

PARASURREALISMO: IL NUMERO SPECIALE DI MALEBOLGE – MARCATRÈ (1966)

“...il punto cruciale era come proporre alla nostra comunità letteraria una rivisitazione accelerata del surrealismo che non risultasse una esibizione di fossili, o una operazione da epigoni degli epigoni. Nell'impossibilità di essere surrealisti, avevamo optato per il parasurrealismo ... Detto in soldoni: decretammo che il parasurrealismo sarebbe stato una sorta di manierismo del surrealismo, un surrealismo freddo, alla seconda potenza, rivisitato soprattutto nelle sue tecniche, con un uso intenzionale e retorico della scrittura automatica, e della psicoanalisi. Trattando insomma l'inconscio come metafora, in accordo, lo capimmo più tardi, con un certo Lacan e con la sua scuola. Ma di Lacan, allora, nessuno di noi sapeva nulla” .

Così Giorgio Celli spiegava, venticinque anni dopo, la nascita del progetto di rielaborazione del Surrealismo, a proposito del quale Adriano Spatola aveva scritto, nel '64: *“ Che senso avrebbe (...) un recupero non controllato di certe istanze valide quasi quarant'anni fa? Quando invece bisogna che sia sempre più chiaro che il riferimento a una interpolazione parasurrealista prevede una revisione critica non soltanto dei modelli tecnico-formali, ma anche di quelli ideologici.”*

Quel progetto aveva visto protagonisti i relatori di “Malebolge”, rivista di poesia e critica letteraria fondata a Reggio Emilia nel 1964 per dare voce a quanti, pur nati nell'alveo del Gruppo 63 manifestavano già segni di inquietezza e volontà di dar vita a una ricerca ancora più libera e di maggior respiro internazionale.

Impegnati a discutere animatamente su questa idea di “manierismo del surrealismo” si trovarono una sera, nell'osteria di un paesino dell'Appennino reggiano (Roteglia di Castellarano), con Adriano Spatola, lì in qualità di supplente nella locale scuola media, lo stesso Giorgio Celli, Claudio Parmiggiani, Ennio Scolari, Corrado Costa e Paolo Carta, costituenti in parte il nerbo della redazione di Malebolge: gli altri redattori, non meno importanti, erano Vincenzo Accame, i fratelli

Alberto e Luigi Gozzi, Giovanni Anceschi e Antonio Porta. Della rivista, che ebbe prima l'appoggio dell'editore Mursia e poi di Scheiwiller, uscirono in tutto quattro numeri: i primi due nel '64, un numero doppio nel '66 (dopo la pubblicazione del numero speciale sul parasurrealismo qui riprodotto integralmente), e un solo numero della nuova serie, contraddistinta da un foro quadrato in copertina al posto di quello circolare della prima serie, nel 1967. Nella sezione "Testi" venivano pubblicate poesie e prose di autori pressoché esordienti o noti solo nell'ambito della neoavanguardia; nella sezione "Pretesti" apparivano brevi saggi critici o teorici. Il numero doppio del '66 fu interamente dedicato al convegno del Gruppo '63 tenuto quell'anno a La Spezia. Nei primi due numeri Adriano Spatola aveva già esposto le ragioni che giustificavano il progetto parasurrealista. Nel quarto e ultimo numero in una sezione denominata "Contesti" venivano pubblicati interventi di rilievo quali il *Manifesto dell'arte permutazionale*, di Abraham A. Moles, *Comunicazione e Semiotica* di Tomas Maldonado e *Poesia Concreta brasiliana* di Haroldo de Campos. Immaginando la Neoavanguardia italiana di quegli anni come l'effetto di un piccolo Big Bang originato dalla pubblicazione nel 1961 dell'antologia dei *Novissimi* e dal Gruppo 63, Malebolge costituì uno dei frammenti provocati dall'esplosione: meno imponente de "Il Marcatrè", fondato a Genova nel 1963 da Eugenio Battisti, con l'ausilio di personaggi come Umberto Eco, Gillo Dorfles ed Edoardo Sanguineti, ma ugualmente incisiva nell'aprire nuove sorgenti di dibattito, interno ed esterno. La sua chiusura coincise con la nascita, a Roma, di "Quindici", il periodico che per due anni rappresentò la più autorevole voce critica e teorica del movimento, messo in crisi dall'insanabile frattura tra i fautori della letteratura "impegnata" e quelli della necessità, per poeti e scrittori, di arroccarsi nel fortino della ricerca espressiva: dissidio provocato, com'è noto, dai riverberi del Sessantotto.

Le tre immagini qui inserite fra le pagine del numero speciale di Malebolge, ospitato nel n. 26 de "Il Marcatrè", non appartengono a quel supplemento, ma sono state scelte per esemplificare il modus operandi parasurrealista e furono pubblicate in altri contesti.

(Maurizio Spatola)

SURREALISMO E PARASURREALISMO

MALEBOLGE

REDATTORI:
PAOLO CARTA
ENNIO SCOLARI
ADRIANO SPATOLA

COMITATO DI REDAZIONE:
GIOVANNI ANCESCHI
VINCENZO ACCAME
GIORGIO CELLI
CORRADO COSTA
ALBERTO GOZZI
ANTONIO PORTA

Nell'intento di estendere la propria azione informativa MARCATRÉ ospita qui un numero speciale di MALEBOLGE, una rivista che per quanto uscita con due numeri soltanto ha suscitato attorno a sé interessi e polemiche, dimostrandosi di indubbia validità. Questo inserto speciale è dedicato esclusivamente a una verifica di certe presenze, nell'attuale momento culturale italiano, che si suole definire parasurrealistiche. Interessi parasurrealistici ovviamente sono reperibili all'interno del gruppo redazionale stesso, il quale tuttavia non esclude diverse direttive. I testi che costituiscono la prima parte dell'inserto vanno intesi pertanto come documenti per una possibile discussione sull'attualità del surrealismo, e del parasurrealismo, mentre la seconda parte, con interventi anche esterni al gruppo redazionale, sotto la forma di lettere, interviste ecc., vuole essere una sommaria inchiesta o semplicemente una raccolta di opinioni. A titolo informativo aggiungiamo che i due numeri di MALEBOLGE sono usciti rispettivamente nel giugno e nel dicembre del 1964, e che già nel secondo si era parlato appunto di parasurrealismo. Dopo una pausa di oltre un anno MALEBOLGE comunque riprende ora le pubblicazioni.

ANTOLOGIA MINIMA DELLA GIOVANE POESIA SURREALISTA

ARRABAL, BARBÉ, BEDOUIN, DHAINAUT, FANJEAUD, IVSIC, MANSOUR, SCHUSTER, SILBERMANN, ZIMBACCA

FERNANDO ARRABAL / LA PIETRA DELLA FOLLIA (estratti)

1.

Signori,
ho ricevuto la pregiata vostra del 27 novembre ultimo scorso (8763/BM/PR). Vi prego di scusare il mio ritardo, ma da un po' di tempo certi violenti dolori alla nuca mi fanno molto soffrire, e mi lasciano prostrato per intere giornate.

È vero, ho messo sulla facciata di casa mia due grandi paramenti viola. Vi prego di credermi se vi assicuro che sono assolutamente necessari alla mia tranquillità. Ho ricevuto di recente certe visite capaci di turbare notevolmente la mia serenità, e mi vedo costretto a ricorrere a questo metodo per scoraggiarle. Vi sarà facile capire che mi è impossibile vegliare giorno e notte sul balcone. Quanto ai vari segni sul muro, sono stati fatti con lo stesso scopo, così come la scritta: "State lontani da me, luridi individui".

La soluzione che voi mi proponete (mettere i paramenti e i segni nell'ingresso del mio appartamento) non può essermi di aiuto alcuno. I visitatori entrano sempre dalla finestra (spesso attraversando il muro) e tutto mi fa pensare che essi arrivino fino a me volando per aria.

Rassicurate quindi i miei concittadini, e dite loro che non devono vedere nei miei modesti mezzi di protezione niente di offensivo.

Vi ringrazio di dedicarvi con tanta sollecitudine ai miei problemi più intimi e vi prego di gradire i miei più cordiali saluti.

2.

L'albero si rifugiò nella foglia, la casa nella porta e la città nella casa.

Io me ne andavo a spasso contemplando questo spettacolo, e mi accorsi che l'albero era diventato una foglia, la casa una porta e la città una casa.

Ecco perché dovevo fare degli sforzi per non andare a nascondermi nelle mie mani.

3.

Talvolta la mia mano destra si stacca dal mio braccio all'altezza del polso e va a raggiungere la mano sinistra. Io la stringo con forza per impedirle di cadere perché potrei perderla. Devo sempre stare attento a quando la riattacco, per evitare in un momento di distrazione di metterla alla rovescia, con il palmo girato in fuori.

JEAN-CLAUDE BARBÉ / POESIA (frammenti)

L'acqua che colava tra le mie dita
s'è dileguata

le tue ginocchia si sono messe in posa per me
non vedrò mai le braccia nude della mia vittima
né le sue ali né le sue ali

bianche nel crepuscolo che avvizzisce all'ombra del sole sotto le tegole
ma penso a voi a te a te
dieci labbra che mormoravano le canzoni dell'acqua dell'olio e del catrame
coricate cullate

i remi le sfioravano le cullavano le coricavano più avanti nel pomeriggio equatoriale o d'aprile non ho dimenticato
le mani che in silenzio si posavano sulle mie mani inquantate sul mio viso libero
i palmi che si richiudevano con un battere di gabbiano sopra la tribuna
frutti rotolavano nei tuoi capelli abbandonati ai loro profumi ai loro specchi alle loro stelle all'acqua che cola tra le
mie dita

che si spezza contro il tuo ricordo
tamburo piccolo pesce rosso di montagne coperte di pini addormentate piccolo fiore dei corpetti di occhielli
un uccello che si batte con le sue ali
nella serratura nella strada
dove le ragazze sono come grandi fiori stanchi contro i muri dell'ospedale e della prigione
grandi fiori aperti lacerati

...

il sangue colava tra la mie dita e si dileguava
e si dileguavano gli uccelli rossi
attraversati dai raggi del tramonto in una conchiglia
voglio aprire i tuoi occhi
ma sfoglio e invano perdo le foglie le tue palpebre le tue ciglia le tue palpebre i cui velocissimi battiti gonfiano le vele

JEAN-LOUIS BEDOUIN / L'IMBARAZZO (frammenti)

Stasera tra la mannaia e il ceppo
Soffoco tra le valve della conchiglia assurda
Muscolose le valve come campane in fondo a un paesaggio di lande e nubi basse
Soffoco sotto carrette colme di biglie
Blu d'occhi blu
Sotto carrette colme di nevi per vestire
L'innocenza futura
Ma in quest'ora carica di minaccia
Simile a un guanto da boxe raggrinzito sulla gola della speranza
Soffoco come l'aria prigioniera di un singhiozzante velodromo
L'aria asfissata nel cortile della prigionia
Dove stamattina hanno fucilato
Il fiore degli anni
Lo squallido cortile grigio di cemento grigio
Dove assassinano un albero
Un uomo
L'ergastolo dell'universale consenso
Dove assassinano una foresta
Di alberi e di uomini insieme
Una grande foresta di uomini e di pietre ritte
Da dove mi giungono la luce e il canto delle sirene
...
È poi
Un grido molto dritto nell'aria molto pura
Uno sguardo molto freddo nelle costellazioni d'una coltelleria
In fondo a un corridoio dove mi aspetta una donna
All'ombra di un guanto rosso
In un vecchio ghetto
...
Voi volete ridere con la mano sul cuore
Che non è la mano di quello che spara sdraiato
Né quella della pecorella smarrita che si mette in ginocchio
La mia posizione non è regolamentare
Non è Riposo
Non è Avanti
...
La mia posizione
Quella della tempesta
Gira instancabilmente
Gira
Intorno al dialogo di mani in una camera d'echi

PIERRE DHAINAUT / IL MIO SONNO È UN FRUTTETO DI SPRUZZI MARINI (frammento)

A Jacqueline
"He's awake who thinks himself asleep"
J. Keats

Afrodisiaca come la marea
una goccia di vita
il silenzio al culmine nella mia gola.
Nascita della nascita
nel vivaio ribollente della notte
nel cavo di una mano di bruma.
Il canto delle spiagge il respiro
di un bacio sulla tua palpebra
tutta incandescenza.
Il nido degli echi
dove dorme l'uccello del vento.
I fondi di bicchieri scintillanti
tessono la superficie di uno specchio
chiave in fiamme del mare.

Una ghigliottina con la lama di seta
la mia testa l'offrirò al vento.
Coricati sotto drappi d'eternità
tra i tuoi vestiti di scintille
con lunghe pieghe di radici di erbe.

ALBERT FANJEAUD / L'AMORE, ALFABETO DEI MAGHI (frammenti)

Sul maneggio azzurrognolo delle Alpi
si ripercuote dolcemente la carcassa sbalzata in oro
che mi fu offerta per il terzo giorno di luglio
giorno della ragazza con gli occhi di menta
giorno del cerchio di feltro con i raggi d'inchiostro di china
non avevo quel giorno stivali sopra le orecchie
non avevo una sirena sulle dita
quel giorno avevo l'età che hanno i miei misteri
e accanto a me vegliava la tartaruga tatuata di trombe marine
calma e silenziosa come una boccetta d'inchiostro.
Ondina che ha rotto gli ormeggi balbettamento delle paludi
quel giorno avevo il loro sorriso soltanto per me
e dormivo vicino a telefoni
messi in mucchi regolari da cento
distanti l'uno dall'altro quanto è largo un pesce gatto bel grosso
era il giorno della ragazza con gli occhi di menta
era il giorno d'amore della ragazza con gli occhi castani
il giorno in cui posavo la mia mano
per la prima volta solcata dalle linee incrociate della fortuna
sulla mano palpitante del mio cuore
dolce e fresca come una duna erosa
come il ricordo del persil sui muri del métro
come una brocca rovesciata sulla Zattera della Medusa

...
Ero d'alga e di stella di mare, di corallo e di legno galleggiante, e con le mie dieci dita ondeggianti percorrevo la barriera azzurrognola delle conchiglie inabissate, risalendo, fastosa arborescenza, fino all'ancora dimenticata che bagnava nel mare la sua freccia d'ombra.
Antichissime tappezzerie hanno agitato i loro innumerevoli fiori sul canovaccio ondoso che tu mi offrivi, e tu hai sorriso alla mia lenta fatica di innamorato per tesserli tutti d'oro nello scrigno della tua chioma annientata.

RADOVAN IVSIC / METEORE

1.
Scura, è nel vuoto. Il suo dito si sveglia, esita, poi diventa pesce. Il suo corpo si illumina tutto. È la nebbia, dice a se stessa.
2.
Pesante, nella bufera, non è che una piaga. Un grido socchiude la sua bocca ma le dita dei suoi piedi sono farfalle e volano via. È il lampo, dice a se stessa.
3.
Rossa, si meraviglia: il suo corpo non è più ricoperto di squame ma di labbra piccolissime, innumerevoli. Si avvolge in un drappo bianco. È la neve, dice a se stessa.
4.
Tremante, avanza verso il baratro mentre vorrebbe fuggire. Non è un baratro, è un avvoltoio che si getta contro la punta nuda del suo seno. Lei ride. È il miraggio, dice a se stessa.
5.
Cittadina, ha il segreto per aprire le gabbie. Con la prima tigre, entra nel métro. Subito, sono nel deserto. Le ampole si spengono ma nei neri due occhi aperti ci metteranno poco a illuminarsi. È l'eclissi, dice a se stessa.

JOYCE MANSOUR

1.
Il telefono suona
Il tuo sesso risponde
La sua voce roca di cantante
Fa fremere i miei affanni
E l'uovo duro che è il mio cuore
Frigge

2.
 L'amazzone mangiava il suo ultimo seno
 La notte prima dell'ultima battaglia
 Il suo calvo cavallo respirava il fresco del mare
 Scalpitando infuriandosi nitrendo la sua paura
 Perché gli dei scendevano dai monti della scienza
 Portando con sé gli uomini
 E i tanks

3.
 Invitatemmi a passare la notte nella vostra bocca
 Raccontatemmi la giovinezza dei fiumi
 Premete la mia lingua sul vostro occhio di vetro
 Datemi come nutrice la vostra gamba
 E poi dormiamo fratello di mio fratello
 Perché i nostri baci muoiono più in fretta della notte

JEAN SCHUSTER / I DODICI COLPI DI MEZZOGIORNO (estratto)

Nessuno emigra
 Un mattino ha messo fuori i suoi coltelli
 coltello per la roccia
 coltello per il cielo
 coltello per il vino
 per l'olio
 per la polvere
 c'è sempre un posto alla mia tavola o alla vostra
 Nessuno esce mai da questo albergo del destino
 Nessuno si vanta di fare un passo
 Quelli in piedi si siedono
 e tossiscono nella loro tazza
 Se la finestra s'apre
 sta per cadere
 e rovesciare il sale e il sangue
 Se la finestra s'apre
 tre dita soltanto
 pensa alla tua vedova
 pensa al letto le cui cortine sono in fiamme
 Lutto come un vassoio d'oro con i manici di carbone
 Lutto nei cuori duri
 che battono pesti
 come sul banco del trippaio
 Pensa all'illuminazione scarsa
 alla vita passata nell'attesa vana
 passata come un colore
 se la finestra si apre
 Nessuno è altrove
 Nessuno prende un biglietto per il treno
 Resta sempre il corpo attaccato al pigiama piegato riposto nell'armadio
 Lo sguardo volto all'esterno
 come quello volto all'interno
 offre al sovrano mentale
 un tributo di fame
 Tu nutri un cieco buono a niente
 parassita impeccabile
 turbina che ronza uno stile di vita
 ruffiano che accoppia bene o male il male e il bene

JEAN-CLAUDE SILBERMANN / LA BAMBOLA NEL CANNONE

Dopo la festa organizzata per il suo anniversario
 lo sciame nero delle sue calze
 sopra i velluti dove il cane svanisce
 Nel treno che la riporta da Compiègne a Parigi
 il metallo delle porte le parla un'altra lingua
 "Agile e nobile con la sua gamba di statua"
 L'alba la prende al collo
 l'adagia sulle rafie con un inventario di piccole signore
 per un istante ha paura per le sue guance di taglio arabo e in preda a desideri

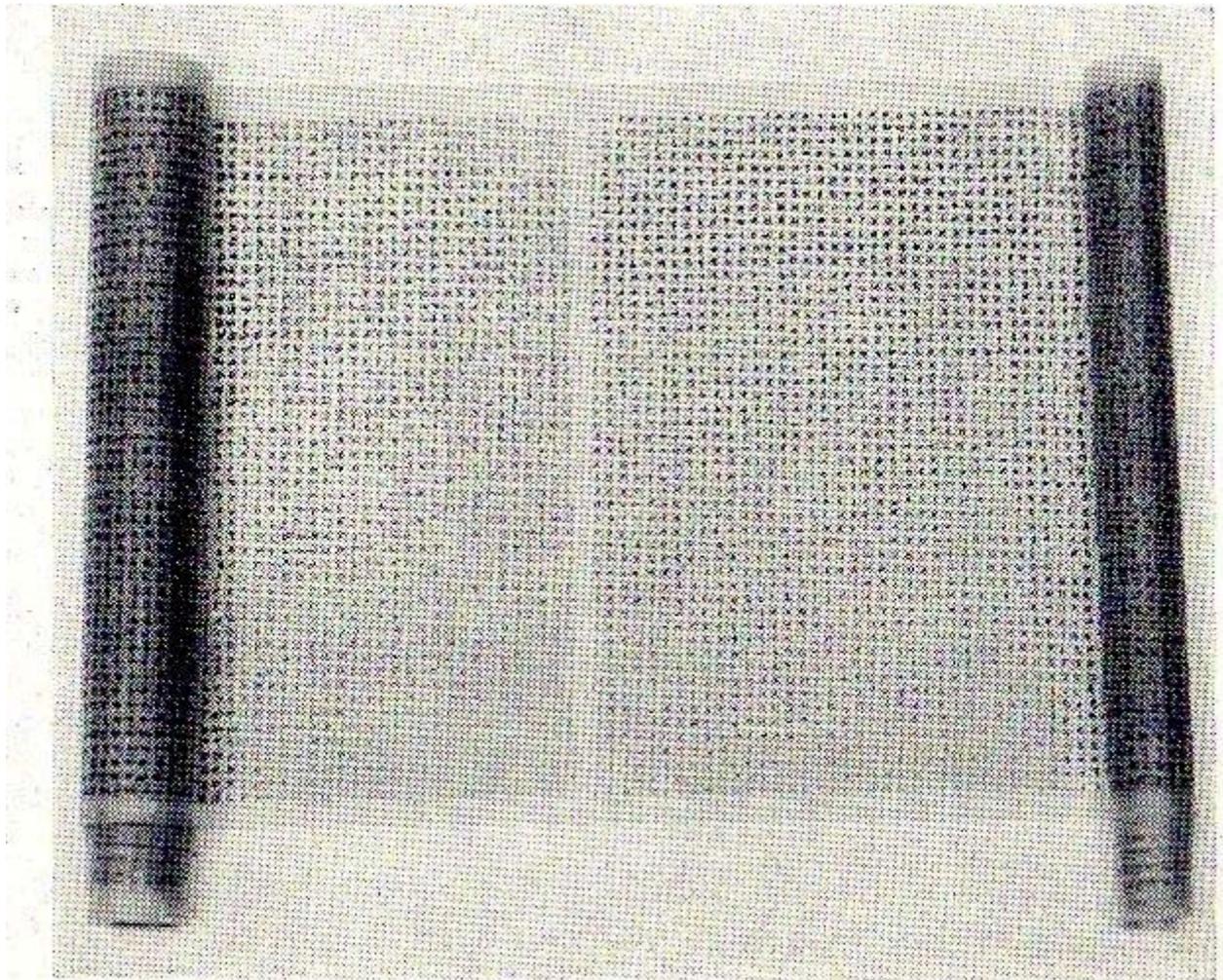
quando la cruna delle strade si apre su specchi profondi come il sangue dei mari
ha paura per le sue labbra
perché i dragoni caracollano nell'ondata dei comò
(e San Giorgio che non viene sempre
impigliato nella sua lancia che ha la febbre)
A Parigi
nidifica accanto a Javel dove la notte si graffia i ginocchi
e sono i girotondi dei ficcanaso
i denti stretti in scarpe troppo piccole
e lo strepito dei capelli
bacchette da tamburo
Ciechi in potenza non lasciate finire il giorno
Impotenti esuli timidi
La terra non gira per i sordi
Sventrati contraffatti deficienti di domani
Non passate di mano
Il destino non si scrive in lettere fulgginose e l'amministrazione delle poste è la meno responsabile
Vulnerabili sconfitti saltimbanchi del preteso verbo divino
I vostri si battono affrettatevi a portare le vostre immondizie
Essi hanno bisogno dei loro stipendi politici
Per venire a patti nella decenza
Questi Signori della folla urlante
Desiderano fare uno stato di sangue
Nelle forme
Tutte le parole non sono così facili quanto i morti
Soltanto i sordi sanno far girare la terra
E i sogni loro muti la danno a bere ai cadaveri
Avidi esangui soddisfatti
Non gettate niente per terra
Vi si dirà defunti
Sulla scorta del segno illeggibile
Nessun reperto geologico vi salverà dalla decomposizione verbale
Le forme non si producono così facilmente come le forze
I ciechi non si rappresentano con chiarezza
Che le frattaglie e aspettano
Creduli divorati sufficienti
Che il ritmo che prendono le vostre sonate
Si detragga dal commercio dei sensi
Abbastanza pianto il riso
Abbastanza riso
C'è qui l'antico mormorio
Un desiderio s'impone
Una passione dispone

MARCATRE / MALEBOLGE / SURREALISMO E PARASURREALISMO

TESTI

FERDINANDO ALBERTAZZI / PAESAGGIO MIRACOLOSO

I fiori si passano le pastiglie lasciate cadere dal vento. Pastiglia contro la polvere, contro la gibbosità dello stelo, contro il pericolo di appassire. Le penne cadono dal cielo in quell'ordine sparso che è caratteristico dell'onda che s'infrange contro lo scoglio. I fiori decidono di gettare le pastiglie nel macero. Il vento getta nel macero gli scheletri delle penne, mentre per terra beccheggiano chicchi di grandine. Le pastiglie annegano nel macero e le pietre straripano sull'erba occhi di rane asimmetriche. È per questo che i fiori decidono di sopportare gli steli sporchi come macchie d'inchiostro, le corolle piegate, i colori appassiti come l'incavo delle nubi. Le pietre del macero aspettano il vento del nord, spiano le api; i girasoli carbonizzano la stella più lontana. Le api non possono attendere il vento del nord. Costruiscono ruote di cartapesta che ronzano nell'aria mentre alcune radici si aggrappano alle profondità della terra. Cercano di azzannare, di dilaniare la terra, protesa nell'inseguimento di tricicli di api imbalsamate nei cirri più disinvolti. Le api non conoscono le pastiglie che i fiori stranano per assorbire l'acqua dello stagno. Le api sono le pastiglie cadute sul cielo: le zampe-acqua del macero rigenerano le antenne scoperte di fiori. Le api non vanno al macero. I fuchi, forse, ma nei barattoli peggiori e fuori stagione: trappole di fiori che li fanno rinascere nella melma. Quando il cielo ingiallisce il ritone appende un cartello alla taverna delle fregate, VIETATO SEMINARE LA LUCE. Gli interruttori si lanciano lungo una parabola di cammelli.



Claudio Parmiggiani - "Papiro analfabetico", 1966

L'uccello-fulmine entra nella terra, sguscia da una luce frenetica, si getta sui tronchi degli alberi, incenerisce le foglie, invade il ruscello dando scacco matto ai sassi piezometrici, si libra nell'aria, si arrotola attorno a un taglio che si sradica e rimane sospeso nel vuoto nell'inutile tentativo di sbocciare. Il sole riguadagna il cielo scucito dalla polvere, si immerge nella cascata di avvoltoi che dà sul giardino del taglio, ricade su di un pioppo sotterrato al posto di una bara, riemerge spingendosi fino al macero, fino ai fiori del macero, fino alle pietre del macero, fino all'erba-sirena del macero per poi rotolare di nuovo nel bosco. Si alza al di sopra degli alberi, esplosione ricadendo, fantasmagorica aquila reale spennata in volo, sul campo dei fiori. Le padde, in fila indiana, girano a destra, si introducono nel tunnel di una talpa, riemergono alla luce di una tegola in bilico su di un foro. Al tramonto, un sole rosso-verde riflette una superficie nera sulla schiena delle mitterie. Le foglie bevono quel rosso-verde-nero-superficie proiettato da una stella intermittente mentre i fiori hanno irrevocabilmente deciso di sopportare gli steli mascherati, le corolle inzuccherate, le radici inviperite.

