatisme psychique pur » qui commande le surréalisme opposera le débit d'une source qu'il ne s'agit que d'aller prospecter en soi-même assez loin et dont on ne saurait prétendre diriger le cours sans être assuré de la voir aussitôt se tarir.

E' questa, senza dubbio, la questione fondamentale: la differenza fra il metodo della scrittura automatica e il monologo interiore. E ci si dovrà domandare se i due termini sono irconciliabili, se per servirsi dell'uno bisognerà rinunciare all'altro; se, infine, Breton ha visto giusto quando ha parlato di Joyce come di un « imitatore » della vita. Sono giudizi, questi, che possono essere corretti, limitati, anche perché lo stesso automatismo psichico puro è stato raramente, per confessione più o meno esplicita di qualcuno degli interessati, completamente incontrollato, anche se naturalmente i risultati più notevoli e duraturi sono stati raggiunti nei casi di totale abbandono, di totale libertà dalla coscienza. Dicotomia assoluta, quindi? E perché non l'ipotesi paradossale ma eccitante di un innesto del monologo interiore sul tronco dell'automatismo psichico?

ADRIANO SPATOLA

(1) André Breton, « Manifestes du Surréalisme », nrf. 1963.

que, qualora esistessero, non avrebbero possibilità di intervenire nell'alta sfera (quella dello spettacolo) pena la degradazione dalla loro qualifica; b) che esiste un « mondo dello spettacolo » formato dalle « persone di cui si parla », che vengono fotografate o comunque « divulgate » anche sui rotocalchi.

E' importante, a questo proposito, ricordare la storica entrata nella seconda sfera dei registi teatrali, quali Visconti e poi Zeffirelli, tramite i quali la regia è divenuta importante, cioè il regista è divenuto personaggio di cronaca. Forse questa popolarità del regista è stato l'unico frutto della grande lezione sulla regia, da Craig in avanti, una lettura tipicamente italiana, questa, che costituirebbe così un alibi per qualsiasi gratuita operazione (o mondanizzazione del regista. Questi due mondi diversi, anzi antitetici, rappresenterebbero, in qualche modo, i due momenti fondamentali del teatro: quello teorico (che, come abbiamo detto, non esiste) e quello pragmatico che purtroppo esiste.

La divertente distinzione piace anche ai più scaltri, anche ai letterati per esempio, i quali sono sempre pronti a completare i generi poesia - narrativa - teatro (il trinomio esce quasi spontaneamente dalla bocca) ma si guardano bene dall'avvicinare (non dico impostare) una problematica teatrale, ben consci che ciò rappresenterebbe un notevole scadimento di livello e che, soprattutto, « il teatro va fatto dagli specialisti », come a dire le mani, se vuole, ce le metta qualcun altro, con le conseguenze che tutti conosciamo.

Il teatro dunque va fatto dagli specialisti, e gli specialisti sono quelli che, secondo la divisione, agiscono sul cosiddetto piano pragmatico.

Che cosa fa, che cosa può fare l'editoria in una situazione così cristallizzata, ove lo sprovveduto trova la sua caratterizzazione anzi esaltazione proprio nella inconsapevolezza che lo qualifica?

Quali sono le scelte o meglio quali i

criteri di scelta concessi all'editore?

Gli strumenti del potere (nel senso della scelta e della possibilità di formare criteri di gusto) sono dunque in mano degli Stabili, dei registi, o di quel personaggio di recente coniazione che è l'organizzatore di cultura; la situazione però non è così per necessità storica, ma piuttosto per il fatto che l'editoria teatrale ha accettato la divisione dei compiti, come dicevamo prima, ed è felice di vivere una condizione passiva, di non affrontare veramente il giudizio, di non fare una politica teatrale.

Prendiamo per esempio Einaudi e la sua collana teatrale, che è l'unica per la quale si può usare il termine di « collana ». Sembra che l'editore avesse una idea di teatro, per così dire, universale, nel senso di passato presente e futuro. Nella Einaudi confluisce tutto, da Shakespeare a Ionesco poi Ruzante, Ibsen e Goldoni, passaggio obbligato, e Brecht con il Piccolo di Milano suo profeta.

Ma non si creda che il crogiolo di Einaudi muova dal caos, o da una sistematica proposta di tutti i testi teatrali di tutti i tempi. Esiste invece alla base una ben precisa scelta, per niente complicata, ma anzi procedente in maniera affatto automatica. Rappresentazione del testo e pubblicazione del medesimo. Variazioni possibili: i testi che non sono ancora stati rappresentati ma che lo potrebbero essere, sempre però secondo gli indirizzi delle compagnie maggiori. Esempio pratico che si potrebbe verificare: Zeffirelli mette in scena un Lope de Vega ed ecco che Einaudi si trova orientato o costretto su un autore che oggi non interessa affatto. Fuori di paradosso, questa passività di una grande collana come l'Einaudi è veramente scoraggiante, non tanto perché non compaiono molte opere fondamentali per il teatro del novecento, quanto perché propone il criterio di repertorio più schematico e irritante che si possa immaginare: quello di una passiva acquiescenza alla vacuità di « chi teatro lo fa »,

mentre un'azione coraggiosa di selezione e di proposta aprirebbe uno spiraglio per un discorso, o forse anche una possibilità di contraddittorio. Così ci si trastulla con i falsi problemi del teatro e si fanno convegni con Fabbri e Terron, e si dice che non ci sono autori (ma quali autori vogliono? Per alimentare la situazione odierna non ci sono già loro che vanno benissimo?). E tutti sono d'accordo su Fabbri e Terron, e tutti dicono che non vanno neppure nominati, ma la politica culturale del teatro in Italia oggi la fanno loro o i loro pari peso.

Non si vuole qui invocare l'avanguardia teatrale, poichè esiste già e sappiamo qual è, tutta formata su volgari letture di Beckett o di Ionesco, o di Sartre, poco importa (valga come esempio la recente collana di Tamari diretta da Sampietro: Repertorio).

D'altra parte, dell'avanguardia teatrale si diletta i vari giornalisti che fanno i critici sui quotidiani. Converterà cercare piuttosto una possibilità di discorso, di scelta, al di sotto dei termini (naturalismo: sì o no? Che grande problema. Abbastanza d'avanguardia? e così via) e invece sulle tecniche teatrali, compresa la messa in scena. In questa prospettiva l'edizione di un'opera teatrale dovrà prima o poi affrontare il problema di una sua scrittura e di una sua leggibilità (abbiamo già sentito troppo « mi annoia leggere il teatro ») senza rifugiarsi nel testo teatrale reso letterario e coerentemente evitando una visione semimaneica della cosa: la spiritualità dell'autore o del critico contrapposta alla carnalità del regista e dell'attore non dovrebbe più irritare nessuno. Oggi le cose sono abbastanza mature (in altri campi si intende) per poter affrontare il problema del teatro con buona disposizione a integrare i più disparati aspetti e a considerarlo come fenomeno complesso.

