

Adriano Spatola, prose e scritti critici sparsi (1965-1967)

Frammenti dal secondo romanzo, *Achille*, rimasto incompiuto

Come di consueto, nel giorno della nascita di Adriano Spatola (di cui il 4 maggio è ricorso il settantaseiesimo anniversario), metto in rete un documento concernente la sua multiforme opera letteraria. Per l'occasione ho selezionato alcuni scritti critici poco noti comparsi su varie riviste fra il 1965 e il 1967, con l'aggiunta di due brani anticipatori di quello che doveva essere il suo secondo romanzo sperimentale, dopo *L'Oblò* edito da Feltrinelli nel 1964, e che con ogni probabilità si sarebbe intitolato *Achille*. Romanzo rimasto quasi certamente incompiuto, ma non mi è dato sapere se questi due frammenti (da lui stesso pubblicati sul numero 3-4 di "Malebolge" del 1966 e sul numero 42-43 di "Nuova Corrente" l'anno successivo) abbiano avuto un seguito né eventualmente di quante altre pagine il romanzo sia composto.

Rileggendo a distanza di anni i brevi scritti apparsi oltre cinquant'anni fa non sono riuscito a stabilire se *Achille* possa considerarsi un doppione evoluto di *Guglielmo*, *leitmotiv* più che protagonista de *L'Oblò*, personaggio centrale, fagocitante e al tempo stesso fagocitato, del primo e a tutt'oggi unico romanzo di Adriano. L'impressione certa che ne ho ricavato è di una accentuazione della scrittura di tipo surrealista (o meglio, nel suo caso parasurrealista), in termini persino più angosciosi e drammatici rispetto a *L'Oblò*: quello in cui si muove *Achille* è un mondo in disfacimento, in decomposizione, solcato da figure striscianti in ambienti "lunari" che mi ricordano certi quadri di De Chirico o Dalì, sino ai lontani precedenti dei pittori fiamminghi Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel, le cui opere affascinarono mio fratello al pari della scrittura del loro contemporaneo François Rabelais, autore del fantasmagorico *Gargantua et Pantagruel*. Di più non so dire, ai lettori il giudizio.

A seguire, nel documento, otto testi critici, scritti in diverse occasioni e apparsi in pubblicazioni di natura differente, in anni che si possono ritenere ancora giovanili, per Adriano, che nel 1966 compì venticinque anni, proprio mentre veniva data alle stampe, per l'editore Vanni Scheiwiller, una delle sue raccolte di versi più importanti, *L'Ebreo negro* (vedi in questa stessa sezione al punto 13). Ricorrono sovente in questi scritti riferimenti al Parasurrealismo, rivisitazione del Surrealismo bretoniano teorizzato e praticato da Adriano ed altri proprio in quegli anni. Si veda per esempio la nota introduttiva sul catalogo della mostra dell'amico pittore bolognese Giuseppe Landini, allestita alla Galleria Il Girasole di Roma nella primavera del 1965, oppure la postfazione a *I ragionamenti* di Pietro Aretino, ripubblicati dall'editore Sampietro di Bologna nello stesso anno; ma anche il contributo a una *Inchiesta sull'Avanguardia* ("Letteratura" n. 73 del 1965) gira attorno a questo argomento.

Pressoché unica, credo, per le abitudini di mio fratello, la recensione apparsa sul periodico “Tempo Presente” n. 7 del 1966, dedicata al libro di Alfredo Giuliani *Immagini e maniere*: non si trattava, infatti, di un mensile letterario ma di informazione e discussione su vari argomenti di attualità. Ambientazione consueta, ovvero squisitamente letteraria, per gli altri scritti critici di mio fratello che ho scelto. Due comparvero, nel 1966, sui numeri 2 e 5/6 della rivista napoletana “Uomini e idee”, diretta da Corrado Piancastelli, e nel cui comitato di redazione compariva anche il nome di Adriano. Il primo, intitolato *L'avanguardia senza definizioni*, è una intensa e a tratti ironica analisi del ruolo del poeta e artista d'avanguardia rispetto alla tradizione e a un mondo che vorrebbe o emarginarli o inglobarli: la citazione del pappagallo Laverdure dal romanzo *Zazie dans le métro* di Raymond Queneau mi ha fatto felicemente tornare indietro di mezzo secolo. Il secondo, *Mondanità dell'estetica*, di argomento filosofico-letterario, è una recensione del libro di Renato Barilli, *Per un'estetica mondana* (Il Mulino, Bologna 1964), giudicato anche alla luce del pensiero dei Maestri di entrambi (autore e recensore), Luciano Anceschi e Antonio Banfi.

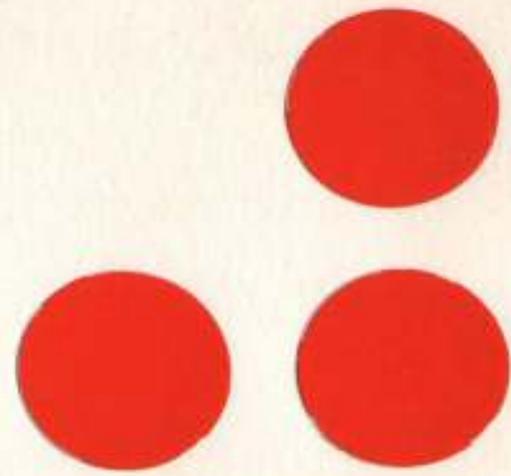
Concludono la selezione altre due recensioni firmate da Adriano e apparse nel 1966 rispettivamente sul numero 20 de “il verri”, la rivista fondata e diretta appunto da Anceschi, e sul numero 37 di “Nuova Corrente”. La prima concerne la raccolta di versi *Lezione di fisica* di Elio Pagliarani (Scheiwiller, Milano 1964), una poesia in cui si evidenzia la «*dilatazione senza limiti del linguaggio*», conseguenza di una interpretazione, discussione e manipolazione di cronaca e storia. Più complesso invece l'articolo pubblicato sul periodico genovese diretto da Mario Boselli, si tratta, infatti, di una recensione multipla, accorpante recenti libri di cinque giovani autori, alcuni dei quali sulla breccia già da qualche anno, accomunati non da identità stilistica ma dalla ricerca di nuovi linguaggi «*dopo il rifiuto dei facili miti del postermetismo e del neorealismo*». In una successione che ritengo casuale Adriano analizza *Padrone e servo* di Giuliano Scabia (Roma, D'Urso 1965), *Dunque cavallo* di Gian Pio Torricelli (Bologna, Sampietro 1965), *I rapporti* di Antonio Porta (Milano, Feltrinelli 1966), *Uomini & Donne* di Emilio Isgrò (Bologna, Sampietro 1965), *L'uomo scritto* di Gianni Toti (Sciascia, Caltanissetta-Roma 1965). Il libro di Torricelli è riprodotto integralmente nella sezione “WorksandWordsandWorlds” al punto 15.

Con questa breve e un po' disorganica antologia spero di fornire un ulteriore piccolo contributo all'approfondimento delle molteplici radici, non solo filosofico-letterarie, della poerica di Adriano Spatola: Poeta Totale non solo nella scrittura e nelle sue famose performances sonore e gestuali, ma anche per formazione culturale.

Maurizio Spatola



male



ebolge

Achille

di

Adriano Spatola

La notte è una notte senza luna, senza stelle, profondamente buia. È un abisso spalancato nel nulla e nel vuoto sopra la faccia azzurra di Achille. Achille cammina silenzioso nella voragine spaventosa di quel mondo senza storia, senza passato, aggredito, malmenato e sgretolato dalla pressione implacabile delle mandibole del mare che urla in lontananza. È la mano pelosa del pipistrello affogato, la mano frenetica e gonfia del pipistrello affogato. Adesso Achille esce dalla testa. Si sbarazza della testa, ma scivola, e cade. Adesso è l'isola sbracciata, la città alla deriva, la terra coperta di boschi selvaggi.

Cammina sul sentiero scivoloso, cosparso di miele, incrostato di lumache, vola basso all'orizzonte sul pelo dell'acqua, starnazzando, flaccido, ottuso.

Intorno a lui, gli uomini camminano silenziosi, avvolti nelle loro ragnatele. Camminano con i loro passettini corti corti, con quelle loro zampette vellutate che lasciano piccole tracce di bava sull'asfalto, rossi in faccia, calvi, mollicci.

Si muovono dentro una nebbia verde, immersi fino al collo dentro la nebbia verde, come in una vasca da bagno piena fino all'orlo di un liquido verde fibroso, filamentoso, filaginoso, pruriginoso.

Dappertutto i negozianti tirano giù le saracinesche, c'incollano sopra il chiuso per lutto, e se ne vanno sussultando, inciampando, incespicando, scivolando, slittando, nel buio orizzonte della immensa città solcata dai tram e ora punteggiata di innumerevoli luci.

La nebbia verde filtra dalle fessure e riempie lentamente il locale, mentre il vento urla sopra la laguna e le foglie morte picchiano ai vetri delle finestre come corvi affamati. Achille si alza, lascia il tranquillo rifugio, il porto sicuro, il tradizionale suo riparo dalle tempeste, scavalca la finestra illuminata dal rogo percorrendo il viale alberato ai lati del quale, immersi nella complice ombra dei tigli frondosi, gli amanti finalmente riuniti attendono col

cuore in gola che la fredda e nera ombra del tempo li sfiori per separarli per sempre.

Sospese là in alto, le anitre ondeggiavano, con i loro timoni di direzione in avaria, bianche e nere, ottuse, i becchi scintillanti nell'atmosfera umida e blu come i rostri delle astronavi alla deriva, e nel ventre liscio i riflessi dei fuochi accesi nelle piazze piene di gente seduta, sdraiata. Adesso Achille è dentro la stanza sfondata, nuota cautamente insieme ai pesci che nuotano con gli occhi bendati, ha i piedi di piombo, affonda dolcemente nella notte così profondamente buia, così priva di stelle, di luna.

Si muove ancora là in fondo, agitando le palpebre, scuotendo le dita per liberarsi, come un occhio ferito che perda un sottile filo di sangue madreperlaceo, agitando mollemente le grandi ali bianche marginate di nero.

« È quando è al livello più basso », mormora Achille, « che le alghe diventano carnivore ».

Sul mare in placida contemplazione dei propri testicoli sparsi sulla battigia, sul mare azzurro e madreperlaceo, ecco volteggiare pigri i gabbiani, agitando mollemente le grandi ali bianche marginate di nero, sghignazzando, feroci.

Achille si muove nel vuoto orizzonte della frenetica metropoli in cui già si accendono le prime luci, intanto che una luna gonfia, ecchimotica, quasi spenta, si muove strisciando nella semioscurità, sudicia, flaccida come un guanto pieno d'acqua.

Adesso Achille è la mano aperta, è il piccolo polipo gonfio sospeso al capezzolo rosa, è lo scafo in riparazione, il bicchiere della staffa, la prima fame, il vagito. Piange, Achille, nella stanza buia devastata dal ciclone, piena di formiche affamate, assetate, che cadono a grappoli nella piccola culla, e gridano, gridano, e si aprono le porte, e accorrono le infermiere, e sorridono, e battono le mani per farlo star zitto, ma le formiche urlano, disperate, dibattendosi nella corrente.

Il vento rovescia le prospettive, stanotte. Gli alberi si curvano sino quasi a spezzarsi, si strappano le unghie, i denti, i capelli, balbettano, zoppicano, sghignazzano ubriachi, investiti dalle raffiche, dalla luna che si accartocchia, incrostata di lumache, scivolosa, sussultante.

« Il vento stanotte rovescia le prospettive », mormora Achille: « Guarda quegli alberi che si strappano le unghie, i denti, i capelli, le budella, guarda quel mucchio di roba lì sul letto come sembra un cadavere nudo, scomposto, tagliato a pezzi, guarda la sedia come si muove, come esce dallo specchio e attraversa la stanza, guarda la mia faccia, guardala, ti dico ».

La gente cammina nella strada, fa rumore. Gli alberi sono stati ricomposti, pendono ai lati del viale scuotendo le radici. Achille piange davanti al bicchiere vuoto, è il terzo?, è il quarto?, piange come un bambino, ha perso la nozione del tempo, singhiozza disperato.

« Ti cò », dice Achille.

Le nuvole si addensano, il cielo gira su stesso, Achille ascolta desolato fischiare i treni, stridere i pneumatici, suonare i clacson.

All'orizzonte, una luce rossa, e al centro della luce rossa gli alberi, le vele, il sartame di un brigantino che brucia, avvolto nelle fiamme, scoppiettante come un ciocco nel caminetto la notte di Natale, e che attraversa arrancando da destra a sinistra il vano della finestra, con la ciurma impazzita che si rifiuta di sbarcare, e il capitano ghiagnante che, in piedi sul cassero, con i calzini ormai ridotti in cenere, pizzica con dita leggere e sognanti le corde di un'arpa.

Achille cammina nella notte senza luna portando con sé nella sua solitudine senza speranza il pesante fardello del suo passato, attirato come una falena dalle luci che splendono all'orizzonte dell'inesausta metropoli, e il ti cò, ti cò dei suoi passi si ripercuote di vallata in vallata, di monte in monte, come un richiamo intermittente d'aeroplano sperduto nella tempesta.

Intanto il vento manda dolcemente a sbattere giornali e foglie veleggianti contro le dita nude dei piedi delle statue del parco della città.

La carne rosea e tenera dentro il marmo corroso dall'usura impietosa dei millenni e scavato dal martellare feroce delle piogge di innumerevoli inverni è tutta un formicolio, un brivido, un prurito in espansione, un bisogno inderogabile di grattarsi, spulciarsi, scrostarsi.

È il midollo osseo che sente i benefici effetti della buona stagione, il liquido oleoso e agrodolce che si agita nel-

l'involucro appositamente confezionato, che lo protegge dagli insetti velenosi che gli ronzano intorno, dalle api, dalle formiche, dagli scorpioni, dalle farfalle cornute che succhiano il latte dai capezzoli delle balie e dal naso dei bambini.

Achille è questo midollo, questo prurito al naso senza speranza, questa forza della natura che salta di palo in frasca nella luce rossa e viola del tramonto, scoppiettando, accelerando, gridando in curva sotto l'infuriare della tempesta.