La notte nasce dalla decisione delle betulle; un istrice si getta all'inseguimento di un piccione viaggiatore, fino al cimitero delle nubi. Chicchi di granoturco invadono le orecchie dell'orso che si sveglia ma continua a fischiare, a inseguire le cavallette che rimbalzano sulla sua schiena. Deve sopportare il sangue-miele che la mangusta ha gettato nel fienile. Un raggio d'acqua corre negli occhi dell'orso che fugge accelerando la marcia delle pastiglie dirette allo stagno. La parte più alta delle colline sorride a una mantide trapezoidale, abbagliata dal cratere del ruscello. Un porro corrode il girino dalla testa a forma di castagna e dalla coda di pietre sopravvissute al diluvio. Si aprono, allora, gli orecchi delle pipe, in quanto tutti gli ostacoli sono stati abbattuti da una balena uccisa in mare da un polipo che si tiene, con un tentacolo, all'uccello-fulmine. L'animale oscilla sotto il peso del corpo mentre le unghie cadono sulla pelle-tappeto che copre il campo dei fiori e il pelo-rasoio rotola formando valanghe che infittiscono gli artigli dei rinoceronti. Le ossa cadono al ritmo di un tamburo e formano pesci di legno già arso mentre, nella notte, ipanti colorati scagliano le stelle.

VITTORIO BODINI / DUE POESIE PER IL SURREALISMO

1) PSEUDOSONETTO

Se non vuoi essere altro sii un tovagliolo di carta
piegato in quattro sul piatto.
Fa' in modo che i tuoi pensieri evitino quel rumore
di neve ricattatoria
calpestata da un piede senza scrupoli.
Lasciando cadere dal mare una stilla
di pioggia al secondo
la tua fuga abbia inizio da licheni e ramari
d'un Messico divoratore di astragali e
confezioni industriali.
Volà dunque. Fa' perdere le tue tracce (anche a te stesso)
seminando una zavorra di falsi rimpianti.
Un gancio di ferro, una spiga che vuol trafiggerti gli occhi
sian la sola solitudine consentita.

2) NIGHT

Davanti a un mare encomio d'oracoli
dove nulla fiorisce
nemmeno un paralume art-nouveau o la scheggia della granata
che ferì il cielo al dito
balordamente volava una colomba
con uno spillone arrugginito confitto nel capo.
Sofferente viziosa e criminale
la creola dai blue jeans di tela bianca
era la navigazione d'un lento sorriso
abitato da pianoforti e caimani.
Ad ovest delle grandi sciarpe dei suoi occhi
il rumore di carrucola che fanno le grandi anime
non sfiorava i gennai in miniatura
accampati sui monti dei miei compleanni.
Ma funestava di immondi urli la nostra infanzia
la vecchia Ansaldo nera sotto le mura di Gerico
dove un tempo si davano quotidiano convegno
i grandi allevatori di deserti.

PAOLO CARTA / I FENOMENI NATURALI

La bocca di L., in verità, era grande, bavosa, e la metafora, se vuoi, facile, come la statura che era poco inferiore alla media, come i due figli, sbucati ad un tratto, da sotto il divano che era verde, e di velluto leggermente verde, simpatici poi, sopra le ginocchia, e più difficile dire del suo comportamento, di un certo modo di presenza nel mondo, di un certo atteggiamento nei miei confronti, che lo guardavo cauto, sdraiato sopra questi ciuffi d'erba, un poco preso dalla contemplazione di questo sole, perché, in un certo senso, era proprio rosso di collera, o, anche, livido di rabbia, dopo che s'era sdraiato, anche lui, che mi chiedeva, livido, dove sono gli altri, e infatti non aveva più sentito R., forse a causa dei mocassini, e poi aveva staccato una foglia immersa nel-

l'acqua, un poco stagnante e un poco chiara, che era a forma di nastro, e poi s'era alzato, e aveva un colore bruno sul dorso, bianchiccio sul ventre, ormai asciutto, forse a causa della sabbia molto fine, che entrava irritante negli occhi, e io pensavo che era proprio una crisi di collera, insolita in lui, che era proprio una crisi di follia, su scala ridotta beninteso, e il suo comportamento era ormai del tutto insensato, che aveva, per così dire, accordato privilegio agli automatismi, e poi s'era alzato, rimanendo solo vicino allo sgabello basso di pietra, che in molti punti pareva come colorato, come tagliato con le forbici, e s'era fermato lì sospinto dalle onde, che in quel punto sono molto grandi, all'incirca come la mia casa, e tutti sanno che il dolore è molto minore, sotto l'acqua, il rasoio o le forbici, una lama incidendo la pelle con maggiore delicatezza, impercettibili. Soltanto più tardi m'era tornato innanzi, questa volta caratterizzato, per così dire, da un progressivo raffreddamento del corpo, da evaporazione lenta dei tessuti, e la domanda era sull'origine della tempesta nervosa, sulla parte attiva del suo stato di coscienza, e intanto era riemerso col suo berretto di lana grigia, un poco pelosa, come del resto le costole del lato sinistro, scheggiate in più punti, ed era molto pregiato, perché l'orlo può essere abbassato come visiera, per ripararsi dal vento gelido delle Alpi, da cui è possibile scorgere, pascolando immense mandrie di animali che avanzano lentamente, e si trattava senza dubbio di dissenteria amebica, accettato dal riverbero della luce del sole, lungo una pista d'erba molto soffice, perfettamente visibile dall'aereo, da cui si scorgeva anche l'estremità dell'ala destra, ed anche R. era riemerso dall'acqua, e insieme, noi due, sentivamo i battiti del cuore ormai lenti, le mascelle ormai decontratte, il dolore allo stomaco ormai diminuito, il pericolo di congestione cerebrale allontanato, finalmente, e insieme dicevamo della sua fragilità nervosa, degli sdoppiamenti della sua coscienza, del nome che aveva, doppio, ed era tanto vulnerabile alle influenze esterne, nel suo mondo, che era un mondo un poco informe, senza consistenza, senza struttura, una semplice atmosfera affettiva evanescente.

E dopo, quando abbiamo lasciato le colline di sabbia, i bambini che giocano, con questa sabbia, dentro questa stanza a parlare, che era poi un salone, per la verità, ed era di vetro e di alluminio, di rumori fastidiosi, come sfregare le unghie sull'intonaco, c'eravamo proprio tutti, dopo la cena che era composta, per esempio, di un cuore di carciofo e una fetta di ananas, oppure di granchi di scoglio appena pescati, ed R. aveva mocassini di pelle morbida, ed era vestito molto correttamente, come al solito, con una camicia di seta bianca o crema, e un impermeabile, un po' da autista, mi pare, e tutti gli altri, coi loro profili che avevano affondati nelle tenebre, intenti ad ascoltare R., che si muovevano tra profili di tavoli e divani e abiti, sopra il solito fondale completamente scuro, profili isolati, astratti, non sfumati, che erano ormai entrati nel mio campo visivo, mentre, d'un tratto, R. mi chiama per nome, e mi mette una mano sulla spalla, accentuando la sporgenza degli zigomi e del mento, e mi dice di questi ciuffi d'erba, di questi tocchi color verdastro, del colore a tratti squillante, ed L. s'era mosso dalla scrivania, ed ora non si trattava di semplici deformazioni ottiche, del cristallo delle pareti divenuto opaco, della forchetta sul piatto vuoto, ma di fondali gialli e rossi e verdi, su cui sono attaccate le tele, e le mogli in tinte vivaci e squillanti, clamorose, perfino, tanto che siamo tutti stanchi e affamati, più tardi; e sopraggiunsero altri, che noi abbiamo fissato imparziali come lastre, visti con angolazioni lievemente diverse, come nell'ambito onirico, ad esempio, e c'erano giovani di provincia, e ragazze smaniose, e commercianti, che guardavano questi ciuffi d'erba, ed uno mi diceva, vedi com'è diverso Van Gogh, dove emergono notizie biografiche, ma sempre con mano leggera, e i vetri s'erano fatti opachi, e si faceva buio, ormai, e le parti metalliche un po' scure, ed R. si volgeva verso la parte luminosa, un poco stupito.

Ma ora c'era una pausa, e in primo luogo occorre, per parlare con loro, conformare la storia a formule chiare, ricordarsi di P., quando avverti un formicolio in bocca, sentore di fumo e di traspirazione, impermeabili luccicanti sotto la pioggia, passeggiando per le strade buie, che era poi, questo, l'inizio dell'avventura, come ricordi, la tua prima visita ad L., all'ombra di una magnolia, come ricordi, dopo la partita di tennis, mi dicevi di percepire sciami di corpuscoli e grani di sabbia, mi dicevi di tua moglie, se ricordi, sempre come turbata, la mattina, e ti compariva innanzi dopo un poco, col pigiama, e ci vedevi, se eri attento, carne umana, tartina di camembert, petalo di rosa, escremento, accusava fastidiose astenie, diceva, nella luce obliqua, dell'obliquo tramonto, anche tu disteso sul dorso, ripensando, prima che fosse abitudine, queste cose indispensabili, ingredienti necessari, come il ghiaccio che si va assottigliando, sotto noi, si va lentamente spezzando, ed ora stiamo meglio, mi leggevamo, con il fango tutto alle spalle, e prima, nel regno degli spiriti e dei fantasmi, quando si viveva nel chiaroscuro, appunto, dentro questo fango, e tu stesso lo sei, un individuo abile e forte.

Ma queste figure, queste forme, mi distraggono, ora che si chiudono, ora che si fanno più limpide, ora che non ci sono più, insomma, una spazzola, un coltello, accampati nel vuoto, a fare scandalo, a sbigottire, e insomma l'odore del bosco, qualche breve viaggio, ci distrassero, quell'estate, dal troppo pensare, dal troppo scrivere, sopra gli effetti dell'operazione, che non ti interessa, come sai, e questo toglie alla lingua la sua ampiezza di respiro, e la lacera, in rantoli, in gemiti, sotto la doccia, pieno di sudore, quando mi diceva, con questo vapore sulla pelle, delle prime letture, fissando l'orina che gli bagnava le gambe, che si poteva fare, anche subito, sul suo letto, da cui toglieva questi fogli, e queste coperte, e poi si adagiò sotto il lenzuolo, per qualche frazione di secondo, mi domandò, alla fine, e ora era proprio nuda, che non riuscivo a vederla, in quali forme, quando siamo a pranzo con gli amici, vediamo i piatti, che si trovano sul tavolo, alla nostra destra, alla nostra sinistra, di fronte a noi, in quali forme questa opaca figura, volgare e rossa in viso, riluttante a morire, che potresti evocare, mescolata nel tè, le sue gambe sporche ora di sangue, trovando, da ogni parte, specchi del passato, e diventa lecito frantumare il parlato, battere i tasti senza sosta, rileggere e correggere la tua voce penosa, asciugare le tue gambe col lenzuolo, prendere l'avvio da uno spunto reale, procedere poi con sillabazione lenta, un vorticoso mormorato, sovrapponendo tempi diversi, fino a dissolvere la membrana della storia, soltanto più tardi, aggressivi, estroversi, ci siamo alzati a bere, sul lenzuolo increspato, tra i vapori della doccia, per varie ragioni avendo ripreso la scena, e la sua schiena formava un piano inclinato, e le gambe allungate sbadigliava, nel sonno, alla ricerca degli elementi che vi sono raccolti.

1. (scansioni)

... senza vergogna di trovarmi nelle tasche: planarie / insetti fototropici, contro le mani: / termiti nuragici collemboli / succhiati dalle resine crostacei / spirali logaritmiche d'Epeire: / cinestesiche estetiche del mondo zoologico / testuggini depongono le uova / nell'anfiosso del mito e sopra il mito / emergono i colori dei paesaggi planetari solle-/citati dall'elettrolisi della cultura men-/tre sulle linee sulle curve isobariche / anticiclioni naufragando pio-
vono / pulviscoli fosforici e il tuo acido / desossiribonucleico, amore / va costellandosi d'isole
necrotiche. /

II (emergenze)

... in che cosa e tu
rivelando
sopravvenute (sperimentali?) oscillazioni d'orbita
eclittiche
cromosomiche mutazioni
le irreversibili progressioni evolutive dell'uomo quaternario
esplodono i fuochi artificiali dei sillogismi eleatici
altre prospettive si aprono sul paesaggio
(conflagra pure Eraclito!)
le statocisti registrano l'ammonizione negativa del campo gravitazionale
(canali semicircolari, oh uomo, emisferi, chiasmi ottici, oh
uomo! (*sapiens*, mormoravano, *sapiens*)
(pallidi) (*sapiens*) e
benché gli àsintoti astratti del discorso matematico
confluiscono a una terra disseminata di crateri e di palpebre
— È un luogo comune — disse l'astronauta assassinato — la fuga
dallo spazio storico il sangue
ha globuli che rassomigliano al pulviscolo della via Lattea. —
disceso, allora, dalle galassie leucemiche e
disceso alle mie costellazioni endocrine e
a venerare temporali di ptérodattili
vertebre
che si organizzano in nodi articolari (po-
ligoni galileiani per i muscoli) smi-
suratamente nascendomi canini unghie sulle dita
con il pensiero alluvionato dalle arterie
divenuto d'assetto mitologico
per universale consenso mi allargo sulle piazze
marcio rigido come un automa sonnambulo
passo a guado le acque pesanti e
dopo: solo a pensarci! Il canino mi cade l'un-
ghia mi si spappola il sangue ubriaco di ossigeno sommerge
le circonvoluzioni
(dietro la porta frattanto l'uranio rabbioso
moltiplica la tua massa / per la velocità² della luce)
ma
l'etica delle strutture morfologiche?
e
diavoli maxwelliani metastabili
complicati da tesi psicologiche?
e
(l'ortogenesi è il senso della storia?).

III (palingenesi e storia)

in principio era solo l'ascesi biologica
il microbo nel sangue e il virus dentro il microbo
l'autotrofo-eterotrofo, l'erbivoro-carnivoro
i quanti la valenza la relazione trofica
la storia: nel tellurico ritmo dei bradisismi
nelle cariocinesi dei fellogeni arborei
nelle vene che irrigano i tessuti corporei
— corsi e ricorsi storici: gli ana-e-i-catabolismi —
morfologie dell'essere: dal plasma originale
alle strutture organiche: dall'ameba al neurone
in principio era il drago: dopo l'evoluzione
San Giorgio cibernetico orango in verticale
San Giorgio è lo stilema che impone al caso un limite
dove bruciava l'estasi del ciclo fisiologico

egli pone l'inizio del tempo mitologico
 e alla storia più tardi giungerà per quel tramite
 l'evoluzione allora si trasforma in progresso
 la Classe dei Mammiferi ascende a umanità
 San Giorgio fatto uomo ora senza pietà
 stermina in tutti gli altri il drago di se stesso.

IV (l'eroe)

Sansone cieco in Gaza / c'è un arcangelo nudo che cammina
 macinava grano edomita / dietro l'orinatoio e il cielo alto
 farro e sorgo di filistei / si sfiocca in una gonorrea di nuvole
 Sansone cieco in Gaza / ha ciglia lunghe come l'aritmetica
 macinava grano e tristezza / dei passi modulati sulle chiaviche
 sentiva la sua cecità / delle donne che vanno e come loro
 ottundere l'urto dell'alba / puoi vederli che sbircia il sesso agli uomini
 C'è un arcangelo nudo che delinea / Sansone cieco in Gaza
 il suo corpo di anfiosso sulla luna / macinava grano e ricordi
 che fa iniezioni di mercurio dopo / e udiva nell'eco del passo
 l'abbraccio di Endimione sui bitumi / crescere il tempo in gorgoglio
 l'orinatoio è pieno di languore / di vene in germoglio di chiome
 per quell'angelo nudo che cammina / Sansone cieco in Gaza.

V (ortogenesi e storia)

San Giorgio cavaliere senza scudiero segnato
 da una profezia di avventure ai compluvi del mondo
 con la spada e l'usbergo di una nuvola chiara
 e una vescica urinaria di incomparabile fattura!

ma
 (San Giorgio / è il drago / dopo l'ortogenesi?)
 il tuo cranio, ora: ampia la fronte, e mi dicevano: *sapiens!*
 Aggiungevano: *monstrum!* Alcuni: miracolo filogenetico!
 alcuni: vertebrato verticale!
 altri infine e per sempre: *apprentissage!*
 tropismi archi riflessi metabo-
 lismo dei carboidrati in metafisica!

(l'ipertelia dell'organico
 ha il vertice inorganico
 del cervello elettronico!)

(nell'indice si legge: ultima voce
 della genealogia dei trilobiti
 sepolto
 su contigui ipogei di felci arboree)

VI (esorcismo)

(all'antropoide al rettile all'uccello
 regredisci
 alle fessurazioni laterali
 regredisci
 al cuore bicavo all'encefalo
 di cinque territori al rene acquatico
 regredisci
 alla strutturazione invertebrata
 regredisci
 ripassa l'allantoide e i cosmogonici
 miti: accensioni d'oceani psichici
 segmentazione
 blastula
 morula:
 amnios!
 universo d'alluvioni e d'isole
 centro dei mutamenti planetari
 segmentazione
 blastula
 morula
 passa le glaciazioni quaternarie
 scendi sotto gli strati geologici
 ripopola le viscere oceaniche
 regredisci!)

Giorgio Celli



Corrado Costa - "Tovaglia", 1988

CORRADO COSTA / PER CHI ASSISTE A UNA PROVA

per chi assiste con gli occhi attraversati
da spille, da monili, alla luce dei fatti
in fila, nella stanza nuziale, Nella rete
dalla parte Del coro, inconcepita, Col ventre
accumulato in grembo — l'ingombro esasperato —
le appartiene il suo scheletro è dissepolto muore
come fare e non potere nascere l'amore

al posto per un posto di uno che assiste
che ha la nuca divelta versa in stato
di pioggia — con i piedi forati, legati
due a due, maschio e femmina, grumus
Merdae gettato dietro le spalle fucilato
dalla parte ferita che la Benda contrae
per vedere che rapporto Si tratta: con dolore
partorisco mia madre

assistere per uno, i suoni, giusti, della cravatta
i piedi, intatti, il merito, il suo colore (neutro?)
la Caduta ottenere dei ponti o far saltare i capelli
edificare il suono delle foglie nella sala deserta
il buon colore della pelle (neutro?)
il sapore degli occhi — che sosia vai cercando
per dire "non sono io" nella rete,
riverso, nella stanza, su chi giace per terra
con violenza

LAMBERTO PIGNOTTI / IL VERO DRAMMA

Stufa della gala sul davanti, la colloca dietro quasi sulla nuca o su un lato, come a trattenerne una ciocca al limite di una terza dimensione: quella del dissolversi delle antinomie in un solipsismo che rasenta il paranoico. Il contrasto tra apparenza e realtà, raggiunge le estreme vette dell'esasperazione, s'inabissa nell'ossessivo per poi tentare di rifarsi al lume d'un raziocinio delle più arrischiate cerebralità; la ragazza corre dietro a un giovanotto, il quale, a sua volta, corre dietro a un'altra ragazza: si crea immediatamente un clima di spontanea, reciproca comprensione, si diffonde un calore umano che mette al bando la distaccata cortesia che troppo spesso caratterizza le visite ufficiali e no, che s'esprime in un linguaggio diretto e schietto senza cadere nella pornografia, passando dalla sguaiataggine a certe raffinatezze settecentesche.

Il dramma pertanto, il vero dramma, quello che scaturisce dallo scontro o dall'esplosione dei sentimenti, non si verifica; sono condannati a dimostrarsi reciprocamente la realtà della loro esistenza, ma invano cercano un contenuto da potersi comunicare. Le loro forze non sono capaci di squarciare la nebbia che impedisce loro di essere quelli che da sempre sono condannati ad essere. Poiché attraverso la lingua non apprendono nulla intorno a se stessi il motivo base è la caducità che non può essere vinta da alcuno sforzo del pensiero. I personaggi diventano ambigui simboli dell'umanità e delle sue forze imperfette. Vivono quasi sull'orlo di un abisso invisibile, da cui giungono fino a loro richiami e voci che essi non comprendono.

L'identificazione delle vittime

I pesanti cadaveri abbandonati sulle strade, i volti deformati dal terrore, i bambini e le donne in fuga, l'uomo con la testa spaccata, le deportazioni, i campi di concentramento, col passare degli anni sono migliorati, hanno acquistato nobiltà. La trama ha perduto la rigidità delle cose nuove, i contrasti troppo vivaci delle tinte si sono attenuati, il tempo vi ha disteso un po' della sua patina preziosa. Ogni anno la novità si intravede appena, l'evoluzione è avvertibile soltanto da occhi bene allenati, la vera trovata sfugge quasi sempre. Continua intanto l'identificazione delle vittime.

Vanno a compiere un delitto

A questo punto il discorso appare strano, se non addirittura inverosimile. Vanno a compiere un delitto eppure non ricordano quale: la trama non conta: sono impressioni, temi da svolgere (e non sempre sono svolti), enunciazioni, stati d'animo contorti e complessi portati alle estreme conseguenze. Nonostante il loro incanto, queste figure fantastiche

sono profondamente reali nel fondo della loro essenza.

Sono uomini semplici, falegnami e barbieri, marinai e fornai;
ma anche piccole principesse e re senza regno trovano il loro posto.
Vivono in una doppia realtà;

la loro esistenza materiale è illuminata o ombreggiata da un regno di sogno,
e solo il loro peso terreno impedisce loro di tornare nella sfera paradisiaca

fino a industrializzare ogni espressione. Ma vi traspare una tale bravura, un tale studio nell'avvicinare e sovrapp-

porre, una così compiuta coscienza nel cercare il meglio, come in quei matematici o fisici contemporanei che hanno chiesto alla scienza di indurre dal suo universo il concetto di Dio, perseguendo un'estasi oggettiva e laica, una mistica della chiarezza, che astragga dal quotidiano, ed incarni in un altro stato dell'essere, un principio di surrealità. E, dopo poco ecco che ci siamo, come non era necessario dimostrare, trattandosi di una cosa intuitiva.

Cioè, dall'apertura periferica si cerca di procedere verso l'apertura centrale, sia pure con passi felpati, con oratoria alla vasellina, con colloqui domestici e parole all'orecchio; l'imputazione di cui saranno chiamati a rispondere non è ancora stata precisata, dipendendo la sua rubricazione dalle conclusioni alle quali perverrà la perizia medico-legale. Solo domani l'Istituto di medicina legale sarà in grado di presentare le sue conclusioni e pertanto solo domani potrà essere definito il capo di imputazione a loro carico. Così il cerchio si chiude e ciascuno sprofonda un'altra volta nel segreto del suo dolore.

(1962-1964)

GIULIANO SCABIA / PROVA GENERALE DELLA LINGUA UNIVERSALE NEL GRANDE STADIO GALATTICO

nel grande stadio galattico, levy strauss accorda molte
colubrine a desolate previsioni: al piede molto timbrato
nei catini che rimbombano il brusio: i musicisti hostia! si sfanno
pochi riusciranno a cantare: miliardi di miliardi
pazzi da capo a culo, in attesa che la partitura
si formi: fra le gambe ardono le fiammelle
sugli anelli e la saliva, tutti i fiumi sono stati
scagliati verso zenith, gli idraulici dormono
accanto alle sorgenti: trascinando aquiloni di fonemi
e avvolti di assistenti, tutte le scuole di linguisti
si fanno sotto: il mattutino uovo-a-la-coque
viene dall'anti-materia, con l'occhio squillante:
l'unica lingua, la partitura, a code, la tirano
i supersonici: giuseppe stalin che canta dal mosaico, la coca-cola
svettante, le poppe illuminante self-service, da ogni parte
i glottologi dentati: il cammino della prova
generale con le luci e le bocche aperte chiuse:
la nuova lingua forse non è colma di sublime
latte di rimbaud + cinque vocali

GIAN PIO TORRICELLI / L'ASSISE

Come si profilava l'immediato futuro del Programma Ortoanatomico? Era abbastanza chiaro che ci trovavamo di fronte a un vuoto normativo, giacché era molto improbabile che il potere politico intendesse procedere soltanto secondo gli articoli 51, 63 e 75, senza un'istruttoria preliminare¹, la quale era invece contemplata dai restanti paragrafi della legge 40 serie H del Controllo delle Somatiche. Era tuttavia verosimile che il Governo, rielaborando le proprie funzioni esecutive in maniera organica ed unitaria, si rendesse però sollecito promotore dell'iniziativa, dato che la Camera aveva già dichiarati incostituzionali gli articoli suddetti.

Quali erano i punti fondamentali di questo insegnamento?

La vigorosa riafferma del Principio Inattendevoles² e dei trattamenti differiti, oltre che il ribadimento della necessità della libera ermeneutica legislativa. Infatti, un mese addietro commentando l'elevato dibattito che s'era svolto tra gli avvocati delle parti ricorrenti e quelli intervenuti a difesa della legge (in rappresentanza del Presidente del Consiglio), venne annunciato che le sentenze non avrebbero condannato in sé e per sé l'osservanza cautelata di quel Principio, ma le sue conseguenze pratiche nel meccanismo della Magistratura; queste dovevano nondimeno essere per forza ricondotte alla formulazione di norma, e pertanto ne eliminavano l'incostituzionalità. La lunga durata del periodo di validità (3 o 4 anni) e la possibilità per le province d'effettuare gradualmente le verifiche a seconda delle loro disponibilità finanziarie facevano sì che, nel largo intervallo tra l'adozione del piano e la sua concreta attuazione, potessero verificarsi eventi perturbatori, tali da ridurre nei casi limite la somatica sospetta ad una misura meramente simbolica, irrisoria, e comunque trattata in modo da non farla mai coincidere alla seria condanna per il sacrificio subito dalla collettività durante la ricerca³. A tal proposito il Senato avrebbe più tardi assicurato il suo intervento, disponendo subito un approfondito esame dell'istanza, intanto che il Ministro Plenipotenziario del Collegio Aleativo, attraverso il Segretariato Nazionale Ortoigienico, disponeva la revoca della motivazione anadolicocéfala, scongiurando la minaccia d'uno sciopero anti-leptosomico, già proclamato per i giorni 11, 13 e 15 di quel mese.⁴

Ma non fu affatto per questo, come invece erroneamente l'opinione pubblica credeva, che si ebbero dei dibattiti privati od ufficiosi tra gli avvocati delle due parti, finiti malauguratamente in risse (una di quelle baraonde s'era conclusa col deplorabile bilancio di quattro feriti gravi, due lievi e di alcuni contusi; inoltre, due inviati del vice-Camerlengo che si trovavano là in qualità di imparziali osservatori, nel tentativo rivelatosi poi inutile di sedare il litigio, avevano riportato: una ferita da taglio al setto nasale guaribile in quindici giorni il primo, e la sospetta frattura del tarso della mano sinistra guaribile in tre settimane il secondo): il motivo reale del conflitto era al contrario da ricercare nelle asprissime polemiche suscitate dalla evasività governativa nei riguardi del progetto per l'aumento della pensione avvocatizia, dalla rivendicazione normalista del concetto dei compiti comuni, e dalle reiterate operazioni di sabotaggio astensivo dei componenti del PD (Partito Divergenziale).