Perciò non c'è bisogno di ulteriori confusioni, di connubi mal combinati fra « classici » e « moderni » in un unico

grande abbraccio, ricordiamoci che si corre ancora dietro all'universalità di Shakespeare e non si parla di classici sfruttabili o meno, e non si seleziona, non si propone, non ci si rende conto che altro è pubblicare l'Amleto in un contesto come quello della Einaudi attuale, altro è pubblicarlo in una collana impostata — rigorosamente o meno — ma comunque impostata con un criterio. Il discorso dei contesti non dovrebbe essere troppo difficile; se vogliamo, è forse più difficile trovare un contesto. Comunque è necessario.

ALBERTO GOZZI

I cadaveri profumati

« Questo scrittore è, in generale, piuttosto difficile da leggere e da comprendere perché collega le cose con rapporti nuovi. Lo si segue sino alla prima metà della frase e poi si cade. E si sente che ciò succede perché il nuovo scrittore è più agile di noi ».

L'affermazione, del resto abbastanza nota, è di Proust e nel leggere le domande con cui l'ultimo numero di « Nuovi argomenti » apre l'inchiesta « *Neocapitalismo e letteratura* », viene alla mente con un processo analogo a quello per cui, portando alla bocca la « madeleine » inzuppata nel tè, lo scrittore francese non può non ricordare i giorni trascorsi a Combray.

E va subito premesso che non cadremo nel generoso quanto improduttivo errore commesso da Arbasino, da Eco e,

si, anche da Vittorini, inserendoci (con una nostra risposta) nel falso dibattito aperto dalla rivista romana. Siamo invece costretti ad alcune considerazioni del tutto marginali che derivano dall'impossibilità di prendere sul serio le interrogazioni « in gran parte insensate » e, soprattutto, assolutamente retoriche che aprono appunto l'inchiesta. Cioè: si comincia col parlare di « certa letteratura moderna », con un tono di sufficienza del tutto fuori luogo, si unisce il *nouveau roman* (definizione insignificante o insufficiente delle ricerche di un gruppo di scrittori anche assai distanti, in questo senso), al « romanzo magnetofonico » « alla Salinger », per cadere in una comicità quasi esilarante (« non vi pare che i personaggi del "nouveau roman" siano in fondo soprattutto dei consumatori? »).

Alla fine delle domande l'impressione è che, nel migliore dei casi (e torniamo all'affermazione proustiana), si siano seguiti gli scrittori citati, sino alla prima metà della frase.

L'atteggiamento è insomma quello irritato e infastidito di chi non ha intenzione alcuna di accostarsi ai fenomeni per comprenderli, e, dunque, libero da pregiudizi, di chi non è disposto nemmeno a riconoscere l'esistenza del problema, di chi è ostile ad ogni rinnovamento per abito mentale, assorbito dalla preoccupazione di trovare l'insulto più adatto per definire chi sostiene l'opinione contraria.

Parè che, oltre oceano, il terrore della morte sia stato ormai superato. Si segue il feretro di un caro congiunto con la massima indifferenza. E' sì, nella bara. Ma la barba è ben rasa, le unghie curate, il viso cosparso di lozioni profumate.

Ai funerali si sospira di sollievo: che morte è mai questa, se si sembra vivi?

P. C.

Con riferimento a "Fold-in 1"

a) Se qualche ragione v'è ancora per scrivere, se ancora accade di superare lo sconforto iniziale e di riempire di segni una pagina bianca, tale operazione, è lecito supporre, può avere qualche senso a condizione di spingere lo sguardo oltre l'ovvia realtà che ci circonda, con perfetta esattezza registrabile sulla lastra fotografica o dal « reportage » giornalistico, e, soprattutto, a patto di una rinuncia primaria e assoluta a dar conto dei propri casi, dei propri moti dell'animo, utili, nella migliore delle ipotesi, per qualche scheda clinica.

Un narrare, dunque, che sia un continuo « scoprire » o anche, se si vuole, un « anticipare » ciò che ancora non conosciamo, una critica alle apparenze non significanti, uno « scoprire » ciò che l'ovvio quotidiano ci impedisce di vedere interponendosi massicciamente, complice la nostra inerzia, tra noi e le cose.

Il mondo di Balzac, al pari di quello di Proust, insomma, è ormai tramontato per sempre. I loro libri chiedono di essere soltanto letti, non imitati.

Davvero non cesseremo mai di stupirci dell'accusa di « formalismo ». L'accusa è già stata ribattuta e non è qui il caso di precisare chi siano oggi i veri formalisti. Giova piuttosto ripetere che la « tecnica », la costruzione del racconto, il montaggio, sono aspetti essenziali del narrare, anche se, ovviamente, strettamente funzionali, al pari di qualsiasi tecnica amatoriale o del disporsi alla partenza dello scattista.

b) Il metodo di composizione adottato per questa « breve storia del signor G. » è conosciuto come « fold-in method » che significa, appunto, metodo del ripiegamento.

Esso permette accostamenti imprevedibili, benché entro certi limiti « calcolati », di contenuti e di legami sintattici per mezzo dei quali una nuova realtà, nel senso di ancora non conosciuta, scaturisce colando sulle pagine allo stesso modo del racconto del nevrotico, steso sul lettino, di per sé « non significante », che si stende sul taccuino del psicanalista.

Mi interessa poi precisare che, al di là di ogni apparenza, tale metodo non si differenzia di molto, se non nei risultati, da qualsiasi altra tecnica narrativa, per cui, alla fine, si tratta pur sempre di operare delle scelte sul materiale di cui si dispone: il breve testo, insomma, ha richiesto infinite cancellature correzioni modifiche trascrizioni, non diversamente che se avessi adottato un diverso metodo compositivo.

Ovviamente la scelta iniziale è cosciente e, come tale, basata su alcune premesse che non possono non avere conseguenze immediatamente riscontrabili sul testo: la plurivalenza dei significati delle situazioni dei gesti delle parole lascia il lettore completamente libero nei confronti del testo stesso e lo costringe ad assumere una posizione, meglio se del tutto diversa da quella dell'autore, il quale vorrebbe portata alle estreme conseguenze l'affermazione eliottiana in questo senso.

c) Una breve premessa, questa, forse non superflua, un appello incondizionato alla libertà del lettore che può anche dispiacere ma che, in ogni caso, era nelle mie intenzioni. Aggiungo che mi sono servito di testi di Celine, Miller, di pagine tratte da una rivista di letteratura e, infine, di pagine mie.