Il tempo intanto si riduce alle giuste proporzioni, diventa un attivo pulsare nell'interno delle fibre che formano la relazione con le cose. Un pulsare come la punta di un coltello nella gomma, un aprire piccole ferite che subito si richiudono, margini azzurri.

Achille è questo paio di occhiali, questo specchio, questo giornale steso a terra e calpestato come un cadavere bidimensionale.

Adesso parla di sé come della luna, dell'incostante, febbricitante, alluvionata luna, ignobile bastardo che si proclama immortale. Ma intanto controlla attentamente il colore dei semafori, prima di attraversare, e muta, come una salamandra, rosso, giallo, verde, distinguibili nelle mani, soprattutto. Muta, si crede caos, destino, armadio senza fondo, onnipresenza.

« Sono il gettone del telefono », dice.

Adesso sta meglio, ha imparato a non prendersi sul serio. Il suo ritmo, quando parla, è dei più semplici e ottusi, un ballabile.

Ci sono gli alberi che muovono le foglie, le campane, le donne con le dita in bocca, bufali che mangiano nella prateria, e donne che muovono le foglie, alberi che muovono le foglie nella prateria.

Achille nella luce salivosa dell'alba, mentre guida l'aratro sulla collina. I buoi trascinano l'aratro, affondano, affondano dentro la terra, rompono la superficie di ghiaccio e annegano nell'acqua densa che fermenta lì sotto. Achille annega nell'acqua densa che fermenta lì sotto, scompare per ultimo il suo lungo peloso braccio di pipistrello.

È l'antenna, Achille è l'antenna, freme, si agita, prende la rincorsa, saltella, zoppo, con un piede in mano, pian-

gendo, deluso dalla meravigliosa storia della sua vita, dall'incredibile succedersi degli avvenimenti.

Il vento esce dal mare, mormora, grida, sussurra, urla, prende la rincorsa, manda dolcemente le foglie e i giornali a sbattere contro le dita nude dei piedi delle statue del parco della città.

Achille cammina sul sentiero scivoloso, cosparso di miele, lucido come uno specchio, balbettando. La sua mano rugosa stringe la ringhiera, la ringhiera feroce e gonfia, velenosa. Adesso Achille è la terra ustionata, la città devastata, la lingua frenetica e sussultante che batte contro i denti della sua bocca dolcemente semiaperta. Si aprono delle porte, si accendono delle luci. Qualcosa viene su dal pavimento, gocce, rugiada, torrente. Achille si dibatte, con le mani legate, pallido, sudato. Grida. Geme. Acqua. Il vento si infila urlando nelle sue orecchie, gli rompe i timpani, esce sussurrando.

Adesso Achille è di nuovo la mano gonfia e pelosa del gabbiano feroce dalle grandi ali bianche marginate di nero. Si agita nella stanza sfondata, dice le preghiere, scivola, e cade. La corrente lo investe in pieno, ecco gli ombrelli aperti, l'impermeabile accartocciato, l'impermeabile che svolazza alla finestra, i lampioni impiccati che si scuotono le pulci nella strada.

Movimento alle sue spalle. Achille si volta, spaventato. Le ombre si agitano, rauche. Qualcosa non funziona nel meccanismo delle cose, qualcosa non va come dovrebbe andare. C'è della gente nella stanza, dietro le sue spalle, parlano fra loro, lo guardano.

«Ti cò», dice Achille.

È cortese. Guarda gli animali nel suo letto, li toglie con le dita. Fanno schifo. Fuori il tuono rotola di vallata in

vallata, di monte in monte. Sta per piovere. I pipistrelli si staccano dal lampadario, scendono e salgono sullo sfondo di un orizzonte vuoto, desolato, impraticabile.

La casa sulla collina ha preso fuoco, brucia. Achille si arrampica sulla ragnatela per vedere meglio. Il calore è enorme, una vera fornace. La spiaggia è deserta: i monchi giocano a carte.

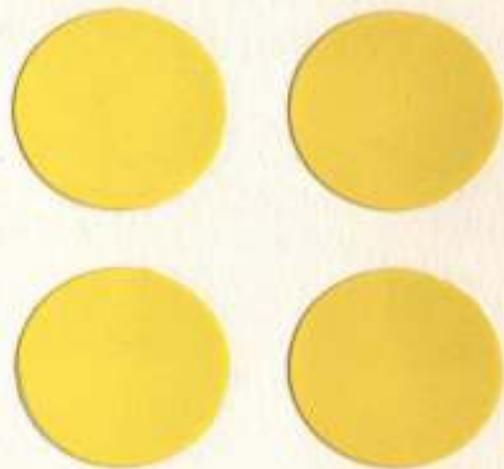
Tutto ciò è simbolico, stanotte. I piedi sono le mani, la faccia è la parete, il grido è la bottiglia, la scarpa il pesce.

«Come tutto è simbolico, stanotte», dice Achille: «Si sentono delle strane voci, è la foglia di lattuga nel panino imbottito, è la natura che si ribella, è l'acquaragia, il sapone, il dentrificio, queste piccole cose, sono loro. Senti come mi batte il cuore quando le vedo alzarsi in piedi, strisciare verso di me, pulire il pavimento con la lingua, sbavando, lasciando una sottile striscia rossa. Si arrampicano. Mi guardano. Ma è così facile, così troppo facile parlare con dei simboli».

Le ombre starnutiscono, Achille, nella notte senza stelle, chiude la finestra, getta la sigaretta nel vuoto, sospira. Tutto ciò gli ricorda qualcosa, l'Abbazia, il grugnito del mare, un viso nella penombra, il sale del battesimo, l'acqua calda, il vento, un pianto, sua madre, la terra desolata, l'occhio aperto, la mano senza dita, la sua faccia.

«Come tutto è simbolico, stanotte», mormora Achille. «Ma», grida Achille, «ma cosa ci fa là in mezzo alla piazza quell'enorme scarafaggio, con tutti quei bambini intorno, con le mamme che li portano a visitarlo anche dentro, anche sopra? Non vedono che è ancora vivo? non vedono come muove le zampe, le antenne?».

ebolge



male

NUOVA CORRENTE

42
43

1967

Così dunque Achille

di

Adriano Spatola

A Gianfranco Baruchello

Achille si lecca le dita, trema. I pensieri gli si sono solidificati davanti al naso, una barriera molliccia ed elastica, dilatabile. È questa luce macchiata di saliva. È la sua vita. Allo stato gassoso, quando lo avvolgono impalpabili e velenosi, riesce ancora ad attraversarli. Ne riemerge intossicato, soffocato. Ma adesso stanno lì, gli tagliano la strada. È sicuro di essere circondato, non osa voltarsi.

Achille ha già preso appunti su questo fenomeno. Una volta, una mattina, scendendo le scale, c'era della nebbia, faceva caldo. Si sentiva i piedi bagnati, non aveva il coraggio di abbassare lo sguardo. Camminava, inciampava nell'acqua. Erano i suoi pensieri, liquidi, scorrevoli, colorati e cangianti come pozzanghere sporche di olio. Li contava. La nebbia era soffice, tiepida. C'erano intorno dei rumori rauchi, perfettamente intonati al silenzio altissimo dell'ambiente. Arrivavano dal nulla sul pavimento, come gocce dal soffitto. L'acqua li assorbiva, li mimetizzava. La nebbia li masticava, li digeriva. Achille ascoltava lo sfrigolio monotono dei succhi gastrici.

C'è stato un momento come questo nel passato di Achille. Qualcosa come una fettina di roast-beef avanzata, e rimasta a lungo nel frigorifero. Una specie di lingua. Un corpo sottile e spesso, oblungo, obliquo. Un organo in grado di percepire luce e colori, e movimenti, e forma e posizione degli oggetti. Ma statico, cuboide, muto. Delle finestre spalancate in una casa semidistrutta. Qualche camion scarico abbandonato in mezzo alla strada. Dei carciofi, un-

Così dunque Achille

ghiuti, salati. Il mare in burrasca, il colpo secco e verticale di una porta che sbatte.

«Viviamo in mezzo a queste cose che mangiamo», pensa Achille. E già questo pensiero gli è uscito dalla testa, dritto come una freccia, ed è andato ad appendersi al lampadario, dondolando. La barriera fa un piccolo sforzo, come un ameba sonnolento, e lo ingloba, lo deglutisce con uno schiocco morbido di salivazione capillare. Si muove ancora là in fondo, agitando le palpebre, scuotendo le dita per liberarsi, come un occhio ferito che perde un filo di sangue madreperlaceo.

Tutto torna come prima. Come ieri, soprattutto. Achille si succhia le dita. Questa è naturalmente la sua stupida storia, le cose morte sono morte, ovviamente, e non c'è già più niente di strano nella stanza in penombra. Il mistero è là fuori.

«È la fuori, il mistero», dice Achille. «È la fuori che gli alberi muovono le foglie nella maniera abituale, storditi, imbecilli, così precocemente invecchiati. Ce n'è uno proprio qui davanti che sembra un lungo chiodo storto, pieno di mosche come un asino, strabico, pigro. I suoi pensieri sì che gli si possono coagulare tra i rami, sono le sue stampelle, servono almeno a tenerlo in piedi. Senza fantasia. Un parassita coperto di parassiti. Si bagna quando piove, quando c'è il sole suda, e mai un lamento. Mai un lamento, una bestemmia, una pernacchia, un urlo, un discorso, una perorazione, un singhiozzo, una timida protesta. Solo di notte lo si sente scorgere nel buio, tentare di arrampicarsi, stormire».

Queste piccole fiabe di solito lo lasciano esausto. Anche adesso la solleva per guardarla in controluce. La tiene tra il pollice e l'indice, un po' schizzinoso, un po' cauto. Gli alberi là fuori fanno i loro bisogni tutti in fila, le lampade cinesi frusciano in giardino, e a tendere l'orecchio si sentono lontano i rumori dei treni. Sta scendendo una sera unta, umida. Achille accartoccia della carta, delle foglie piene di afidi, sputa sul pavimento. Ha sete. Muove con un cucchiaino un liquido rosso dentro un bicchiere alto, azzurro. C'è del ghiaccio che tintinna. Dei quadri pendono appesi alle pareti. Qualche poltrona, dei libri, bisogna accendere la luce. Tutto ciò fa parte del suo modo di illuminare i dintorni, ormai. È un pene sem-

Spatola

pre pronto all'erezione, che si porta in giro come un souvenir, o un amuleto.

Eppure adesso Achille sta male. Ciabatta nella casa piena di mobili, tra le ragnatele che pendono dal soffitto e dai lampadari. Annaspa nella piscina vuota, spolvera una sedia, si arrampica fino alle finestre. Le chiude, le tocca con le dita malate, le ausculta. «Un'operazione non riuscita», dice. E fissa lo sguardo sull'estremo orizzonte, dove le cavallette zampettano gridando tutte insieme. Si sentono dappertutto degli strani rumori. Lui si lega al cordone ombelicale e si lascia andare nello spazio. E nuota, e saluta con la mano, con il fazzoletto, con l'ombrello, con il berretto.

Ci sono dei momenti come questo, nella vita di Achille. È quando viene il suo turno di essere abbandonato a se stesso, di rinunciare agli estranei, alla loro solidità ingombrante. Quella gente ha una maniera di muovere le narici e i peli della barba che lui non riesce a sopportare. Gli sembrano dei cavalli azzoppati, delle batterie scariche. Li tocca con un dito, li gratta un po' con l'unghia dell'indice, per togliere la ruggine, la crosta. Ma si vede che sono già cadaveri, dentro, nell'intimo, là in fondo, dove dovrebbe ribollire la linfa, la lava, il fiato caldo, lo sterco.

«Si fanno fotografare come dei calamai pieni d'inchiostro», pensa Achille. «E non macchiano. Lasciano delle orme grigiastre, dei pruriti sul pavimento, lo appannano appena per un attimo, il tempo di sbattere le palpebre e sono scomparsi, svaniti. Si camuffano. Si cancellano. Nessuno è l'impronta del pollice dello schedato, nessuno quando cade dal quinto piano sporca l'asfalto, nessuno è da rimpiangere, da ricordare. Che tristezza. E come muoiono alla svelta, come corrono a nascondersi nella cassa, nella tomba, come è facile bruciare le loro vedove, vendere i loro figli, farli andare in guerra, in automobile, in motoscafo, in ufficio, in pensione. Che tristezza. E come sono buoni. Hanno dei tic, dei reumatismi, delle macchie di nicotina sulle dita, gli occhiali. Ma sono buoni. Gentili, servizievoli. Carogne».

Ci sono dei momenti così, nella vita di Achille. Diventa una bestia, niente più lo soddisfa, bestemmia ciabattando nella casa piena di tende, di specchi, di poltrone e divani, e letti, e soprammo-

Così dunque Achille

bili, e lampadari, e tappeti, butta via il giornale, prova le maniglie, che non gli impediscano di fuggire, di andarsene per sempre, di dirsi addio una volta per tutte. Ma ad Achille, Achille non piace. Se lo trova sempre tra i piedi, ubriaco, allucinato, saltellante. L'acqua nelle scarpe, i pidocchi. «Ah sì, questo fa schifo», dice, e va in bagno a farsi la barba con mano tremante – «naturalmente», pensa.

Che cigolii, che smottamenti. Ci sono degli oggetti disposti in maniera molto naturale nella stanza, dove sono nati. Achille li guarda, si siede fra di loro, si accende una sigaretta, parla. Tutto in penombra. La lametta stride, i peli ricrescono, qualcosa non funziona sotto il pavimento. C'è della gente irritata, nervosa, con gli occhi fuori della testa, che discute, grida, protesta. Picchiano i pugni contro il muro, stracciano i manifesti, le tende, fracassano le sedie e gli specchi, calpestano i piatti, le tazze, i bicchieri. C'è su tutto questo frastuono intermittente, discontinuo e scomposto, su questo brodoso singulto di rapace sazio, qualcosa che sembra diventare un fragore cupo e cavernoso, qualcuno che batte i piedi in soffitta, o la marea che sale, o il vento che ulula nella cappa del camino.