Perciò si decise alla fine per un accordo preistrutturale delle comuni funzioni e delle concomitanti intenzioni, con l'estensione immediata della delibera parlamentare n° 212325 J, la quale era appena stata approvata dal Senato,

all'entrata in vigore contemporanea della tassa supplementare sui marchi di fabbrica, e al controllo primario del risparmio ospedaliero, per non correre il rischio di dare collateralmente luogo all'inflazione sui costi di vendita e d'acquisto delle sostanze venefiche in uso per debellare le saperde maggiori, e non aggravare ulteriormente le ben note flessioni nelle percentuali d'esportazione delle Solonacee, delle Leguminose e del quarzo ialino. E siccome si convenne maggioritariamente che purtroppo gli interessi fondamentali del caso in questione venivano in tal modo parzialmente elusi, quando non erano totalmente trascurati, s'abrogò la delibera in vista d'una sua correzione e finalmente s'istruì il processo.

Quali dovevano essere i punti pre-essenziali di questo insegnamento?

- 1) La troppa dovizia di costituzioni tarchiate e muscolute in concomitanza a teste acrocefale, dicefale e a volti affilati.
- 2) La dispersività dei crani platicefali, dei capelli corvini, delle carnagioni rossicce e dei nasi un poco semitici i quali risultino in complesso da un'indianida tipia, confondendo l'eurovida, baschira palpebratura e i nasi leptorini nella finale formulazione d'una somatica meticcica.
- 3) La peculiare inadeguatezza delle iridi cerule, mimetiche nel bianco glaucomatoso della sclera, delle fronti e dei pomelli sinistri con in mezzo frastagliati leucoderma delle dimensioni d'una moneta da cinque lire e di supponibile ereditarietà albina.
- 4) Lo scarso patriottismo delle faccie gialline e a pera, della turricefalia, dell'ampia aggittanza degli zigomi, degli angoli facciali inclinati fino alla prognatura, dei solchi rinostomi sardonici e delle mani scheonichiacche.
- 5) La pericolosa sovversività dei setti nasali asimmetrici dalle vibrisse uscenti, dei crani plagiocefali e scafocefali che hanno una natta proprio sulla bregma della sutura sagittale, degli occhi che nistagmano in fretta e delle pappagorge piene che possono far venire in mente le sacche saziate dei pellicani.
- 6) L'insidiosa prolissità dei crani ipsicefali e di quelli romboidi, dei colli rastremati e col gozzo, delle cuti desquamanti e delle guance piene che hanno ogni tanto delle manifestazioni eritematodiche a maschera di farfalla.
- 7) La nient'affatto compassionevole colposità dei teschi appiattiti in senso antero-posteriore, con gli occhi porcini e il naso insellato che sono come travolti da una ticchiosi ammiccante dello sterno-cleido-mastoideo e del grande zigomatico, costringendo in tal moto anche lo sfintere della bocca in una serie ciclica di smorfie stereotipate.
- 8) La doverosa denuncia da parte del buon cittadino di tutte le altre somatiche sospette.

A questo punto successe pure che per alcuni equivoci a origine ostracistica s'incriminarono dapprima le teste calve e molto voluminose che avevano le suture sconnesse, le fronti enormi che doppiavano il resto dell'altezza del facciale, le vene superficiali del cuoio capelluto che erano turgide ed evidenti, e gli occhi spinti in fuori e verso il basso (come per un'idrocefalia), per cui rimanevano spalpebrate le sclere sub-iridiche; in seguito le conche fonde di bocche senza labbra che sormontavano menti dal quadro tacco, e le piccole scarpe delle mandibole che calzavano corti stinchi di colli, in modo che le risultanti anatomiche ne uscivano in complesso dissociate. Ma appena si giunse all'udienza d'apertura si distribuirono i calzati: i Pubblici Accusatori (alzando le spalle irritati e invitando i minatori più indisciplinati a fare meno chiasso col grisou) s'inumidirono gli indici quasi subito, e tacquero (e siccome c'erano tesi primarie ed altre secondarie avrebbero potuto sollevare un'argomentazione secondo la quale anche quest'ultime avrebbero dovuto avere una loro secondaria primarietà). Infatti le mani lunghe e schizodattili, gli occhi spenti e pisiformi e i soliti solchi labio-naso-geniani degli accusati che si grattavano non potevano assolutamente evitare che gli imputati anemici e picnici si palpessero ogni tanto l'escrescenza porosa che avevano nel mezzo dei menti smorti. Eppoi quelli che stavano seduti avevano tutti un contegno assai agitato. Ma secondo le malcerte convinzioni della Difesa, i toraci ad imbuto, i volti spigolosi e glabri e i capelli scriminati erano egualmente ovvi e tautologici. Invece era ben dimostrabile che dalle guance scabre destre si spiccavano delle violastre discromie filloformi, che le fronti carenate avevano delle fistole proprio nel mezzo del tramite, e che i nasi uncinati spiovevano sulle bocche a V rovesciata, senza potere però impedire che qualcuno sbiluciasse in quella drittura o che, sincronamente alla metastoria accontestuale delle labbra pemfigatiche, s'accendesse o spegnesse dal cibo l'occhio-di-bue involontario⁵. Inoltre gli zaini scaleonoidi, roridi per le copiose sudorazioni, assieme a che-loidici cicatrizzali a forma di X, i quali interrompevano le fossette dei labbri di sopra che non avevano barba, non avevano niente a che fare né con le cuti efelidose, né coi profili a martello, dato che le fitte piantature dei capelli setolosi non frastagliavano sui tori delle fronti corrugate; e le palpebre cinesoidi, le froge raffreddate avevano rispettivamente le secrezioni congiuntivali e la pituita affacciate, ma incerte se traboccare o no, e come soccorrere nello spurgo da delle tentacolarie colonie di fignoli supurati, quanto dalle numerose febbri degli orlicci liciniati delle bocche scialorreiche.

Gli altri avevano invece una croce segnata col gesso bianco sul paleocranio, gli occhiucci ebeti e ridanciani e le bocche minuscole e amimiche tenute spalancate per la sorpresa (i neurocrani risultavano schiacciati dall'alto al basso, gli splancnocrani nel senso opposto; le ipofisi zigomatiche erano visibilissime, e sotto i budelli che annusavano stavano variopinti tirasegni con divertenti divagazioni d'occhi idroftalmici e di denti del giudizio sradicati nelle concitatissime confricazioni dei pollicini sulle tempie). Oppure si ravviavano con toccamenti secchi i capelli cinerini dell'inion; e sbadigliavano.

Non sarebbe quindi occorso sottoporre a giudizio che dalle prue dei sotto-nasi e dalle poppe dei sotto-labbri spuntavano virgole oblique e apostrofi diritti di pelo bruno-cuoio; o che i coppi dei sopracigli eminevano pitecantropi sopra gli sguardi ifematici e le orbite calamarate, dato che il tugmento epidermico era così teso da dare ben tangibile il teschio; e sia i buccinatori diastonici che i molli masseteri dissociavano sempre l'attenzione precaria dei giurati più distratti o sulle mandibole scaffiformi, o sulle igluvie tonde dei lunghi colli serpentine.

Dunque, tanto i tubercoli occipitali che le simpatiche glabelle sarebbero passati totalmente inosservati in un primo procedimento indiziario. E se non fosse stato per gli ossi ioidi molto accentuati, per gli orecchi dai tubercoli darviniani carenti e per le zigrinature orbicolari a zampa di gallina, non si sarebbe nemmeno sperato, in un secondo tempo, di ricorrere in Appello. Ma dalle totali calvizie delle cuffie aponeurotiche più intimpanite nessuno aveva sospettato che sarebbero poi spuntati dei rari capelli: elemento contraddittorio questo, dato che le cartilagini lu-

bolari e le docce lacrimali storte non avrebbero in seguito subito mutamento alcuno; e che il muscolo triangolare delle labbra, l'elevatore e il traverso del mento dovevano rimanere contratti, per non sollevare la legittimità d'insidiose opposizioni.

Così non si poté far altro che rimandare tutte quelle perizie (sul gonion puntuto, sul naso greco e il trago deforme) che i capi d'accusa a carattere leutico, e le requisitorie estenuanti contro il labbro leporino avrebbero irrimediabilmente infirmato sancendo già una inconfutabile colpevolezza, e delineando ormai chiara l'inesorabile condanna.

1 Il trapano radiale è composto di sei posti essenziali: a) colonna; b) braccio; c) carrello; d) mandrino; e) naso del mandrino; f) tavola.

2 Pianta erbacea perenne della Cina, alta 2-3 metri, della famiglia Polygonaceae (*Rheum officinale*), con foglie grandi ovali, fiori giallastri a pannocchia: il rizoma è ricco di principi attivi (reina, reoemodina) che conferiscono alla droga ed alle preparazioni che da essa si ricavano (estratti, tintura) un'azione eupeptica, coleretica o purgativa, a seconda delle dosi impiegate, se non si considera il soggetto melagrico o osmidrotico.

3 Sullo schermo fluorescente di un tubo a raggi catodici compa-

iono l'impulso trasmesso e quello riflesso (atteggiamento spirituale e pratico di irriducibile contrasto verso un ordine di cose esistente e trasmesso dal passato): volontà di rovesciare tale ordine e ritrasformarlo applicando integralmente i postulati d'una determinata ideologia: a) schema di principio; b) oscillatore; c) antenna; d) onde elettromagnetiche delle sinapsi; e) taglio della radice posteriore di uno o più nervi spinali (come estremo tentativo di cura di sindromi dolorose, violente e ribelli).

4 Bre: S = strofinare leggermente tenendo stesi colli e polsi.

5 Abducere collegam per vim a foro; oppure, abducere clavem, ovvero: a) non strizzare né forcere; b) appendere fino ad asciugamento.

MARCATRE / MALEBOLGE / SURREALISMO E PARASURREALISMO

PRETESTI

VINCENZO ACCAME PARASURREALISMO E AVANGUARDIE

È piuttosto difficile parlare delle cosiddette avanguardie di oggi in termini di eversione, ma una nuova carica di eversività sembra oggi decisamente indispensabile. Tra i tanti aspetti assunti dalle avanguardie storiche quello surrealista, nel momento attuale, sembra ancora uno dei più validi a porsi come esempio, anche se il surrealismo, in realtà, non è stato né molto chiaro né molto autonomo, e neppure molto eversivo. Comunque la crisi della cultura borghese europea ha avuto dal surrealismo un contributo che in Italia non ha avuto modo di manifestarsi pienamente. Oggi la cultura italiana sta attraversando un'altra pesante crisi, ed è giusto che una crisi cominci a trarre le sue soluzioni dalla ricerca di un nuovo rapporto col reale. Che cosa possa produrre una situazione di tipo surrealista non sappiamo; ma se si ha bisogno di infrangere un legame che pare destinato a trascinarsi nell'accademia ogni forza innovatrice, anche un'azione parasurrealista può risultare opportuna. Sarebbe già cosa utile se un parasurrealismo riuscisse a incrinare quel vaso di buone intenzioni che passa sotto il nome di consolidamento. Che la nostra letteratura odierna abbia bisogno di maggior libertà, è perfino cosa ovvia. Qualsiasi espressione creativa oggi sta diventando involutiva; manca di humour prima ancora che di vitalità e di spontaneità. Il surrealismo, diremmo proprio, ancora bretonianamente, come "atteggiamento dello spirito", ha sempre avuto il coraggio di entrare dentro le cose, di dissacrare la loro apparenza in nome di una realtà più profonda, più libera, più sostanziosa. Se potesse sorgere qualcosa oggi in grado di mostrarci quanto sia falso, quanto sia assurdo il nostro modo di vivere e di pensare, forse si risolverebbero non pochi problemi, e non solo di carattere letterario. E se, proprio letterariamente parlando, oggi stiamo agendo al limite del gioco, è certo più opportuno e più utile che questo gioco diventi dissacrante, piuttosto che accademico ed evasivo.

FERDINANDO ALBERTAZZI In relazione a "PAESAGGIO MIRACOLOSO"

Paesaggio Miracoloso è un racconto fatto dei personaggi della natura: piante, animali, cose. Se la rivalutazione dei valori secondari a scapito di quelli definiti addirittura sacri costituisce una delle componenti essenziali del romanzo moderno, posso considerarmi sulla strada giusta. In quanto ho mirato al cerchio più esterno del bersa-

glio. Non sta a me dire in quale misura sono riuscito nell'intento. Preferisco rivolgere l'attenzione ad alcune componenti del racconto, chiaramente individuabili: **immagini intraducibili in linguaggio pratico**; immagini che presentano una enormità di contraddizioni apparenti, che presentano giochi tra concreto e astratto, che risultano **autoironiche**; immagini tra le più arbitrarie; l'essenziale importanza dell'immaginazione. Mi permetto, a proposito dell'immaginazione, di citare Jean-Louis Bédouin (J.-L. Bédouin: *La Poésie surréaliste*, Seghers, Paris): "L'imagination, dont Breton avertit qu'elle n'est pas don mais par excellence objet de conquête, sera le premier et l'ultime recours contre l'invivable. Grâce à elle, grâce à l'effort d'une pensée tout entière tendue vers elle, l'homme pourra espérer s'affranchir des étroites limites dans lesquelles il lui est encore loisible de s'ébattre. Car c'est elle, et elle seule, qui lui enseignera le premier secret à savoir que ce qui est n'est pas tout ce qui peut être et qu'il ne tient qu'à lui de rendre possible, puisque, aussi bien, et pour reprendre une formule justement célèbre, "l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel". Perché chiaramente individuabili? Lo sono, in quanto risulta evidente che appartengono al repertorio parasurrealista, intendendo con **parasurrealismo il surrealismo posto in stato d'assedio**. Si tratta, cioè, di una revisione degli schemi ideologici non soltanto, ma anche di quelli tecnico-formali.

VITTORIO BODINI In relazione a "DUE POESIE PER IL SURREALISMO"

Pseudosonetto e **Night** fanno parte di un libretto che uscirà presto in un quadrato schelwileriano. S'intitolerà **Metamor**, che vuol dire metamorfosi, meta-amore e metà morto. Con tre significati in una sola parola mi lusingo di aver battuto Landolfi. Il libro segna un'accentuazione in senso automatico, o semiautomatico, di una tentazione surrealista riconoscibile nella mia poesia, in immagini e associazioni d'idea, fin dalla prima **Luna dei Borboni**. Nella sua importantissima recensione dei miei **Poeti surrealisti spagnoli**, pubblicata sul **Verrì** (n. 13, 1994), Adriano Spatola si scusava d'aver letto il mio libro, al di là del suo valore specifico, come pretesto per rimettere sul tavolo della discussione l'argomento "surrealismo", ma è proprio in una taciuta chiave italiana che lo ho indagato nel mio libro le reazioni al surrealismo europeo di una poesia nazionale (che segetramente mi doleva non fosse la nostra). La mia introduzione, la mia scelta rappresentano per me un recupero sul piano storico di quello che considero un conto scoperto della mia generazione.

Oggi, di tutti i tentativi, gli assaggi, una via intentata, un'energia non utilizzata, niente mi pare più proficuo e legittimo di una nuova sperimentazione del surrealismo, che, oltre ad essere l'unico movimento autenticamente rivoluzionario, è anche quello che più superficialmente ha sfiorato la pelle della nostra letteratura. Del che l'Italia letteraria dovrà pentirsi, come già le è accaduto col romanticismo. (Cinque anni fa in un caffè romano chiesi a bruciapelo ad Antonio Deifini perché non c'era stato surrealismo da noi. "Perché l'italiano ha la coda di paglia" mi rispose. Occorre dire che mai come nel ventennio quell'appendice fu più prolissa e più fastidiosa).

Ma pare che oltre la speranza di colmare in un tempo che solo il tempo potrà dire se sarà utile, ci siano altre circostanze che incoraggiano gli sforzi di Maleboige, come i trionfi della scienza che, mostrandoci uomini deambulanti negli spazi cosmici, viene a svalutare implicitamente ogni sentimento privato, ogni paesaggio esteriore, o quanto meno ne scoraggia la celebrazione. Che resta dunque da fare ai poeti se non cambiar raggio di azione, tentare la nozione dell'uomo direttamente su ciò che Barilli chiama l'attrazione informale della materia?

PAOLO CARTA PERCHÉ IL SURREALISMO

Non è possibile, oggi, affrontare con sufficiente chiarezza il problema di una "ripetizione critica dell'avanguardia" (per usare la felice espressione di Sanguineti usata in un suo noto intervento) senza riconoscere che l'unica tradizione che la nuova avanguardia, come tale, ha dietro le sue spalle è l'esperienza dei surrealisti. In Italia, come sappiamo, il surrealismo è stato guardato non tanto con la necessaria cautela, quanto, e possiamo ben comprendere le ragioni, quasi unicamente con la consueta diffidenza dei letterati italiani nei riguardi delle esperienze veramente vitali ed "europee". Non si può oggi non riesaminare i problemi toccati dai surrealisti, su questo punto nulla da dire, se non in maniera assai avveduta e con la cautela di cui parlavo. Il fatto è che una ripresa acritica del surrealismo, un neo-surrealismo per intenderci, sarebbe appunto il modo peggiore e più pericoloso di servirsi delle ricerche del movimento. Si rischierebbe di non attraversarlo, di ripeterne senza alcun vantaggio i moduli più "facili" e di precludersi la possibilità di attuare una regressione che ci deve invece proiettare oltre. Se devo esprimere, schematizzando al massimo, le ragioni per cui avverto la necessità urgente di partire dall'esperienza surrealista, mi pare di poter dire che fu a questo punto che la avanguardia ebbe chiaramente coscienza della necessità di assumere come normalità la pura patologia, di rovesciare dunque l'idea della normalità e della razionalità borghese, di verificare nella prassi il funzionamento di ogni operazione artistica. Alla base dell'ideologia surrealista c'è, come prima istanza, la negazione della possibilità di assimilare la produzione letteraria a una "secrezione involontaria" (Barthes), il rifiuto totale di un'arte "innocente" e "disinteressata". È superfluo dire che la ripresa dei problemi che inquietarono i surrealisti va attuata a partire da un preciso inserimento storico di tali problemi in un contesto che, bene sappiamo, è ormai profondamente mutato. Ci pare tuttavia che non si possa prescindere, se si mira, oggi, ad un tipo di letteratura realmente contestatrice difficilmente assimilabile a un anarchismo interno al sistema, dal riallacciarsi alle istanze fondamentali del surrealismo. È l'unico modo per passare oltre, per uccidere finalmente l'avanguardia.

GIORGIO CELLI IL GRANDE TRASPARENTE

(A proposito dei *Prologomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non*).

La storia, fino ad oggi, malgrado tutto, conserva qualcosa dei movimenti geologici. Le guerre, le eruzioni dei vulcani, le carestie, le glaciazioni quaternarie, le epidemie, le convulsioni degli epicentri sismologici, il flagello biblico delle locuste e l'esodo dei popoli, il microbo nel sangue e la lancia nel costato, hanno, almeno in prima approssimazione, un denominatore comune, una costante analogia, un senso interno di ineluttabilità, si direbbe di "destino". Al centro di tutte queste manifestazioni vibra una zona demoniaca, attiva di metamorfosi, che trasforma ogni apparenza nel congelato archetipo della morte universale.

Nella conclusione dei *Prologomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non*, André Breton segnala lucidamente, ancora una volta, sulla catastrofe appena trascorsa del secondo conflitto mondiale, l'incapacità sostanziale dell'uomo a capire la storia, a tradurla in un esaustivo modello razionale che permetta inferenze, a racchiuderne la dinamica in una formula matematica, come il moto o la caduta dei gravi.

Che cosa è dunque la storia? Questa selce, scheggiata? Il cranio, nell'argilla, in fondo alla caverna, frantumato dall'occipite, dell'uomo di Neanderthal? Frantumato ai parietali: dell'uomo di Cro-Magnon? L'anfora greca sbrecciata? Dopo l'acropoli, questa città, dove vivo, oggi, assediato da meteore elettriche? La dinamica generale dell'organico è l'evoluzione. Con l'apparire della coscienza l'evoluzione tende a diventare la storia. La storia è la fisiologia della società, a patto, però, che tale società sia contrassegnata dall'emergenza, dapprima probabilmente epifenomenale, della coscienza.

Qual'è il rapporto — consonante o dissonante — tra la vita e la storia? La vita, attraverso la selezione e l'ereditarietà, ordina

il caos delle forme organiche nella scala ascensionale, o comunque cronologicamente orientata dell'evoluzione; l'evoluzione soggetta al meccanismo, e quindi a un più o meno rigido determinismo, complicata dall'emergere della coscienza, si trasforma a poco a poco in invenzione.

Ogni giorno l'uomo deve inventare la storia, deve definirla, accarezzarla, odiarla, costringerla nelle sue categorie, affidarsi ad essa o rifiutarla; l'uomo gioca ogni giorno con la storia la sua più pericolosa avventura.

Ma la storia, questo prodotto immaginativo, è qualcosa di sostanzialmente diverso dall'evoluzione organica? O non è forse la commedia che giorno per giorno deve recitare a se stessa la malafede biologica della coscienza? Le radici di un poema di amore, di una danza prenuziale di insetto, le stesse radici; Freud ci spia, è sempre dietro la nostra ultima maschera. Nessun proteo più attivo dell'inconscio, il sedimento geologico dove l'energia dei carboidrati e delle proteine ossidate si trasforma, entrando in un modello neurologico, in istinto; sopra — per mezzo di quale salto quantico? — ci aspettano i neuroni associativi, lo strato corticale — al piano di sopra: la storia. La storia forse, è la giustificazione che la coscienza inventa di fronte alle forze biologiche che l'orientano verso mete che essa, dopo tutto, continua ancora a ignorare.

La scrittura automatica, come metodo generale di indagine psicologica, rivela la malafede della ragione; la logica è l'estrema, più perfezionata manifestazione dell'attività dello strato corticale, della coscienza; è un linguaggio riduttivo, convenzionale, pragmatico. L'uomo non conosce se stesso, si scopre, a poco a poco, se vuole; oppure, se vuole, si inventa.

L'uomo storico è un uomo che si scopre e si inventa. All'inizio della storia, nel suo punto di sutura con l'evoluzione, nel suo innesto con la categoria biologica, troviamo il mito.

Il mito è il sogno della fisiologia che tende a farsi storia; il suo linguaggio, come è già stato più volte da altri affermato, è il linguaggio primordiale, anteriore alla logica, il delirio dell'animale che acquista per gradi la coscienza, la scoperta e l'invenzione del mondo. La logica del mito è correttamente una pre-logica, una logica delle origini; in quanto tale è onirica, sta in un rapporto con la nostra logica simile a quello intercorrente tra il sogno e la veglia. Il sogno, diceva De Nerval, è una seconda vita; si può rettificare ciò nel senso che il sogno riassume una costellazione di esistenze anteriori.

Il sogno è il linguaggio della filogenesi.

La logica è in rapporto con il progresso, come la dialettica. Il suo supporto ineliminabile è la ideologia di un mondo eternamente mutevole, la cui variazione sia in qualche modo orientata. Il progresso è eminentemente gerarchico: c'è un inizio, un'ascesa attraverso stati multipli legati tra di loro da un rapporto di causalità. Il progresso è simile, nel meccanismo, a un processo fisico. Porsi fuori dalla logica, integrandola con l'apporto di linguaggi più primitivi, conduce a una ideologia regressiva, nel senso di produrre un ritorno dell'invenzione storica alla sua radice fisiologica che, visualizzata a livello dell'inconscio, suggerisce l'immagine temporale-atemporale del ciclo. Il ciclo storico, il ciclo fisiologico, la giovinezza, la vecchiezza dell'individuo e delle civiltà, il parallelismo vichiano, spengleriano, tra la vita e la storia.

L'evoluzione, meccanica a livello del funzionamento, è simile quindi al progresso, ove sia trasposta da una specie biologica a una cultura. Eppure l'evoluzione contiene in sé anche la nozione di ciclo. Esiste una gerarchia ascendente di forme organiche, come struttura verticale; lungo tale ascensione, in sezione, si manifestano però grandi cicli, epoche di gruppi zoologici, come, per fare un esempio, quello dei Rettili. Centocinquanta milioni di anni, approssimativamente, i Rettili dominarono la terra, signori incontrastati. Attraverso le ere Permiano, Trias, Giurassico, Cretaceo, i mostruosi abitatori del pianeta, il massiccio *Pareiasaurus*, il *Styrosaurus*, fornito di una fantasmagorica cresta dorsale, innumerevoli altri generi, altre specie di mostri si aggirano sotto conifere, araucarie, felci arboree, tra alluvioni, convulsioni orogenetiche, esplosioni vulcaniche. Poi il ciclo dei Rettili si conclude; per ragioni non ancora precisate le specie si rarefanno, si estinguono, scompaiono; i loro rappresentanti: scheletri, dopo, fossili, nella roccia, sotto strati, sedimenti, più nulla. La grande epopea è assorbita dalla terra, succhiata dal silenzio, coperta insensibilmente dal tempo e dalle falde freatiche.

Nella concezione della storia come ciclo, esauritosi il ciclo di una civiltà, essa sembra vanificarsi. Restano solo relict, residui paleontologici delle culture: un capitello corinzio, un coccio d'anfora, mura, decumani corrosi di città, lo scheletro di un cane alla catena, sotto polvere e muschio le colonne roverse di un foro. Si respira, di nuovo, l'ossigeno nascente delle origini. Le civiltà successive trovano sempre incomprensibili quelle precedenti; se ne inseriscono i dati nel loro panorama è sempre per forzarli a significati profondamente nuovi, originali, reinventati alla radice. Il numero "misura" dell'antica acropoli, il numero "cosa", resta numero, è vero, anche nell'ambito della matematica che Spengler ha chiamato "faustiana", ma diviene numero "funzione", numero "forza". Esiste probabilmente solo un'apparenza di continuità fra le culture. Ogni cultura inventa il suo passato. La memoria abita sempre le latitudini del fantastico.