Molto più malvolentieri aggiungo che il « fatto » si svolge in una clinica, che G. sta morendo in seguito a radiazioni atomiche, che si sforza di ricordare, che gli accade favolta di sognare, che spesso compaiono medici ed infermieri.

Il migliore dei mondi

La discussione sull'avanguardia che si è svolta su « Tempo presente », con interventi di Cimatti, Vivaldi, Quinzio, Diacono, e, nel numero di marzo-aprile '64, Angelo Guglielmi, Moravia e Chiaromonte, ha avuto un andamento irregolare, frazionato, forse un po' confuso (e si capisce bene perché, gli argomenti sono tanti, e tanto diversamente colorati, e di gruppo, e personali, e poi c'è il guaio che ridurre a schema un problema diventa sempre più difficile, se dio vuole), ma un risultato l'ha ottenuto, e un risultato importante, mi pare, se è vero, come è vero, che da certe particolari questioni nazionali si è allargata, per merito di Guglielmi, fino a toccare temi « di base », e scottanti, e comunque attuali non soltanto in Italia e in Europa, e non soltanto per la letteratura.

Ma la nota più o meno conclusiva di Chiaromonte, bisogna dirlo, ha rovinato tutto. « L'elemento della profanazione (in genere sarcastica) », egli scrive, « è essenziale all'avanguardia. Ma perché ci sia profanazione bisogna che esista il sacro da profanare. Ora, per quanto riguarda l'avanguardia d'oggi, e non in Italia soltanto, si vorrebbe proprio sapere non solo quale sia il linguaggio da disgregare, ma anche quali convenzioni di costume, quali credenze tradizionali essa trasgredisca, quali idoli le rimanga da profanare, e difesi da chi ». E inoltre: « Sembra che quando Moravia osservava che non c'è in Italia un linguaggio tradizionale abbastanza formato per fornir materia all'assalto disgregatore dell'avanguardia, egli da una parte dicesse cosa storicamente ovvia, dall'altra intendesse alludere non solo alla lingua, ma ai costumi, alla morale, alle opinioni politiche, alle credenze

religiose: a tutto un mondo, insomma, solidale del suo linguaggio e il quale costituisce un nemico identificabile contro il quale muovere in guerra avesse un chiaro significato ».

Sembra di stare ad ascoltare il felice Pangloss, il quale, per fare un torto a Guglielmi?, « dimostrava in modo mirabile che non c'è effetto senza causa », e, fra le altre cose, sosteneva che « in questo che è il migliore dei mondi possibili, il castello di monsignore è il più bello dei castelli e la signora la migliore delle baronesse possibili... non è davvero difficile capire che il castello cui Chiaromonte senza volere fa riferimento è quello che tra le sue mura racchiude, custodisce, e difende, appunto, la morale, le opinioni politiche, le credenze religiose, le convenzioni, gli idoli, di corrente consultazione, e sulla cui non-esistenza nemmeno un gesuita di « Civiltà cattolica » potrebbe giurare, dal momento che, per parafrasare la formula cartesiana, se lui pensa dunque loro sono.

Ma non vorrei che si credesse che io affermi che l'avversario di quella che si è deciso di chiamare avanguardia sia soltanto « il gesuita »... certo che l'accostamento, nato spontaneo e immediato, deve essere tutt'altro che casuale, e comunque affonda le sue radici nella memoria, in quel certo potere selettivo della memoria capace di ritenere, fra tutto ciò che viene detto o scritto, soltanto le cose che più lo colpiscono per l'alone disgustoso che emanano. Tanto è vero che proprio adesso mi è venuta in mente una affermazione di Moravia che risale al novembre scorso (« Corriere della Sera », 17-11-1963), nella quale si negava alla avanguardia la possibilità e il diritto di esistere oggi per il fatto che sarebbe, tout court, arte borghese, e favorevole alla borghesia, e quindi squalificata, e reazionaria, e morta, osando spudoratamente parlare in questi termini dalla terza pagina di un quotidiano reazionario, e borghese, e, culturalmente, morto, come il

« Corriere », cosa che sarebbe incomprensibile, e assurda, proprio da un punto di vista marxista, se non si tenesse presente che così facendo Moravia difende i suoi interessi di scrittore borghese, e reazionario, e morto, e pompiere, e attraverso i suoi interessi, la società classista che questi interessi sostiene.

A. S.

Presso Seghers, è uscita recentemente, a cura di Bedouin, La poésie surréaliste, un'antologia stratificata, « aggrovigliata », con un numero vasto di presenze, e interessante soprattutto perché, insieme ai surrealisti « storici », presenta molti nuovi surrealisti, del dopoguerra, o di questi ultimi anni. Insieme a Péret, a Breton, o a Artaud, ecco allora Zimbacca, Unik, Silbermann, De Mandiargues, Gisèle Prassinos, Schéhade, Henein, Saguer, Legrand, ecc. Una dimostrazione evidente che l'area surrealista è ancora vasta, e culturalmente viva, soprattutto in poesia.

Un recupero della poetica surrealista del sogno negli « Esercizi di scrittura », l'ultima parte del volume di poesia di Cesare Vivaldi, Dettagli (Rizzoli). I « lapsus », e altri giochi schizoidi, nelle Variazioni belliche di Amelia Rosselli (Garzanti): un libro di cui bisognerà riparlarne più ampiamente. Poi, Impressioni d'Africa, di Roussel, finalmente tradotto (Rizzoli).

Con riferimento a "L'enigma naturale"

Queste poesie sono nate come collages. Sollecitando, cioè, l'informazione quotidiana nel senso giusto, nella direzione del grande caos e dell'enigma, dell'ambiguità del presente e del significato degli atti di cui ci giunge notizia attraverso la stampa.

Di fatto ho ritagliato dal linguaggio dei quotidiani ciò che era veramente significativo, ciò che era implicito e vergognoso; o anche, nel gran mare dell'informazione, ho cercato di sorprendere gli accostamenti necessari, i nessi tenuti nascosti e le analogie sostanziali. Di qui i veri e propri collages, sui quali ho ripetuto, seppure in diverse proporzioni, l'operazione della scelta e della sorpresa, ricavando le poesie dell'Enigma naturale.

Si tratta, in certo modo, di nuovi epigrammi, intendendo, naturalmente, con questa definizione, quel genere di poesia che interviene più direttamente nel confronto con la realtà, con una più violenta carica di ironia e grottesca deformazione. Deformazione dell'informazione, appunto, necessaria per arrivare a quella autentica: l'epigramma ha sempre assolto a questo compito, ed ora, con rinnovata violenza, attacca frontalmente l'immagine della società.