Achille è seduto in un angolo, al buio. Sogna. I rumori lo attraversano smorzandosi, una ruota gira lentamente alle sue spalle, con degli scatti regolari che lo fanno affondare nel vuoto del suo passato. Sulla parete ci sono delle immagini. La sigaretta gli si consuma tra le dita. È quasi calvo, grassoccio, ammalato. Puzza. Se ne sta seduto nel suo angolo senza dire una parola, senza muovere la testa, o le orecchie. Questa è la sua controfigura. Ha delle brutte mani, ma sa cadere da cavallo. Adesso attacca con la colla dei pezzetti di carta sporca sulla tela bianca, scarabocchia con la matita, agita la lingua dietro i denti. Sogna. I rumori si affievoliscono, delle ombre si agitano dietro le sue spalle, la ruota gira lentamente, che cigolio. Ma sa cadere da cavallo, rimbalza, si tocca le ossa, la testa, la fragile fronte. Sa cadere da cavallo. Sogna.

Achille galleggia. Fa il morto su una superficie liquida immensa, che scricchiola sotto il suo peso, e che si ramifica fino alla spiaggia. Bisogna mettere radici. Bisogna anche sapersi fermare, piantare,

concimare, annaffiare. La superficie si increspa, gorgoglia. Si vedono volteggiare là in alto i gabbiani, e le farfalle cornute, vibratili, tattili. Scogli dissanguati, spugnosi, febbricitanti. Sabbia.

Achille cammina sulla sabbia. Il suo modo di muoversi nella luce bianca del sole gli ricorda qualcosa. Quello che sente in bocca è evidentemente il cattivo sapore della materia, sporca e in ebollizione, che si allarga estatica scendendo dalle pendici, e intacca lo smalto dei denti, la pupilla, gli zoccoli.

Quello che sente in bocca è evidentemente il cattivo sapore della materia. Achille non si allarma, per così poco. Si sa riconoscere dovunque, riesce a rintracciarsi anche di notte, al buio, nella campagna deserta e desolata dove ha passato la sua infanzia. La sua giornata è fatta di queste piccole cose, di queste astute scommesse con se stesso. Ciò che gli accade intorno non ha significato, per lui. La dose massima di avvenimenti che sopporta è costituita da un tremolio lieve, istantaneo, qualcosa come un chiudere gli occhi davanti a una luce troppo forte. Questa violenza che fa a se stesso è una medicina che sa di dover prendere almeno due volte al giorno, prima dei pasti principali. È un aperitivo, un leggiucchiare qualcosa prima di addormentarsi, un soffio, un sussurro. Achille sa che bisogna essere cedevoli, arrendevoli, molli, e si piega soavemente a questa specie di abitudine che non può amare, no, ma che riesce a sopportare senza soffrire troppo, un leggero mal di testa, una nevralgia subito scomparsa.

Del resto Achille sa benissimo che questa sua tattica temporeggiatrice non può continuare all'infinito. Rimandare, indugiare, differire, aspettare il momento opportuno, tirare in lungo e menare il can per l'aia sono il frutto di una educazione ricevuta una volta per tutte, e che ha fatto il suo tempo. Achille si muove in essa come una crisalide nel bozzolo, col terrore di diventare un bel giorno farfalla. Non si decide mai a caricare le valigie e a partire. Se le trova sempre davanti semiaperte o spalancate, con il contenuto sparso sul letto e sul pavimento, in un'atmosfera che non sa più decifrare, e che lo fa sentire un po' in partenza e un po' appena arrivato. Ci sono calzini e mutande che non adopera da anni, reliquie mummificate da un conto alla rovescia senza fine, e scarpe appassi-

Così dunque Achille

te, disumanizzate, spaiate, polverose, sfondate, paralizzate, animali fedeli presi a calci, insultati, vilipesi, scherniti, traumatizzati. Queste mute testimonianze di un *modus vivendi* che è sostanzialmente un rifiuto non danno molto fastidio, ad Achille. Ci vive in mezzo da troppo tempo, ormai, per avvertire ancora la loro presenza. Fanno parte del paesaggio, e se gli venissero a mancare ne riceverebbe una scossa, un urto. Le fragili impalcature del suo mondo vacillerebbero, e qualcosa come una manata gli scompiglierebbe le ossa. Gli cadrebbero i capelli, e vagherebbe per la casa pulita e disinfettata come un disertore nelle retrovie, libero ma terrorizzato. Questo farebbe Achille se il suo angelo custode non lo proteggesse. Così invece tutto va per il meglio e il quotidiano silenzioso ossequio del suo immondezzaio è per lui la migliore garanzia della tranquilla regolarità dell'universo.

Così dunque viveva Achille in quelle giornate di cui adesso Achille parla con una luce particolare negli occhi. Erano momenti drammatici, tempi duri. Occorreva una sorveglianza continua, una attenzione spasmodica e tesa, uno sguardo lucido e aperto, scattante, deciso, inesauribile. Bisognava saper perdere, anche. Ma resistere. E avere buona memoria. E giocare come il gatto col topo. E provare tutti i mesi a se stessi che la fibra non aveva ancora ceduto. E saper mentire. E ridere con la morte nel cuore. E sperare. Soprattutto sperare.

Adesso Achille infatti ne parla con una luce particolare negli occhi. Verso il passato gli esseri umani hanno delle debolezze abbastanza singolari. Hanno sofferto e amato, sopportato e sofferto, ma quella disgregazione, quella dissipazione insensata li eccita oggi come una grande tentazione di salvezza. Se la sono, è vero, se la sono lasciata sfuggire, e l'occasione non si ripresenterà mai più, ma proprio in questa ineluttabilità che li inchioda i tipi come Achille riescono a figurarsi una filigrana spermatica che è già un abbozzo di vita migliore, un rozzo disegno pieno di buoni sentimenti e ricco di quella grazia oscena che palpita nelle prediche e nei comizi. E tuttavia non sono così stupidi come sembrano, i tipi come Achille, perché se non altro se la sono sempre cavata, e altri migliori di loro hanno invece passato gli ultimi mesi a far sapere

Spatola

alla sinistra quello che stava facendo la destra, e adesso sono morti.

«C'è sempre stato chi tira troppo la corda», dice Achille. «E così si spezza. E questo è un buon motivo per badare a se stessi, e guardarsi dagli amici, e proteggersi le spalle. Che non si sa mai che cosa può succedere. E che mi caschino i coglioni se non vivo per miracolo».

La nebbia dolce dei suoi pensieri avvolge Achille in questo pomeriggio piovoso. La barriera si è dissolta come neve al sole, adesso la strada è sgombra e sterilizzata, delle mani pallide e curate gli aggiustano le coperte, e qualcosa ogni tanto tintinna dentro un bicchiere. Achille vorrebbe lasciarsi scivolare nel fresco nulla che lo aspetta all'incrocio, ma sa che dovrebbe mettersi a correre, per superare il tratto che lo separa dal filobus in partenza, e che ritarda qualche secondo per un atto di cortesia dell'autista. Ma ci sono degli alberi spogli, e dei passanti, e un cane che lo guarda da dietro la colonna. E dei ronzi, delle voci frantumate, dei fili tesi sopra la strada, grossi come un dito, neri. E là in fondo delle macchie colorate, ma come sbiadite, smalvite, scialbe. E qualcuno che parla con lui, e lui che risponde, e quello che grida e lo insulta, e gli dà uno schiaffo, la manata che gli scompiglia le ossa, la rottura di balle che sapeva benissimo che prima o poi gli sarebbe capitata tra capo e collo, e via con l'autobus, col taxi, col filobus, col treno, col tram, via, andarsene per sempre, girare la maniglia e uscire, fuggire, scappare, evadere, rinascere finalmente a nuova vita.

Achille scivola a terra, pallido. Non si sente bene, non si è sentito bene nemmeno ieri sera, mentre gli tagliavano la gamba, tutti insieme, zampettando. Adesso fa quasi freddo, ieri pioveva, l'acqua si accatastava nella sua testa con un rumore terribile, i bambini più piccoli annegavano, il telefono non funzionava. E pesci dappertutto.

«Pesci dappertutto», dice Achille. «Così viscidì. Così lombrichi. Con quegli occhi. Con quelle barbe. Con quelle antenne. Vibratili».

Quante volte Achille è stato l'imposta tormentata dal vento? Ma adesso basta, adesso Achille non è più lui. La liberazione è immediata. Si apre il pacco, si disseminano le spore. Si raccolgono le

Così dunque Achille

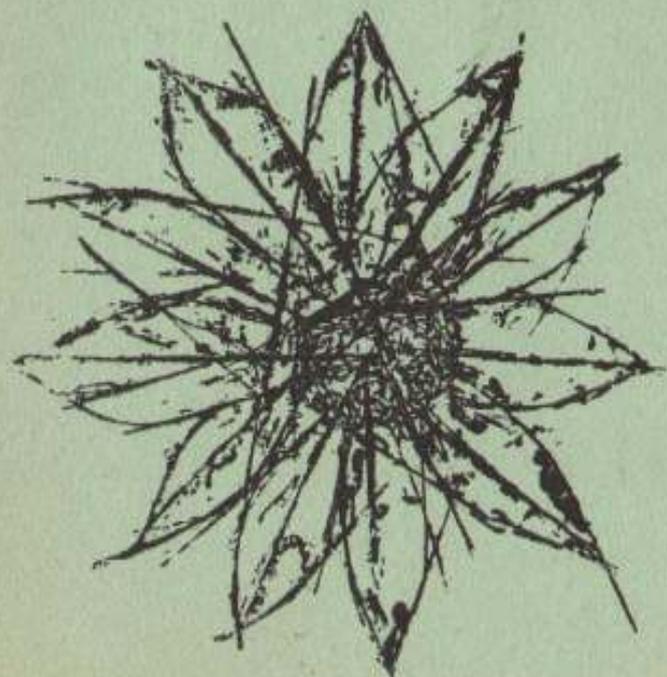
briciole. Si cammina, ci si mette le scarpe. Achille versa, ride. Ci sono degli scintillii tra la vegetazione, dei suoni rauchi che attraversano la strada. Achille si impossessa degli oggetti più vicini, li cataloga. Il suo problema è misurare. Barrisce. Si calpesta la faccia, vuole rendersi irricognoscibile. Si taglia le unghie, si spazzola. Entra ed esce, strappa le ragnatele dal soffitto, dai lampadari, dai mobili che riempiono la casa, brucia i vecchi libri, le vecchie carte, brucia la casa, si dà fuoco, prende fuoco, brucia.

Adesso Achille galleggia, fa il morto su una superficie liquida immensa, che scricchiola sotto il suo peso, e si ramifica fino alla spiaggia, dove mette radici. Vede volteggiare là in alto pigramente i gabbiani, che agitano silenziosamente nello spazio azzurro le grandi ali bianche marginate di nero. Freme Achille nella sua bara disossata, abituato com'è ai salti mortali, al trampolino. E il vento solleva la polvere che intasa il tubo di scappamento.

Ma adesso Achille è rigidamente al tramonto. Si spappola nella quieta notte, adopera il coltello, sospira. Ha fatto di tutto per non saltare il fosso, per imparare a nuotare, a muovere la testa, la lingua. Spruzza saliva, succo di limone, ciabatta nella casa deserta, apre e chiude gli occhi, gli armadi, spolvera le sedie, sospira. «Egli», pensa, «è davvero un dramma vivente, uno spettacolo. Si accartocchia, geme, si fa da sipario».

C'è uno che cammina proprio in mezzo alla strada, crivellato di colpi, allucinato, ubriaco. Fa dei gesti con le braccia, indica con un dito le forme rosa ritagliate nel cartone. Si spalanca allora in Achille la visione mortificata dell'incredibile azzurro del cielo, dell'esplosione, della mosca. La materia è salata, e questo è un sapore che Achille riconosce al primo morso. Tutto ciò che intacca e corrode, e smangia e lascia dei segni gli appartiene nell'intimo, lo qualifica. Il suo vero mestiere è versare l'acido sulla lastra, per creare quella filigrana spermatica che fa del cavallo un cavallo e dello sfondo uno sfondo. In queste fittizie altitudini lui si muove perfettamente a suo agio, e c'è qualcosa nella sera imminente che trascina ombre sopra la valle che non può più rifiutare, quella calma sublime che impregnava quel giorno la sua figura stagliata contro il tramonto, e i suoi abiti, perfino, e perfino, ricorda, oltre ai suoi abiti il suo cappello.

LANDINI



IL GIRASOLE
galleria d'arte contemporanea

roma / via margutta 62_a / tel. 67 27 29

orario di apertura: 11-13 ★ 16.30-20

conto dell'abbaglio di Breton, quando pretendeva che persino un quadro come *Les Femmes d'Alger* rientrasse nella sua poetica, ma è altrettanto ovvio che, almeno per un certo periodo, Picasso ha dato un apporto originale e, s'intende, personalissimo, al surrealismo: attribuzione, questa, che sono proprio gli anni intercorsi a rendere lecita. Prendiamo, per es., la *Nature morte* del '34: si tratta di una composizione pseudo-retorica (casco, lancia, panoplia) che tende alle mimesi grottesche dell'avvenimento « guerra », e che lo stesso Picasso ha definito « surréaliste ». Vi si ritrova, deformata, l'immagine del minotauro che era servita da copertina alla rivista omonima, l'anno prima.

Un uomo/toro, la mitologia, il *passo-partout* verso le regioni non più soltanto del primitivo (l'arte negra) ma anche verso quelle dell'inconscio collettivo degli Indoeuropei. Picasso dimenticherà tutto questo, ritornerà alle origini, scavalcherà se stesso, ripeterà certi clichés. Ma il suo *décalage* ha ancora senso: una deviazione nella storia di un pittore conta molto per la storia di un gruppo, se il gruppo, appunto, è « aperto », e, per definizione, instabile. E qui, dopo tutto, stiamo facendo i conti con la pittura della prima metà del nostro secolo.