L'evoluzione organica, pur contenendo grandi cicli, è strutturata secondo uno schema ascendente che trascende tali cicli singoli componendo un unico disegno naturale. I Rettili scompaiono, sì, ma dal Theriodonte, dal Thecodonte arboricolo, ecco originarsi

rispettivamente i Mammiferi, gli Uccelli. Accanto al ciclo, quindi, troviamo il progresso; accanto al tramonto dei Rettili la nascita attraverso loro di altre forme viventi, in un caleidoscopio incessantemente popolato di esseri. C'è una profonda analogia tra la vita e la storia.

La coscienza si esprime con la logica, è naturalmente portata a figurazioni meccaniche, a intendere la natura in un rapporto di causalità, a capire la storia in chiave di progresso, di schema razionalmente traducibile. Ma se la scrittura automatica rivela la malafede della coscienza, non potremmo credere che sotto gli schemi razionali in cui tentiamo di esaurire la storia, vi sia qualcosa di equivalente all'inconscio che ne spieghi la sostanziale irriducibilità alla ragione, la sostanziale consonanza con la vita?

Cita Breton la frase di Novalis: "Noi viviamo in realtà dentro un animale di cui siamo i parassiti. La costituzione di questo animale determina la nostra e viceversa." Bisogna allora concludere che la biologia è l'inconscio della storia.

L'animale: dall'ameba all'insetto, dal rettile all'uccello, è la nostra preistoria. Al piano di sotto: l'evoluzione. Di sopra: la storia. Possiamo tentare di stabilire un parallelo: tra la storia e la coscienza, tra l'evoluzione e l'inconscio.

L'inconscio, dunque, è la nostra preistoria. Tuttavia l'analogia tentata ci suggerisce una ulteriore considerazione: l'inconscio sarà la nostra preistoria solo a patto che preistoria e storia vengano considerate componenti due diversi livelli tra di loro sinergici, continuamente reagenti. Si potrebbe ancora, proposta e accettata l'ipotesi e le sue condizioni euristiche, concludere che il mito, ove sia storicamente inteso, rappresenti il linguaggio-cardine tra la biologia e la storia. Come categoria, invece, il mito è la forma più elementare di linguaggio con cui possa esprimersi la sintesi fisiopsicologica operata nel corso dell'evoluzione a livello del sistema nervoso.

La preistoria, allora, è il senso della storia.

Il sonno della ragione genera dei mostri. I mostri sono dentro di noi, radicati in noi, nell'anatomia, nella fisiologia del nostro corpo, iscritti nella memoria biologica delle nostre cellule, dei nostri organi. Caratteri cuneiformi su una stele recuperata dall'archeologo, relitti, a decine, di organi degenerati, costellano il nostro corpo, le tracce favolose delle nostre ascendenze zoologiche. Le vertebre coccigee, relitto di una coda, l'appendice, relitto di un intestino cieco più voluminoso, la *plica semilunaris*, residuo di una terza palpebra. Itinerari favolosi, catastrofi planetarie, sono scritte nel microcosmo cellulare del nostro organismo. Il corpo dell'uomo è uno zodiaco dove puoi scorgere ancora, semicancellate, le figure degli animali che gli sono stati progenitori.

Haeckel ha stabilito la più inquietante delle leggi dell'evoluzione organica: l'ontogenesi ricapitola la filogenesi. L'embrione umano attraverso durante il suo sviluppo nel ventre materno gli stadi evolutivi che ha dovuto attraversare la specie nel corso delle ere planetarie. L'embrione umano viene dapprima, si direbbe, progettato come un invertebrato. In seguito assume i caratteri di un embrione di pesce: ha il cuore con due sole cavità, un encefalo formato da cinque parti, delle cellule nervose tipicamente prive di ramificazioni, delle piccole tessure trasversali visibili ai due lati del collo. Scrive Rostand che esse "rispondono alle fenditure respiratorie attraverso le quali nei pesci la faringe entra in contatto con l'ambiente acquatico. Le zone arcuate che le dividono sono inoltre irrigate da grosse arterie come avviene per gli archi bronchiali dei pesci". Ma il progresso dell'embrione attraverso le ere continua senza posa: ecco che l'aggiunta di una cavità alle altre due del cuore e la comparsa di grandi emisferi cerebrali testimoniano il salto evolutivo da pesce, a batrace, a rettile e così via fino all'embrione di mammifero basso, di scimmia caudata, di scimmia antropomorfa. La nascita pone termine al viaggio nel tempo, nei millenni, che l'embrione, come l'eroe della fantastica macchina di Wells, ha compiuto partendo dalla coniugazione di due strutture monocellulari, l'ovulo materno e lo spermatozoo paterno.

Ogni uomo giunge al suo tempo attraversando tutte le ere e tutte le forme della vita sulla terra. Nulla di più fantastico dei dati della scienza.

Chi sono, per Breton, i grandi trasparenti? Sono gli ospiti sconosciuti dell'umanità, che in forza di una loro qualità, metaforicamente detta "trasparenza", sfuggono alla percezione. Sono essi, forse, i motori centrali le cause razionali degli irrazionali sconvolgimenti della storia?

Sono forse essi i padroni inconoscibili delle nostre esistenze? William James, cita Breton, si chiedeva se per caso noi uomini non occupassimo, accanto a esseri di cui neppure sospettiamo l'esistenza, il posto che nelle nostre case occupano cani e gatti. La storia non sarà per caso la zona di operazione di tali esseri, abitanti per esempio un universo quadridimensionale, del tutto fuori dalle nostre capacità percettive? Un cubo, in un mondo a due dimensioni, sarebbe per forza percepito come un quadrato, e il comportamento volumetrico del solido, manifesto negli effetti per esempio contudenti, verrebbe definito come proprietà aberrante o irrazionale della figura geometrica. Le convulsioni della storia non si produrrebbero nella zona di inserzione di tali esseri quadridimensionali con il nostro universo? Questa tesi fantascientifica è una illazione assai problematica del dubbio espresso da James. Il chimico Duclaux, cita sempre Breton, suggerisce invece l'ipotesi dell'esistenza, tra di noi, di uomini la cui diversa composizione chimica corporea presupponga alla base una maniera di esistere egualmente "differente". Questa

ipotesi è stata recentemente raccolta da Pawels e Bergier, fondatori del cosiddetto realismo fantastico, i cui assiomi sono egregiamente formulati nel loro libro "Il mattino dei Maghi". Per gli Autori il grande trasparente di Breton diviene il "mutante", il prodotto cioè di una mutazione genetica, ulteriore tappa dell'evoluzione dell'uomo sul pianeta. La mutazione sarebbe stata causata da varie condizioni fisico-chimiche, tra le quali grande importanza rivestirebbe il costante aumento di radioattività della atmosfera terrestre. Il mutante, apparentemente normale, è dotato di straordinari poteri, di un vero e proprio supercervello. Tuttavia, essendogli nota l'ingratitudine e la diffidenza che gli uomini nutrono per il genio — Galileo processato, Einstein in esilio — il mutante si guarda bene dal rendere manifeste le sue eccezionali qualità e preferisce vivere ignorato, felicemente immerso nelle sue meditazioni trascendenti. Gli Autori avanzano anche l'ipotesi dell'esistenza di una "società segreta di mutanti" che influenzerebbe, in modo sotterraneo, il corso della storia.

I grandi trasparenti, questo "nuovo mito" inventato da Breton, segna una svolta decisiva del surrealismo. Si può dire, in qualche misura, che da un nostro dissenso a questo riguardo, comincia a configurarsi il "parassurrealismo". Breton voleva porre le basi di una nuova mitologia dell'umanità, voleva fondare dei "miti positivi", scaturiti dal grande inconscio collettivo delle metropoli, ma, in definitiva, i suoi "grandi trasparenti", oggi, ci richiamano alla mente le case infestate e i dischi volanti dell'ambasciatore Perego.

Noi crediamo che sia necessario ricondurre alle radici dell'ideologia bretoniana. Quando la "meraviglia" era ancora in qualche modo collegata con la realtà, con la psicologia freudiana, i dati delle scienze; quando il fantastico nasceva da una variazione di prospettiva ottica, era ancora inerente alle cose, in rapporto con la nostra vita d'ogni giorno.

La biologia generale, l'embriologia, la teoria dell'evoluzione organica, la psicologia animale, la zoologia, sono sempre stati i regni del fantastico. Non soltanto a livello cosmico, ma anche a livello biologico sempre e solo il fantastico funziona.

Il mondo dell'organico è il luogo dove tutto è possibile, dove si raccoglie una foglia secca ed è una farfalla mimetica, si crede di toccare un dolmen ed è un termite. Il fantastico è nel nostro giardino dove l'epetra tesse la sua spirale logaritmica di seta secondo i criteri di una "estetica cinestesica", in fondo a quell'imbuto di sabbia ove si annida il formicaione in agguato. Il fantastico è nelle metamorfosi delle farfalle, nelle riproduzioni degli insetti che regolano il sesso della prole, nelle società degli imenotteri e degli isotteri, nella paralizzazione della vittima da parte del parassita, nel dono che i Ditteri Empididi portano alla femmina per ottenerne i favori: un ballonnet di seta contenente una preda che la femmina divorà. Talora, per alcune specie di Empididi, il maschio reca alla femmina un dono puramente "simbolico": un ballonnet di seta vuoto o contenente un petalo di rosa.

Il surrealismo opera nella zona della sorpresa, nella sfera del magico, dove la parola può ancora esorcizzare il mondo e costringerlo a rivelare la sua profonda natura. Tale latitudine fantastica, metamorfica, è più vicina a noi di quanto Breton non pensasse. Non è necessario ricorrere a ipotesi di ultramondi e di ultrasensibili per allargare la nostra prospettiva umana.

Una delle mete del surrealismo è sempre stata quella di restituire all'uomo (e alla sua ragione) un posto che non sia esclusivo, antropocentrico e antropomorfo, misura e senso di ogni cosa, bensì relativo, inserito in una più vasta gerarchia di manifestazioni fenomeniche, facendogli acquistare consapevolezza della molteplicità degli "stati dell'essere".

Il grande trasparente è l'uomo in chiave biologica.

Il grande trasparente è l'animale.

CORRADO COSTA IL TEST DI LICANTROPO, A PROPOSITO DI "POVERA JULIET" OVVERO PER UNA CONCEZIONE DELL'AMORE NELLA POESIA CONTEMPORANEA

Vengano dunque gli impostori, che io possa strangolarli! I furfanti che cantano l'amore, lo inghirlandano, lo solleggiano, che lo raffigurano come un fanciullo paffuto, asubstantivo di gioia, vengano dunque questi impostori, che io possa strangolarli!
Cantare l'amore!...

Per me l'amore è odio, gemiti, lamenti, vergogna, dolore, oppressione, lacrime, sangue, cadaveri, ossa, rimorsi, io non ho mai conosciuto altro!...
Coraggio, rosei pastorelli, cantate dunque l'amore; che derisione! che amara mascherata!

Petrus Borel - Champevert, il licantropo.

1) È sempre più difficile credere che dalla cintola in giù tutti gli uomini siano fratelli. Ma è ancora più difficile ritenere valido il correlativo: che dalla cintola in su tutti gli uomini siano poeti. Il mito di una poesia a misura di tutti gli uomini, fatta da tutti gli uomini, più che da Lautréamont, sembra che i Surrealisti l'abbiano ricavato dalla fauna culturale NRF (1920 - 1940, s'intende) il cui campione unico e privilegiato è una specie di Scrittore-Centauro, metà impastoiato in bestia, nei suoi vizi particolari, nelle sue segrete membra — intimo calpestio di zampe e di morsi — metà collaudatore di ali, che sale sulla scala degli

angeli, partecipe di sentimenti cardinali, proteso ai punti d'incontro, ai consumi, alle ipotesi della totale, generale purezza. Drieu La Rochelle descrive questa esperienza come una perpetua ansia: conquistare la Poesia. E come un continuo scacco: essere costretto a redigere motivazioni, "stracciare versi e costruire romanzi", coltivare la pena segreta del proprio vizio, della propria deformità, enunciando un'attesa di superamento sulla strada dei ritorni all'universale innocenza.

Sartre riprende il tema quando teorizza l'engagement e lascia piena libertà ai poeti. In realtà non postula una autonomia di scelte e di direzioni, continua a ripetere che la poesia è una esperienza a livello superiore e la libertà rimane una libertà, privazione, dall'engagement.

Così Breton quando cerca di esemplificare i memorabili esploratori del mondo sessuale "che continua a opporre alla volontà di penetrazione il suo indistruttibile nucleo notturno" cita Sade e Freud, che hanno operato in prosa, dimenticando i "suoi" poeti.

Questo sembra dunque il destino della prosa: rivolta all'attività engagée, al mondo della forza e del sesso: solo in prosa si realizza la contestazione dei tabù politici, sessuali, sociali; l'esperienza individuale dei rapporti con la società si consuma in prosa.

La poesia organizza la castità, tensione verso l'assoluto, la purezza, amore inteso come passione superiore. Consuma il rapporto con l'altre, il sacro.

Chi scrive un romanzo registra lo scacco della poesia: amore che si motiva, rende ragione: amore deluso non amore portato all'incandescenza.

A prova di questa concezione NRF — cui partecipano tutti i collaboratori, ma che trova in Breton il principale assertore — bastano due esempi:

1) Il modo in cui Artaud è costretto a fare i conti con Rivière. A un certo punto del carteggio Artaud è costretto a riconoscere che una rivista come la Nouvelle Revue Française esige un certo livello formale e "una grande purezza di materia", a un punto tale che è costretto a chiedere "sostanza del mio pensiero è dunque così caotica e la sua generale bellezza è resa così inefficace dalle impurità e dalle incertezze che la disseminano, da non pervenire a esistenza letteraria?"

2) La confessione di Breton in "Arcane 17" quando dichiara "In amore ho optato per la forma passionale ed esclusiva che tende a proibire accanto a sé tutto ciò che può essere considerato accomodamento, capriccio e smarrimento dispersivo. So che, per caso, questa concezione è potuta sembrare ristretta e arbitrariamente limitativa e ho pensato a lungo nell'argomentare validamente in una difesa, quando accadeva che urtasse contro la concezione degli scettici oppure dei libertini più o meno dichiarati. Cosa sorprendente ho potuto verificare a posteriori che la maggior parte delle dispute sopraggiunte nel Surrealismo e che hanno preso come pretesto divergenze politiche, sono state accentuate soprattutto non da questioni personali, come si è insinuato, ma da un disaccordo irriducibile su questo punto." Se manca di questa spiegazione, l'onesto consultatore del Nadeau, non riuscirà mai a capire la crisi del 1929, che senso abbia il pamphlet "un cadavere" o le aggiunte al II Manifesto, nella storia del Surrealismo. Il disaccordo investiva dunque la serie delle uguaglianze (amore = poesia, purezza-separazione = passione, passione = amore) e proprio dopo un esordio breve, frenetico, gremito di possibilità, in cui, attraverso la scrittura automatica, i paesaggi del sonno ipnotico, nuove forme di erotismo apparivano, Breton ha ripristinato una poesia d'amore dedicata alle forme passionali ed esclusive: l'ansia di purezza, il desiderio d'innocenza, il senso della solitudine, della separazione, della distanza.

Il secondo manifesto è la giustificazione ideologica di un colpo di mano: nel momento che Breton sceglie Eluard si sente minacciato da Artaud, Vitrac, Ribemont - Deseignes, che non riuscivano più a concepire la poesia come "uno spazio dell'amore umano che porta allo zenit il senso della passione cortese, della tradizione catara e al suo nadir lo spasimo della notte sessuale, dell'appartenenza dei corpi" — la poesia come amore che si concreta nella luce mentre "l'oscuro mondo inesplorato del sesso è la profonda miniera il soffio mefitico che l'alimenta".

Seguendo il discorso di Ensensberger sulle aporie, si può individuare il II Manifesto come l'aporia interna del Surrealismo. Per precisare il discorso:

1) Se la poesia ha come punto d'arrivo "quel punto immaginario dello spirito" dove vita e morte, reale e immaginario, passato e futuro, comunicabile e incommunicabile, alto e basso, cessano di essere percepiti in modo contraddittorio, la poesia non ha più nessun punto d'arrivo, altro sviluppo se non quello della tensione mistica.

2) Se la rivolta, il sabotaggio, la violenza hanno valore in quanto "puri" disinteressati e privi di uno scopo immediato, "sparare sulla folla" a caso, d'improvviso, uscendo in strada, significa esemplificare la purezza, ma significa anche togliere al gesto ogni validità politica: ridurlo ad attivismo mistico.

3) Se la partecipazione al Surrealismo è tensione costante, incandescente e privilegiata — difficilmente potrà essere mantenuta.

4) Se i surrealisti non sono che i continuatori della Grande Opera "iniziati, predestinati, designati dagli astri per completare il lavoro segreto, che richiede l'occultazione profonda" i grandi morti, Baudelaire, Sade, Poe, diventano inutili e lo stesso Breton non diventa che l'esasperazione di Rivière. Nessuna differenza fra i due: lo spirito ha un momento superiore e la poesia è questo superiore momento, raggiungibile per purezza. Lo scrittore deve agire per separazione, per mancanza, per solitudine, in

attesa che il suo lavoro, sottomesso alla sola passione, si esalti in vero amore, atto politico senza interesse, conoscenza mistica. Alla fine della sua vita Joë Bousquet precisa questo atteggiamento: "Poétiquement je suis en pleine droiture cathare".

Con queste ali, aureolato, ben pennuto, il Surrealismo entra in Italia. Bo e gli ermetici fiorentini si interessano proprio di queste ipotesi di "direzione della vita spirituale e di queste purezze d'adesione" — a un punto tale d'interpretazione e di adattamento, che Fortini presentando nel 1955 il suo Eluard, deve per prima cosa scindere la sua responsabilità di scrittore da quella di traduttore, premettendo ad ogni altra considerazione: "la poetica di Eluard non è la nostra".

Chi si richiama al Surrealismo oggi, in Italia, considera la storia del movimento conclusa alla sua prima crisi e ciò che ufficialmente ne segue, altra cosa, fraintendimento.

Fraintendimento che ha reso possibile una lettura ermetica dei "soupirs d'ambre, rêves, regard" e che ha fatto perdere il senso di quella che Raymond chiama "sotterranea filiazione" che lega la giovane Francia di ieri a quella di cent'anni prima, citando Flaubert, Gautier, Borel, O'Neddy assieme a Desnos, Vitrac, Aragon.

Perché il senso dell'interna aporia del Surrealismo, l'orribile contraddizione del "nouveau" è principalmente questa: credere all'ultima rivolta, al regno della libertà, e ripristinare l'eredità catara.

La concezione della donna, ad esempio, rivela nella poesia surrealista d'amore-passione, l'aspetto trobadorico.

La donna che si moltiplica, si rinnova, si rinverginna, certifica e conferma che nel mondo si realizza la bellezza, o nel prossimo futuro, o nel momento della salvezza. La donna di Breton e di Eluard è la terza ipotesi dell'Assoluto, che si manifesta: Nostra Signora dello Spirito Santo, Dio - la Madre, Sophia.

Il surrealismo diventa così uno dei momenti della poesia moderna nei quali si realizza la transmutazione del sacro.

La considerazione ultima dell'atto letterario assume l'aspetto di "un tentativo sull'assoluto e il suo risultato acquista valore di rivelazione".

Ma acquista anche quell'odioso sapore di sporco, miseria della poesia, che fa diventare, come dice Fortini "il grido dei torrurali una melodiosa voce, che, come quella del toro di Falaride, viene dagli inferi della città moderna".

La poesia: un rendiconto del dio-uomo lamartiniano "qui se souvient des cieux": ancora peggio: in modo proromantico — alla Michel Beaujour — il Surrealismo come sforzo per definire un nuovo patto fra l'uomo e la natura — la donna come mediatrice della natura e del rinnovamento. Cancellata e perduta la lezione di Baudelaire, il senso di una poesia dei condannati a morte che vogliono morire urlando la sconsolata disperazione, senza renderla melodiosa e gradevole, lo sforzo di un poeta che tenta di far uscire dal toro di Falaride lamento e non musica.

I Fiori del Male sono il rinnegamento di tutte le possibilità di mediazione.

1) Nessuna ipotesi di salvezza attraverso l'incarnazione e la passione di Cristo - Il Reniment de Saint Piene più che una bestemmia antiteista è una confutazione atea della tradizione cattolica.

2) Nessuna ipotesi di salvezza attraverso la donna interpretata in modo sostitutivo, come Madre, Iside che restituisce la forma umana o altro.

3) Nessuna ipotesi di salvezza attraverso l'amore che si manifesta nei limiti del tempo - benessere, libertà, uguaglianza.

Il concetto di amore — come legge Auerbach in Baudelaire — si scinde da quello di poesia e il poeta (la mort des artistes) si volge verso il nulla e verso la morte. Nei due versi: "Combien faut — il de fois secuez mes grelots / e baiser ton front bas, morne caricature?". Morne caricature è veramente un ambiguo aerolito / catturato della legge di gravità di due concetti che si identificano: quello del poeta e quello delle mete degradate: morne caricature è l'archetipo materno e il poeta che scuote la sonnagliera del buffone, un nevrotico che parla dolorosamente, buffo e desolato, delle cause della sua angoscia e del suo scacco: narcisismo, egoismo morale, incapacità di amare.

Di tutto ciò tanto più agevolmente mi persuado io, quanto che la licantropia, come da Greei è affollata, o insania lupina, sia puramente naturale, o anche dal Demonio procurata, sembra un male, che da sogni appunto prenda la sua maggior forza e vigore G. Tartarotti "Del congresso notturno delle lammie".

Auerbach non trova nessuna risposta leggendo i Fiori del Male a questo inquietante interrogativo: come può il Nulla (la Morte) essere il nuovo sole che fa sbocciare i fiori? Baudelaire farebbe torto a se stesso ipotizzando una morte che per non essere che morte (nulla) avvilisce ogni tentativo di raggiungere il nuovo. Auerbach — scoperto il concetto di degradazione in Baudelaire — propone una lettura, senza avere il coraggio delle conclusioni. Ha descritto una rappresentazione simbolica (come cosa mai comparsa nella poesia lirica) che si avvale del meschino e dello spregevole a livello di stile sublime; ha individuato l'esercizio della cataresi come metodo di combinazione incoerente; ha interpretato l'operazione di scherno sulle rappresentazioni tradizionali come metodo, ma a questo punto si è sottratto alla sua logica per concludere che la scelta baudelairiana è una via senza situazione di uscita o di ritorno, come ha descritto Sartre, e che il libro sarebbe pieno di problemi illeggibili per le nuove generazioni del mondo che cambierà, per "un état d'esprit auquel Baudelaire aura cessé de correspondre" come dice Raymond.

Il processo alle FdM continua ad accumulare condanne. Eppure la **discesa** nell'ignoto si è verificata: non consiste in un testamento invitato. Una creatura completamente nuova brancola nelle FdM, incapace di equilibrio, con la sensazione di essere diversa, rifiuta di sentirsi un angelo caduto, e si afferma come diversa. Baudelaire ha tradotto in poesia la novella di Passerieu l'Ecolier. Ha descritto questa libertà: il vino dell'assassino: un inno "ma femme est morte, je suis libre!". Un uomo che ha conosciuto "l'amour véritable, avec ses noirs enchantements" non può essere più compreso dagli "ivrognes stupides" e dalla "capule invulnérable": un assassino che ha detto a chi amava troppo "sors de cette vie" è libero e solitario "ivre-mort" e "alors, sans peur e sans remord", si coricherà sulla terra e dormirà "come un chien!".

Per diversificarsi dagli stupidi ubriachi, l'uomo deve scendere, degradarsi nelle trasformazioni ancora più basse. Il licantropo di Borel, l'uomo-cane di Giuliani. Le ragioni della licantropia sembrano dunque risalire ai rapporti sociali del poeta contemporaneo: intrappolato nel mito di identificazione fra vita e poesia, ha la doppia coscienza della sua inferiorità nel rango sociale, della sua scarsa possibilità nella distribuzione dei poteri, e della sua superiorità nel rango morale. È costretto ad esaminare la sua situazione o da una posizione d'ironia e di distacco o di **folia**.

E in questo caso a ordinare gli eventi, gli oggetti, la sua storia fuori da ogni scopo — senza necessità alla stregua delle illogicità e delle inestetici della vita.

Ma Baudelaire ci dà il primo personaggio, l'ivre-mort solitario e indecifrato, e la sua ostinata simpatia per Borel, che appare, a livello della ripetuta teoria benjaminiana, incomprensibile: posto che i romantici confezionassero uno stesso prodotto sotto etichette concorrenziali.

Per Auerbach il nulla non può dare un nuovo sole: la morte è l'ultimo limite che l'esegeta può consentire al suo poeta. Non si può pensare che questo limite venga a mancare: senonché l'interpretazione delle FdM ci rivela il contrario. Baudelaire affronta una serie di limiti che continuamente individua per superare. L'ultimo è dato dalla morte: le FdM hanno questo motivo centrale che si situa nella dimensione dell'orrore, nella quale nessun interprete vuole accompagnare l'artista.

Come nell'amore, nella morte "la natura perde la specie umana": si verifica una rottura, una minaccia definitiva. Caos, disordine, decomposizione. Paura del contagio. Per erotismo, per desiderio di uccidere (per orgasmo) si riesce a vivere in concomitanza con la morte — e Baudelaire insegna per poesia: e si può rintracciare in molte poesie fra le più degradate il senso che Bataille attribuisce al fatto di morire, non come senso passivo di assenza di vita, ma "come significato attivo d'un comportamento in cui sono trascurate le norme prudenziali cui presiede, in noi, la paura della morte".

Con l'ivre-mort, con il licantropo, con l'omnicinide siamo un momento più giù della morte e del sadismo, che in questa inevitabilmente conclude.

Baudelaire ci appare come complice di Borel, eretico, rispetto a una filosofia sadica, che legga nell'uomo solo i rendiconti di una situazione rovesciata di angelismo, della persecuzione divina, della sopravvivenza secondo natura.