ANTONIO PORTA

fece che formulare scientificamente qualche cosa che, come si dice, era nell'aria»; per cui siamo legittimati a dedurre che il meccanismo attraverso il quale l'artista farebbe sua questa cultura non contenuta nei libri sia quello fisiologico della respirazione. L'artista, infatti, potrebbe respirare queste « cose nell'aria » o forse, altra ipotesi, assimilarle mediante una « trasfusione » del plasma di quella circolazione sanguigno-culturale di cui parla in termini così precisi l'Autore.

Eccoci dunque rassicurati nella nostra ignoranza: non ci resta che « agire » per integrarci automaticamente, senza alcuna necessità di lunghe e difficili letture, nell'area culturale vitale del nostro tempo.

Tuttavia quelle cose nell'aria che Moravia, nato un cinquantennio dopo Freud, avrebbe respirato, ci sembra siano consistite, non in quei lampi di luce che Schopenhauer dice preludere la scoperta di una verità, bensì nel residuo culturale degradato, una specie di prodotto terziario, della teoria psicanalitica, entrata nel circuito sociale dei consumi. Risalire direttamente alle fonti delle proprie proposizioni culturali, in una società di livellamento delle opinioni, di uso, consumo e volgarizzazione estensiva di qualsivoglia struttura ideologica, mi sembra una operazione demistificante e salutare, comunque indispensabile per chi non voglia « agire » respirando, con lo smog, tutti i cataboliti del metabolismo massivo della cultura.

E' significativo che l'aspetto del freudismo che sembra interessare, in modo esclusivo, Moravia è anche quello più « conosciuto e volgarizzato », la sessualità, cioè, intesa però nella sua accezione più ristretta e « letterale ». La rivoluzione psicanalitica si è tradotta nel settore dell'arte, in un allargamento della realtà, conseguente alla scoperta dell'inconscio. Di questa regione infera dello psichismo umano Freud fornisce, inoltre, il cifrario; l'automatismo, la ripetizione, il simbolismo, ecc. che, unitamente alla analogia di teleologia e procedimenti stabiliti dalla

psicanalisi tra sogno, nevrosi e arte hanno profondamente influenzato la letteratura del novecento. Si ricordino, a questo riguardo, i complessi rapporti tra Freud e l'espressionismo e, ancor più, il surrealismo, che dalla psicanalisi ha tratto, oltre a basilari implicazioni teoretiche, concrete tecniche poetiche, come ad esempio la scrittura automatica che è un corollario diretto della metodologia elaborata da Freud per l'indagine dell'inconscio. Moravia, dal canto suo, non parla mai dell'inconscio; per lui, infatti, l'importanza ultima di Freud per la letteratura è consistita nell'aver sottolineato la importanza della sessualità per l'uomo e nell'aver reso più franchi in arte i rapporti sessuali(1). Tutto ciò sembra davvero strano, benché significativo. Gravidamente comunque di conclusioni non del tutto provvisorie. Continuando la lettura del saggio ci imbattiamo, poi, in questa dichiarazione: « Il marxismo, spesso discutibile quando propone soluzioni positive, è inoppugnabile nella diagnosi negativa dei mali del mondo borghese. Lo stesso va detto per Freud per quanto riguarda il sesso ». Siamo veramente stupiti. Freud avrebbe messo in luce convincentemente solo i mali connessi al sesso? E la sublimazione, genesi dell'arte, della civiltà e di ogni concreta attività umana? Sembra forse a Moravia che l'arte, ad esempio, sia un aspetto negativo della sessualità? Non ci ha detto, poi, or non è molto, che Freud ha sottolineato l'importanza del fatto sessuale, rendendo più franchi, inoltre, i rapporti sessuali? Forse rapporti sessuali più franchi risultano un aspetto negativo, ma convincente, della psicanalisi?

Ma la « genericità » del freudismo moravianò la si coglie completamente in una frase contenuta nella « Introduzione ai moralisti moderni » (1959). « Marx... e Freud ci hanno spiegato e garantito che ciò che si chiama male non esiste, ossia non ha esistenza originale, autonoma, indistruttibile, bensì può venire rimosso e annullato così da una rivoluzione sociale (per

molti persino da una semplice riforma tributaria), come da una cura psicanalitica ». Mi sembra che la respirazione-trasfusione culturale abbia fatto, in questo caso, davvero cilecca; l'Autore denuncia sintomi di asfissia. Bisogna avere una conoscenza ben grossolana e stereotipata della psicanalisi per credere che il suo disincantato e scettico fondatore avesse del male una visione così ottimistica e ritenesse di avere contribuito, in modo così demiurgico, alla sua totale eliminazione dal mondo. Il rapporto di Freud, non dimentichiamolo, con l'ottimismo evolutivista dell'ottocento, quale ad esempio quello di Spencer, fu sempre di opposizione e di scetticismo, e chi voglia aver prova di quanto Freud credesse od esaltasse le magnifiche sorti e progressive dell'umanità può leggere « l'avvenire di una illusione » e, ancora più, « il disagio della civiltà ». « Chino la testa » scriveva Freud « dinanzi al rimprovero di non avere nessuna consolazione da offrire all'umanità ». E riguardo alla psicanalisi « Il nevrotico guarisce, cambia, ma in fondo resta sempre lo stesso ». Per Freud, dopo tutto, il risultato più ambito della sua terapia consisteva nel « trasformare la disperazione del nevrotico in quella generale infelicità che è il destino consueto dell'uomo ».

Ci sorprende, alla fine, il dubbio che le idee di Moravia su Freud siano, inoltre, filtrate attraverso le deformazioni e le revisioni operate sulla psicanalisi dai neofreudiani degli ultimi decenni. Come conclusione al suo saggio « L'uomo come fine », Moravia propone la soluzione utopistica che l'uomo moderno abbandoni i grandi centri urbani, le metropoli, per vivere in villaggi, in piccole unità sociali strutturate secondo la sua misura. Questa soluzione è curiosamente simile a quella che propone Fromm nel suo libro *The sane society* (1955); inoltre l'uomo di Fromm, buono alle origini, ma travolto dalla « società » è, in sostanza, lo stesso uomo che Moravia attribuisce a Freud

allorché afferma che per quest'ultimo il male sarebbe evitabile mediante una « cura psicanalitica » e, riferendosi a Marx, il mutamento delle strutture sociali. Tutto ciò, ad ogni modo, è profondamente lontano dalla visione profondamente biologica, deterministica e per più aspetti pessimistica di Freud.

Sarà bene forse non scomodare il maestro viennese; Moravia, probabilmente, ha « respirato » meglio le idee di Fromm, che denunciano, tra l'altro, i segni di quelle rimozioni e quei compromessi subiti dalla teoria psicanalitica per integrarsi nel tortuoso circuito di una *Weltanschauung* ottimistico-idealistica.