È al Picasso surrealista che, in effetti, si è rifatto Landini. Anzi, a un ipotetico surrealista di nome Picasso. Prima, con le sue « trascrizioni » da monumenti celebri, come *Guernica*, ha tentato per conto suo l'invenzione di un catalogo inedito, di uno schedario personale. Ma c'è dentro dell'espressionismo. Poi ha saltato il fosso, ha cominciato a riempire le incisioni di copie distorte, allucinate, dal « Dessins pour la série Une Anatomie » (sempre del '33). Portate sulla tela, su una superficie più vasta, queste figure hanno moltiplicato gli sguardi, gli strappi superficiali, le ferite. Coiti innaturali, delitti stupefacenti, allegorie esplosive. Landini non sente il surrealismo alla maniera di De Chirico, nell'immobilità, distrutto, rifatto: i personaggi, in realtà, fanno qualcosa, anzi, fanno tutto ciò che è possibile fare, si incontrano, si scontrano, con le mani (con i moncherini) compiono azioni raccapriccianti, capricciose, e tanto più innaturali quanto più quotidiane.

Il fatto è che, per quanto mi riguarda, mi sto convincendo dell'inutilità del *bon mot* « surrealismo »: e preferirei già parlare, con tutti i rischi che ciò comporta, e con le dovute precauzioni, di un *parasurrealismo* oggi. Certe deviazioni, certe appropriazioni indebite (anche se tali soltanto a prima vista), certe irregolarità sempre in qualche modo riconducibili a una regola, certi salti nel buio: andare a vedere da che cosa traggono ispirazione, e magari da dove ricevono vita. La pop, ad es., che, nella rivista *Das Kunstwerk*, è introdotta dal *Lost Object* di Man Ray, datato due volte, 1929 e '63. Questo ormai famoso metronomo con l'occhio non è forse l'indice paradossale di una continuità misconosciuta? Così i manichini di Paul van Hoeydonck, o di Segal, non possono fare a meno di richiamare alla mente e *pour cause*, con un sospetto di « scuola », anzi, l'*Anatomie jeune mariée* di Ernst (1920). E come non paragonare le bambole in pezzi di George Cohen alla famosa *Poupée* di Hans

Bellmer? Starei anzi per dire, ma qui l'accostamento si fa più azzardato, che perfino le *rooms* di Oldenburg hanno più o meno attinenza con le sale allestite per la fin troppo celebre Mostra internazionale del surrealismo del '47.

Parasurrealismo, dunque. E con la sua definizione — letteraria, ma immediatamente traducibile per la pittura — già pronta: dall'*analogia* all'*iperbole*: dal gioco vuoto/pieno, figura/sfondo, simbolo/contorno, al quadrato intasato di immagini, illeggibile al primo sguardo, privo di qualsiasi allusione di tipo ermetico, tutto da decifrare, « gonfio », fino ai margini, e fuori dai margini, di certi totem in disfacimento, uomini e donne, s'intende, e tutti occupati, o « preoccupati ».

Da destra a sinistra: grandi magazzini: reparto macelleria: macellaio che scarica un quarto di bue: il capo reparto alza le braccia: grembiule insanguinate: peloso, nero, rapporto con il male (manicheo, ma ironico): donna dalla testa di Horus (dio del deserto, della morte) che tiene in grembo un bambino squartato, da confezionare: reparto confezioni, nel seminterrato: preparazione di una mummia/regalo natalizio (carta decorata da patchi): la cassiera/tritacarne registra: cornucopia dalla quale si estraggono oggetti, bigiotteria: stelle filanti, bretelle, cordoni ombelicali: i guanti (flosci, femmine - pieni, maschi) da Max Klinger (già nel '20): poi, esclusa una parte (dove due personaggi tentano di impedirsi a vicenda di guardare la scena) e un'altra, in cui una commessa porta un manichino, non c'è che una grande scala con gente che sale, scende, si arrampica, si aggrappa, precipita: in basso, abbraccio in equilibrio instabile (*Trionfo della Morte*, 2: *Standa*).

Ho parlato di totem, potrei anche parlare di maschere, o di danze propiziatorie, e per Landini vale davvero la pena di chismare in causa tutte le opzioni antropologiche che la materia comporta. Certo che bisognerà subito precisare che non si ha qui un'adesione diretta all'iconografia ufficiale elaborata al riguardo tra le due guerre... la via seguita da Landini finirà inevitabilmente per condurre a uno spazio ampliato e deformato (e reso irricognoscibile) dalla nozione di *grottesco*, come ironia del patetico, dove il patetico non è altro che la dimensione usuale dei mass media, che utilizzano il contenuto emotivo dei mezzi espressivi all'unico scopo di soddisfare un'equazione standard del rapporto stimolo/risposta, produttore/consumatore (ed è questa la sfera del disimpegno totale, in quanto appello incondizionato, irrazionalistico, all'entusiasmo di un pubblico di fedeli le cui reazioni possono essere accuratamente calcolate in anticipo). In questa operazione, allora, giocherà un ruolo fondamentale il rifiuto del linguaggio pseudo-esplicito, o la sua utilizzazione a fini decentrati rispetto ai modi di un colloquio che la pittura può ogni giorno instaurare, non senza danni irreparabili, con l'osservatore: la posizione che quest'ultimo assume

può essere in definitiva quella di una passività complice dell'acquiescenza alla somma dei pregiudizi regolarmente segnati sui nostri biglietti da visita, e soltanto un'irritazione, un'indignazione artificialmente procurata potrà metterlo nella condizione eversiva che non si può fare a meno oggi di pretendere da lui.

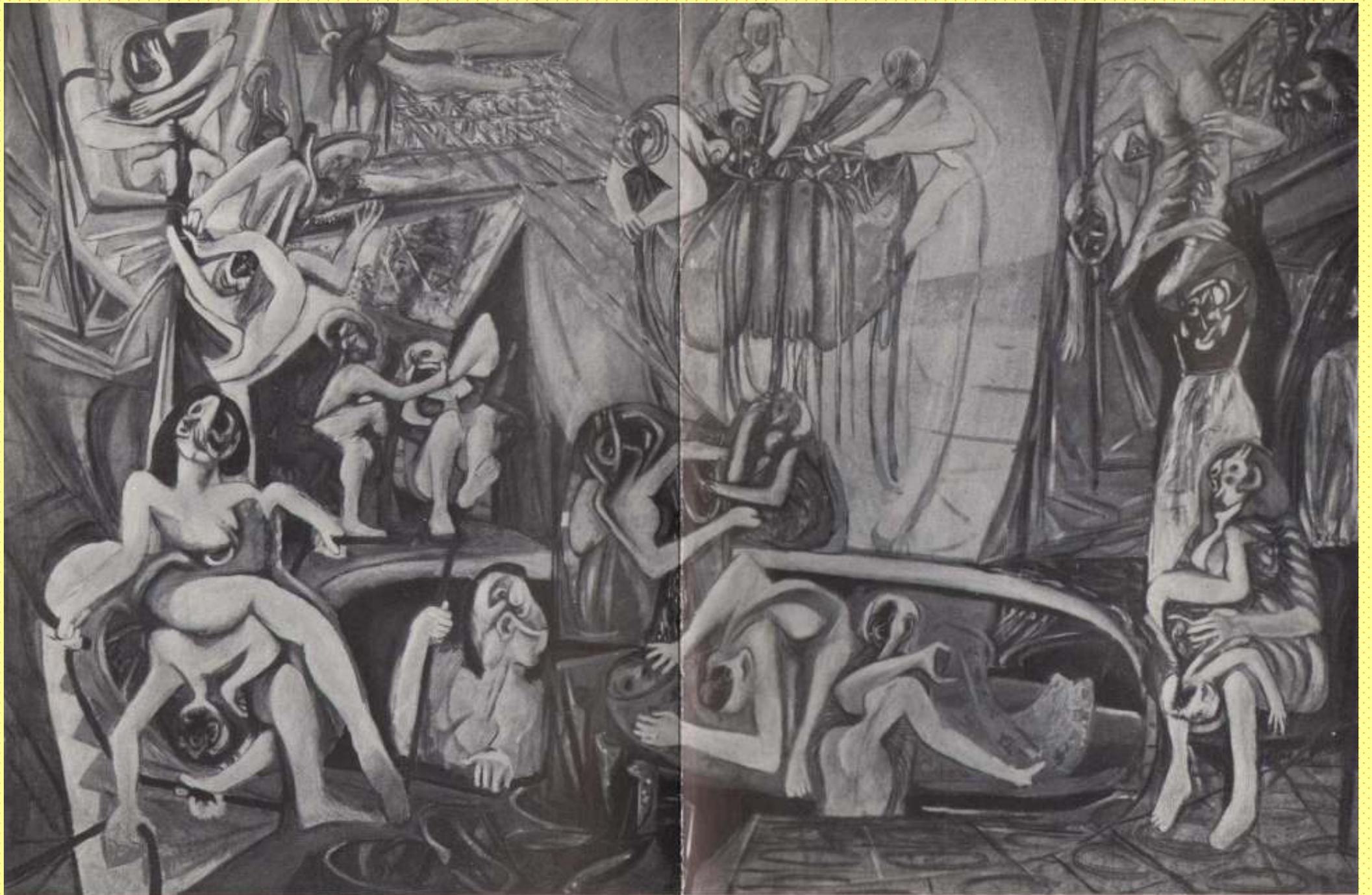
Adriano Spatola



Il trionfo della morte, 2: stande (1964-65)



il trionfo della morte, 1: l'autobus (1964)



il trionfo delle morte, 2: stenda (1964-65)

IL GIRASOLE

galleria d'arte contemporanea



Il Girasole
presenta
giovani pittori e scultori
italiani e stranieri
di avanguardia
e propone
opere del gruppo
costituente la Galleria.

AMADIO
CAPOTONDI
CHECCHI
CIAI
EUSTACHIO
GAETANIELLO
GUIDA
GIOTTO
PATELLA
PROVINO
SARNARI
VAIANO

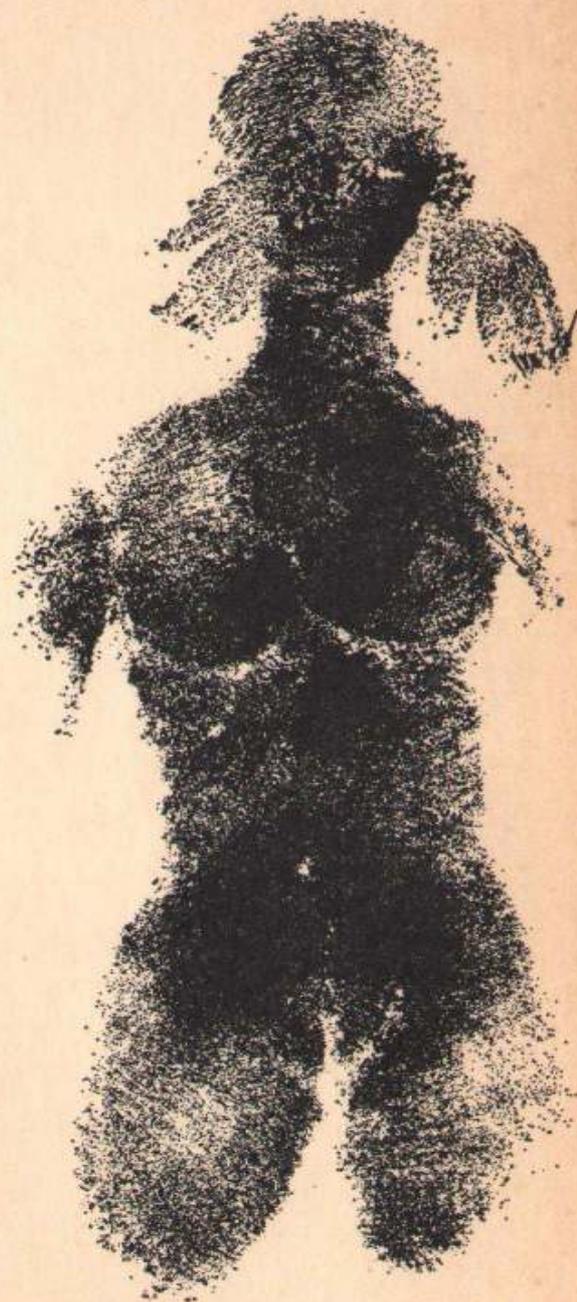
prossima mostra  G. CHECCHI

inaugurazione sabato 27 marzo 1965 alle ore 18

PIETRO ARETINO

i ragionamenti

SAMPIETRO EDITORE



L'IPERSPAZIO LINGUISTICO DELL'ARETINO

Ci sono scrittori che le abitudini linguistiche di un'epoca costringono a rifare il mondo, e che vivono in un tale perenne stato di soffocamento che non sanno reagire se non portando alle estreme conseguenze i contenuti e le forme di un apparato verbale.

Per scrittori di questo genere, la realtà non è un dato di fatto limpidamente osservabile, ma un insieme di voci dissonanti che gridano contemporaneamente nel deserto. L'alternativa a questa musica così male orchestrata è il silenzio, e provare a raggiungere quello che c'è dietro questa barriera di rumori senza affrontarla di petto, cercando magari di aggirare l'ostacolo, non ha senso, si rischia di trovarsi nel vuoto più assoluto, o, peggio ancora, nell'agglomerato stabilmente fondato di tutti i luoghi comuni di una cultura.

Sono scrittori come l'Aretino, per i quali, appunto, il mondo non è lì a portata di mano, ma è di là da venire, è un obiettivo da raggiungere e non la linea di partenza. L'Aretino rifà il mondo da capo perché questa operazione è la garanzia della libertà linguistica e il presupposto dell'invenzione linguistica, ma anche perché soltanto in questo modo gli è possibile dare via libera dal chiuso della propria coscienza ai demoni familiari (sesso, denaro, ambizione) coi quali è costretto a coabitare. Le virtù e i vizi del mondo dell'Aretino sono le virtù e i vizi del suo linguaggio, e, alla lettera, il mondo dell'Aretino è fondato interamente sul linguaggio, nasce dal linguaggio, trova nel linguaggio tutte le sue giustificazioni.