I piccoli romantici non hanno mai acconsentito o creduto alle possibilità di un diverso status dell'uomo: a nessun cambiamento sulla scena del mondo tale da garantire la fine dell'oppressione. Il sadismo non poteva non apparire loro se non come ideologia libertaria: per consentire all'uomo un'ultima speranza, un gesto ulteriore di rivolta e di sacrilegio. Sotto questo livello ideologico, a un livello sotto-sadico, si intuisce una natura che stabilizza rapporti fra esseri simili senza differenziare l'uomo, la società come una jungla popolata di esseri organici che non si alzano al di sopra delle altre forme della vita" (M. Jean e A. Mezel, *Genese de la Pensée Moderne*).

La scena mondana è estremamente caricata e assurda. Nulla è più indicato e niente è plausibile. L'uomo-animale partecipa a una paritetica situazione di minaccia e orrore. Citare *Desespoirs* in *Rhapsodies*, dopo quanto si è detto, significa esemplificare una situazione che trova perfetto riscontro nella poesia contemporanea italiana.

Comme un louve ayant fait chasse vaine,
grincant les dents, s'en va par le chemin;
je vais, hagard, tout chargé de ma peine,
seul avec moi, nulle main dans ma main;
pas un voix qui me dise à demain.

Così Porta (Antologia dei Novissimi: "Di fronte alla luna"):

Nelle fauci del lupo le travi incarnate
con l'ugola insegna a ululare
e può giovare: introdursi adagio
una mano e svenire le corde vocali, ingolarie,
proseguire la corsa e l'avventura: capiranno!
i lettori improbabili

Sempre nell'ambito della situazione sottosadica, un ultimo esempio dal "Journal du Voleur" per definire un filone sotterraneo della letteratura (così articolato: Baudelaire - i piccoli romantici - Borel - i Surrealisti espulsi nel 29 - l'avanguardia di Beket e di Genet - in Italia: Porta, Spatola, Giuliani).
"Sembra che nel pianeta Urano l'atmosfera sia così pesante che le felci diventano rampicanti, le bestie strisciano, schiaccia-

te sotto il peso dell'aria. Mi voglio mescolare a questi umiliati, sempre carponi.

Se la metempsicosi, mi concede una nuova dimora, scelgo quel pianeta maledetto e lo abito coi forzati della mia specie.

Fra orribili rettili insegua una morte eterna, miserabile." La teoria del licantropo sfugge, dunque, all'interpretazione sadica. Si collega a quell'aspetto estremo del sadismo che vede il Bene e il Male come due sosia; aspetti fungibili della medesima legge della natura.

L'uomo può accettare questa legge scegliendo di non diventarne interprete attivo: vittima non carnefice; aspetto che segna il punto di congiunzione fra la teoria dell'essere a livello sottosadico e la teoria del poeta come essere differenziato a livello di rango morale: il poeta è l'animale a due zampe che accetta di essere naturalmente perseguitato, in un mondo che non gli consente altra distinzione dai persecutori se non il fatto di essere solamente vittima.

Il "Dialogo con Herz" di Porta si svolge fra le due ipotesi di interlocutore-vittima: ha per oggetto il momento in cui "la natura perde la specie umana" entrando nella situazione sottosadica di morte e di paura.

"Fui preso dal terrore divenendo lepre
e accettare poi, entrò nelle abitudini."
"Fosse vero potrai uccidermi." "Qual'è
il destino delle lepri?" "La morte semplice."
"Mi possedeva una paura rivoltante, squittivo
di notte, e brucavo le foglie, di cavolo
e di tabacco. D'inverno consumai le riserve."
"Non voglio divenire lepre, ma uccello
e impigliarmi tra le spine." "La lepre muore
di freddo, di fame, di vecchiaia o fucilata."
"Basta agli uccelli, spesso, un forte
vento notturno, tramonta tra le anitre
congelate." "Herz, disse sulla terrazza,
verremo risucchiati da una grondaia in un giorno
di pioggia, emblema di violenza."

Nell'"Oblò" di Spatola — dove il personaggio principale soffre (immagina e vive) quarantun forme di morte, nel capitolo CIO' CHE SI VEDE, l'uomo-cane è descritto nella molteplicità di atti provocati da "uomini silenziosi, vestiti di bianco, che eccitano il diencefalo e fanno ridere, piangere di gioia o essere tristi".
"Li guardo guardarti mentre vivi, dormi, gridi, salti, ridi, inarchi il tronco, cerchi di mordere, allunghi le mani per graffiare, dilati le pupille, sudi, aumenti la percentuale di zucchero nel sangue, apri e chiudi la bocca, piangi, ti addormenti, ti svegli, ringhi, sputi, respiri, pisci, stai fermo, ti muovi, ti gratti, scoreggi, apri e chiudi la bocca, allarghi le braccia, ti crescono le unghie, deglutisci, annaspi, soffi, soffochi, digerisci, sudi, ti si rizzano i peli, piangi, ti aumenta la pressione nelle arterie, vegeti, guardi, sospiri, batti la testa, anneghi, rotoli, sveni, rinviene, cadi, ti rialzi, sei triste, sei allegro, ti fai licenziare, rimani immobile, ti muovi, provi odio, rancore, affetto, amore, rispetto, pietà, nobili sentimenti, desiderio, disprezzo, disgusto, hai mal di cuore, di fegato, di testa, leggi, vai al cinema, insulti, scrivi, raspi per terra, pianti un albero, ti fai la barba, ti lavi i denti, guidi, ti cambi, le calze, le mutande, la maglia di lana, la camicia, la giacca, bestemmii, sei pieno di vita."
Non c'è dunque atto, pur minuzioso che ne sia l'elenco, che non venga determinato, provocato dalla persecuzione: l'azione, che a livello sadico è sovrana, a livello sottosadico è condizionata. L'unico stato autentico è la paura: per questo — come dice Spatola — "Rendi omaggio alla testa di cane che abbaia e mostra i denti sopra l'altare smaltato, nella stanza dalle pareti dipinte di bianco".

Voilà donc ce grand champ vertical
qui reçoit les eaux souterraines
"Houmoristique" Vitrac

L'insania lupina ha la sua codificazione: avvertito e segnalato alla sua ricomparsa ciclica da Porta e da Spatola "il pianeta Urano" è stato geograficamente cartografato da Alfredo Giuliani. Povera Juliet segna le tappe dell'esperienza licantropica, individua i non-valori, cataloga le sgradevolezze e le eterogeneità. Il libro è stato considerato come un canzoniere a rovescio, in cui si verifica un'operazione di "spoetizzazione". Tale e tanto è l'omaggio alla concezione della poesia intesa come epifania di passioni superiori e sublimi che gli echi del turpiloquio, il pornolinguaggio, l'orribile, immondo grido interiore sembrano senz'altro significare, alle minime tracce della loro presenza non-poesia. La degradazione dei significati, distruzione della voglia di scrivere poesie, la discordanza stilistica annientamento della poesia e delle sue tentazioni per un accordo e per una costituzione di categorie superiori.

Il mondo oscuro, melfitico non sarebbe degno di venire alla luce delle poetiche: la poetica del licantropo accettata come operazione di spoetizzazione dimostrerebbe — per assurdo — l'esistenza di un limite che non permette al poeta come ai pugili, di colpire sotto la cintura a gloria e a rischio di distruggere la formula sacrale del gioco poetico e di essere squalificato dagli arbitri.

Le trasgressioni di Giuliani hanno subito un'altra svalutazione. La poetica del licantropo sembra cedimento-scadimento del gusto a livello dei linguaggi pornografici, attraverso le progressioni insintagmabili si farebbe strada una nuova lingua privata da clan goliardico. Neofigonia.

Da un diverso punto di vista, questa tesi si risolve nel solito

omaggio a una concezione immacolata e innocente della poesia, di sviluppo paraermetico. Ci si dimentica che la poesia pornografica italiana appartiene allo stile "levis" è giocata sul doppio senso, ha per regola l'eufemismo. Solo per questi tramiti si accetta la pornografia e il cattivo gusto. Nessun PM italiano contesterà mai la "polissonerie" delle poesie leggere di Penna o di Bona.

A quali facili titillamenti indulga il lettore italiano lo si vede nella tranquilla accettazione della "diminutio" del linguaggio — a favore degli indisciplinati eros o addirittura dello pseudo-populismo.

Affidata allo stile leggero (a volte con l'ambiguo proposito di farlo passare mascherato da stile basso-rivoluzionario) la peggior pornografia si serve di rime baciate, allusive, vecchi ritmi, settenari languidi, monotonie da girotondi per dire:

trovato ho il mio angioletto
tra una fosca platea,
Fumava il sigaretto
e gli occhi lustrati avea.

Yuri Gagarin, pilota cortese,
qui ti abbraccia un poeta borghese
non dal tuo volo sconvolto
ma dal tuo volto di Gioconda.

Si tengono due timidi soldati
per mano, con i mignoli intrecciati.
Nelle chiese non ho udito, fratello
un sermone d'amore tanto bello.

Lo stesso stato linguistico inferiore ironizzato (non ironizzante) serve in funzione antiborghese, in funzione di una polemica che dovrebbe far paura, e funziona solo a livello di loschi sottintesi:

— i morli di fame che stanno lì ad aspettare i frosci
— il roscietto con le fenticchie tutto scocciatiello
— il fettone uno ato con i panni che camminano da soli
— i bei mini
— le zoccole
— locchi locchi due poliziotti

tutti esempi della squallida inerzia dello stile levis raccolti in un solo periodo della "Vita Violenta".

L'omnicandide è timido. Il suo impulso è mordere, la difesa impacciata. Proprio in quanto tende a non parlare più, ogni volta che costruisce un discorso il tessuto linguistico — sia che si eserciti su riprese montaliane, sia su Thomas, sia che raccolga dal linguaggio comune o da altro materiale di recupero, le sue congetture poetiche — il tessuto linguistico si smaglia, le parole diventano instabili, il loro significato estremamente incerto. Rime interne, inavvertibili assonanze, allitterazioni, confondono il senso: il suono della strofa lascia l'impressione di aver capito male: una parola per l'altra.

L'impressione generale è di aggirarsi nella città Wittgensteiniana del linguaggio in zone dove l'estrema periferia della lingua è un faticoso fondale, baie di sabbie mobili, intralci, crollati i vecchi arcaici palazzi, i monumenti. Impossibile distinguere il relitto dal referto archeologico.

L'omnicandide, quando comincia a parlare, fa registrare una devastazione. All'inizio in modo occasionale, per rime insidiose, ripetizioni di parole: la "canzonetta infantile" corrotta da "la volace vita dall'invoglio tenero" che si insinua come un momento di balbuzie, il "Compleanno" che inceppa il ritmo serrato della frase al centro del discorso con un grumo di parole assonanti e fungibili

loschi sogni ha il bosco.

Quando il cuore è losco e la mano tormenta
la corda d'amore stretta al pozzo
l'enigma del soffrire cigola in un collo.

Ma l'omnicandide timido prova però l'impulso di mordere: dopo queste registrazioni dell'impaccio, fedele evocazione, si comincia a sentire il latrato "esplodono i gonfi propositi del cuore, il cane latra / alla porta, la luna appende un riflesso alla trave". Il cane: animale eliottiano che va tenuto a distanza "that's friend to men" compare con regolarità assidua — sempre più vicino, come il randagio di Picasso al seguito degli arlecchini rosa. Il cane che scopre nell'uomo la morte scavando in giardino ("da che mondo è mondo mi pare indispensabile, questo raspare notturno") che scopre in noi il desiderio di mordere e il terrore di sentirsi attaccato confonde (come nei tre arlecchini cubisti!) la sua ombra del personaggio: il "buono figlio dell'uomo" tende a confondersi col cattivo eliottiano.

A misura che si verifica la situazione licanthropica "la natura perde la specie umana": la poesia perde la specie logica e le parole il valore semantico: oltre questo non-limite baudelairiano del nulla: nella situazione di orrore:

guarda, c'è tutto, ciò che vuol dire, oppure di meno,
per lui è il limite estremo, ad alta voce,
la virtù non più scomponibile nella sua vita, ma
non trovò nulla, il gran nulla, proprio nulla,
quando è sempre appaiato e sempre solo.

L'anno licanthropico ha soltanto dodici lune: il poeta nasce nei "jours à neant": oltre il nulla il tempo è contestabile — pare che esista una sola stagione: una stagione di malattie.

Tenebra splende nel delirio aperto,
l'Aversì al dare si conforma.
Sotto le palpebre la combustione del tatto.
Vita in morte, che sconcerto.

L'XI di "Nuove predilezioni" descrive questo spazio-tempo come "mondiglio stagnante a perdicchio".

Il XII parla di "sortiliquo frottembrino".
Il linguaggio — a questo punto — è già irritato, irritante, demenziale: nessuna descrizione è più possibile.

Il latrato tenta di tradursi in parola attraverso l'imprecazione, la stimolazione del grido, l'invocazione, la maledizione, il singulto, lo spasimo.

(Si sente di nuovo l'urlo
dal piano superiore)
— Sono saliti su
— Lei resta?

"Predilezioni" raggruppa tre madrigali: dedicati apertamente a un rapporto d'amore, che si manifesta. Si tratta d'inventare il rapporto fra due sottosadici, che vestono due ruoli diversi.

1) Siamo nel mondo periferico lambito dai canili sotto le lune dell'anno licanthropo. I due omnicandidi si accordano nella passione, cercano insieme un momento di sollievo attraverso il nudo movimento, il mimato dolore. Il licanthropo-poeta accetta per sé — in questo rapporto — il ruolo della vittima: "la mia vita / per la bellezza è incredibile, ho bisogno dell'ansia". Si verifica così il primo movimento (simile a una rotazione di astri) della "rivoluzione delle pene" di cui si tratta di spiegare i significati. II) Ogni accordo per simulare, tentare anche fittiziamente la passione, è inutile. Non c'è rimedio.

"L'odore distatto in sciocco soffoca le sere; e non c'è orrore, né calma, né tregua".

Nella situazione di putrefazione, morbosa e disordinata, l'esaltazione delle rose toglie fino allo scheletro, alla grigia ossea dignità ogni sospetto di eleganza e di venerabilità che potrebbe rendere "sopportabile e solenne" la morte. L'angoscia è indistruttibile: aprile è la consunzione dell'inverno, spurgato e rovesciato nei fossi.

Nel mimato dolore si constata l'irrimediabilità del sollievo. Come per i dannati di Dante il farsi de l'un dei lati a l'altro schermo, il volgersi spesso, il cambiamento dei ruoli — non modifica la situazione di pena e di terrore. I due omnicandidi, data la loro perfetta fungibilità, possono tentare quel piacere, che nel journal intime Baudelaire immagina come possibilità "il serait peut-être doux d'être alternativement victimes et bourreau".

III) Ma "il rammarico non apre questa porta chiusa, / fa misera la lotta, tradisce solitudine".

L'unica possibilità è quella di "prender il nero". Il nero del silenzio. L'alto dell'ansimo nero. Il volo nero. Una serie di consigli perché l'antagonista assuma una diversa (superiore?) posizione, si ripristini l'allegria della situazione sadica.

Nei madrigali non si scorge una differenziazione di sesso. I due protagonisti sono esseri sessualmente indifferenziati, come il loro mondo, "sesso d'un sogno". L'omnicandide non è, dunque, maschio o femmina. È fungibile alle due parti del rapporto. A questo livello la parola amore non ha senso. Ciò significa che il rapporto amoroso, poi che differenziazione non sussiste, non si può che concepire alla stregua di ogni altro rapporto-offesa, ancora una volta terrore e odio. Poiché questa è l'unica possibilità dei rapporti che sia concepibile.

Il licanthropo subisce dunque l'amore come oltraggio, gioco di superiorità e finisce per individuare l'erotismo originale nell'impossibilità di amare: la passione come accordo. Ecco un esempio di colloquio fra omnicandidi:

— resta con me, /ritorna femmina / svolazzante,
fluttuante, increspata, ondulata, / con cappellini bizzarri, un po' sofisticati

— Povera Juliet, fa la fame
— ha cercato disperatamente l'amore / ha creduto di trovarlo in uomini diversi / si è sbagliata / ha ritentato

— ha picchiato la testa contro il muro / per morire / poi si è data in testa la stessa pietra che gli era servita per ammazzare la madre

— le dissi, con le mani verso la gola: "hai il fiato grosso e i muscoli tesi, eh sotto la camicina".

Il licanthropo perseguita con furore ogni possibilità di speranza. L'idea della donna, come prima e seconda madre, utero che prevede un ritorno, ipotesi di riuscita e di mediazione, è smascherata in quanto ipotesi sostitutiva di salvezza.

— E lei?

— Nuda / intenerita / nell'esaltazione del primo brandenburghese
— Si pettina i capelli / profuma le ascelle / arriccchia il pube / spalma la vulva di unguento antibiotico / mastica gomma aromatica / infila nell'ano una supposta emolliente / ammorbidente le mani con la crema / e anche la punta dei piedi

— E pronta per l'amore
— Che cosa, dissi / e lei: "quel pomeriggio ho pianto" /

Sarà difficile leggere una opposizione più crudele e più definitiva a "Union Libre" alla donna dagli occhi a livello d'aria - dal sesso di gladiolo, dal sesso di terra aurifera, d'ornitorinco - dal sesso d'alga e di vecchie caramelle - dal sesso di specchio "dagli occhi pieni di lagrime".

Oppure a "Une pour tantes" - col viso quantato d'edera - sedu-

cente come pane fresco - tutte le donne che mi commuovono: o dalle affermazioni di sopravvivenza di "Je te l'ai dit". Ho ritenuto di dover fare citazioni e indicazioni di testi per dimostrare che scotto si imponga, che temerarietà occorra, demenza e scherno, per svalutare una concezione della poesia dalle radici così spesse e dure, mistiche, surrealiste, e trobadoriche. Quanto logoro materiale verbale occorre scartare, degradare dai suoi significati. Rendere instabile. Quando si parla della donna ogni parola d'uso poetico diviene sospetta al momento del latrato. "Invetticaglia" può sembrare una parodia proprio in quanto colpisce l'immagine del dolore al fondo segreto e impossibile dell'orrore: scritta com'è per sfregiare con gusto iconoclasta l'archetipo più importante dell'uomo, che ha significato materno,

"sgrognone leucocitibondo, pellimbuto di farcime, la tua ficalessa sbaglia e trichigna tuttadelicata la mignotta: oh! sottilezza cacumini torciocchi presticerebrazione, che ti strangosci polpando mollicume, arcipicchiando la voraciosa passitona, la tua dolcetta che alluccherà divanissimamente il pruguglio; cagoscia vizzosaggini il bariatro gattoso: la tua merlosa irabondaggine e vita."

Il ritratto segreto dell'omicanide è steso da Robert Burton, quando descrive i melancolici "I melancolici sono sempre aggressivi. Non sanno parlare, ma devono mordere. Ma non sono consapevoli della loro aggressività e, anzi, si sentono attaccati." I melancolici esseri della fauna sottosadica. Se l'uomo sadico uccide e tortura solo per il suo piacere, a livello sottosadico l'uomo uccide e tortura solo per il suo dovere.

Gli eroi secondo Sade obbediscono alla passione. Gli eroi del genocidio obbediscono agli ordini. E mentre quelli avanzano srenate, totali richieste di responsabilità, assertori d'ogni colpa, d'ogni azione infamante, quelli offrono gelide e impossibili giustificazioni. Dai desideri abnormi d'oltraggiare esseri il più puri e innocenti scendiamo alla constatazione dell'originaria, connaturata colpevolezza della vittima. E infine la differenza più assurda: i sadici come individualità esasperate, sovrane,quisite; i sottosadici come esseri perfettamente fungibili, adatti al duplice ruolo nel gioco vittima-carnefice, il solo consentito. L'omicanide è dunque questo malinconico essere sottosadico, inconsapevole della propria aggressività, che però deve mordere, inconsapevole della situazione di preda, che non si crede innocente.

Sempre più difficile distinguere il carnefice dalla vittima: lo scambio dei ruoli è lecito e sempre possibile: il famoso "je desirerais que vous me guillotinaisiez" di Passerau al boia, ha questo senso ambiguo: poco dopo Passerau è carnefice della sua amante, gettata nel pozzo.

Come si vede un lungo, sotterraneo esercizio di letteratura fino al libro di Giuliani, canzoniere di non-amore, avvelenato dall'insania lupina.

Lecture ostili, ininterpretabili: dove con fatica si fa strada l'invenzione di sé come vittima, che si priva della dimensione della salvezza: l'unica: quella più agevole: di assumere il ruolo del carnefice.

Gnomico-prezioso vademecum, dal tono giudizioso e confidenziale: cambia di posto, e sia come non detto, amore.

GILLO DORFLES PARASURREALISMO

Non più "surrealismo" ma parasurrealismo o postsurrealismo o metasurrealismo. Ossia: non più l'aspetto realistico del sopra-realistico: il marcescente simulacro d'una realtà deteriorata; le viscere dei cadaveri squisiti estroflesse e adorate dai vecchini del verbo lotreamontiano o dagli organizzatori accademici di feste galanti che bevono dalle tazze col pelo di Meret o si esercitano in macabri collages sexy.

Ma invece un neo-para-meta-surrealismo come rilancio — dopo la parentesi iperempositivistica — di tutto quello che è sempre stato alla base d'ogni pensiero creativo (crediamo noi — s'intende — con ogni assunzione di paternità per tale convinzione); ossia: non si crea solo sul limpido; non si pensa solo con la ragione; non si critica solo col predigerito; non ci si libera così facilmente dalla metafora, dalla sineddoche, dall'iperbole. Sarà vero che il processo melonimico riguarda piuttosto la scuola realista, le epoche eroiche, il cubismo (come afferma Jakobson) e quello metaforico, il romanticismo, il simbolismo, il surrealismo? E allora viva la metafora e ancora una volta il vecchio Aristotele bon à tout faire.

E le nuove ricerche linguistiche? i gerghi tecnici? i gerghi critici? le interdisciplinarietà operanti solo sulla carta? Ecco, appunto, dove un neosurr. può intervenire proficuamente. Per domare i morfemi riotosi, per amalgamare le serie sintagmatiche entro nuove unità significanti.

Dunque parasurr. non più come onirismo junghiano; e nemmeno come mercantilismo salottiero bretoniano; ma come **Ueberwindung** (cioè superamento) d'ogni "ritorno di fiamma realista"; come affermazione, ri-affermazione d'un primato del pensiero globale, olistico (non solo intellettuale) e dell'arte che sia ad un tempo razionale, irrazionale, iper-razionale.

GAIO FRATINI A MALEBOLGE: Da Baudelaire ad Annie

Tutto il mio surrealismo è una lettera di cinque anni fa spedita a quel gentiluomo di G. B. Vicari dal fronte di Conegliano. Cin-

que anni di menzogne, di pesca all'amo: umoristi, pochadisti, eccentristi, rumoristi, post-fascisti. Anche Carlo Manzoni: un'ombra che pensava e i vivi sgomentava dagli eterni riposi. Tutto il mio surrealismo è contro le batterie di cucina di via della Croce 67. Contro i mirini del fucile 91. Contro Vicari dalla cravatta bianca che scrive "certi atteggiamenti della rivista piacciono e scandalizzano, sono amati e abborriti..."

Il Caffè è, certe sere di maggio, una lettera di Annie Vivanti a Giosuè Carducci: "Qui tutti ricordano te: i luoghi, le persone, le bestie; e tra queste io sopra tutte."

Ma non parlerò del Caffè. Soltanto di surrealismo. Raro, introvabile come una vera gallina concentrata nel dado di Nedo Nadi e non di Dado Ruspoli. Treves, precisa Annie, desidera quei cinque periodi da Carducci. "Fateci belli e molti e lunghi": ecco la ricetta del surrealismo. "Vi aspettano le famose trote di questo piccolo lago bleu". O meglio: "Cara Annie, come poetessa in Italia sei sempre tu... Sai che è mancato poco ch'io non sia ministro?"

Il surrealismo attiene, più che a Carosello, all'Ente del Turismo: "Ben tornata in Italia! Ma non ritornata nella mia memoria, dove tu abitasti, perpetua signora..."

Il varco del surrealismo è qui, in questi versi di Vivanti Annie:

lo voglio un nuovo canto audace e forte
disdegnoso di regole e di rime.

Di fronte al realistico Mec di Alfredo Giuliani, Annie è una surrealista di nobile temperamento: "La giovane pantera e l'oca arrivarono oggi alle 4 da Torino nella prima classe di un treno omnibus! Alle otto partiva anche il diretto, ma l'istinto dell'oca scelse l'omnibus. Tebaldi la condusse fino a Torino. Italo dunque viaggiò 19 ore al caldo per venirmi ad abbracciare. Saluto l'Italia con molto pianto. Addio. Né venti, né preti, né campanili ci terranno lontani. Dormiremo su un ghiacciaio, con la testa nelle nuvole e i piedi nelle cascatelle. Io, Vivien, il violino, una bambola tedesca, le valigie, gli ombrelli e la cappelliera torneremo via tutti, tristemente, senza avervi veduto..."

Se no, se qualcuno crede che io scherzi su Annie (meglio un'Annie ieri che una Rosselli lunedì), torniamo a Carlo Bo, tra Modena ed il Po: il **Fanalino della Battimonda** che Antonio Del-fino dedicò a Carlo Bo nel 1940 (Edizioni di Rivoluzione, Firenze) "è il risultato d'una esperienza surrealista non ancora risolta e perciò non ancora esaurita. Deve essere stato Curzio Malaparte che, in tempi abbastanza recenti, ha scritto, mi pare, di una nostra volontà di surrealismo. Io, codesta volontà o desiderio di non pensare l'ho adottata dal 1932. E non vorrei affatto insinuare che si tratti di una data avanguardista o precorritrice..."

Il **Fanalino**, scritto in due sole serate di tre ore ciascuna, è stato corretto per quanto lo può permettere la volontà surrealista e purgato di qualche parola che l'attuale moralità o civiltà del pubblico non ritiene scrivibili, benché talvolta necessarie all'arte e alle curiose e realistiche esigenze della vita animale..."

Aprò a pagina 50: "Si ha da dover ogni rimedio contro introvervie di goduria fisica..."

Dialogo di pagina 66: "Quanto sono volgari le ragazze a dirà 'omo'. — Amo direi — sopraggiunse Ludovis dai suoi astrali concetti. — In senso di pesca può andare..."

Pagina 82: "Mori così giovane, aveva comprato l'automobile da pochi giorni, ma la società non pagò l'assicurazione perché in quell'istante fallì. Togliete pure di mezzo l'anima ma che farete del manico?"