GIORGIO CELLI

H. M. Enzerberger
Poesia per chi non legge poesia
Feltrinelli, Milano 1964

Antonio Pizzuto
Pagnette
Lerici, Milano 1964

Gruppo '68
Feltrinelli
Milano 1964

Giorgio Manganelli
Hilarotragoedia
Feltrinelli, Milano 1964

Edoardo Sanguineti
Triperuno
Feltrinelli, Milano 1964

Antonio Porta
Aprire
Scheiwiller, Milano 1964

Àlido Palazzeschi
Il piacere della memoria
Mondadori, Milano 1964

Renato Barilli
L'informale
Scheiwiller, Milano 1964

Jean Reverzy
La vera vita
Einaudi, Milano 1964

Fausto Curi
Corrado Govoni
Mursia, Milano 1964

Richard Ellmann
James Joyce
Feltrinelli, Milano 1964

Esce da Scheiwiller in questi giorni Pseudobaudelaire, di Corrado Costa. Un impegno non burocratizzato, ma duro, « ostile », violento, in una poesia che vive in una sorta di transfert storico, densa com'è di richiami e allusioni alla realtà del presente e del più recente passato (la guerra di Spagna, il nazismo, tutte le forme di oppressione...), e costruita con un'attenzione puntigliosa al gusto surrealista dell'analogia, dell'accostamento imprevedibile, sul piano lessicale e sul piano sintattico, una poesia gonfia di disgusto e di disprezzo, e ricca di una carica emotiva fortissima.

a fondamento della propria attività critica, dopo aver operato una arbitraria e parrocchiale riduzione dell'estetica all'estetica crociana; s'aggiunga tra parentesi che, al di fuori di un preciso ed articolato sistema di riferimento, quale senso hanno nozioni come « respiro » e « validità formale » (le parole sì; hanno un sapore preciso ed individuabile, ma per noi già scontato)?

Mentre da parte nostra si perde tempo a tentare innanzitutto di comprendere la realtà esistente e a cercare gli strumenti che ci permettano di rilevarne il modo di configurarsi, le linee di sviluppo, infine il significato, allo scopo di metterci con tale movimento complesso in stimolante rapporto dialettico. Registriamo pertanto l'avvenuto isolamento dalla realtà della cultura del nostro tempo.

Non si creda però sia solo la nostra sensibilità teoretica ad essere offesa in tutta questa faccenda; ci spiace ancor più a causa della maschera sotto la quale si consumano tali operazioni critiche; infatti si afferma che la propria coscienza abitante a sinistra, è lei che nell'opera, dribblato il linguaggio, ci costringe a cercare i coraggiosi contenuti civili.

A proposito di coraggio civile, in perfetta serenità d'animo: si è portati ad attribuire « coraggio civile » ad un'opera che sviluppi una tematica non gradita per interessi politici alla classe dominante; in forza di tale esplicitamente ed immediatamente politica spiacevolezza, deducibile un'accoglienza ostile da parte di suddetta classe dominante; trattandosi pertanto di coraggio civile, non sarà speso un minuto in analisi critiche, ma tale coraggio sarà appunto misurato sul metro delle ostili azioni e reazioni nella società civile; come, ad esempio, il conferimento del leone d'Oro e l'unanime plauso della stampa, dal *Corriere* all'*Unità*; a meno che il concetto in questione non lo si debba intendere in una accezione folkloristicamente agonistico-spettacolare, quale il coraggio dell'alpinista o di chi si tuffa da alte rocce; verificandosi quest'ultima

ipotesi, dovremo allora intendere l'attività critica fondata su tale criterio come manifestazione di quel processo psichico detto di proiezione, assumendo il sunnominato coraggio civile il ruolo di invisibile-omnipotente giustificazione del sonno intellettuale e morale che si attua nel consumo di strutture linguistiche rese innocue ed insignificanti da una reiterata e secolare assimilazione; inutile sottolineare la funzione altamente rinnovatrice di tale meccanismo profetico.

Accade allora di essere accusati di voler collocare il cinema in un sopramondo dove tutto è puro per proibirgli virili contatti con la realtà.

Possiamo ricordare che è stato scritto «...identificare senz'altro l'arte alla sintesi spirituale estetica significa o oscurare il puro senso trascendentale di questa o impoverire all'estremo la realtà artistica, o piuttosto l'uno e l'altro insieme. Quella sintesi non è forma di un essere, ma legge di un processo, che si compie e si svolge attraverso contenuti e relazioni che hanno il loro fondamento e i loro riflessi in altri campi d'esperienza... ».

Il che dimostra il nostro interesse principale essere appunto di non incasellare in arbitrarie categorie. La parola « realtà » (con l'annesso formulario critico) provoca intanto ben altre emozioni ed orgogli.

A Marx, in trinità, s'aggiungono Gramsci e Lukács e si fondano chiese. E' il trionfo del Catechismo; dalle riviste in accidentale forma di recensione è distribuita ai fedeli la santa comunione; la filosofia è sbriciolata, cristallizzata, confezionata in procetti. Catalogare! Aristotele trionfa, è il trionfo della logica, genere prossimo e differenza specifica; formule letterarie provinciali che sono comprensione provinciale di più vasti fenomeni; la critica è l'arte della redazione dei titoli, è sapiente cruciverba di citazioni bibliche. Nonostante quest'opprimente intreccio di paradigmi, il cinema è riuscito a sopravvivere. Siamo così finalmente al nodo del nostro problema: indicando sche-

maticamente gli atteggiamenti prevalenti della critica cinematografica, da una parte come *sterilimento nella valutazione extraestetica dei dati più estrinsecamente contenutistici dell'opera*, dall'altra come *abitudine nel sovrapporre meccanicamente all'opera schemi, formule e modelli pre-costituiti* (atteggiamenti che si integrano e non si escludono, ed hanno comunque come denominatore comune il rifiuto dogmatico o acritico delle più vive e feconde correnti di pensiero moderne), dobbiamo ora considerare il dialettico rapporto tra essi e le opere, poichè sono queste infine che ci interessano.

Ci viene alla mente la stagione eroica, quando «...urgevano alle porte centinaia di progetti. E per quanto uno diverso dall'altro, tutti ruotavano intorno ad un'unica necessità, i contatti con la realtà del paese, la realtà che confluiva al Parlamento. Scendevamo tutti come dal limbo e c'era in noi quella confusione mista di dolcezza e persino di angoscia di chi vuole improvvisamente fare tutto, dire tutto, e parte per godere di quel dono... ».

E realtà fu solo ciò che può confluire al Parlamento. Una ingenua ma non innocente fiducia nel potere dell'arte: mostrare, svelare, educare, trasformare. Gravi le conseguenze: ciò che poteva essere punto di partenza per un radicale rinnovamento del linguaggio cinematografico, fu cristallizzato, castrato e rinchiuso in una discutibile poetica che pretendeva di essere estetica; un entusiasta strumentalismo autarchico-popolare proibì poi ogni possibile ulteriore comprensione e ridimensionamento.