D'altra parte, nel Cinquecento l'invenzione di una lingua non è un diritto, ma un dovere, una necessità alla quale lo scrittore non può sottrarsi. L'Aretino, non naturalmente l'Aretino delle rime petrarcheggianti, è dunque per forza di cose, insieme a un Lasca, a un Belo o a un Giordano Bruno, un vero e proprio scienziato sperimentale della lingua. Vive a contatto con un corpo sempre in formazione, irrequieto, instabile, sfuggente, sul destino del quale nessuno può prendere delle decisioni al suo posto, e che lo impegna quotidianamente, pagina dopo pagina, riga dopo riga, in una lotta che è soprattutto esercizio di ricerca nell'ignoto.

L'Aretino ha l'istintiva coscienza di questo suo potere: « Per divina grazia uomo libero, io mi rido de i pedanti. Io

non mi son tolto da gli andari del Petrarca nè del Boccaccio per ignoranza, chè pur so ciò che essi sono, ma per non perder il tempo, la pacienza e 'l nome ne la pazzia del volerli trasformar in loro, non essendo possibile. Più pro fa il pane asciutto in casa sua che l'accompagnato con molte vivande a l'altrui tavola ». Ma che cos'è nei «Ragionamenti» questo pane asciutto se non la parola-cosa, la parola che per un processo di immediata identificazione con il reale diventa oggetto maneggiabile, esattamente contornato, spoglio di ogni sovrastruttura, nato non dal passato ma contro il passato? E leggiamo a riprova il Leopardi: « I pedanti che oggi ci contrastano la facoltà di arricchir la lingua, pigliano per pretesto ch'essa è già perfetta. Ma lo stesso contrasto facevano nel Cinquecento quand'essa si stava perfezionando, anzi nel momento ch'ella cominciavasi a perfezionare, come fece il Bembo, il quale volea che questo cominciamento fosse il toglierle la facoltà di crescer mai più, e 'l resringerla al solo Petrarca e al solo Boccaccio ».

Le due prospettive sul futuro della lingua (della letteratura) non sono diverse, sono anzi addirittura identiche, e del resto questa polemica non ha bisogno di essere datata, ci risulta fin troppo conosciuta, si trascina di secolo in secolo con la stessa intensità, ed è presente oggi con la stessa consistenza di ieri. E tuttavia vale la pena di sottolineare quell'« io mi rido de i pedanti », perché è proprio ad opera di scrittori come l'Aretino che la parola « pedante » assume per la prima volta nel Cinquecento quella connotazione spreghiativa di cui il Leopardi si serve tranquillamente: naturalmente la questione ha un significato che va bene al di là di una pura e semplice curiosità filologica, dal momento che l'offensiva contro i pedanti ha ben poco a che fare con il costume, è anzi in primo luogo offensiva linguistica resa necessaria dal bisogno di difendere a tutti i costi il linguaggio parlato dai soprusi dell'accademia.

In effetti, è con un salto nell'inferno del linguaggio parlato che l'Aretino si garantisce innumerevoli vie d'uscita dall'impasse della questione della lingua così come è dibattuta intorno a lui, voltando le spalle alle soluzioni codificate (o una lingua arcaizzante, o una lingua eclettica ispirata alla coine delle corti, o una lingua toscana) e facendo poi del suo lavoro un tentativo in gran parte ragionato di giungere non a uno spazio, ma a un iperspazio linguistico. Perché la scoperta del linguaggio parlato è soltanto la prima tappa di questo tentativo, l'Aretino non si accontenta di avere a sua disposizione un materiale immenso, vuole impadronirsi del procedimento cui questo materiale deve l'origine. Rifare il mondo vuol dire creare in laboratorio il linguaggio del mondo in concorrenza col mondo, vuol dire entrare nella quarta dimensione, che è la dimensione del rifiuto della pura e semplice registrazione lessicale.

L'iperspazio linguistico dell'Aretino non è più soltanto il

prodotto di un'esplorazione, per quanto si tratti di un'esplorazione a larghissimo raggio, anzi, non è più nemmeno un prodotto: non viene fatto, ma fa. La parola-cosa, la parola-oggetto, diventa parola-soggetto. La pagina si gonfia fino ad esplodere sotto la spinta violenta di un linguaggio che è un organismo meravigliosamente sproporzionato, sopravvissuto a innumerevoli mutilazioni, manipolazioni, dilatazioni, né cortigiano né arcaizzante né toscano, ma tutto questo insieme e molto di più, nutrito di parole « locali e forestieri, nobili e plebee, poetiche e prosaiche, aspre e dolci, umili e sonore » (De Sanctis), impastato di neologismi, barbaro, ricco, privo di limiti. Questo iperspazio è dunque, più che linguistico, plurilinguistico: pensiamo alla fatica dell'Ariosto, che si costringe alla revisione dell'« Orlando » secondo le norme del Bembo, fino a renderlo conforme al tipo del toscano letterario, e a uniformarlo quanto all'ortografia; qui, invece, l'impressione è quella di un anarchismo sfrenato, non c'è regola che presieda all'elaborazione del testo, tutte le forme equivoche sono presenti, l'interpunzione è estremamente povera ed irrazionale, non parliamo poi dei dittonghi, dei raddoppiamenti, dell'uso dell'articolo... Chi pensasse però che questo coacervo di varianti contrastanti non sia dovuto a una volontà ben precisa cadrebbe in errore: non era l'Aretino a protestare contro « le notomie che ogni pedante fa su la favella toscana »? Non era il Lasca a ridere dell'Ariosto?

Plurilinguismo, dal momento che l'Aretino, come ha scritto il De Sanctis, « delle parole non si dà un pensiero al mondo, le accoglie tutte, onde che vengano e quali che siano », ma anche perché la struttura sintattica dei « Ragionamenti » risente di molteplici influenze, si presenta come un agglomerato ricco di strati sovrapposti e interdipendenti, e perché, dopotutto, il libro è di per sé un ottimo esempio di mescolanza dei generi, commedia e novella nello stesso tempo.

La dissoluzione del meccanismo letterario che in spregio ai canoni l'Aretino opera nei « Ragionamenti » ha dunque carattere ascensivo e non discensivo, è un aumento non una riduzione di possibilità espressive.

Con l'accostamento al « parlar naturale » (ottenuto mediante l'abolizione delle congiunzioni, del periodo, delle perifrasi) l'Aretino non fa altro che prepararsi una piattaforma a partire dalla quale possa « scatenare » il suo armamentario di concetti e di immagini, di metafore, di sottigliezze assurde, di toni enfatici, giocando alla fine il tutto per tutto sulla carta dell'ironia e del grottesco: « La Nanna e la Antonia si levarono appunto in quello, che Titone becco rimbambito, voleva ascondere la camiscia a la sua Signora, perchè il giorno roffiano, non la desse ne le mani del Sole suo bertone, che di ciò accorta, strappandola di mano al vecchio pazzo, lasciandolo gracchiare, venne via più imbellettata che mai, risoluta di farsi chiavare a la barba sua dodici volte, e di tal cosa farne rogare ser Oriuolo notaio pubblico »; « E dettòle

così, la Nanna serrò l'uscio de la vigna, e aviarsi senza dir altro, fina a casa, che vi giunsero a punto, che il Sole si aveva messi gli stivali, per gire in poste a gli Antipodi, che lo aspettavano, come polli balordi; e le cicale ammutite per lo suo partire, rinunziato il loro ufficio a grilli si stavano; onde il giorno pareva un mercante fallito, che adocchiasse una chiesa per balzarvi dentro ».

In questo inizio, in questa fine di giornata il lettore non faticherà ad avvertire l'immagine di un Aretino prebarocco, e dunque moderno, modernissimo, ma in tutt'altro senso da quello che il romanticismo, con le sue propaggini contemporanee, vorrebbe attribuirgli: l'Aretino è uno scrittore realista nel senso vasto che l'Auerbach dà a questa nozione, la mimesi dell'Aretino è una mimesi stravolta, giocosa, polemica, e nei « Ragionamenti » non sarà certo una forma qualsiasi di rispecchiamento della realtà a costituire per noi un nucleo d'interesse, bensì il virtuosismo della parola e dell'immagine oscena come prodotto della creatività fantastica.

ADRIANO SPATOLA

"DOPOTUTTO"

INCHIESTA SULL'AVANGUARDIA

INTERVENTI DI

L. PIGNOTTI G. BÀRBERI SQUAROTTI R. BARILLI
C. COSTA G. DORFLES L. GOZZI F. LEONETTI
S. M. MARTINI A. PIRELLA A. ROSSI A. SPATOLA
G. TESTA L. TOLA E. MICCINI

(Estratto da: LETTERATURA N. 73, dedicato alla NARRATIVA)

DE LUCA EDITORE

ROMA 1965

Con la letteratura non si sa mai come fare. Ogni decisione che si prenda nei suoi confronti, è destinata a modificarsi entro brevissimo tempo, e forse a trasformarsi nel suo esatto contrario. Adattarsi allora alla registrazione passiva? Non è possibile, non appena la si giudica la letteratura diventa qualcosa di diverso da ciò che era (come apparente dato obbiettivo). « Quando noi con un nostro apparecchio di misura provochiamo in un sistema microfisico un evento o una serie di eventi non tanto localizziamo un punto o una serie di punti quanto introduciamo una causa o una serie di cause le quali determinano, in quel sistema, eventi osservabili ». Il che diventa estremamente eccitante, e produttivo, se visto con l'occhio di quel manipolatore di poetiche che è oggi, per forza di cose, l'artista. Ma la conseguenza è che la letteratura è sempre sul punto di divorare i suoi figli, e i libri finiscono per vivere in un'atmosfera un po' allucinata di scommessa, o di gioco d'azzardo. Per questo non sono d'accordo, è ovvio, con quelli che parlano del revival dell'avanguardia come di un'occasione per fare della letteratura da self-service. Alla fine, siamo noi che corriamo i rischi peggiori, compreso quello dell'annullamento, quando siamo disposti a discutere e a rifiutare non soltanto la « loro » tradizione, ma anche la nostra. E' questo amore-odio per gli ascendenti diretti, che caratterizza la neoavanguardia. Si tratta di un'am-

biguità da valutare in termini positivi, s'intende, e non credo che valga la pena di semplificare il problema saltando il fosso. Recentemente ho sentito Mario Bortolotto (a Firenze, in occasione dell'incontro del Gruppo '70) affermare con una certa risolutezza che è assurdo parlare di neodada, perché o si è dadaisti o non lo si è, senza vie di mezzo. Vorrei poter avere questa sua tranquillità di coscienza nei confronti del movimento dell'avanguardia storica che oggi m'interessa di più, quello surrealista. Ma non è certo per caso che preferisco invece parlare soltanto di « parasurrealismo » (come area di interesse) e di « interpolazione parasurrealista » (come procedimento operativo odierno). E in effetti niente è più lontano dal clima in cui lavora il gruppo di *Malebolge* dell'intenzione di fare del surrealismo una categoria dello spirito, o addirittura di provare il desiderio di un ritorno alle origini: la presa di coscienza di una tradizione esige sempre sospetto critico verso di essa.

ADRIANO SPATOLA

Tempo presente

Giorgio Fontanelli
Requiem per un bifolco

Héctor A. Murena
Lettera
da Río de Janeiro

Gustavo Herling
Nell'occhio del tifone

Cesare Vivaldi
Biennale, ogni scherzo vale

Luciano Codignola
Ritagli

Nicola Tranfaglia
Nuovo ritratto di Gramsci

Sergio Quinzio
Religione e rivoluzione

Nello Finocchiaro
Mussolini
visto da Berneri

Adriano Spatola
Immagini e maniere

Ignazio Silone
Il marasma jugoslavo

Nina Ruffini
Ricordo di Martinetti

Jean Bloch-Michel
L'«école du regard»
e il cinema

Dante Troisi
Un viaggio scomodo

Rossana Ombres
Gli agguati del medico

Vittorio Gorresio
Parlamento e Paese

Nicola Chiaromonte
Svevo e la commedia

Immagini e maniere

IN UN MOMENTO in cui i giovani poeti presentano le proprie raccolte di versi come se fossero dei veri e propri « manuali » di poetica, un libro come *Immagini e maniere* di Alfredo Giuliani non può non risultare utilissimo, non avere insomma per il lettore di poesia la stessa importanza che ha per un linguista un aggiornatissimo dizionario dei sinonimi.

In *Immagini e maniere*, Giuliani ha raccolto note, articoli e saggi apparsi, tranne qualche eccezione, sulla rivista *Il Verrì* tra il 1956 e il 1962 (ma, com'era facilmente prevedibile, il *clou* del volume è rappresentato dalla ristampa dell'Introduzione a *I novissimi*, che è del '61): il libro cioè riguarda un periodo estremamente vitale, ricco e complesso della nostra poesia, e non

è difficile rendersi conto anche a una lettura sommaria e superficiale della sua forza di agitazione e di persuasione.

Come lo stesso Giuliani avverte nella breve prefazione (« A partire dal 1955, e per parecchi anni, bene o male, m'è accaduto di compiere l'esperienza della critica: non ho imparato un mestiere, ma ho fatto una ricerca » e « Il mio libro è un resoconto di esplorazioni »), non sarà il caso di valutare il volume dal puro e semplice punto di vista dei risultati dell'indagine critica, ma piuttosto da quello di un discorso a più strati che coinvolge l'autore nella scoperta di « certi modi di scrivere poesie » dimostratisi, per esperienza personale e diretta, « più necessari, più vitali » di altri; il libro è insomma imperniato sullo scambio e il contatto continuo fra struttura e sovrastruttura, fra idea e realtà della nuova poesia.

È certo comunque che tutte le volte che si prende in mano un libro che ha a che fare con la « nuova » poesia si corre volontariamente il rischio di scottarsi le dita: non c'è in effetti nozione più controversa, duttile e mutevole di quella di « novità ». Oggi poi da categoria estetica la nozione si è trasformata in presa di posizione *tout court*, in un *ipse dixit* che non riguarda più i maestri di retorica ma i poeti, tanto gelosi dei propri strumenti da pretendere di essere gli unici in grado di poterli definire. Il fatto è che la nozione ha, per così dire, almeno due versanti: il primo teorico, astratto e universale; il secondo concreto, pratico, relativo, contingente.