Pagina 92: "La pace si è fatta chiara, tanto bianca di un candore invulnerabile, e un carbonaio che le si era avvicinato si liquefece in gocce di latte. Il treno ha ormai ruote di gomme: ci andò sotto un giorno e non si fece alcun male. Patina sacra che copre il mondo mediano dei nostri pensieri! Due fate si danno la mano! Una di esse ha un naso grosso come la folgore e somiglia l'andare del vento, l'altra ha una bocca dove si cuoce il pane, e tutti le vanno attorno per farsi sputare addosso così che porteranno a casa tanti panini gustosi."

24 anni dopo nasce L'Oblò di Spatola e la Battimonda del '64 occupa Fiume, il Verri, Grammatica e naturalmente Malebolge: "Degenerata dal vizio la passione fece sì che a centosettanta all'ora sua madre si facesse fecondare da un camion che sorpassava."

Il surrealismo, in questo senso, è quel che manca alle mine-stre, alle galline, al caffè e al cognac nazionale. L'unico umorismo possibile è nel trauma, nel disastro di morire con un'automobile di pochi giorni, o come Guglielmo dell'Oblò "avendo come levatrici gli agenti della stradale" mentre prendono le misure del sinistro.

Sono per un umorismo bieco, iracundo, sinistro. Ma niente umorismo nero alla maniera di Brown. Ma tutto surrealismo rosso alla maniera di Char: "Enfoncée-toi dans l'inconnue qui creuse. Oblige-toi a tourner... Pour qui oeuvrent les martyrs? La grandeur réside dans le départ qui oblige. Les êtres exemplaires sont de vapeur et de vent."

Il "lasciatemi divertire" di Palazzeschi è diventato ormai materia grigia di guardia carceraria. (Vivaldi, quel secondino di Cesare Vivaldi, crede di impegnarsi e disimpegnoarsi a seconda dei tempi: realista socialista nel '46, poeta dialettale nei giorni del boom regionalista, sperimentale tra Palermo e Reggio Emilia, surrealista di complemento tra Imperia e il Marcatré; "un gattone da trenta lire per passare sull'altra sponda: supermercato di piazze su cui versi l'aceto d'una elemosina".)

Il pop-surrealista che ha tradotto l'Eneide dal francese così scrive inventandosi prefatore d'una muta di pittori-crack: "Amiamo il neon sentimentale, i tiscici riflettori del Colosseo e le dolci, arroganti lamiere lacerate e insanguinate dopo lo scontro.

Amiamo Dracula e la sua vittima, il morto e il vivo, il demonio e il cherubino...»
 E così di seguito in **Krachs**, Documenti d'Arte Moderna, Roma 1960. Meglio allora Annie Vivanti quando scrive al suo Giosué: "Vi rivedo dunque. Grazie. Siete bello, siete superbamente bello, ed io Vi adoro. Come avete la bocca ostinata, che stona con la ispirata serenità dello sguardo? Gli occhi guardano l'altezza conquistata e la bocca dice: Ancora! Non basta, Giosué Carducci? Perché dice ancora **Voglio** la vostra bocca?"

FRANCESCO LEONETTI IN PERFETTO DISACCORDO

Milano, 10 maggio '65

Caro Spatola e amici di "Malebolge". Vi dò con questa lettera un appunto conversativo, minimo, utile alle nostre discussioni rare, sull'argomento che tormentate e proponete nel titolo-questione "parasurrealismo".

Mi ricordo che due anni fa, conoscendo Maurice Nadeau, storico del surrealismo, e gli amici del gruppo Blanchot tutti versati diversamente nella resistenza all'egemonia sartriana, mi sono messo a ripensare ai miei fatti di scrittore... e ritengo che l'alternativa surrealista, là dove è rimasta con gran rigore ed estenuazione insieme, è importante e felicissima per togliere a tutti la sicura sedia "engagé". Senza surrealismo negli antenati della nostra galleria, e nei cugini e nello scaffale, e nei momenti di "discesa" che sono fondamentali nella ricerca, non si può produrre oggi nulla che non sia propagandistico.

Tuttavia una disquisizione linguistica mi ha bloccato, nei riguardi dell'interesse al surrealismo. Consiste in questo: ciò che si connette all'automatismo, o a qualche modo di trascrizione, invece che alla composizione, non mi pare che abbia più una forza di corrosione degli Istituti che abbiamo riconosciuti come il deposito dell'inerzia mondiale. Perché si tratta di stati e di atti "presemiotici"; e oggi non c'è più questione di viscerosità o di asfasia necessaria contro schemi razionalmente sordi per troppo di discorso.

Oggi c'è questione di significati secondi, che cioè non soggiacciono all'illusione di un'aldiqua dalla lingua (se non come illusione o momento di silenzio per giungere a significare). In perfetto disaccordo, il primo scrittore sulla via dello strutturalismo in Italia.

STELIO MARIA MARTINI L'ELEMENTARE PERSUASIONE SURREALISTA

Non vedo modo migliore per impostare un discorso, specie se breve e indiretto, sul surrealismo (e derivati **para** e **neo**) che quello consistente nel tentare un'analisi il più possibile accurata dei rapporti tra la propria personale esperienza artistica e le proposte e sollecitazioni surrealiste, comeché siano pervenute. E questo considerata straordinaria importanza del surrealismo nei confronti dell'odierna esperienza culturale tout court. Per quanto mi riguarda, trovo al fondo della mia personale esperienza l'elementare persuasione surrealista a tenere sempre in gioco l'**existence terrestre, en la chargeant de tout ce qu'elle comporte en deca et au-delà des limites qu'on a coutume de lui assigner**. Ma è chiaro come, anche da questa stessa formulazione così generale, si possa partire per giungere a quei derivati **para** e **neo** di cui sopra. Credo però che la sfida a trovare un solo modo o un solo motivo, nei vari tipi di espressione artistica degli ultimi trent'anni, che non faccia capo più o meno direttamente alla rivoluzione surrealista, sia già ormai oziosa. Francamente, tuttavia, non so che senso abbia parlare di recupero del surrealismo, da trasformare così in parasurrealismo, grazie all'impiego di filtri ideologici: quanto meno non mi riesce chiaro il perché del ricorso a questo specifico atteggiamento estetico. In altre parole, per parafrasare lo stesso Breton (**Second manifeste du s.**) non vedo quale risultato sia ottenibile con l'applicare filtri ideologici, p.es., a quanto Lautréamont propone intorno alla via estetica della conoscenza. Ma tutto ciò rimanga pur detto con la riserva che non abbia capito gran che sull'argomento surrealismo, neosurrealismo, parasurrealismo. Diciamo allora come la diffidenza verso **para** o **neo** etichette da applicare a determinate operazioni sorga dalla legittima riluttanza di fronte al pericolo possibile di far apparire come **derivanti** operazioni ed esperienze aventi invece buon diritto a potersi considerare autonome. Chi, ad esempio, sfogliasse la raccolta di **Documento-sud** (la vecchia rivista napoletana d'avanguardia, 1958-60) non potrà fare a meno di rilevare come, per tante ragioni (da particolari predilezioni di qualche redattore a ragioni di scambio con gruppi parigini) il surrealismo vi appariva chiaramente operante e l'osservatore superficiale non avrebbe troppe difficoltà a definirla una rivistina **neosurrealista**. Tuttavia oggi nessuno potrà sostenere che nella pittura di Persico o di Del Pezzo o nelle mie poesie visive il surrealismo venga a giocare un ruolo d'importanza maggiore di quanto nei giochi nella pittura o nelle poesie visive di altri, che dal surrealismo si siano tenuti sempre lontani o, ripeto, essendo ciò assai improbabile, di altri che non si ritrovino di essere stati responsabili di riviste **neosurrealiste** anche solo in apparenza.

MATTA RISPONDE SUL SURREALISMO *

Non un giudizio storico, Matta. Ci interessa una descrizione dell'esperienza surrealista, il significato attuale del surrealismo: se per te il surrealismo ha conservata intatta ogni "riserva di avvenire", se ha senso una considerazione del surrealismo oggi in Italia, da parte di gruppi di giovani.

Il surrealismo è di grandissima attualità, perché si propone, oltre, verso la poesia, l'emancipazione dell'uomo e dello spirito. Il surrealismo combatte l'oppressione e l'imbecillità. Capisci che cosa intendo per imbecillità? L'oscura, segreta, molla della violenza: l'uomo desidera distruggere ciò che non capisce, e chi ha il potere tende a negare, come un attacco a se stesso, ciò che non gli risulta facile e già acquisito. Il surrealismo allora è una voce contro l'ingiustizia. L'unico mito veramente vivo nel surrealismo è l'idea di giustizia.

Il surrealismo combatte l'ingiustizia con la poesia e la pittura?

Non devi dimenticare che ci fu una "centrale" del surrealismo che ha diretto un'azione surrealista. Il Gruppo ha sempre agito contro l'ingiustizia con tempestività e immediatezza; ha sempre protestato con manifesti, con scandali, contro l'opinione e l'ingiustizia.

Questa protesta è ancora viva? Come si attualizza?

Ti farò un esempio. Ho visitato in questi giorni la mostra aperta a Bologna sul tema "Resistenza e pittura". Si tratta di una mostra molto importante, nei confronti della quale bisogna dire una parola estremamente chiara: è necessario finirla con la nozione di nazionalismo nell'arte. L'opera di protesta, francese polacca o italiana, non si differenzia in senso nazionalistico. Anzi, non si differenziano affatto. L'opera di protesta è sempre surrealista: è sempre il surrealismo che viene condannato, escluso, bruciato.

Sai che in Italia, uno storico, Luigi Salvatorelli, ha trovato una matrice comune tra surrealismo e hitlerismo? Ti leggo dal suo libro "Storia del '900": «L'importanza storica delle condizioni mentali e morali di una parte cospicua della classe intellettuale di Occidente: confusione di idee, disseccamento dei sentimenti, atrofizzazione, o addirittura perversione, della coscienza morale, perdita di senso della realtà. Il pensiero diviene gioco dilettantistico, la volontà reazione isterica. L'analisi del movimento surrealista è una delle chiavi per comprendere il crollo politico morale della Francia nella seconda metà degli anni Trenta, e con la Francia di molta altra parte dell'Occidente Europeo.»

Parlare così significa evidentemente non conoscere la storia del surrealismo. Uno che scriva, dipinge, fa una cosa "rara" non è necessariamente un surrealista. È surrealista chi ha un comportamento surrealista, cioè rivoluzionario: intendendo per rivoluzionario quella che avviene nel senso della rivoluzione socialista. La storia del movimento surrealista è una successione di adesioni, ma anche una successione di esclusioni. Quel signore che hai citato non sa, per esempio, che Dalì è stato escluso nel 1934 per deviazionismo fascista. E mentre tu puoi leggere i manifesti di protesta contro i processi di Mosca, contro la neutralità nella guerra di Spagna, contro l'ultima guerra, firmati dai surrealisti, difficilmente potrai leggere quelli firmati da Salvatorelli.

Siamo nel 1965, l'atteggiamento surrealista non subisce varianti?

Anche nella guerra fredda c'è una resistenza. Si sviluppa a livello culturale. Il surrealismo diventa una resistenza vigile, costantemente informata, sempre attenta. La poesia surrealista è all'erta: demistifica le forze di confusione che operano nella cultura. Il surrealismo è una poetica d'allarme, perché la poesia sia viva di forza rivoluzionaria. L'oppressione mina l'opera d'arte surrealista, i borghesi restituiscono prodotti d'arte che sono minati, i surrealisti devono disinnescare le mine, denunciare dove sono state nascoste.

Ti spiego che cosa intendo dire. Un'opera d'arte può essere compresa come un giuoco e il surrealista accettato come uno che fa cose divertenti. Questo atteggiamento corrode e mina il surrealismo.

Esercitare la poesia significa dunque esercitare l'intransigenza?

Sì. Il surrealismo è comportamento. Uno dei primi sintomi di abbandono dell'intransigenza può essere l'amore per il denaro. Uno può essere escluso per questo dal movimento. Vedi il caso di Picasso. Per questo è caduto in sospetto. I surrealisti avevano ragione: sulla rivoluzione cubana oggi Picasso non è d'accordo. Il surrealismo è attitudine alla rivolta e Breton oggi rappresenta l'intransigenza nella cultura. Non essere surrealisti significa oggi non essere d'accordo per una resistenza sulla guerra fredda.

Indirizzandoci verso il surrealismo sapevamo di affrontare una lezione di dissenso e di rivolta. Ne abbiamo temuto certi aspetti spettacolari, provocatori. Ci sono anche delle esitazioni nell'identificarsi in un gruppo. Soprattutto bisogna considerare la particolare situazione italiana...

In Italia si conoscono poche cose. Ma più di un compito di diffusione vi aspetta un compito di interpretazione. Bisogna apertizzare il surrealismo e precisare il suo aspetto marxista. I giovani devono sapere che il surrealismo si identifica con la poesia e la poesia è intransigente nei confronti della stupidità. Per quanto riguarda il lavoro di gruppo ricordati che negli aeroporti ci vogliono duecento persone perché trenta possano volare.

Ci possono essere molte resistenze nei confronti di un allargamento meccanico delle responsabilità. Io personalmente ritengo che l'adesione alla volontà di trasformazione economica del mon-

do non possa mai esaurire il desiderio di interpretazione, la ricerca di dati umori, del significato stesso degli avvenimenti. Una adesione a questo tipo di rivoluzione allarga la responsabilità dell'intellettuale? o piuttosto non rischia di soffocarla?

Vorrei che in Italia si realizzasse il mio sogno: quando i surrealisti si organizzavano erano tutti comunisti. Con l'espulsione del 1935 il P.C.F. si pietrificò. Vorrei riprendere l'idea surrealista. Formare una cellula di artisti e di poeti in un movimento di sinistra che riconosca in loro il suo completamento culturale. Non so se hai osservato che in questa lotta politica i proletari chiedono molto poco. Le loro sono rivendicazioni di contadini. Per loro la cultura si esprime nel folklore. Per un surrealista la vita deve essere veramente vita e questa concezione folkloristica dello spirito non è vita.

In Italia si chiami come si chiami la sinistra e si identifichi col partito che vuoi. Io, quando parlo di movimento rivoluzionario di sinistra intendo parlare di proletariato. Anche il proletariato però è minato: oggi che viviamo nella seconda rivoluzione industriale occorre un secondo manifesto che dica: oppressi, mistificati, bombardati di tutto il mondo unitevi! Bisogna dire così: non solo e ciascuno secondo i suoi bisogni, ma anche secondo i suoi amori.

* Intervista di Corrado Costa a Sebastian Matta. Reggio Emilia, il 30 maggio 1985.

GASTONE NOVELLI PURCHÉ SIA UNA CHIESA...

Mio caro Adriano Spatola, scusa se rispondo con un mese e più di ritardo alla tua lettera ma qui da me le cose vengono continuamente trascinate in su e in giù e non sempre mi riesce ad acciapparle e trattenerle il tempo necessario a sbrigarle in bene o in male. La tua idea di "un recupero più o meno sospeso..." eccetera non le capisco bene perché come sai rifugge dalle definizioni, odio i cataloghi e non sono in grado di capire cosa, qui da noi, si intenda, o ciascuno in modo diverso intenda, per surrealismo. Per quel che riguarda me è un'altra faccenda: ho sempre detto e pensato che una buona metà delle ragioni che hanno determinato gli strafalcioni e i provincialismi della letteratura e della pittura italiana, per non parlare della critica, è da ricercarsi nella ignoranza degli apporti del surrealismo alla formazione culturale del nostro tempo. Ma ora, mi pare si venga travolti da altri, altrettanto disgustosi, strafalcioni: vorrei che tu pensassi un momento a come Barilli vede Vacchi, a come Crispolti e altri con lui fabbricano radici a Fieschi o ai mobili Stedini-De Sanctis. In nome del Surrealismo (come del resto di Dada o dell'Astratto-Concreto) sta succedendo qualsiasi cosa, e, per ognuna delle caselle immaginabili di questa nostra così recente avventura, esiste una spiegazione, una falsificazione, una impostura da catalogo buona per la Chiesa di Dio o per quella del popolo, purché sia una Chiesa. Ora tu sai che io rifuggo dalle giustificazioni e sono terrorizzato dalle classificazioni, mi ci sento in una prigione troppo stretta, non voglio quindi che si inventi un nuovo termine, "parasurrealismo", non voglio neppure che se ne usino di vecchi, in questo mondo mentecatto (parlo di "conoscenza"), perché questa catalogazione storicistica serve solo a quelli che devono piantare rampini per arrampicarsi su di un leggero pendio o applicarsi i trampoli per entrare in mare.

Il nostro è un paese malato di borghesia intellettuale, da Croce a Gramsci, in letteratura ci porteremo sempre dietro l'idiozia, da Carducci a Pascoli a Bacchelli a Moravia a Levi e così via, in pittura abbiamo i nostri buoni Sironi e Mancini e i macchiaioli napoletani e Morandi. E prova un poco a trovare un ragazzo di sinistra o uno dei nostri amici Feltrinelliani disposto a riconoscere nudo e crudo che Sironi e Morandi non esistono nel mondo di Picasso e Miró, o che Moravia e Carducci sono umili e ignoranti animali nel mondo dei loro contemporanei, quando si esca dalla Maremma o da qualche paese del Sud. Allora cosa vuoi che io dica a te, Adriano, che "l'Anthologie de l'Humour noir" è stato un grosso fatto? Sai bene che amo Batalha, che sono buon amico di Klossowsky, che raccolgo da anni disegni di Man Ray, ma anche di Klimt, che colleziono libri di Breton e di Jarry, che... So molto bene dove sono la mie radici, ma il fatto è che non credo all'esistenza di "radici" nel comune senso storico che viene dato a questa parola.

E ora, amico, dopo questa grande chiacchierata, ti saluto. Non ho bene capito cosa volevi che ti mandassi, ma spero che questa lettera ti sia utile per capire cosa penso della faccenda.

RENATO PEDIO SURREALISMO E PARASURREALISMO

La tradizione ormai è rivoluzionaria, e hanno luogo i revivals. Il nuovo ha la sua storia e dunque ritrova il gusto e i rischi della strada. Il periodo è di riscoperte: l'avanguardia russa, il Dada, il surrealismo sono richiamati a fornire chiavi e fondamenti. Ogni revival è però neoclassico: i risultati sono spesso freddi e inconsistenti; si espande la filologia. Tuttavia l'arte moderna è cominciata prima e continuerà dopo; e, per sottrarre al rischio di revival ciò che facciamo, dobbiamo scegliere ipotesi che collochino in connessione tutti i fatti, altrimenti ciò che facciamo diverrà privo di connessione con qualunque fatto. Il passato deve servire a progettare il futuro nascente; perciò la domanda: l'arte moderna ha un suo percorso? ha connessione con la realtà? è dotata di significato indipendentemente dai revivals.

La domanda è retorica. Senza dubbio l'arte moderna ha un suo percorso, senza dubbio ha connessione. Il termine "surrealismo" non fu inventato dai surrealisti, ma da Apollinaire, dunque "prima"; e per Breton non è un -ismo, è una svolta radicale e produttiva, dura anche dopo. Ma darne l'etimologia classica, trattarla come prefisso noto più termine noto, ce ne sottrae la sostanza. "Sopra la realtà" ha senso solo se vale dilatazione e non rinuncia. C'è evidentemente un filo che lega certe predilezioni ricorrenti: l'Oriente dei surrealisti e lo Zen dei beatniks, e, negli uni e negli altri, la psicanalisi e il rifiuto radicale della società entro cui operano. Esplicitamente, per i surrealisti la chiave, oltre l'arte, è il pensiero. Ma l'uso è invalso di vedervi semplicemente una chiave di liberazione arbitraria, o un gergo metodologico di "resistenza", o una fuga aristocratica dal mondo reale. Così la tradizione del nuovo viene risucchiata entro gli strumenti dell'antico (non sa congelare l'antico). "Surrealismo", oggi, sembra riproporre l'esasperante e sciocca polemica circa il razionale e l'irrazionale: in verità nell'ambito di una semantica retroattiva, romantica o positivista, che consideri i nuovi composti linguistici come manuali combinazioni tra i vecchi e veda la dilatazione del linguaggio come espansione orizzontale, non ne veniamo a capo.

Il termine si intende, in tutta la sua ricchezza, solo nell'ambito di una semantica produttiva, dove le connessioni tra i vecchi prefissi e radici, tra materiale dato e conio inedito, siano verticali; cioè nell'ambito di un linguaggio che cresca su se stesso verificando le crescite come acquisizioni di nuovi settori del mondo. Così un circuito nuovo, un impasto inaudito, una rottura e uno strappo, l'andare in cecità con gli occhi aperti, il fascino ironico, l'assurdo trattato con fede, il caso reso fonte di conoscenza, non sono "irrazionali" e tanto meno "irreali", anzi razionali e reali in un senso profondo ma semplice di crescita. Non si tratta di abolire la vecchia realtà, anche se questo è stato talvolta il senso che la polemica dei surrealisti ha voluto conferire al termine. In tal senso, veramente essi "non sapevano" ciò che facevano: facevano — "per caso" — molto di più. Aggiungevano una proiezione verticale — perdonatemi: una **dimensione** mentale — alla vecchia realtà, la rendevano un ristretto caso particolare.

La questione dell'attualità del surrealismo, così posta, è subito risolta. Guardiamoci dal farne un capitolo chiuso dell'arte moderna; se esso sia un -ismo e quanto l'-ismo rimanga attuale è problema da filologi e dobbiamo lasciarlo a loro. Trascuriamo il suffisso: è il prefisso e il radicale che contano, e vanno intesi in questo travolgente "sur": verticale. Moltiplicazione e non rinuncia; dilatazione degli strumenti e non fuga dalla realtà; entro il pensiero, mediante il linguaggio. In questo senso il surrealismo è un pregnante sinonimo dell'arte moderna e in questo senso ci interessa a fondo.

A) Caso; B) Sogno; C) Rivoluzione. Che significa, nella mappa delle buone intenzioni, l'oggettivo integrale, il soggettivo integrale, il sociale (e dunque la comunicazione) integrale. Se i tre elementi, che sono tutti e tre strumenti e finalità ininterrotte nel surrealismo e nell'arte moderna, vengono sommati nel modo classico, tuttavia, non se ne trae molto più che un profilo psico-sociologico, un caso clinico. Il fatto importante è invece che essi coesistessero e coesistano: che i surrealisti li sentissero perfettamente integrati — come noi, malgrado tutti i nostri discorsi sull'ideologia e l'avanguardia, li sentiamo integrati, e ci troviamo poi in disaccordo solo sulle parole. E in questo senso, dunque, il surrealismo è strettamente attuale.

La differenza deve consistere nel fatto che noi siamo tenuti a sapere ciò che facciamo. Quegli strumenti sono tutti validi, ed altri con essi. Fare del surrealismo un alibi è altrettanto falso che considerarlo chiuso, una moda. Dubitiamo semmai della sua coscienza critica: sentiamo che non vi è abbastanza controllo sulla scoperta dell'anticontrollo. Se si sceglie il caso a strumento di conoscenza, occorre accettare il dato fino in fondo: altrimenti non si fa che riaffermare quella stessa causalità impoverita che si combatte, nella quale il caso è l'eccezione, sembra qualcosa d'"altro"; mentre è la causalità che è l'eccezione, è, ha scritto Breton, "realtà sommaria". In altri termini il problema ormai non è di contrapporre, ma di fondere e di disporre. La **casualità** non è che una **casualità** d'ordine superiore: possiamo insistere ormai sull'uno o sull'altro dei termini dell'eguaglianza, il risultato deve restare identico. Se non è identico, non l'eguaglianza è errata, ma il nostro modo di verificarla.

Aggiungere reami al pensiero fa esplodere non solo l'universo dei segni, ma le funzioni. Dal materiale l'accento salta inevitabilmente alla struttura. Cioè, la funzionalità è ineliminabile in base al feed-back della materia vivente, non vi è alcun gruppo di segni che la mente non sappia strutturare; caso e sogno non sono un regalo né un fine, sono metodi potenti per conoscere e per costruire. Tuttavia, guai al sogno che pretende di sognare; quanto al caso, esso è decisivo: ci **controlla**. Esso è sempre linguaggio: **inventa ciò che è**.

Vorrei solo testimoniare che queste stesse parole sono controllate dal caso. Il problema umano è di sfruttarne la funzionalità. Rinunziarvi, sottrarre la funzionalità al caso e al sogno, significa tarpare la crescita della rivoluzione moderna, riaffondare nei condizionamenti travestiti della memoria; è perfettamente vero che non elimineremo la memoria, che ogni parola è semanticamente la sua storia, che nessuno scatto anarchico modificherà le costellazioni biochimiche sui neuroni; ma la tesi appunto, è quarant'anni di distanza, è che la memoria non basta più; l'accento è appunto sul fatto che il suo meccanismo non è che una parte della realtà, che la sua stessa **struttura** è divenuta un materiale.

Conta l'arricchimento reale dei campi, la moltiplicazione reale,

umana, della strumentalità della percezione e della comunicazione: non è un dato per élites, è intrinsecamente sociale, benché la verifica non possa essere banalmente sincronica, perché: equilibrare il monopolio della memoria significa introdurre di fatto la dimensione del futuro, ove da secoli "precede" l'arte moderna; e, raggiunta e corrotta, precede di nuovo. Nessun funzionario di partito potrà mai capirlo veramente: ma questo appunto comporta il rapporto organico, altrimenti incomprensibile, tra arte moderna e rivoluzione: cioè tra la contestazione dei valori consumati e la proposta di nuovi valori - mentali.

Per questo ogni discorso di struttura determina l'arte moderna, e per questo l'arte moderna non può essere reazionaria, e per questo, anche, la tensione del futuro che la pervade non è meramente tecnica, ma integrale, e ogni questione linguistica si risolve sempre in un rapporto e in un discorso col tempo: il coraggio, oggi, sta nel considerare "sommario" il dogma dell'irreversibilità temporale (dal punto di vista della percezione); e la struttura così impostata infine travolge mentalmente, "verticalmente" ("sur") ogni impalcatura statica, il vecchissimo condizionamento. La parola alienata non designa più gli oggetti, la sua situazione è quella dell'ambiguità: accettare il dato negativamente conduce a non scontare più il segno col significato, a negare fino a morire; accettarlo positivamente vale assumere coraggiosamente l'ambiguità come ricchezza; e ogni struttura che la debba controllare non potrà essere che molteplice, e il controllo tanto più complesso. Altrimenti "tornare al surrealismo" risulterà in retorica e in ep(ia)gonia cioè che per i surrealisti fu invenzione, contatto, vortice di realtà.