Saranno dei cineasti francesi, con le loro opere, a dimostrarci cosa avrebbe potuto insegnare il neo-realismo. Noi, « Arcadia Mater », eravamo intenti a spolverare e lucidare i modelli e a discutere su certi aggettivi da porre prima o dopo la parola realismo: la realtà, ancora una volta, era passata oltre. Ma il peggio doveva venire: si sarebbe infatti potuto scontare con umiltà e penitenze quel primo peccato

giovane, si reagì invece con feroce violenza piccolo-borghese, non si volle ammettere la nuova strutturazione che la realtà era andata assumendo, non ci si volle render conto della nuova situazione nella quale s'era immersi. Aristotelismo ancora trionfante. Clima da Contro-Riforma. L'isolamento provinciale imposto dal fascismo alla cultura italiana dava ora i suoi frutti più genuini.

Questa incapacità di captare la realtà fa sì che ancora oggi s'intonino osanna a Visconti, tirando in ballo Lukács; potremmo liquidare fatti come questi con una battuta, oppure, e sarebbe forse cosa migliore, disinteressarcene completamente, se non preferissimo considerare il problema in tutta la sua complessità. Fondamentale pertanto il rilevamento di due imprescindibili esigenze che deve soddisfare ogni seria metodologia critica:

A) *Utilizzazione critica di quanto di più aperto ed onnicomprensivo* (cioè in stretto rapporto con l'articolato e multiforme sviluppo dell'arte contemporanea) *ha elaborato la filosofia dell'arte.*

B) *Comprensione della concreta situazione in cui si attua la produzione ed il consumo dell'opera cinematografica.*

Per quanto riguarda [A], esigenza più volte sottolineata, basti in queste note indicare che la citazione da Banfi mostra qual'è per noi la direzione più feconda; dobbiamo poi [B] rilevare che il prodotto cinematografico si situa prevalentemente ad un livello di mass-media, cioè di mezzi di comunicazione di massa, ed è questo il reale « sistema » dal quale nessuno, che voglia nella nostra società far cinema, può prescindere; se questa è la destinazione, la funzionalità dell'opera cinematografica, si può pretendere di valutare tale opera con lo stesso criterio usato per valutare Balzac? Usiamo allora lo stesso metro per le esibizioni di Celentano e il teatro dell'Alfieri. Chiediamo solo un decente aggiornamento.

Collocandosi dunque il cinema prevalentemente a livello di mass-media, qui

però non esaurisce le proprie possibilità e, per dimostrare ciò, è sufficiente l'esistenza di opere il cui linguaggio è situato a livello di ricerca: in questo caso s'impone un'analisi ed una valutazione di tipo estetico.

Per chiarire il significato di questa necessaria consapevolezza della differenziata collocazione delle opere cinematografiche, esemplifichiamo: il recupero estetizzante che fa Visconti della tradizione pitagorica, drammatica e narrativa dell'800 borghese, situandosi il film a livello di mass-media, significa educativa Restaurazione; situandosi il film a diverso livello, significa fare operazione completamente avulsa dalla problematica dell'arte odierna (a meno che di questa non sia esponente centrale D'Annunzio).

Da questa impostazione non discende poi necessariamente che siano possibili due soli tipi di films: la pura ricerca o il puro consumo; possibile ed accettabile il diverso intrecciarsi di questi due diversi piani: nella valutazione sarà pur sempre determinante il significato culturale sottinteso a determinate operazioni; siamo pronti ad applaudire il pamphlet, se c'è in esso la lucidità, il rigore, l'oratoria asciutta e tesa di « All'armi siam fascisti ».

Ma certe posizioni di schematico e dogmatico rifiuto della situazione in cui noi ed il cinema siamo gettati, fanno venire alla mente un'annotazione di Pavese: « Non è già tutto chiaro il suo destino in un bimbo di tre anni che, mentre lo vestono, pensa inquieto come farà a vestirsi da grande, lui che non sa? ».

Gruppo 63

Le Comete 31

LA NUOVA LETTERATURA

34 SCRITTORI
PALERMO OTTOBRE 63

A. ARBASINO

C. COLOMBO

D. DEL BUONO

F. FERRETTI

G. GRAMIGNA

L. LEONETTI

M. MARMORI

N. NOVAK

P. PERRIERA

T. TADINI

V. VASIO

V. VIVALDI

C. CANCESCI

B. BARTOLUCCI

G. GURI

E. ECO

A. A. GOZZI

A. GUGLIELMI

P. PIZZONI

G. GIULIANI

A. A. GOZZI

M. MALERBA

M. MANGANELLI

1. BALESTRINI

2. PAGLIARANI

3. PEDIO

4. PIGNOTTI

5. PORTA

6. RIFELLINO

7. RUSSELLI

8. SANGUINETI

9. SPATOLA

+45

Feltrinelli

panorami 4

IL VERRI

N. 12

RIVISTA DI LETTERATURA
1963-FASCICOLO SPECIALE

GILLO DORFLES, MAURIZIO CALVESI, EMILIO TADINI, ENRICO CRISPOLTI, FILIBERTO MENNA, RENATO BARILLI, EDOARDO SANGUINETI, CESARE VIVALDI, ALBERTO BOATTO, MARISA VOLPI

DOPO L'INFORMALE

I PERICOLI DI UNA SITUAZIONE, RIDIMENSIONAMENTO DEI VALORI, ORGANICITÀ DEL REALE, NEOCONCRETISMO ARTE PROGRAMMATA LAVORO DI GRUPPO, SIMBOLO E MEMORIA NELL'ARTE D'OGGI, DALL'ASSEMBLAGE ALLO SPAZIO PROSPETTICO, PER UNA NUOVA FIGURAZIONE, LA GIOVANE SCUOLA DI ROMA, LA PRESENZA DELL'OGGETTO, LOUISE NEVELSON

FELTRINELLI

CIVILTÀ LETTERARIA DEL NOVECENTO

Un'organica enciclopedia della cultura poetica e narrativa del nostro tempo in Italia

Direttore: **G. GETTO**

Segretari: **G. BARBERI - SQUAROTTI, E. SANGUINETI**

SONO STATI PUBBLICATI I PROFILI DI **BOINE** (M. Costanzo)
• **PAVESE** (L. Mondo) • **REBORA** (M. Guglielminetti) •
MORAVIA (E. Sanguineti) • **TOZZI** (F. Ulivi) • **SABA**
(F. Portinari) • **CORAZZINI** (S. Jacomuzzi) • **PRA-**
TOLINI (F. Longobardi) • **GOVONI** (F. Curi)

e saggi di **B. Maier** • **G. Barberi-Squarotti** • **E. Sanguineti** • **G. Petrocchi** • **M. Forti** • **M. Puppo** •
R. Barilli • **L. Anceschi**.