Ecco, dunque, in aggiunta agli innumerevoli già esistenti, un altro carattere distintivo della post-avanguardia ripetto all'avanguardia storica: questa ha vissuto il nuovo sul versante dell'assoluto, quella invece opera nell'ambito di un nuovo demistificato, disessenzializzato, ottenibile in laboratorio: la prima ha inventato le poetiche che la seconda si impegna a manipolare. « Io credo che si debba interpretare la novità — scrive infatti Giuliani — anzitutto come un risoluto allontanamento da quei modi alquanto frusti e spesso gravati di pedagogia i quali perpetuano il cosiddetto Novecento mentre ritengono di rovesciarlo con la meccanica dei "contenuti" ».

Il progetto di Giuliani è dunque evidentemente progetto di una novità di situa-

zione: l'obbiettivo da colpire (la poesia crepuscolare, mediocre, sentimentale) è tanto più limitato quanto più si ha la coscienza della difficoltà di far breccia in un muro compatto di pregiudizi e di sospettose cautele. Ma in Giuliani la coscienza della necessità tattica di una guerriglia critica che accompagni e sostenga l'attacco frontale portato avanti dalla poesia come tale (come strumento autonomo di « eversione » letteraria) è spezzata da uno scatto caratteristico non del critico, ma del poeta: « Tutto ciò che possiamo dire oggi intorno alla poesia suona falso o vacuo; della poesia sarebbe meglio non parlare, chiudersi le orecchie quando se ne parla ».

L'operazione che Giuliani tenta di mettere in atto con *Immagini e maniere* sarebbe dunque difficilmente comprensibile qualora non si tenesse presente la qualità di questa oscillazione, che è oscillazione non di umore ma di gusto, il gusto tipico di tutta quella poesia che siamo abituati a definire « moderna » (non ritroviamo forse la stessa ambiguità di atteggiamento, lo stesso spreco di energie, lo stesso disavanzo tra la colonna del dare e quella dell'avere in tutti i « classici » della poesia moderna, da Baudelaire a Pound a Majakovski?)

È del resto nel saggio su Majakovski (« L'ideologia non supplisce il mestiere ») che troviamo una definizione di « come far versi » che si adatterebbe benissimo a *Immagini e maniere*: « Un vero manualletto di retorica dove l'ossessione addirittura fisica per i problemi formali proclama il proprio diritto a essere chiamata "mestiere" ». Lasciamo da parte la qualità diversa dei tempi e del rapporto poesia-società e ci accorgeremo che quella ossessione non è altro che l'intelaiatura di questo libro, ma con uno scarto ulteriore nei confronti di chi si ostina a far coincidere i problemi formali con il peccato di disimpegno: « Forse oggi soltanto un poeta africano potrebbe interpretare il "mandato sociale" nel senso indubitato che gli dava Majakovski... », dove il « forse » è soltanto un accorgimento di scrittura, perché Giuliani sa benissimo che quei poeti africani esistono e lavorano proprio in quella direzione.

Ma uno dei saggi più interessanti della raccolta — uno dei saggi cioè più utili a chi voglia toccare con mano il metodo se-

guito dall'autore nelle sue « esplorazioni » — è contrariamente a ogni previsione « Transizioni », proprio quello insomma sul quale il peso della datazione (1955) incide forse in misura maggiore: vi si può infatti agevolmente controllare il modo in cui Giuliani, di fronte a certi risultati, non scantona nell'idilliaca accettazione o nel rifiuto escatologico, ma mette in gioco quella che a ben guardare è la caratteristica di fondo del suo atteggiamento di poeta che giudica la poesia, la tentazione (giustificatissima) di fare previsioni. 1955: non c'è dubbio, intanto, che uno dei progetti più eccitanti di quel periodo è stata la proposta da parte di Luciano Anceschi dell'ormai notissima *Linea lombarda*, come non c'è dubbio che quella linea lombarda ha finito col rappresentare il passaggio obbligato o, se si vuole, l'indispensabile pietra di paragone per tutta una generazione di poeti: ma quali sono stati i modi di attuazione di questo confronto? E perché ci sono stati certi sviluppi e non altri, diversi o magari opposti? E, ancora, qual'è il rapporto tra la *Linea lombarda* e la parola d'ordine: « Risoluto allontanamen-

to »? Sono domande alle quali è ancora troppo presto, probabilmente, per rispondere in maniera esauriente. Ma intanto Giuliani ci dà una precisa, secca indicazione: « Immagini, chiedeva Anceschi, che riflettano pienamente la nostra presenza. Ma un'immagine, perché viva in poesia, ha bisogno di un retroterra di coscienza e fantasia; se è vero che l'immagine è il nucleo della poesia, per raggiungerlo il poeta deve muovere da un'esigenza più ampia, più segreta, che sarà per lui la forma, la struttura, lo scavo di fondazione delle immagini ».

Siamo qui messi di fronte a uno dei nodi più rispettabili e problematici della storia recente della nostra poesia (ma si veda anche, a proposito della questione dell'immagine, il discorso sul Pound dei *Cantos*) e non è certamente difficile rendersi conto che in queste righe si sta mettendo in moto quel meccanismo di ricerca sull'*entroterra* che darà come prodotto *I novissimi*: ma l'aspetto più persuasivo di annotazioni di questo genere consiste, più che nella messa in chiaro dei legami sotterranei e intricati che costituiscono l'*humus* del discorso cri-

tico di Giuliani, nella possibilità che hanno avuto di realizzarsi nelle pagine scritte dai nuovi poeti.

[ADRIANO SPATOLA]

ALFREDO GIULIANI: *Immagini e maniere* - Editore Feltrinelli, Milano, 1965 - Pagine 152, lire 1.500.

UOMINI e IDEE

n. 2

letteratura, estetica, psicologia e arte contemporanea

anno ottavo / n. 2 (nuova serie) / marzo-aprile 1966

Firmano: Rino Albertarelli / Ferdinando Albertazzi / Armando Balduino / Renato Barilli / Sandro Briosi / Corrado Cagli / Gianni Celati / Enrico Crispolti / Marziano Guglielminetti / Alberto Moriconi / Eugenio Montale / Giuliano Manacorda / Corrado Piancastelli / Sergio Quinzio / Domenico Rea / Giorgio Saviane / Emilio Servadio / Adriano Spatola / Gianni Statera / Franco Verdi / Luigi Volpicelli

ADRIANO SPATOLA

L'avanguardia senza definizioni

Una discussione sull'avanguardia è sempre una discussione pro o contro l'avanguardia. Le vie di mezzo sembrano abolite di principio, e lo scambio di idee finisce inevitabilmente per diventare un educato ma per questo non meno secco scambio di colpi — nei casi peggiori, si trasforma in un feroce battibecco.

Tuttavia, discutere sull'avanguardia è necessario, oggi forse più di ieri. Ha certo ragione Gramigna quando nota che ormai il problema è stato sviscerato in tutti i modi possibili, ma in una società letteraria come la nostra il silenzio è per definizione il segnale del ritorno allo *status quo*, e basta che duri un po' a lungo (non decenni, s'intende, anche solo sei mesi) perché si cominci cautamente a piantare qualche croce sulle tombe di quelli che si spera rimarranno per sempre dei poveri militi ignoti.

Continuare a parlare dell'avanguardia è dunque qui da noi già un'importante azione d'avanguardia, una maniera insostituibile di tener mosse le acque, di gettare sassi nelle tranquille paludi delle coscienze.

È vero d'altra parte che la nozione d'avanguardia è estremamente controversa, e che sarebbe giusto prima di discuterne tentare almeno di trovarsi d'accordo su una definizione.

Ma è un accordo possibile? La varietà delle definizioni non nasconde forse in sostanza una varietà di atteggiamenti (e di impliciti giudizi, o pregiudizi) difficilmente riconducibili a un segno comune? E poi, dov'è il piano culturale che potrebbe permettere un incontro senza diffidenze?

Inoltre, ci si dimentica spesso che l'avanguardia non ama definirsi: ciò la immobilizzerebbe immediatamente, e se c'è una cosa alla quale essa tiene con tutte le sue forze (perché le permette di vivere) è il movimento. L'avanguardia dunque preferisce giocare, scherzare con le definizioni. I suoi « manifesti » spesso non sono altro che specchietti per le allodole, un modo ironico di soggiacere a quelle che sono le esigenze di un pubblico che vuole tutto « capire » senza fare il minimo sforzo per abbandonare le sue abitudini culturali.

Il concetto d'avanguardia (che, in un libro abbastanza noto e in fondo anche abbastanza utile, il Poggioli ha tentato di precisare) è un mostro a più teste. Visto dal di fuori, è un mostro al quale si attaglia benissimo il motto di Laverdure: « Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire ».

Questo « causer » è la maschera dell'avanguardia: è lo strumento di cui l'avanguardia si serve per entrare nei cerchi chiusi delle ambizioni e delle idee stabili (e non nelle stanze dei bottoni).

È lì che c'è un mucchio di lavoro da fare, lì che l'artista d'avanguardia — come il bambino che sotto l'albero ha trovato troppi regali — vede realizzato il suo sogno: i simboli della passività, del compromesso, della rinuncia, della cattiva coscienza, della volgarità intellettuale non sono più simboli ma figure concrete, persone che muovono le mani e parlano. E proprio come quel bambino, l'artista d'avanguardia perde la testa. Non sa più con chi prendersela per primo. Si accorge che distruggere e ingiuriare i simboli è facile, che ingiuriare e distruggere le loro incarnazioni è invece più complesso: tanto più che il primo cui ficca il dito nell'occhio fa presto a inimicargli tutti gli altri.

La nozione d'avanguardia è come una delle complicatissime macchine assurde di Roussel: non ha senso, non ha scopo, eppu-

re si muove, « funziona ». Ma lavora in Africa, in mezzo a una fauna e a una flora da doganiere Rousseau, circondata da tribù di selvaggi esseri civili, che non sanno ancora che il mondo è tragicamente stupido, che il cielo azzurro è la patria dei bombardieri atomici e che non vale la pena di rischiare la pelle per sventolare bandiere macchiate di sangue.

La nozione d'avanguardia spaventa tanto i conformisti perché non esiste. Essi cercano di afferrarla per le zampe e tirarla giù, certi che come al goffo albatro di Baudelaire una volta rinchiusa fra le quattro mura del proprio Studio potranno farle le boccacce. Ma la nozione continua a svolazzargli sopra la testa.

Cercano allora di sorprenderla sul versante storico: tutti i giorni la « tradizione » si serve dei testi sacri dell'avanguardia di ieri o dell'altro ieri per dimostrare, carte alla mano, che l'avanguardia di oggi o di domani non sa né saprà essere all'altezza dei maestri. Come se Bassani o Pasolini fossero all'altezza di Proust o di Goethe.

È vero che spesso l'avanguardia non rappresenta altro che il periodo « giovanile » del lavoro di certi scrittori. Poi sopraggiunge la maturità, e Aragon diventa staliniano, Dalì fascista. Tutto ciò significa forse che la maturità è idiota in assoluto? Ci sono sempre delle lodevoli eccezioni: Desnos muore a Buchenwald, Rimbaud smette di scrivere.

Nel suo intervento, Quinzio ha scritto che gran parte delle sue energie l'avanguardia le rivolge contro « il vecchio », nel tentativo di distruggerlo, con la conseguenza che finisce col non avere più forza sufficiente per « produrre ». Quinzio ha ragione. Anzi, la sua critica potrebbe essere portata ancora più a fondo, fino ad affermare tranquillamente che nonostante questo enorme spreco di energie l'avanguardia non è mai riuscita (e probabilmente non riuscirà mai) a distruggere « il vecchio ». E allora, perché stare da questa parte della barricata? Soltanto perché è contrario al buon senso? Soltanto per sfidare la tradizione seduta sulla riva del fiume ad aspettare che passi il cadavere del suo nemico? Soltanto per dissentire a tutti i costi?

« Il livello zero dell'avanguardia non azzerà dunque il mondo, ma, se mai, soltanto la letteratura tradizionale, che è già abbondantemente azzerata », aggiunge Quinzio. E anche qui ha ragione, ma anche qui bisogna portare all'eccesso la sua affer-

mazione: perché *anche* il mondo è già abbondantemente azzerato. Il mondo e la letteratura vanno avanti di pari passo, camminano a braccetto, sono la dimostrazione macroscopica della verità del « dimmi con chi vai e ti dirò chi sei ». Per cosa si batte dunque l'avanguardia? La risposta è purtroppo retorica (anche l'Apologia di Socrate è purtroppo retorica): l'avanguardia si batte per salvare la letteratura, *dunque* il mondo.

Non bisogna lasciarsi spaventare dagli strilli di chi vorrebbe dalla letteratura tutto ciò che la letteratura non gli può assolutamente dare, e cioè la tranquillità del monaco o l'eccitazione del guerrigliero. Come dice Péret (ecco una buona occasione per consigliare la lettura del *Disonore dei Poeti*, Editoriale Contra, Milano), « I nemici della poesia hanno avuto in ogni tempo l'ossessione di sottometterla ai loro scopi immediati, di schiacciarla sotto il loro dio... Per loro la vita e la cultura si riassumono in utile e inutile, essendo sottinteso che l'utile prende la forma d'una vanga maneggiata a loro beneficio ».

ADRIANO SPATOLA

UOMINI e IDEE

n. 5/6

*letteratura, estetica, psico-
logia e arte contemporanea*

anno ottavo / n. 5-6 (nuova serie) / sett.-dicembre 1966

Firmano Stefano Agosti / Luciano Anceschi / Renato Barilli / A. Bevilacqua / Alessandro Bonsanti / Anna Mondolfi Bossarelli / Lionello Cammarota / Enrico Crispolti / Arturo Fittipaldi / Franco Floreanini / Massimo Grillandi / Renato Guttuso / Furio Jesi / C. Magris / Milena Milani / Alberto Mario Moriconi / Nino Palumbo / Sergio Pautasso / Corrado Piancastelli / Raffaele Sirri / Franco Solmi / Adriano Spatola

ADRIANO SPATOLA

Mondanità dell'estetica*

L'esplosiva dinamicità delle poetiche è indubbiamente il segno distintivo dell'arte di oggi. Il loro moltiplicarsi, diramarsi scontrarsi costituisce in effetti uno dei fenomeni più appariscenti della ricerca artistica della nostra epoca. La libertà da qualsiasi vincolo (il « vincolo del passato » è ormai una metafora che allude a una serie infinita di legami da spezzare) è richiesta come condizione indispensabile da tutte le avanguardie, ma dal momento che si tratta di un obiettivo più che di una base di partenza finisce col costituire un serio problema di valutazione, che ne implica innumerevoli altri, per lo storico della cultura e, su un piano diverso, per lo studioso di estetica.