Fisica: le interazioni possibili sembrano quattro. Gravitazionali (sono sui rotocalchi); elettromagnetiche (uno più uno due, tutta la chimica); forti (nel nucleo: le accettiamo sospesi: è il magico, è la bomba); deboli, il vero rompicapo. (Di queste ultime vorrei sottolineare, e non per fare un calco di basso conio, l'assoluta parità della dimensione "tempo".) "Posizione" e "velocità" di "particelle" "rotanti": "corpuscolo" ed "onda"; sono immagini liriche ancestrali, parzialmente legate alla memoria, allusioni naturalistiche, similitudini e allegorie, anagrammi depauperati: sono travolte da una realtà mentale preliminare alla stessa matematica che la descrive, ma "trovata" in essa. Il modello è ovviamente mentale anche in senso psicologico. L'inconciliabilità degli opposti è un condizionamento del docente elementare: il concreto è sempre contraddittorio, ma solo rispetto a modelli sclerotici. La compatta fiaba candente dei seni della nostra donna, lo straccio immondo intriso di sopruso, l'orrore del bulo, l'amore che tortura, il vagare odisseo, sono — devono — venir compresi entro la nuova struttura, ove ognuno trapassa nell'altro senza perdere nulla di se stesso. La nuova struttura è condizionante, non si può eliminare, ma esige, per vivere, che vi si colli dentro materiale mosso, la verità che muta o trasmuta. Qui c'è un segreto di connessioni mentali perfettamente individuato dai surrealisti; e qui soltanto caso e sogno, nel vuoto del reticolo mentale sganciato dalla memoria e padrona di essa, proseguiranno veramente, e senza la paura, l'anarchica, sorprendente, totale rivoluzione.

LAMBERTO PIGNOTTI UN RILANCIO DEL SURREALISMO?

Attivo e passivo di un'esperienza - Surrealismo e Gruppo '70 - Surrealismo come scuola di guerriglia culturale
A sedici, diciassette anni scrivevo sui muri VIVA IL SURREALISMO. Era il tempo di guerra e come altri miei amici non avevo in tasca il più delle volte neanche i soldi per il biglietto del tram (che del resto era un lusso per tutti): a chi poteva saltare in mente di prendere un biglietto per scendere a Chiasso? Eppure per chi le sapeva appena cercare le notizie sulle avanguardie non mancavano e si potevano pure trovare alcune riproduzioni di opere di punta fino alla metà degli anni trenta. Bastava usare con una certa abilità i cataloghi della biblioteca Nazionale o della Marcelliana.

È vero anche che a noi non interessava conoscere tutto di questo o di quel movimento d'avanguardia: non era nostro proponimento quello di diventare degli storici dell'arte sia pure di punta. Ci piaceva invece la sensazione di vivere respirando il più possibile l'aria mossa e frizzante che sembrava soffiare da quelle pubblicazioni che allora davano davvero una specie di brivido del peccato solo a prenderle in mano. Né era un gran male il fraintendere (e il voler fraintendere) l'esatto significato di quei testi e di quelle tavole: a casa infatti, e spesso all'insaputa l'uno dell'altro, scrivevamo o tracciavamo sulla carta qualcosa che riusciva talora a infrangere, magari preterintenzionalmente, le regole stesse del fare avanguardia in questo o quell'altro senso. Il surrealismo rappresentava allora un po' il beniamino fra i "nostri" movimenti d'avanguardia e la predilezione aveva anche certamente un fondamento e una corrispondenza per così dire teorica: era pure una stagione di letture di snelli o ponderosi libri di psicanalisi e gli abissi dell'anima riservavano ancora per noi un fascino. Non di rado andavamo a letto per sognare e per avere al risveglio un certo materiale da analizzare.

Poi i miei primi manoscritti: i due o tre malcapitati che li ebbero a leggere (ma chi cercava i lettori allora?) non li definirono mai né poesia, né prosa, ma "neosurrealismo". Questo per dire che ce n'è quanto basta perché io abbia più di un motivo di simpatia per il surrealismo, o almeno per quello che dal mio punto di vista è il surrealismo (ma ai miei occhi non sempre esso si delinea con esattezza nel più vasto orizzonte comprendente anche il suo retroterra futurista e dadaista): esso rappresenta un po' per me l'etichetta degli anni verdi.

Non si tratta comunque soltanto di un peccato di gioventù. E per venir ai tempi più recenti vorrei qui propormi, pur non essendomi posto il quesito in modo sistematico, la ricerca dei miei rapporti attuali con il tipo di esperienza da cui ha preso le mosse questo discorso. Il fatto personale va naturalmente interpretato come un pretesto per porsi la domanda: il contesto attuale può rendere possibile una ripresa globale o parziale di moduli del surrealismo? E in quale direzione? Resta dunque da vedere molto schematicamente qui che cosa invece debba considerarsi esaurito. Ribadisco che il problema andrebbe affrontato sistematicamente e non con la disinvoltura di una nota sia pure "a responsabilità limitata" come questa, necessariamente connessa all'autobiografia. Del resto cautele analoghe dimostra di avere Adriano Spatola quando asserisce, nel primo fascicolo di *Malebolge*, circa la possibilità di un recupero del surrealismo, "che un'operazione di questo genere risulterebbe assurda se venisse compiuta senza tenere in debito conto il fatto che oggi il surrealismo appare all'occhio dello storico come un momento parziale di un'area ben più vasta e stratificata, ricca delle più diverse suggestioni. Molta acqua deve naturalmente ancora passare sotto i ponti prima che sia possibile determinare con una certa esattezza il grado di autosufficienza dei vari movimenti dell'avanguardia storica: per il surrealismo, poi, che si è sempre fatto un vanto di riuscire a rinnovarsi in continuazione, uno studio completo degli apporti risulterà estremamente complesso".

Ciò che poco o punto mi convince a un eventuale rilancio del surrealismo è il suo versante metafisico, la sua residua compiacenza anarchica, il suo culto per l'irrazionalismo come tale, la sua inclinazione mistica, il suo porsi quasi come una setta o come una religione con tanto di profeti, riti, eresie, scomuniche. Per quanto concerne poi l'aspetto più precisamente endolettario, diffido, sempre nell'ordine di un rilancio e da un'angolazione tutta spostata sul momento sincronico, della parola ancora intesa come simbolo, del compiacimento del mero accostamento verbale, della frantumazione e della successiva ricomposizione del materiale linguistico che adduce come proposito la registrazione di motivi del subconscio, dell'insensibilità concernente la ricerca di nuovi modi di comunicazione. E d'altronde ovvio che tali contestazioni andrebbero fatte caso per caso e grado per grado.

I motivi globalmente vitali e per me positivi che invece posso ancora riscontrare nel surrealismo li metterei sotto i segni dell'extraletterarietà, della interazione fra le arti, del rapporto letteratura-ideologia, dell'uso dell'ironia a scopo demistificatorio, dell'impiego della letteratura quasi come se essa fosse un'arma. A tal proposito assai eloquenti risultano alcuni passi di una dichiarazione surrealista del '25. Vi si può leggere: «Non abbiamo niente a che vedere con la letteratura, ma siamo capaci come tutti di servircene, se è necessario. Siamo ben decisi a fare una rivoluzione. Siamo degli specialisti della rivolta. Lanciamo alla società questo monito solenne: che faccia attenzione ai suoi errori perché noi la coglieremo a ogni suo passo falso.» Non a torto Spatola ha ravvisato qualche traccia di surrealismo nella tematica del gruppo '70; è ovvio anzi che chi si prefigge di infrangere la barriera fra arte e società, fra manifestazione estetica ed elemento quotidiano troverà sempre in varia misura l'antecedente surrealista (frammisto a quello futurista e dadaista). Solo che oggi, come avviene appunto nell'ambito del gruppo '70, è possibile si ancora "urlare" alla maniera dei futuristi, dei dadaisti e dei surrealisti, ma solo coi volumi della teoria della comunicazione e dello strutturalismo sotto il braccio.

Vorrei terminare questa schematica nota accennando poi a ciò che può rappresentare nell'attuale contesto sociale il precedente del surrealismo in quanto movimento d'avanguardia organizzato. Le prime sommosse dell'avanguardia, comprese quelle futuriste e dadaiste, furono a carattere sporadico e anarchico; il surrealismo stabilì un altro metodo di combattimento: la guerriglia condotta sistematicamente e durevolmente contro i centri di potere culturale istituzionalizzato. È siffatto metodo di combattimento, e non più quello anarchico, che, nella fase presente, l'avanguardia sta attuando. Si può affermare che il surrealismo rappresenta la prima scuola di guerriglia per le avanguardie successive? Si può dire che le dichiarazioni e i manifesti surrealisti costituiscono in embrione un manuale di guerriglia artistico-culturale?

Almeno emblematicamente sì. E che ciò rappresenti un motivo di suggestione non sorprende affatto. Anche la guerriglia culturale si avvia ad avere il suo Vietcong: si avvia cioè ad essere sempre più organizzata, a minacciare sempre più concretamente le anacronistiche istituzioni culturali, che già oggi, e pur disponendo di mezzi considerevoli e di canali di diffusione in sé efficaci, non riescono più ad imporre le proprie scelte.

Già, perché non è proprio un caso se da qualche tempo c'è sempre più gente che si vergogna di entrare in una libreria per chiedere l'ultimo romanzo premiato, che so, allo Strega o al Viareggio.

GIUSEPPE PONTIGGIA PERCHÉ IL SURREALISMO

Perché parte da una negazione, della Realtà, non solo quando sia ridotta all'equivoco della interpretazione quotidiana, ma dovunque sia definita in una prospettiva dogmatica e filosofica. Perché sollecita e promuove una invasione dell'inconscio nella creatività, esplorando una nuova iconografia e aprendo il discorso poetico alla dissociazione logica (principio di contraddizione, capovolgimento dei rapporti) e alla associazione fantastica. Perché

individua nell'innovazione linguistica e strutturale, sistematicamente progettata e attuata, non il pretesto di un futile esibizionismo formale, ma l'occasione e lo strumento di un contatto autentico e diretto con la realtà, reso ormai improbabile da tecniche che apparivano irrimediabilmente legate a una diversa condizione storica e culturale. Perché infine, a conferma e sintesi delle altre ragioni, il Surrealismo si distinse dagli altri movimenti di avanguardia del Novecento proprio perché pose l'accento sul suo carattere di impegno totale, nella volontà di un comportamento che non eludesse alcuna delle responsabilità umane. Di questa moralità intrinseca (e naturalmente problematica) del movimento furono orgogliosi gli stessi Surrealisti e Breton in prima linea. Lo testimonia, tra l'altro, la loro unanime coscienza di superare il Dada, in cui dominava incontrastato solo il momento eversore e distruttore; e ne è una concreta manifestazione l'esigenza, presto acutamente avvertita, di una scelta ideologica in campo politico: le amare fratture che su questo punto si produssero tra i membri del movimento non sono dunque i segni di una precoce involuzione, ma semmai la conferma della sua autentica vitalità e dei responsabili sacrifici che essa comportava.

È naturale che il Surrealismo non sia soltanto questo e che non sarebbe difficile compilare un catalogo delle sue illusioni perdute, almeno nella funebre ingenuità della loro formulazione della loro buona fede: così l'utopia della scrittura automatica, che arricchisce la nostra obiettiva conoscenza dell'inconscio nella stessa misura in cui gli oggetti esotici dei grandi magazzini allargano l'orizzonte dell'etnologia; ma s'intende che la lettera è sempre la corteccia più caduca e l'equivoco dello scientismo servì del resto ad attivare le energie creative e a orientarle nel senso della realtà, sia pure con il risultato di circondarla di un alone esoterico, magico o addirittura mistico. I limiti del Surrealismo facilitano certo la sua datazione storica, ma nella ricchezza delle sue intuizioni e proposte l'attualità riscopre il senso integro e vitale.

GIULIANO SCABIA PER UN DISCORSO DAL SURREALISMO

1. L'atteggiamento portato sul linguaggio.

Compiendo una spericolata rottura sulla superficie coagulata della lingua (letteraria e parlata), i surrealisti hanno realizzato un'azione antireificatrice esemplare. La discesa al fondo dei pozzi ha portato alla luce strati di materiali insospettiti, e l'operazione, coi suoi limiti, ha indicato una linea integrale di presa di coscienza. Gli esiti mistici non devono trarre in inganno: il surrealismo è un momento centrale della tradizione del 900 per la forza con cui ha operato sulla riscoperta della lingua della poesia. È stato il sistema di valori della struttura linguistica - struttura etica del mondo (di un certo mondo) a essere messo in crisi. Ma alla ricerca di un nuovo mondo: senza fermarsi alla pura distruzione. È proprio questa ricerca di nuova struttura che avvicina metaforicamente il surrealismo alla rivoluzione permanente.

2. Utopia e poesia.

Il rapporto arte rivoluzione ha caratterizzato gli ultimi 50 anni di drammatici scontri. Non è possibile saltare l'ostacolo. Da qualunque parte si prenda il linguaggio, esso presenta i segni di mostruose ferite, di servitù feroci, di rimbambimenti disperanti, di speranze attive. I surrealisti si sono trovati davanti materiali linguistici di questo genere, segnati in un certo modo, già carichi di messaggi. Eppure ci hanno insegnato a mantenere autonomia, e quindi rigorosa, la ricerca linguistica, già così piena di parole asservite. Mi interessa questo coraggio di alcuni di loro, di entrare a capofitto nella rivoluzione, impostando in termini di autonomia il rapporto fra rivoluzione e poesia. Distruggendo la logica del mondo degli assassini, ripescando un mondo diverso - utopistico - si sono posti radicalmente a fianco della rivoluzione, divenendone in un certo senso la metafora. L'utopismo lo vedrei come l'entropia necessaria di un'operazione tanto integrale, collegata a quella falsa coscienza che quasi sempre accompagna le operazioni conoscitive anche più valide. In questo senso i classici del surrealismo restano fourieristi o sansimoniani.

Come è possibile superare l'utopia dentro la poesia? Questa è l'operazione necessaria. Scatenare i linguaggi - e questo scatenamento il surrealismo ha saputo indicarlo e attuarlo, col suo discorso sull'immagine e sulla metafora - dentro un rapporto il più possibile esatto fra lingua e mondo, immagine e struttura. Ma proprio l'esaltazione utopistica del passato e del futuro ha messo in crisi l'utopia. Dunque dal suo interno il surrealismo propone e ha bisogno di una integrazione. E per questo appaiono sovrapposte le soluzioni mistiche e alchemiche. Tutto sommato soggettive e particolari, malgrado il loro fascino, di fronte alla capacità di adesione al movimento universale della vita che il surrealismo ha realizzato.

3. Conoscenza e amore.

Aver portato la donna, l'amore, la coppia al centro di una nuova poesia costituisce un contributo di valore inestimabile. Un cardine di nuova tradizione da svolgere e precisare. Su questo punto è interessante collegare i surrealisti alla linea Feuerbach - Engels - Marx - Freud, alla linea cioè in cui avviene il recupero razionalistico e dialettico dell'uomo e della cultura, e quindi dell'amore. Breton ha scritto: « Il problema della donna è quanto di più meraviglioso e conturbante ci può essere al mondo... Se un'idea

sembra essere sfuggita, sino ad oggi, a ogni tentativo di riduzione e aver tenuto testa ai più grandi pessimisti, pensiamo che questa sia l'idea di amore, la sola capace di riconciliare ogni uomo, momentaneamente o no, con l'idea di vita. Questa parola: amore, a cui i cattivi spiriti si sono ingegnati di far subire tutte le generalizzazioni, tutte le corruzioni possibili (amore filiale, amore divino, amor di patria ecc.), inutile dire che noi la restituamo qui al suo senso preciso e tremendo di attaccamento totale a un essere umano, fondato sul riconoscimento imperioso della verità, della nostra verità in un'anima e un corpo, che sono l'anima e il corpo di questo essere. » Ed Eluard :

Nous n'irons pas au but un par un mais par deux
nous connaissant par deux nous nous connaîtrons tous.

Poche volte il rapporto amore verità era stato visto con simile chiarezza. Feuerbach, nei *Pensieri sulla morte* (1834-35), ha scritto: « La prima esistenza degli uomini è l'attimo in cui due esseri umani bruciano uno per l'altro d'amore: qui è la prima scintilla della loro vita. » In questa stretta connessione di conoscenza e amore egli vedeva il primo elemento della struttura conoscitiva: « Considero l'amore come un modo essenziale della conoscenza, l'unico modo in cui realmente l'uomo conosce l'altro uomo. » Engels e Marx ripresero queste idee nella *Sacra Famiglia*, nel 1845: « L'amore, che per primo insegna veramente all'uomo a credere nel mondo oggettivo fuori di lui, non solo trasforma l'uomo in oggetto, ma l'oggetto in uomo. »

È soprattutto in questa prospettiva che è importante lo scandaglio spietato che i surrealisti hanno compiuto, percorrendo anche le strade più torbide ma necessarie. Nei suoi momenti più esatti, e direi più esatti anche poeticamente, la tematica surrealista di amore e conoscenza può continuare ad agire.

4. E oggi dunque?

Le tecniche elaborate dai surrealisti sono strumenti di lavoro e di verifica ormai classici. Su questa linea si tratta di precisare, sino al limite massimo, il rapporto fra il materiale-immagine e la sua razionalità interna ed esterna. Nel mio lavoro operazioni di questo genere tendono a verificare appunto se il rapporto fra materiale bruto, allo stato puro, e concezione generale (ad esempio nelle *Trascrizioni di Padrone e servo*), non riveli per caso dei salti o delle sacche. Nel qual caso si tratta di agire fino in fondo sul materiale e sulla concezione generale in modo da farli il più possibile coincidere.

Non credo si debba parlare di neosurrealismo. Credo poco alle cose precedute dall'aggettivo neo. Ma certi nuclei sono elementi ineliminabili della tradizione contemporanea. L'apporto conoscitivo della poesia è esemplato nel surrealismo in modo perfetto. Come è esemplato in modo coerente e violento il rapporto fra vita e poesia, poesia e storia. Che il surrealismo al servizio della rivoluzione abbia mostrato i limiti del surrealismo e, nella situazione di allora, della rivoluzione, mi sembra senz'altro un fatto da tener sempre davanti agli occhi. Perché ogni forma di falsa coscienza che venga alla luce, sia dentro quel preciso lavoro di invenzione mediante la lingua che è la poesia, sia dentro la coscienza che si ha della propria storia e della sua metamorfosi, è un contributo alla poesia, alla conoscenza e alla rivoluzione. Bisogna andare fino in fondo, come hanno saputo fare certi surrealisti. Nei nostri modi, necessariamente diversi, in una situazione assai più alienante e paludosa, ma anche più chiara. Il rapporto nuovo, di profondità scandagliata, stabilito dai surrealisti dentro il linguaggio (« il linguaggio è antico quanto la coscienza, il linguaggio è la coscienza reale, pratica, che esiste anche per altri uomini e che dunque è la sola esistente anche per me stesso » - Marx, *Ideologia tedesca*), costituisce l'indicazione di una via valida, da percorrere. Si tratta di un discorso di modo, non certo di moda. E non comincia quest'anno.

ADRIANO SPATOLA SURREALISMO E PARASURREALISMO

Che fine ha fatto il surrealismo? È morto o vivo? E, se è vivo, sopravvive a se stesso o ha saputo trovare il segreto di una continuità attiva e creatrice?

Qui da noi, comunque, notizie sul surrealismo è un pezzo che non ne arrivano. Eppure l'argomento non dovrebbe aver persa nessuna delle sue ragioni d'interesse, se non altro perché l'esistenza del gruppo surrealista che lavora a Parigi sta a testimoniare della vitalità del movimento.

Infatti, se l'avanguardia storica ha visto in genere il proprio organismo patire un più o meno totale sconvolgimento, oggi come oggi l'unica eccezione che confermi la regola sembra essere il surrealismo. Si direbbe, in ogni caso, che non si sia curato di rispettare lo stop imposto dalla seconda guerra mondiale e che anzi in questi ultimi vent'anni abbia rimesso in gioco tutte le sue carte, adeguandosi, con una prontezza di riflessi che dovrebbe apparire significativa, alla nuova situazione.

Gli esempi a sostegno di questa tesi non mancano, e basterebbe pensare alla perseveranza con cui il gruppo surrealista continua ad applicarsi all'azione politica (Budapest, l'Indocina, l'Algeria) per avere un'idea abbastanza chiara di come questo movimento per definizione rivoluzionario non si lasci sfuggire nessuna occasione per dimostrare di non avere rinunciato ai suoi tentativi di trasformazione del mondo.

E tuttavia rispondere alle domande iniziali non è facile. Il fatto è che il progressivo disfacimento dell'avanguardia storica come insieme di gruppi organizzati era nei patti, non poteva meravigliare nessuno: casomai, meraviglia il contrario.



Puzzle poem, 1965

Pagina a fianco

*Zeroglifico:
Laboratorio/A, opera
collettica, 1965*

*Parole sui muri,
1968, copertina e
pagina interna*

ADRIANO SPATOLA

PUZZLE-POEM 7

CLAUDIO PARMIGGIANI

A PRURE

La presenza del surrealismo è dunque nella situazione culturale contemporanea una fonte di perplessità, e si comincia a capire perché storici anche seri ed obiettivi della letteratura si siano semplicemente rifiutati di prenderne atto, proprio come ci si rifiuta di credere all'esistenza dei fantasmi.

Se ci si è accordati sulla scoperta dell'America come fine del Medioevo, perché non ci si dovrebbe accordare sulla seconda guerra mondiale come limite estremo dell'avanguardia?

Le date di questo genere, dopotutto, non sono altro che degli strumenti, e sembra inutile stare a sottillizzare troppo sulla loro opportunità: c'è sempre un'enorme quantità di materiale fluido da solidificare e immobilizzare mediante un ben dosato periodizzamento, sui limiti del quale si potranno poi magari formulare delle riserve, ma che intanto appare indiscutibilmente utile, tanto utile da mettere salde radici nella coscienza.

Ora, per quanto riguarda il caso particolare del surrealismo questo sta proprio diventando un caso di coscienza cattiva. Non dimentichiamoci infatti che dei quarant'anni trascorsi dall'apparizione del Primo Manifesto venti appartengono al dopoguerra, un'agonia troppo lunga per essere davvero un'agonia, e che, se una fine del surrealismo c'è stata in concomitanza con la pretesa fine dell'avanguardia, varrebbe ormai la pena di parlarne non soltanto come di una morte, ma anche come di una resurrezione.

Ai surrealisti, d'altronde, la parola "resurrezione" non piacerebbe, dal momento che la vitalità nel futuro del movimento è sempre apparsa garantita dai robusti legami che l'idea ha avuto ed ha con il passato, con precursori come Rimbaud, Lautréamont, Jarry o Sade: e cioè non con un determinato periodo storico, ma con una vera e propria dimensione dello spirito. **Nemmeno resurrezione, dunque, ma metamorfosi del surrealismo sulla base del rispetto di una tradizione già consolidata.**

Sa, come scriveva qualcuno qualche anno fa, "alcuni dei valori tipici della rivolta surrealista — la contestazione mediante l'humour, la rivendicazione dell'eros, la lotta contro l'etica familiare, contro lo Stato ed i miti ufficiali — non hanno perduta nessuna delle loro ragioni", allora l'osservatore imparziale, mentre non potrà negare l'estremo interesse che la problematica classica del surrealismo mantiene in un momento come quello che stiamo vivendo, dovrà nello stesso tempo riconoscere una notevole carica positiva all'allargamento di orizzonte che il surrealismo ha saputo attuare proprio nel dopoguerra fino a fare rientrare nell'ambito dell'esperienza letteraria — con un'operazione analoga a quella compiuta all'inizio nei riguardi della psicoanalisi — i motivi della più recente ricerca antropologica (tanto per fare subito un esempio macroscopico, tra i collaboratori del 1° n. di "VVV", la rivista fondata a New York nel '42 da Breton, Duchamp, Ernst e David Hare, c'era Lévi-Strauss con un saggio sui Fards indiens).

Evidentemente, dunque, il surrealismo non si pone oggi come problema scontato, già risolto, accantonabile. E questo perché non sono né accantonabili né già risolti né scontati i problemi che il surrealismo ha posto.

Nonostante le voci interessate, il surrealismo non è morto né moribondo, non è un luogo comune, non è un'utopia invecchiata troppo in fretta. Come in un gioco di scacchi cinesi, invece, la parola surrealismo apre una serie di prospettive, evoca subito una rete con la quale si è tentato di imprigionare il mondo, e di liberarlo nello stesso tempo.

Una questione, dunque, da non risolvere con i dadi in mano, o seduti a un tavolo da poker, ma che pretende, per la sua stessa natura, una buona dose di accortezza critica. Proprio perché l'esigenza del distinguo comincia a farsi sentire con una certa urgenza, meglio fare attenzione alla strada che si imbrocca, che non porti a qualche vicolo cieco, a ripetere prigrammi giudizi affrettati, o di parte.

Una cosa, comunque, è chiara: qualsiasi ricerca tesa a restringere l'area di applicazione del termine, a recuperare magari gli intoccabili, gli ostaggi, o a scommettere su qualche vincente, sarà destinata al fallimento. Il surrealismo, infatti, lo si può analizzare soltanto come "struttura di poetica" — e struttura complessa — e non come poetica tout court. Questa opinione di Jules Monnerot mi sembra indispensabile tenerla sempre presente, e farne il punto di partenza di ogni proposta di discussione. Solo così sarà possibile considerare il surrealismo come il primo tentativo organico di risolvere contemporaneamente gran parte, se non la totalità, delle contraddizioni e ambiguità caratteristiche dell'avanguardia storica.

L'esempio di Picasso

Allarghiamo il discorso: da un punto di vista obiettivo e privo di qualsiasi pregiudizio non potranno non risultare incomprensibili certe posizioni di sospetto, di cautela, di prudenza, che portano ad esempio a considerare Picasso come un annesso "a viva forza" al movimento. D'accordo, è anche troppo facile rendersi conto dell'abbaglio di Breton, quando pretendeva che perfino un quadro come *Les demoiselles d'Avignon* rientrasse nell'ambito surrealista, 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, e alla quale si può giungere, al di là delle polemiche contingenti, mediante una pura e semplice analisi del materiale.