U. Mursia e C. Editore

MILANO, Via Tadino 29

TELEFONO: 209341

cinema
nuovo

Rassegna bimestrale
di cultura
diretta da
Guido Aristarco

Con la collaborazione dei maggiori critici ed autori italiani e stranieri, 170 numeri di una rivista davvero indipendente, al servizio della cultura e della storia dello spettacolo.

Direzione, Redazione, Amministrazione e Pubblicità: Milano - Via dei Fiordalisi 6/3.

Un numero L. 400 — Arretrati L. 500 — Abbonamenti: per l'Italia, annuale L. 2.300; estero, annuale L. 3.300.

OPEL
PONTIAC
BUICK

BISI

REGGIO EMILIA

Viale dei Mille, 44 D
Via Cassoli
Viale Umberto, 1
Piazza della Vittoria, 3 A

AUTOF
FICINA • DIA
GNOSI MOTORE • ELET
TRAUTO • LAVAGGIO • GRAS
SAGGIO

e b o l g e

m a l e

Malebolge, mezzo secolo dopo
Giorgio Celli

A nessun altro, se non a me, potevano chiedere di scrivere un commento alla riedizione della rivista «Malebolge», che vide la luce sulla metà degli anni Sessanta a Reggio Emilia, pubblicazione effimera, perché si esaurì ben presto per penuria di fondi, ma che espresse pur qualcosa della cultura letteraria, e della temperie, di quel fortunoso decennio, se nel tempo è diventata l'argomento di molte tesi di laurea, e se, di quando in quando, qualche docente, interessato alla letteratura del Novecento, mi chiede di poterla consultare. Ma torniamo al perché proprio io, e solo io, sia abilitato a stilarne la storia, l'elogio e l'epigrafe: la circostanza dipende dal fatto che di quelle persone che componevano il plesso vitale della redazione, da Adriano Spatola a Corrado Costa, da Nanni Scolari ad Antonio Porta, ho avuto l'avventura di essere il sopravvissuto, l'ultimo testimone oculare di tutta la vicenda. Dico subito che, per collocare «Malebolge» nella giusta latitudine di quegli anni, è necessario metterla in sintonia, quasi sorella minore, con la rivista «Il Verri», di Luciano Anceschi, e di annetterla nell'ambito del Gruppo 63, che, per l'appunto, a metà degli anni Sessanta, dopo la kermesse fondatrice di Palermo, si riunì nuovamente a Reggio Emilia. Il Gruppo 63 costituiva, per dir così, un'orchestra polifonica, con più anime estetiche e ideologiche, ma tutti si riconoscevano nel «Verri», e spergiuravano sul libro dei Novissimi,

che agli inizi del decennio in questione aveva dato fuoco alle polveri della neoavanguardia. Il libro si apriva con una prestigiosa introduzione di Alfredo Giuliani, che costituiva, in qualche misura, il manifesto del Gruppo, e proseguiva con cinque poeti che, a cominciare da Giuliani stesso, ne formavano l'ossatura, da Edoardo Sanguineti a Nanni Balestrini, da Antonio Porta a Elio Pagliarani, tutti intenzionati alla creazione di un punto di rottura, facendo irruzione in un clima di stallo, dove, nel nostro Paese, la poesia frequentava la fumeria d'oppio di un esangue neoermetismo, oppure celebrava i fasti della lotta di classe, e dove i romanzieri, per chiamare alla sbarra anche loro, sembravano voler proseguire, salvo rare eccezioni, sulla strada aperta dal neorealismo cinematografico. L'intenzione dei Novissimi, come per il Gruppo 63, che li ha sempre riconosciuti come padri fondatori, era quella, detto in soldoni, di creare una contaminazione traumatica della nostra letteratura con quelle vertiginose esperienze di scrittura, praticate dalle avanguardie storiche europee, che il deplorato ventennio aveva mantenuto rigorosamente al di là dei nostri confini. Come l'antologia *Americana* di Elio Vittorini si era ripromessa di far conoscere agli italiani gli scrittori statunitensi, così il Gruppo 63 voleva fare lo stesso per quel che concerneva tutti i poeti e i romanzieri di cui ci era stata negata l'esperienza. Erano pochi quelli che da noi avevano

letto i *Cantos* di Pound, oppure il poema generale di Neruda, e tantomeno le poesie di Éluard! Non si trattava, però, di progettare un semplice aggiornamento, ma di promuovere una vera e propria rivoluzione linguistica, il passaggio di un paradigma di scrittura ormai esaurito a un altro, aperto a tutte le avventure lessicali e sintattiche. Dal punto di vista di «Malebolge» ci era sembrato indispensabile che il nostro Paese potesse gettare a ritroso un'occhiata a quello che giudicavamo il più importante movimento del secolo, quel Surrealismo che André Breton aveva teorizzato nei suoi manifesti e che non aveva proposto soltanto una riforma, letteraria o pittorica che fosse, ma una nuova maniera di concepire e di operare in ambito artistico, con evidenti sconfinamenti nell'ambito dell'etnologia e perfino delle scienze naturali. Per chi nutrisse dei dubbi su queste contaminazioni marginali può consultare l'antologia della letteratura dei primitivi curata da Benjamin Peret, o gli interventi sulla mantide e sul mimetismo animale di Roger Caillois sulla rivista «Le Minotaure». Eravamo consapevoli, tuttavia, che la macchina del tempo esiste solo nel romanzo omonimo di Wells, e che la storia, come l'evoluzione organica, non è mai reversibile, e che quello che si è perso si è perso. Adriano Spatola, Corrado Costa e io avevamo in appannaggio una conoscenza a tutto tondo del movimento surrealista, che ci eravamo fatti su testi francesi, trovati sulle bancarelle lungo la Senna durante le nostre escursioni a Parigi, visto che allora nel nostro Paese ben poco era stato tradotto. Adepti entusiasti del culto di Breton, di cui avevamo letto e meditato i vangeli, eravamo perfettamente coscienti che sarebbe stato ridicolo, e forse addirittura un po' macabro, esu-