D'altra parte il « regno degli artisti » ha mostrato in moltissimi casi un'ostilità dichiarata per qualsiasi tentativo di sistematizzazione, ostilità del resto appoggiata da una critica militante decisa (e non a torto, date certe condizioni del pensiero filosofico) a difendere a tutti i costi una specie nuova di autonomia dell'arte, l'autonomia nei confronti della filosofia. Per dirla con le parole di Banfi, che naturalmente fanno testo in una questione

* RENATO BARILLI, *Per un'estetica mondana*, Il Mulino, Bologna, 1964.

come questa, « v'è in questa opposizione essenzialmente il timore che alla vivacità delle tendenze, delle affermazioni, delle lotte nel campo artistico, alla varietà e genialità dei punti di vista critici abbia a sovrapporsi un sapere schematico e rigido, con la pretesa di prescrivere norme e direttive all'arte ed alla riflessione estetica ».

Si tratta, è evidente, di una presa di posizione inedita per il carattere della filosofia del tempo: « La critica di Banfi alla estetica dell'idealismo è naturalmente inseparabile dalla nuova ispirazione filosofica; altrettanto naturalmente la nuova ispirazione filosofica nasce per gran parte dalle insoddisfazioni per la filosofia italiana » (Anceschi).

È dunque in quest'area — qui per ovvie ragioni delineata in maniera molto sommaria — che bisogna collocare un libro come *Per un'estetica mondana* di Renato Barilli. Lo stesso Barilli nell'Introduzione precisa il suo atteggiamento nei riguardi dell'estetica di Croce, il cui carattere « antiascetico, antitrascendente, profano », viene subito contraddetto dal « trionfo dello spirito sulla natura », per cui « assistiamo in effetti al crollo di ogni possibile nozione più fluida di mondanità come un 'fuori', come un ambito di esteriorità rispetto all'uomo ». Non si tratterà allora soltanto di scegliere l'orizzontalità in luogo di una qualsiasi « fuga verticale », ma anche e soprattutto di dare l'opportuno rilievo a quel « fuori » che costituisce il nemico peggiore di ogni idealismo.

Rifacendosi poi, attraverso l'impostazione banfiana, alla distinzione di Anceschi tra un « orizzonte di comprensione » e un « orizzonte pragmatico », Barilli chiarisce il senso del suo richiamo alla necessità, per l'attuazione della mondanità dell'estetica, della sua sistemazione nell'ambito di una *Weltanschauung* generale. È una necessità che si configura sia come contatto con tutti gli altri campi culturali sia come rivalutazione, o « riscatto », della nozione di sistema, troppo spesso identificabile con quello schematico rigido e normativo di cui parla Banfi nella proposizione sopra riportata. La rivalutazione è possibile per la parità di livello dei due orizzonti, per lo scambio continuo tra quello pragmatico e quello di comprensione, e soprattutto per la rinuncia critica e consapevole a ogni forma di dogmatismo.

Sarà opportuno a questo punto precisare che la soluzione

antidogmatica che la linea Banfi-Anceschi indica a Barilli non ha assolutamente il carattere di una sconfitta subita dalla filosofia dinanzi agli oggetti del mondo, in questo caso dall'estetica dinanzi alle poetiche. Il riscatto della nozione di sistema, vale a dire di una delle nozioni filosofiche di solito più facilmente portate alla staticità e alla chiusura, è estremamente indicativo della « qualità » della proposta di Barilli. La mondanità della sua estetica, basata su una « radicale e devota inerenza al mondo », non è immersione nel mondo, non si risolve insomma in una semplice enumerazione di posizioni discordanti: è essa stessa, anzi, una posizione — o meglio una scelta di posizione, effettuata sul piano dell'orizzonte pragmatico, ma, appunto, alla luce delle indicazioni provenienti dall'orizzonte di comprensione (che « interviene per fare intendere che le nostre posizioni, le nostre affermazioni tetiche altro non sono se non scelte pragmatiche, assunzioni di strumenti efficaci, e che dunque la loro validità sta nella loro stessa funzionalità, e non in un'eccellenza, in una bontà, in una verità che esse avrebbero 'in sé', e che quindi possa farne delle soluzioni definitive, irremovibili »).

L'assunzione motivata di una metodologia, e il controllo della sua validità sul piano « sperimentale » dei fatti, rappresentano dunque gli elementi basilari della struttura del volume. Che si articola secondo le indicazioni offerte dalla « convergenza » di un certo numero di sistemi: Dewey, Sartre, Merleau-Ponty costituiscono l'« ossatura » dello studio; « Il Dufrenne e la Langer vi intervengono come specialisti del campo che qui ci interessa in modo particolare, il campo dell'estetica, alla cui problematica recano soluzioni di grande efficacia ». Un Panorama di Estetica italiana (Anceschi, Pareyson, Battaglia, Della Volpe, Brandi, Eco) chiude il volume.

IL VERRI

N. 20

RIVISTA DI LETTERATURA
DIRETTA DA LUCIANO ANCESCHI

GASTON BACHELARD LA FENOMENOLOGIA DEL ROTONDO **UMBERTO ECO** MODELLI E STRUTTURE **ALDO TAGLIAFERRI** IL CONCRETO E L'ASTRATTO IN BECKETT **MARINA MIZZAU** LOGICA DELLA FINZIONE **GIUSEPPE UNGARETTI** PER GIULIANI **ALFREDO GIULIANI** **GAETANO TESTA** TESTI

FELTRINELLI

RASSEGNA

POESIA

ELIO PAGLIARANI:
LEZIONE DI FISICA
Scheiwiller, Milano 1964

La caratteristica fondamentale della poesia di Pagliarani è indubbiamente quella del lavoro *en plein air*, fuori da qualsiasi torre d'avorio, lontano da ogni specie di recinto sacro.

Una poesia come quella di Pagliarani acquista forza d'urto perché viene caricata di elementi estranei, di oggetti e reperti ideologici presi di peso dalla realtà e utilizzati spesso nella loro corposità immediata, senza nessuna preventiva operazione di adattamento (cfr. in particolare *Vicende dell'oro*, trascrizione di un articolo apparso su un quotidiano, e che in questo volume rappresenta l'esempio per eccesso di una maniera altrimenti imperniata sull'uso più o meno ampio di inserti).

Qui la poesia non ha come scopo la collaborazione con la storia, ma con la storia, e magari con la cronaca, cerca piuttosto di fare i conti. Cronaca e storia non

hanno davvero bisogno di trovare nella poesia una specie di remissivo alter ego, annegato in esse, hanno bisogno invece di essere interpretate, discusse, manipolate.

La conseguenza più vistosa di questa maniera di procedere è una dilatazione pressoché senza limiti del linguaggio, che si trasforma in una macchina complicatissima costruita apposta per scendere in fondo alle cose, e non per giocare con esse: linguaggio che diventa strumento di azione, di ricerca, di rielaborazione dei dati che giungono in suo possesso.

Strumento oggettivo e autonomo, certo, ma la cui autonomia è prima di tutto questione di costante richiamo all'autonomia — per Pagliarani, la poesia non è un tutto unico, ma nemmeno deve scivolare sul mondo — e la cui oggettività stessa non è qualcosa di scontato e di inalienabile, ma qualcosa da conquistare e riconquistare continuamente, riga dopo riga, e per di più con la coscienza che ogni riga nasconde

una trappola cui è necessario prestare il massimo d'attenzione:

*Però guarda come al lamento
il verso si fa compiacente, nien-
te è più facile di questo ma
io lo spezzo.*

Nel mestiere, dunque, è l'estroversione più completa a prendere il sopravvento, e Pagliarani non esita a giocare allo scoperto, e a chiamare in causa il lettore, per renderlo partecipe della sua personale responsabilità, che è la responsabilità della scelta dei mezzi di cui si serve per fare poesia. Questa responsabilità non è più un fatto privato, un privilegio. Abbandonato il laboratorio, i procedimenti stessi di lavorazione vengono resi pubblici, e si è invitati ad assistere, dalla prima fila, ai diversi tentativi d'impiego del materiale di cui il poeta è in possesso. Per esempio (*Come alla luna l'alone*):

*quando donne opposero il ventre
sui binari
ai treni della guerra di Libia
(senza concitazione):
le donne dei militari sui binari
dei treni della guerra di Libia
(oppure):
le madri le mogli dei soldati sui
binari
dei treni della guerra di Libia
(risulta ugualmente):
i corpi delle donne sui binari
contro i treni della guerra di
Libia
e alte maledizioni.*

Ma, a parte le osservazioni precedenti, non varrà la pena di sottolineare, in questo caso particolare, anche l'intelligente proposta di un nuovo tipo di coro? Credo proprio di sì. Una volta messi fuori gioco i residui intimistici del crepuscolarismo di ritorno, infatti, Pagliarani si rende conto che rimane irrisolto il problema dei travestimenti lirici cui si prestano di solito le varie forme di *engagement*, se non altro perché, attraverso la

nozione sia pure rinnovata e decontestualizzata di *engagement*, prende corpo ancora una volta il "peccato originale" della poesia, cioè la sua radice magico-religiosa, e la sua vocazione a parlare in nome della tribù.

Questo momento mi sembra il momento ambiguo per eccellenza della poesia contemporanea, ed è a partire da esso che si potrebbe dimostrare in qualche modo reversibile il processo di disumanizzazione dell'arte... È forse il caso allora di fare il nome di Jahier (per la sua parte di cronaca e di storia) proprio perché la questione non può essere ridotta a un puro e semplice fatto di lotta su due o più fronti, anzi, tanto per Jahier quanto per Pagliarani il problema risulta alla fine essere soprattutto problema di fronte interno, di nemico in casa. Ci sono del resto possibilità di poesia che per quanto rifiutate e accantonate non cessano di stare lì a testimoniare dell'esistenza inoppugnabile e incontrovertibile di certe esigenze, e sarebbe davvero un errore credere di riuscire a sbarazzarsi definitivamente di esse semplicemente ignorandone la presenza. Cacciate dalla porta, non farebbero altro, credo, che rientrare dalla finestra, e magari più pericolose di prima.

Sia Jahier che Pagliarani, dunque, hanno preferito la coabitazione. Ma la scelta, che in Jahier era forse dettata soltanto dall'istinto dell'equilibrio (si trattava dopotutto di avere dei rapporti con il misticismo di un Claudel), è invece in Pagliarani assolutamente deliberata, razionale, calcolata, come calcolato è il rischio che ha la buona volontà di correre.

Nello spazio mentale di Pagliarani, in quello spazio mentale che sta "prima" del fare poesia, la figura del poeta tardo-romantico e quella del poeta populista (e

mi si perdoni questa schematizzazione che ignora i cospicui scambi fra l'una e l'altra) sono diventate, a forza di autocontrollo, feticci subito individuabili. E, pur lavorando contro di loro, Pagliarani lavora con loro. Invece di esorcizzarli, li ha strumentalizzati, se ne serve lucidamente, sono burattini cui presta o toglie la sua voce, e che fa agire al suo posto sulla scena, per intervenire direttamente quando si tratta di riequilibrare il tono della composizione:

*Che sappiamo noi oggi della
morte
nostra, privata, poeta?*

Ma, subito dopo:

*Poeta è una parola che non uso
di solito...*

Oppure:

*Tu
corrispondesti quando dissi con
dei versi
che ho sofferto e avuto vertigine
orgogliosa, temendo adolescente
di non poter morire. O credendo.*

E, subito:

*Faccio una pausa
rileggo questo inizio non è male
mi frego le mani
dove c'è un po' di reumatismo
stagionale...*

Qui i ruoli sono soltanto due, quello del suggeritore che svolge coscienziosamente il suo compito, e quello del suggeritore che si ribella al copione, intervenendo di prepotenza per rivelare al pubblico i segreti più meschini dei personaggi che gli attori stanno interpretando sul palcoscenico: i passaggi dal tono elegiaco al tono basso sono evidenti, e comunque garantiti da profondi contrasti di linguaggio, essenzialmente letterario, da una parte (vedi anche il piglio retorico della domanda iniziale) e quotidiano, comune, perfino volgare dal-

l'altra (dove anche la mancanza di punteggiatura, su un lessico di questo genere, non è altro che un artificio stilistico tipico del parlato).

Altrove, invece, i ruoli si moltiplicano, si complicano, fino alla creazione di un vero e proprio spettacolo musicale: assonanze e dissonanze di voci, e metamorfosi, cadute e impennate del discorso che non ha mai un nucleo centrale intorno al quale ruotare, ma che si svolge lungo la pagina, per accumulazione, liberamente. In questo senso, *Lezione di fisica* è un "musical" assurdo, feroce, dove il linguaggio della scienza, introdotto violentemente in un contesto che a prima vista è dei più normali (un colloquio con Elena), provoca tutta una catena di azioni e reazioni linguistiche, in un'atmosfera da cerimoniale allucinato ("Non gridare non gridare che ti sentono non è niente mentre graffio una poltrona / ... / Vino rosso / capriole con lancio di cuscini / nella mia stanza").

Pagliarani vive dunque insieme a questi feticci, che non sono altro che i trabocchetti di cui ha voluto cospargere la sua strada per costringersi a lavorare in un perpetuo stato di vigilanza, ogni allentamento del quale non può non provocare uno scarto vistoso, l'immediato scatto del campanello d'allarme. E forse per una sfida di questo genere Pagliarani trasse a suo tempo proprio dalla *couche* veristica ottocentesca i personaggi della *Ragazza Carla*: dovendo operare, per la natura stessa della sua poesia, su un terreno pericoloso, si trattava allora di scegliere il più pericoloso, quello del "tipico" da manuale, pronto a sfociare in un crepuscolarismo altrettanto da manuale.