mare il cadavere di un movimento che alla fine della seconda guerra mondiale si era già estinto, e che sopravviveva soltanto come un fantasma. Per cui ci riproponemmo non di fare gli zombi o i redivivi del surrealismo storico, ma di dar vita a una sua nuova versione possibile, che decidemmo di definire parasurrealista. In qualche misura, il parasurrealismo intendeva essere il manierismo del surrealismo! Si trattava non di una rivisitazione, ma di una riformulazione in veste moderna. Si era deciso così di impiegare le tecniche del surrealismo storico, come la scrittura automatica, elevandola alla seconda potenza, e cioè, per fare un esempio, simulando quel dettato dell'inconscio di cui Desnos, nei suoi tenebrosi versi, spergiurava di essersi messo all'ascolto diretto. Noi, cinicamente, si fingeva di fare lo stesso, ottenendo risultati simili, ma conseguiti «a freddo», senza nessun apporto di voci salite dal profondo. Quelle tecniche combinatorie, di ascendenza dadaista, che puntavano sul caso come promotore estetico, e di cui i surrealisti avevano fatto un impiego molto frequente, soprattutto nei loro cadaveri squisiti, venivano da noi inserite in qualche algoritmo che rendesse fittizia tutta l'operazione. Insomma, il parasurrealismo si poneva come finzione consapevole del surrealismo. Le nostre metafore erano pescate dalla poesia di tutti i tempi, ma date come se derivassero dal gioco spontaneo della interazione, a livello inconscio, tra il desiderio e la censura, la rimozione e il suo affiorare sulla superficie della coscienza. Il parasurrealismo era, insomma, un'esegesi in forma poetica del surrealismo!

I componenti della redazione, benché si vivesse in un clima di democrazia totale, avevano diverse funzioni e diversi interessi. Adriano Spatola fun-

geva da guru, era il nostro poeta per antonomasia, mentre Corrado Costa era il giocoliere di parole, esperto di paradossi e calembour. Nanni Scolari costituiva, assistente di Anceschi, il nesso con l'Università, e infine Antonio Porta era l'ambasciatore, presso di noi, del Gruppo 63. Dal canto mio, la mia doppia personalità di scrittore e di ricercatore scientifico mi consacrava a una sorta di mobilità estetica e ideologica, che faceva di me il Proteo della redazione. Rispetto agli interessi che fermentavano in questa costellazione di cervelli, devo dire che erano di una straordinaria ricchezza: si discuteva di metrica, di psichiatria, di magia, di parapsicologia, di psicoanalisi, di fisica atomica, nei riguardi della bomba, di alchimia, dei più importanti poeti e scrittori di tutti i tempi, e ciascuno aveva, come asso nella manica, un artista minore, che pensava andasse rivalutato. Nel caso mio, si trattava di Arrigo Boito, per il suo poema *Re Orso*. Le riunioni di redazione di «Malebolge» erano sempre tempestose, soprattutto verso le ore piccole, forse perché i fumi dell'alcol – si cominciava sempre stappando una bottiglia di vino, se non di pessima grappa – rendevano alfine difficile la reciproca comprensione. Di solito, a tarda notte, anche se nevicava – si sa che gli ubriachi non temono il freddo, e per questo spesso muoiono assiderati – si finiva sulla piazza del mercato, magari seduti sul dorso dei leoni di marmo che vigilavano l'entrata della cattedrale. Dopo insulti e invettive, si raggiungeva un accordo e, stremati, ci si rifugiava in un bar ancora aperto per continuare a bere e a parlare dei massimi sistemi dell'universo. Quasi sempre, prima dell'alba, si tornava alle baruffe, e le accuse di conformista, di borghese, di servo del partito fioccano fitte come

la neve. Eravamo tutti di sinistra, si capisce, ma era certo che in noi ribollivano già, con qualche anno di anticipo, le ire e le utopie del '68. Deploravamo la burocrazia del partito comunista e la sua estetica ufficiale, che premiava una rivista rigorosamente allineata come «Il contemporaneo», in cui si consigliava la lettura del *Placido Don*, bollando Kafka con il marchio di reazionario, se non addirittura di simpatizzante fascista. Pensavamo come ogni vera rivoluzione culturale dovesse cominciare non leggendo più Moravia e considerando Guttuso un pessimo pittore. Non aspiravamo affatto a scrivere sull'«Espresso» e ci rifiutavamo di considerare Pasolini un nostro compagno di strada, perché scriveva sul «Corriere della Sera». In parole povere ci consideravamo dei Savonarola senza tonaca e dei samurai senza spada, ma con una penna che non faceva concessioni a nessuno.

Cinquant'anni dopo rivado con la memoria al destino di quei miei fortunosi amici di allora. Nanni Scolari è stato il primo a mancare all'appello, in circostanze tragiche. E così Antonio Porta, qualche decennio dopo, quando ormai era un poeta universalmente riconosciuto. Il destino dei tre moschettieri senza D'Artagnan si proseguì su strade diverse. Adriano Spatola si convertì all'editoria e, alla fine degli anni Sessanta, fondò una piccola casa editrice, Geiger, che finì per costituire nel tempo un importante punto di riferimento per molti giovani poeti. Un mio volumetto di versi, *Il pesce gotico*, inaugurò quella avventura libraria. In seguito Spatola diede vita a una rivista, «Tam Tam», che tenne viva la fiaccola di quella avanguardia, che, nel nostro Paese, è andata progressivamente declinando. Nella sua fortezza editoriale, a Mulino di Bazzano,

Spatola ha assolto per anni il compito di maestro di una cultura alternativa. Il suo percorso di artista è passato da una poesia di ispirazione surrealista a una poesia concreta, ai confini con la pittura, fatta di lettere sottoposte a una sapiente arte combinatoria, ritagliate e ricombinate variamente. Negli ultimi anni della sua vita si è dato all'happening vocale, e si ricorda il suo poema fonetico *Avion-Aviateur* recitato ripetendo ossessivamente queste due parole e battendosi contro il petto il microfono. Corrado Costa proseguì per la sua strada di poeta giocoliere, potenziando al massimo l'aspetto orale dei suoi versi. Di conseguenza, ha finito per ottenere lo straordinario risultato, mi si consenta il paradosso, di entrare a far parte delle sue poesie, diventando il poema di se stesso. Chiunque abbia assistito a una sua lettura della poesia *Il fiume*, e sia passato subito dopo a leggerla, capirà benissimo

il mio discorso. Da poeta del "dopo ermetismo", come risulta essere nel suo libro *Pseudobaudelaire*, Costa ha coltivato una poesia fatta di versi brevi, di bisticci verbali, di equivoci semantici, e ci sembra del tutto legittimo far risalire questa sua verve, spesso di un corrosivo humour nero, all'ineffabile Jarry e alla sua patafisica. I suoi versi erano spesso accompagnati da disegni divertenti, spesso dissacratori e talora porno, con un tratto leggero che ricorda certe figurette di Matta. Che cosa dire, infine, di me? Ho passato la vita cercando di stabilire una alleanza e una collaborazione tra la mia anima letteraria e la mia anima scientifica. Non so se ci sono riuscito. Ma so che non potevo far altro. «Malebolge» è stata per me un laboratorio, che mi ha insegnato a cercare che cosa volessi fare davvero della mia vita.