In mezzo a quelle figure ritagliate da un bozzetto Pagliarani si muoveva indubbiamente a suo

agio, anche se non era impossibile avvertire talvolta, soprattutto in certi passaggi di tono, un leggero impaccio, come se tra il poeta e il suo materiale persistesse il diaframma spugnoso e attaccaticcio della pietà. Era la pietà, infatti, l'unica vera insidia nascosta in quel terreno minato. E, quando il piatto della bilancia pendeva dalla sua parte, la composizione sembrava immobilizzarsi, ripiegare su se stessa e girare a vuoto. Pause rarissime, s'intende, ma che pure erano sufficienti, mettendo a nudo la struttura del testo, a indicare i due o tre punti in cui l'intelaiatura non teneva troppo bene. In *Lezione di fisica*, invece, ogni accenno di pietà è scomparso. O è nata una pietà ambigua, distruttiva, allarmante, "oggettiva," appunto, dalla quale paradossalmente il poeta è il primo a essere colpito e limitato: "Lo vedi anche tu / siamo in un ottocento d'appendice, non si può cavarne una storia / nemmeno da mettere in versi..." (*La pietà oggettiva*).

Adriano Spatola

NUOVA
CORRENTE
37 | 1966

Cinque poeti

di

Adriano Spatola

1. Un discorso come quello di Giuliano Scabia non è già più una sorpresa, nel panorama nuovo che si è venuto preparando e formando in questi ultimi anni. La giovane poesia è ormai aperta alle più diverse suggestioni e impegnata in ricerche assolutamente libere, dopo il rifiuto dei facili miti del postermetismo e del neorealismo. Tuttavia, *Padrone e servo* (Roma, D'Urso, 1965) non può non provocare nel lettore un certo *shock*. Si tratterà di uno *shock* qualitativamente predeterminato e fortemente voluto come *shock* ideologico – tramite della comunicazione nel duplice senso di colpo alle strutture mentali del fruitore (quel fruitore mai abbastanza sconfessato che si ostina a pretendere dalla poesia una forma qualsiasi di consolazione) e di messa in crisi della teoria del mondo come teoria della immodificabilità presunta del mondo.

Scabia, fortunatamente, non aderisce affatto alla nozione volgare, di tipo romantico-decadente, di *engagement*, tenta anzi di registrare i sussulti della sua coscienza dinanzi allo spettacolo che gli offre il mondo senza cadere nel patetico, e aspira all'impassibilità del sismografo. Meglio aggiungere subito, però, che i risultati del suo lavoro, pur essendo degni della massima attenzione, rischiano troppo spesso di apparire sotto la luce ambigua dell'eccitazione a vuoto degli strumenti che egli ha a sua disposizione (e che nella maggior parte dei casi ha saputo foggarsi con le sue stesse mani).

Esemplificare è difficile, se non impossibile, ma credo che a un lettore appena appena attento di *Padrone e servo* non sfuggiranno certi cedimenti del terreno sul quale Scabia ha costruito il suo edi-

Spatola

ficio. Cedimenti che fanno piuttosto di pressione del materiale sulle fondamenta che di una chiara e precisa presa di posizione dell'autore. L'architetto, insomma, è responsabile soltanto di aver voluto generosamente accumulare in uno spazio ristretto un numero eccessivo di proposte: ma la sua buona volontà non è bastata a puntellare i muri maestri.

Fuori di metafora, e costretto dalla mancanza di spazio a offrire a sostegno di quanto affermo un unico esempio («Scena: in motocicletta / arrivano due angeli e dietro col figlio / la madonna in sidecar...»), vorrei dunque mettere l'accento su quello che considero l'unico ma gravissimo errore di Scabia: l'uso equivoco del grottesco.

Tra gli strumenti di cui si diceva poche righe sopra, il grottesco è indubbiamente il più corrosivo: ma per conservare la sua efficacia, il grottesco non soltanto deve mordere, deve anche e soprattutto mordere idee o fatti che offrano resistenza. Soltanto un attrito feroce dà risultati apprezzabili: in Scabia, invece, ho l'impressione che troppo spesso il coltello si limiti a tagliare del burro, luoghi comuni che, come vulcani spenti, non sono più attivi, non preoccupano più, e che in fondo si sono già condannati da se stessi e per sempre.

II. Il caso di Gian Pio Torricelli è, o potrebbe essere, un caso letterario. Non secondo moduli ormai abituali (isolamento, *naïveté*) ma, semmai, per ragioni opposte, per un eccesso di erudizione che esplose sulla faccia del lettore come un melograno maturo – o come un bubbone...

Torricelli – qui anche le modeste notizie biografiche credo che possano servire – ha lavorato per anni con la malignità un po' compiaciuta dell'eversore di provincia (quel personaggio in bilico fra tragedia e melodramma che le storie e la figura stessa di Delfini ci han fatto amare). Di questo lavoro sotterraneo e compiuto sempre ai margini dello spreco, *Dunque Cavallo* (Bologna, Sampietro, 1965) è il prodotto finito.

Di Scabia lamentavo l'uso equivoco del grottesco, di Torricelli, per assurdo, dovrei lamentarne l'uso eccessivo. In *Dunque Cavallo*,

Cinque poeti

infatti, non c'è spazio che per il grottesco: potrei dire che non c'è respiro dal grottesco. Il libro non è altro che un rigoroso *divertissement* sull'afasia del poeta, su uno dei fatti più drammatici, dunque, della nostra società. Ed è la nozione di afasia che porta direttamente a quella di logorrea: l'immagine che Torricelli ci dà del poeta è l'immagine di uno psicopatico che non può smettere di parlare per non rischiare di trovarsi a dover ascoltare il silenzio.

Per questa strada, il torrente linguistico non può non debordare, sconfinare, toccare i limiti dell'invenzione lessicale pura, e, subito dopo, quelli della pura invenzione sintattica. Ma il linguaggio scatenato è scatenato soltanto e semplicemente contro il linguaggio? Proviamo a leggere, prima di rispondere sì o no: «Il delitto politico non fosse mai transitivo / non fosse mai l'anello per il mazzo di chiavi / perché nel luogo ove si genera il gas (uno / che pone altrui in bocca una sbarra...». Qui, è evidente, l'eccitazione semantica diventa suppurazione semantica, il logorroico che ha abbandonato le redini del discorso sembra riprenderle per un attimo, come spaventato dall'impossibilità che gli pesa addosso di «dire» concretamente, sulla falsariga delle regole abituali, un messaggio «comprensibile», dunque, a tutti gli effetti.

Inutile aggiungere, sia pure per concludere, che *Dunque Cavallo* è un libro pieno di contraddizioni. E inutile precisare che il suo pregio maggiore sta proprio in questa sua caratteristica: sono troppi i libri di poesia che sbagliano esclusivamente per difetto.

III. Con *Aprire* (Scheiwiller, 1964) Porta aveva dato due anni fa un'ottima prova non tanto delle sue qualità di poeta (non è mai di questo che alla fine dei conti si deve discutere) quanto piuttosto dell'esatta impostazione del suo lavoro. Con *I rapporti* (Milano, Feltrinelli, 1966) ci offre adesso il compendio esemplare di una ricerca che nell'ambito del lavoro «comune» dei Novissimi (e l'aggettivo è virgolettato per ragioni ormai fin troppo note) ha ottenuto un risultato preciso – indicazione di un *iter* programmato con anni d'anticipo, e seguito fino in fondo.

La poesia di Porta è una poesia costruita analiticamente, una poesia del particolare, dove il particolare aspira alla condizione di sim-

Spatola

bolo dell'impossibilità di una efficace simbologia: i simboli così ottenuti, insomma, non possono fare altro che rimandare a se stessi, proprio perché non esistono a partire da una qualche tabula rasa iniziale, ma sono i prodotti fin troppo databili di una concreta situazione storica.

È per questa ragione, probabilmente, che il linguaggio di Porta, pur carico di densi e precisi riferimenti alla realtà quotidiana, sembra fluttuare in una atmosfera dilatata e rarefatta. Atmosfera, s'intende, che non ha niente a che fare con quella ermetica, e la cui rarefazione o dilatazione è ottenuta non «a partire» dalla pagina ma «verso» la pagina: tale, insomma, che coinvolge non un lettore parzialmente passivo, ma un lettore irritabile e irritato, impegnato a districare il prodotto che gli viene offerto dagli innumerevoli lacci che lo legano al mondo. Per purificarlo, per interpretarlo.

Mi è già capitato di accennare (citando addirittura San Paolo) alla singolare commistione di «sacro» e di «profano» che Porta riesce a ottenere in questo modo. Ma sbaglierebbe chi credesse – come più di un critico ha fatto – che questi due estremi vanno presi alla lettera. Parlare di un Porta «cattolico», ad esempio, non ha più senso che parlare di un Balestrini laico... E non era certo per caso che in quell'occasione chiamavo in causa i «cinque sensi» di calcaterriana memoria: il fatto è che ogni discorso sulla poesia contemporanea passa o attraverso la nozione di barocco o attraverso la nozione di manierismo (con un bel po' di contatti e relazioni fra le due – non è nemmeno il caso di citare Anceschi o Hocke, per convincersene).

«Sacro» e «profano», dunque, non sono altro che due apparati simbolici vuoti da riempire. L'aderenza della poesia di Porta al profano è aderenza fisiologica (non mistica) e l'operazione si giustifica, se proprio ha bisogno di una giustificazione, all'insegna della liquidazione di uno psicologismo da quattro soldi ancora troppo presente nella poesia italiana, e, naturalmente, di suo fratello l'intimismo. Quanto al sacro, non è altro che il *passe-partout* di cui il poeta ha bisogno per entrare in mezzo alle cose senza ridursi a cosa: è uno strumento da adoperare, non un oggetto da adorare. E non c'è dubbio che Porta ne fa uso nell'unica maniera possibile oggi al poeta, per istituire cioè «rapporti» ambigui e complessi con il mondo.

Cinque poeti

iv. Una delle condizioni essenziali (se non l'essenziale per eccellenza) del lavoro del poeta è il fatto di abitare il linguaggio della propria epoca, e di abitarlo a tutti i costi e senza compromessi. Ecco una verità abbastanza ovvia, che tuttavia troppo spesso viene equivocata – al limite, assistiamo al caso del poeta che abita soltanto ed esclusivamente il linguaggio «letterario» della propria epoca, operando così una riduzione di possibilità espressive estremamente pericolosa.

Non è certo questo il problema di Emilio Isgrò, che anzi ha risolutamente gettata la maschera dell'uomo di lettere per agire deliberatamente in mezzo alle parole che costituiscono la barriera della comunicazione «oggettiva» elevata dai mezzi di comunicazione di massa. Non sarebbe esatto affermare, però, che l'autore di *Uomini & Donne* (Bologna, Sampietro, 1965) rinunci al gioco dei rapporti operazione poetica-linguaggio. Isgrò insomma non si cala nel materiale verbale senza aver preso le sue opportune precauzioni, precauzioni che si riassumono in un solo termine: ironia.

È l'ironia che permette a Isgrò di non essere trascinato dal torrente dei mass media, e di instaurare all'interno della sua presa di posizione «tecnologica» tutta una trama di relazioni semantiche ferocemente indirizzata alla scoperta della nostra società. In «Che cosa accade sui nostri aerei», ad esempio, il tono da resoconto giornalistico (interpolato mediante il procedimento della ripetizione ossessiva) sfocia in una cantilena che le hostess ritmano secondo l'esigenza della propria situazione personale: «Dà un addio all'amore al- / meno per quindici giorni, riparati dal freddo / con la boule...». Come per Scabia, anche per Isgrò parlerei di *shock* ideologico, con la differenza essenziale dell'attenzione costante al quotidiano (laddove Scabia, al contrario, si fissava su «fatti» di per sé simbolici, e di una simbologia da manuale). Direi che Isgrò, almeno in gran parte del libro (ma non bisogna scordare la presenza di composizioni epigrammatiche di un troppo facile effetto) raggiunge la realtà attraverso il linguaggio, per ridarci, anche nelle poesie visive che compongono la sezione *Metrica*, una realtà diversa, demistificata.

v. Meglio chiarire subito che la titolazione dell'*Uomo scritto* di

Spatola

Toti non è messa tra parentesi per un artificio grafico fine a se stesso. Direi anzi che essa offre la prima e fondamentale chiave di lettura. Ho l'impressione che *L'uomo scritto* sia nato «come poesia ininterrotta», qualcosa insomma che ci rimanda alle migliori intenzioni di Eluard, e che soltanto in un secondo tempo Toti sia intervenuto sul materiale per scomporlo e ricomporlo, quasi per trovarsi di fronte a un prodotto nuovo, impensato, forse addirittura, almeno in parte, casuale.

E che si tratti di una chiave di lettura che può dare buoni frutti, lo dimostra probabilmente il fatto che il libro è un lungo viaggio attraverso la nozione di una poesia che fa violenza a se stessa, che per esistere ha bisogno in primo luogo di mettersi in crisi, di dubitare della propria esistenza. *L'uomo scritto* (Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1965) è forse semplicemente «il poeta scritto», l'azione dello scrivere tende a farsi azione riflessiva, senza sbocchi, azione intransitiva, addirittura: si entra nell'area del lavoro di Toti per ascoltare un lungo monologo sul crollo delle impalcature che fanno del mestiere del poeta un vero e proprio mestiere, un mestiere a tutti gli effetti, non più ambiguo, non più fatto anche di puntini di sospensione e di ritrascrizione e correzione del verso precedente.

Questa nostalgia del «mandato sociale» non è soltanto una questione privata di Toti. Essa sembra invece oggi investire molto del lavoro che si sta facendo. È l'altra faccia della lotta col silenzio, il tentativo di rimettere in gioco dei punti che si pensavano bruciati per sempre. C'è il rischio del *bluff*, è vero, e direi che Toti sente moltissimo la presenza, in tutto l'arco della sua tensione, a dare, alla fine dei conti, «un libro scritto», del tarlo eccitante della sconfitta.

Un'unica obiezione: accumulare notizie sulla condizione di questo mestiere che non è più (o non è ancora) un vero mestiere è lecito, anzi è indispensabile. Ma attenzione ai residui intimistici, alla ironia che diventa delusione e scacco.