Basterà allora prendere la *Natura morta* del '34. Si tratta di una composizione pseudoretorica (casco, lancia, panoplia) che tende alla mimesi grottesca dell'avvenimento "guerra", e che lo stesso Picasso ha definito "surrealista". 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 passe-partout verso le regioni non più soltanto del primitivo (l'arte negra scoperta agli inizi del secolo) ma anche finalmente, come indispensabile dilatazione, verso quelle dell'inconscio collettivo indoeuropeo. Picasso poi finirà col ritornare alle sue origini, per ripetere certi suoi clichés. Ma il suo momentaneo décalage ha avuto e ha ancora un senso: una deviazione nella storia di un artista conta molto per la storia di un gruppo, se il gruppo, appunto, è "aperto" e, per definizione, instabile, in continuo rinnovamento.

A che cosa è servita questa specie di disquisizione? Intanto, ha voluto essere un campanello d'allarme per la faciloneria di certa critica; e, in secondo luogo, è forse riuscita a indicare di che tipo può essere il rapporto (estremamente libero) che al singolo è possibile instaurare con le idee di un gruppo. «Da quando esiste una pittura surrealista» — scriveva Jean Louis Bédouin — «si può dire che tutte le tendenze dell'espressione plastica sono coesistite all'interno del surrealismo... La qualificazione surrealista di un'opera non dipende da nessun criterio formale. Il surrealismo non impone all'artista nessuna estetica particolare. Gli chiede al contrario di essere il creatore di forme nuove. L'esploratore del mal visto.» E da esempi e affermazioni di questo genere che nasce il nostro programma di un'interpolazione parasurrealista del materiale che avanguardia storica e neoavanguardia forniscono.

Parasurrealismo latente

E senza dubbio degno di nota il fatto che il gruppo surrealista francese continui la sua attività e abbia la sua rivista ("La Brèche"); che Jean Louis Bédouin, insieme ad altri, dia periodicamente i rendiconti di questo lavoro; che Breton affermi di non avere ancora finito di avere ragione; che le idee surrealiste si siano divulgate ormai in tutto il mondo, e abbiano prodotto innumerevoli drammatizzazioni periferiche della centrale parigina: ma è ben più vitale che ci si dedichi al rilievo di quello che potrebbe essere definito il "parasurrealismo latente" nella cultura contemporanea.

Andare a vedere, allora, da che cosa traggono ispirazione, da dove ricevono vita certe appropriazioni indebite (anche se tali soltanto a prima vista), certe irregolarità sempre in qualche modo riconducibili a una regola. La pop-art, ad esempio, che, nella rivista "Das Kunstwerk", è introdotta dal *Last Object* di Man Ray, datato due volte, 1919 e '63. Questo 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 pur 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? Edouard Jaguer deve ben aver calcolato tutto ciò quando saluta in James Rosenquist "l'un des très rares peintres (après Magritte et Troyen, avec Konrad Klapheck) qui sachent forcer l'image naturelle dans les derniers retranchements de sa ressemblance intérieure, sans détruire totalement pour autant le jeu des apparences", per concludere "Rosenquist ne remplace pas Magritte: il le relate". E si noti che queste affermazioni si sviluppano proprio dalla nozione di modello interiore (contrapposto al modello esterno), nozione che sta alla base della teoria surrealista dell'attività pittorica, insieme a quella della conservazione, pur attraverso lo "spaesamento", delle apparenze dell'immagine.

Ma non è solo in questo campo che è possibile scoprire elementi che ci autorizzano a parlare di parasurrealismo latente. Nel suo libro *Le surréalisme au cinéma*, per esempio, Ado Kyrou — dopo avere risolutamente affermato che "le cinéma est d'essence surréaliste, les rêves du dormeur perdent leur nature de rêve pour se muer devant nos yeux émerveillés en réalité", allargando così assai opportunamente l'area di applicazione del termine (dal film dell'orrore alla fantascienza, dai musical ai cartoons) — prende in esame vari casi particolari per distinguervi ciò che è veramente surrealista da ciò che lo è soltanto frammentariamente o in maniera incompleta (nello spirito e non nelle immagini, o viceversa) per giungere poi a fare, sul lavoro di Ingmar Bergman, le seguenti davvero rivelatrici considerazioni: "Certains de ses films ont pu faire illusion, leur atmosphère insolite, leurs rêves, leur construction originale, leur humour (parfois) très noir nous ont fait croire qu'il était proche du surréalisme... Ils sont dignes de figurer dans une anthologie du cinéma parasurrealiste. Hélas, les limites de Bergman, qui se complait dans ses complexes chrétiens, ont été vite visibles". Non mi sembra che ci sia bisogno di un commento: la complessità del problema, che è un problema a più facce e tutt'altro che risolvibile con un sì o con un no, mi pare risultare qui in maniera evidentissima, con ben evidenziata, anche, l'interazione tipicamente surrealista tra componenti estetiche e componenti ideologiche.

E non basta. Matthew Josephson: «La vecchia generazione francese, diceva Soupault, conosceva l'America soltanto come "il paese del dollaro"; i letterati conoscevano soltanto Whitman e Poe (il quale dopotutto era un prodotto francese); ma ora lui e i suoi amici dadaisti volevano scoprire la vera America, l'America dei soldati che avevano combattuto in Europa, del jazz dei negri, e soprattutto del cinema muto, il cinema di Mack Sennet, di i pericoli di Pauline, di Douglas Fairbanks, Tom Mix, Rio Jim, degli assalti alle banche, i ratti fulminei, le formidabili scoperte di filoni d'oro, i magnati che masticavano sigari negli uffici sontuosi "dove il telefono squillava col suono di un corno nella foresta"... Perfino il coltissimo André Breton andava a vedere i

più sciocchi dei vecchi films americani, sperando di scoprirvi quello che vi aveva visto Vaché — il sorprendente, l'inaspettato, l'incongruo nell'azione di un cow-boy, nel galoppo del poney del West, nell'immenso sorriso tutto denti di Pearl White — insomma "l'inizio di un ordine nuovo"... Li rifornivo altresì delle vignette a puntate di "Krazy Kat", opera di George Herriman... Esploravamo anche quotidiani e riviste pubblicitarie americane per sfruttare il folklore che potevano offrirci. »

C'è in questo elenco ogni specie di prodotti di quella cultura di massa verso la quale si rivolge, per attuare il ricambio degli strumenti linguistici, la nuova letteratura sia italiana che straniera. Questo interesse non ci permette forse di stabilire un parallelo tra il periodo che stiamo vivendo e il primo dopoguerra? E, in effetti, si tratta delle due estremità di un ponte gettato sul vuoto rappresentato dal momento (tutt'altro che passeggero) nel quale si è potuto auspicare un "superamento dell'avanguardia" e addirittura proporre, complice magari Eliot, un nuovo classicismo. Una concordanza tutt'altro che casuale — pensiamo anche ai rapporti surrealismo-Valéry — e che è ormai il caso di rendere esplicita e cosciente.

Perché parassurrealismo

Il termine "surrealismo" ha una sua utilità storiografica, cui non contraddice l'utilità operativa del termine "parassurrealismo". Il secondo non vuole mettere a tacere il primo, anzi gli si ricollega direttamente. In una prospettiva futura, l'uno potrà annullarsi nell'altro, o viceversa. A entrambi è necessaria una forma di risonanza senza scadenze fisse, pluridirezionale, molteplice, costantemente in fieri.

Il parassurrealismo è surrealismo al quadrato: un surrealismo che esce dal bagno nella cultura di massa, dove ha visto la conferma e la distruzione di sé nell'uso che ne hanno saputo fare le élites tecnologiche. "Il surrealismo, che aveva investito ogni attività creativa, doveva condizionare — in una misura incredibilmente vasta la pubblicità. E la pubblicità, in quanto espressione necessariamente rapportata a un gusto medio collettivo, doveva dimostrare a sua volta la vastità della diffusione del surrealismo. Oggi, forse, l'abitudine visiva ci impedisce di valutare appieno il mutamento rivoluzionario che si verificò nella sfera della pubblicità lungo il corso degli anni venti e le influenze che il surrealismo esercitò anche nei decenni successivi, fino ai nostri giorni... Ma vi è di più: gli ingredienti linguistici tipici dell'arte surrealista si rivelarono ai pubblicitari — se convenientemente adattati e svuotati di taluni contenuti eccessivi (sadismo e demonismo) — di estrema efficacia ai fini della persuasione psicologica. Lo choc su cui avevano puntato i surrealisti si dimostrava, così, proficuo ai fini della propaganda merceologica» (Carlo Munari, *Siprauno*, 6, 1964).

Questo adattamento al gusto collettivo medio è il tradimento del surrealismo, ma è, nello stesso tempo, un'ulteriore conferma dell'opportunità della nostra esigenza di provocare, oggi e qui, un revival... L'interesse per le opzioni ideologiche dell'avanguardia storica non può essere disgiunto da un analogo interesse per i suoi cedimenti. E se nel surrealismo il fenomeno della prostituzione mercantile del prodotto artistico si è avuto in maniera così violenta e scoperta, ciò è dovuto al fatto che il surrealismo, più di qualsiasi altra forma d'avanguardia, ha patito (e spesso provocato) tutte le ambiguità tipiche del rapporto arte-società borghese, così come, più di qualsiasi altra forma d'avanguardia, ha provocato e patito tutte le ambiguità tipiche del rapporto arte-ideologia marxista. Voglio dire che per sua e nostra fortuna il surrealismo non ha mai accettato vie di mezzo, e ha sempre cercato di portare alle estreme conseguenze quelli che erano e sono, i frati di una situazione tragica e grottesca di impasse, di un'alternativa senza sbocco: « Ou bien la carrière des lettres (bourgeoises) ou bien celle de la révolution (marxiste). »

Il parassurrealismo ripropone nella loro nudità essenziale i termini della questione: accetta la proposta surrealista di un lavoro impegnato alla creazione di nuovi miti da sostituire ai vecchi (lo Stato, la guerra, il denaro, la posizione sociale, la lotta concorrenziale per la sopravvivenza), con un richiamo alla responsabilità individuale e ai motivi utopistici della libertà anarchica e della fratellanza universale.

Diventa allora legittimo parlare di una **funzione sciamanica rivoluzionaria dell'uomo di cultura, in opposizione alla funzione sciamanica standardizzata e conservatrice svolta dalle élites tecnologiche**. Tra i due ruoli non potrà esserci coesistenza pacifica, ma soltanto lotta, e a tutti i livelli. Questa lotta si è svolta e si svolge sul terreno della comunicazione, e da ciò la necessità della formazione di "gruppi" con una disciplina e un'organizzazione in grado di competere con l'organizzazione e la disciplina delle élites tecnologiche. Si è infatti potuto parlare del gruppo surrealista come di un "set", come di un insieme di persone, cioè, legate fra loro da certe affinità di atteggiamento e da un'unità di scopi. E in effetti si pensa ad esso come a una società dentro la società, come a una pattuglia di guastatori estremamente decisi. Ci richiamiamo dunque al surrealismo come all'unico movimento dell'avanguardia storica che si sia proposto, sia sul piano teorico che su quello pratico-operativo, di risolvere questa serie di problemi.

Appendice: l'impegno.

La letteratura impegnata con la quale entriamo tutti i giorni in contatto non fa altro che abusare di formule ottocentesche e piccolo-borghesi: non soltanto nello stile, ma, quel che è peggio, anche nell'atteggiamento verso la realtà.

Essa è una letteratura morta come letteratura, e tenuta in vita soltanto per ragioni politiche. Ma non è certamente per puro spirito di contraddizione che è possibile affermare tranquillamente che questa sopravvivenza è frutto di un equivoco, e che i risultati strettamente politici di questa letteratura sono stati, nonostante tutto, ben miseri. E dunque venuto il momento di fare il processo a questa parodia, e di smetterla finalmente di difenderla ad occhi chiusi, per dovere d'ufficio.

Lo stato della nozione di impegno oggi è quello di un palazzo che abbia conservata intatta soltanto la facciata. Come l'etichetta di un barattolo sigillato ma vuoto essa non serve ormai ad altro che a trarre in inganno il consumatore. Per di più, si tratta di una nozione assolutamente vaga, che tuttavia viene usata con la coscienza e la pedanteria con cui ci si serve di uno strumento scientificamente esatto. Il fatto è che da un pezzo ormai ha cessato di esercitare un'azione attiva, per accontentarsi di una pura e semplice azione riflessiva. Così ridotta, non mette in crisi nessuna visione del mondo, si sviluppa sulla falsariga delle opinioni correnti, invita a quella rassegnazione che è la società stessa a pretendere da noi. Ma l'unico impegno possibile è proprio quello di combattere la rassegnazione. E ciò significa prima di tutto lottare contro la routine ideologica, che è il primo passo verso la burocratizzazione dell'ideologia rivoluzionaria: accettazione del mondo, non più volontà di trasformarlo. La rassegnazione ci persuade che il mondo non trasformo, pur non essendo il migliore possibile, è l'unico possibile. Veniamo così convinti che la vita dell'umanità è un bene per definizione precario, e che la violenza non è altro che uno dei tanti strumenti legittimi.

E per mettere in crisi questa giustificazione della violenza che si tratterà di impegnarsi — prima che per il raggiungimento del fine — per il mutamento degli strumenti, per l'abolizione del sacrificio umano. Non è il caso per questo di sentirsi in qualche modo ai margini della lotta, o addirittura neutrali. La trasformazione del mondo comincia dalla trasformazione degli strumenti dei quali il mondo fa uso oggi per mantenersi inalterato. La rivoluzione radicale nella quale speriamo può cominciare soltanto da una protesta assoluta, da una obbiezione assoluta. Ciò che va messo in questione non è questo o quel particolare, ma il tutto. La rivoluzione radicale è un fatto che ci deve coinvolgere fino in fondo.

Crede che si debbano identificare cultura e libertà: libertà di ricerca, libertà di denuncia, libertà di sperimentazione, e libertà anche da queste ombre che siamo troppo abituati a considerare il risultato di una fatalità senza rimedio, o, peggio, di un opportuno inevitabile tatticismo... Non possiamo più permetterci neppure la più piccola rinuncia: il compito della cultura è quello di non accettare compromessi, da qualsiasi parte venga la proposta di un accomodamento. La cultura così concepita è uno strumento mille volte più potente di qualsiasi strumento politico, basta che si accenti di servire esclusivamente la verità. In questo senso, la cultura non è scomponibile in teoria e prassi, in assoluto e contingenza... In questo senso, la cultura è **impolitica, non politica né apolitica**. Bisogna pur dire che la cultura deve avere sempre il diritto di comportarsi come un elefante in un negozio di cristalleria.

Oggi noi siamo sospesi sul vuoto. Perché il mondo sul quale dovremmo riflettere non ha più senso. Il prodotto più perfetto della ragione umana, la scienza, si è rivelato come l'essenza stessa del male, della follia. Siamo sul punto di compiere, dopo tanti faticosi passi in avanti, il più grande balzo all'indietro che si possa immaginare. C'è una frase di Einstein, pronunciata ad Alamogordo, che mi è impossibile dimenticare: « Dio non era cattivo... ». Essa fa bene intravedere il rifiuto di irrazionalismo nel quale l'energia atomica ha trascinato l'umanità. E in effetti l'esigenza di una sistemazione razionale era comprensibile finché agli storici è stato possibile prevedere di potere un giorno operare a posteriori sulla cronaca, sul tempo. Ma nella situazione in cui siamo, in attesa di ciò che attendiamo, questa esigenza ha tutto l'aspetto di un autoinganno, di un'ulteriore scappatoia offerta da noi a noi stessi per continuare a ignorare la realtà. La storia è ogni giorno sul punto di finire, e il suo destino non è più legato a nessuna forma di pensiero. La spada di Damocle che pende sulle nostre teste non è più un sillogismo, ma un gesto. Naturalmente, si può ridere di tutto ciò, in nome di qualche ideale meglio organizzato. Ma vi invito ad avere paura. E soltanto a partire dal sentimento umano della paura che l'umanità di ciò che ci circonda potrà apparire in tutta la sua estensione. **Questo grido d'allarme, questo invito alla paura e alla presa di contatto con la realtà, è l'unico impegno che mi sento di sottoscrivere.**

Lo scopo della cultura diventa allora quello di mettere costantemente in discussione la nostra omogeneità al gruppo sociale del quale facciamo parte, la nostra acquiescenza alle regole dell'ambiente nel quale ha modo di prosperare la nostra omertà. La strutturazione gerarchica, il conformismo passivo, l'oziosità mentale, i luoghi comuni, i riflessi condizionati nella vita quotidiana, sono altrettanti pericoli nei riguardi dei quali non è possibile altro atteggiamento che quello del più netto rifiuto. E solo in questo caso che si potrà parlare di cultura operativa, la cui dimensione sarà finalmente quella di una funzionalità rivoluzionaria davvero concreta.

Per ridare vita alla nozione di impegno non può esserci una strada diversa da quella che parte dall'opposizione diretta ai pregiudizi regolarmente segnati sui nostri privatissimi biglietti da visita, dall'elencazione, voglio dire, delle nostre troppo numerose complicità.

Quanto al lettore, allo spettatore, al dialogante, soltanto una profonda irritazione, soltanto un'indignazione artificialmente pro-

curata potrà metterlo in quella condizione eversiva che non si può fare a meno oggi di pretendere da lui. Un'ultima cosa: nel '35, parlando della posizione politica del surrealismo, e della situazione drammatica in cui si venivano a trovare gli artisti e gli scrittori d'avanguardia messi di fronte all'impegno rivoluzionario, Breton diceva: « **Gli scrittori e gli artisti d'avanguardia si trovano dinanzi a un dilemma: o rinunciare a interpretare e a tradurre il mondo secondo gli strumenti che ciascuno di essi trova in se stesso — è dunque la possibilità stessa della loro sopravvivenza a essere in gioco — o rinunciare a collaborare sul piano dell'azione pratica alla trasformazione di questo mondo.** » Ebbene, è necessario che a questo dilemma venga messa finalmente la parola fine. Ancora, dunque, il richiamo al surrealismo. E un richiamo tutt'altro che casuale, perché oggi più che mai sembra necessario un programma di rivolta logica, se è vero, come è vero, che la storia si fa secondo una logica pseudoumana, quella della forza e della paura. **È uno squilibrio volontario che non si può fare a meno di mettere in atto in una società che sopravvive sul principio dell'equilibrio del terrore.** E proprio in questa "impoliticità" della cultura che il surrealismo sembra indicare una via d'uscita alla dicotomia carriera letteraria (borghese) rivoluzione (marxista). Per usare ancora parole di Breton, **"non ci resta che tentare di dare alle nostre opere quel senso che vorremmo che avessero le nostre azioni"**.

OGGETTI PARASURREALI E PUZZLE-POEMS ADRIANO SPATOLA

Gli oggetti parasurrealisti di Parmiggiani sono oggetti nefasti. Provocano un orrore tranquillo, un orrore a lunga scadenza, che ha bisogno di tempo per mettere salde radici nella nostra mente. Talismani negativi, suscitatori di sogni, il può utilizzare solo chi non si rifiuta di entrare quotidianamente in contatto con essi. Ci sono pagine dei *Canti di Maldoror*, alle quali si ritorna con la stessa persuasiva ripugnanza, e che aprono spiragli improvvisi su un mondo intessuto di gesti grotteschi. Ma il grottesco non è l'ultima, la più violenta delle categorie del tragico? « On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh! comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant... puis, tout à coup, d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle... » Ecco Lautréamont che sfida il buon gusto — questa tela di ragno così piacevolmente decorativa — e vuole che il suo lettore divenga "féroce comme ce qu'il lit", tentando di convincerlo della sanità dell'ossessione. E questi macabri *ex voto* che Parmiggiani vuole portarci in casa, non ci rendono forse feroci come ciò che vediamo? C'è un punto nel quale l'azione continuata del grottesco sui simboli finisce col distruggere i legami che essi hanno col sistema cui appartengono. Questa distruzione crea una zona neutra, priva di risonanza, all'interno della quale i simboli cessano di essere simboli di qualche cosa, senza per questo cessare di essere simboli. Il fatto è che si ripiegano su se stessi, si immobilizzano, escono dalla storia, diventano feticci. E questa autonomia assurda che li rende inquietanti, il fegato di bronzo del Museo di Piacenza serviva all'aruspice etrusco da pro-memoria, rimandava al fegato delle vittime, alle divinità favorevoli (lobo del sole) e a quelle sfavorevoli (lobo della luna): era uno strumento.

Ma a che cosa rimandano queste dita, questi occhi, questi piccoli piedi insanguinati, se non all'allucinazione, di cui sono i solidissimi prodotti? Qui dimensione solare e dimensione lunare — l'arte e la magia — sono identificate ironicamente, portano al totem in formato ridotto, al *memento mori* che è soprattutto sberleffo.

Quanto ai "puzzle-poems", il discorso è diverso soltanto in parte. La loro essenza è magica, l'atto che li costituisce vuol essere atto magico, ma la natura sia dell'essenza che dell'atto è quella del **gioco**. Il gioco è l'ultima speranza della poesia. E il gioco che può immettere l'agire nella sfera della libertà, e rappresentare un affrancamento dalla costrizione del lavoro. Perché **poiesis** è una funzione ludica. E **poiesis** richiama l'attenzione sul "fare".

Ecco dunque che il lettore non assiste più da spettatore alla cerimonia del fare (poesia), ma diventa apprendista stregone, per finire col sostituire lo stregone della tribù, quello che era ancora il solo a conoscere esattamente le regole segrete del *Coup de dés*. Lo sciamano perde i suoi privilegi, il gioco rinuncia alla sacralità.

Gioco dissacrato, il "puzzle-poem" invita al divertimento collettivo, in uno spazio mentale in cui le cose non hanno lo stesso volto che nella "vita consueta", e sono connesse in altro modo che dal legame logico. Il **gioco** è l'ultima speranza della poesia perché la poesia aspira a spezzare la ripetizione dei gesti comandati, e vuol farsi proposta di disgregazione della "routine" e del conformismo.

[In occasione di un'esposizione tenuta alla Libreria Feltrinelli di Bologna nell'ottobre 1965]

LUIGI TOLA ANCHE CON IL SURREALISMO

Gli uomini fanno il tracasso più terribile, percuotendo gli scudi, gridando, urlando, fischando attraverso le mani, e fingono di essere più sferzati e temibili di quanto è possibile con la chiarissima intenzione d'intimidire i giovani del tutto tremanti. Se si potesse citare il Reik degli studi psicoanalitici non an-

drebbe male un inizio così concepito. Il rito della pubertà potrebbe, in simbolo, stabilire un rapporto analogico con i riti d'una civiltà (in senso anche antropologico) come la nostra attuale e presente che ci introduce, così pare, in continui processi iniziatici a infinite, o continue, stratificazioni che di volta in volta assumono le vesti del consumo, del successo, dell'ordine o della resistenza all'ordine, ai totem e tabù d'una tribù forse meno articolata e complessa di quella veduta dagli antropologi ancora romantici della fine dell'800. Le energie apotropiche, le ierofanie, i feticismi granulari sembrano esplodere nella sintesi della parola, nel rito operativo della comunicazione, con i suoi canali e le sue possibili sorgenti ergodiche tutte sature di bit, di rumori, di stimolazioni che ancora si muovono nell'archetipo paramitico d'una rinnovata, si fa per dire, scolastica aristotelica. Per dirla in soldoni ci pare che certi atteggiamenti letterari, o verbali, o linguistici in genere, tendano al limite a stabilire una sorta di intesa malfida o, forse meglio direi, collaborazione ritualeggiante allineata se non apertamente con il "passato" almeno con quella zona di "presente" tutto mediato dalle diacronie d'una supposta prefigurazione del "futuro" o ancora d'una supposta reificazione eroica e drammatica, o apocalittica, come qualcuno ama ancora dire, della propria tribalità stratificata.

C'è un tentativo d'altro canto di spostare oltre non i possibili codici normativi in situazioni di gruppo date o magari di esplorare ulteriormente, feticizzandoli, i codici dei codici ecc., ma di spostare oltre i livelli dell'introiezione, o assumendoli nel caso col segno negativo del rifiuto. E qui rifiuto sta a indicare la banalissima condizione di partenza e non il dato primo. Questo tentativo che al limite tende a sfuggire dai processi di frustrazione operativa (comportamentistica se si vuole) e probabile sia una delle componenti (in riflesso) delle "avanguardie" o di certe avanguardie inscritte in uno schema della storia. Considerato lo schema non un modello ma un precario strumento d'osservazione dal presente. Anche con il Surrealismo (con i surrealismi) è forse possibile una verifica di uscita dalle tipologie e dai valori, con puntate oltre il feticismo dell'assoluto e della norma. La supposta liberazione dell'inconscio nella forma del simbolo o del segno non univoco della parola (intendendo questa latamente, come momento di qualsiasi linguaggio anche verbale, o averbale se si vuole) poteva avere una sua probabile equazione nel gioco lucido pur nel piacere funzionale dello svolgersi e del completarsi.

In questo senso, nel senso cioè di estrarsi o del volersi estrarre dalle già facili disposizioni d'ambiente e dagli schemi e dalle categorie e dalle tipologie e dai modelli giudicativi delle logiche formali o "normali" (come si diceva una volta) dei linguaggi allineati o in via d'allineamento o istituzionalizzati o in via di una loro probabile istituzionalizzazione paraideologica (dove qui il prefisso "para" sta a dire prossimo e vicino) mi pare si muova, pur con tutte le differenze necessarie d'ogni movimento, il gruppo parasurrealistico dei malebolgiani. Ma qui vorrei fare punto o dire come anche altrove, pur non pensando forse a darsi matrici così facilmente identificabili negli schemi di una avanguardia storica, o ideologizzata, ci siano, e non da ultimi, atteggiamenti che apparentemente divergenti giacciono (muovendosi) su piani d'interesse paralleli. E vorrei dire del gruppo napoletano, d'una parte di esso, o di quello più omogeneo, mi pare, del genovesi.

GIAN PIO TORRICELLI SCHELETRO PER UN PRETESTO

La lettura è un fenomeno di proiezione. Si stabilisce sempre una sorta di associazione extracontestuale (automatico accostamento mnemonico, subcosciente tra le righe, all'equivalente stampato) tra ogni lessico, sintagma, immagine, argomento, parola in carattere diverso, parola in altra lingua: "Questo lungo luogo ubi se fulicae ou plūtōt quali apparizioni 'la tentation' / e voleva 'la tentative' dum lavant molto probabilmente polluant quali / schemi scegliere quali ahimè voleva io vedo e qui Vallis desperate forme" (Sanguineti, *Triperuno*). "Tram batte nella notte occhiuta lingua trappola che scatta / in isola fagocitata deimon parola che si strappa / e kerosene e fiato (distillazione) e assenza brevettata / incapsulando incolonnati e nudi col marchio sulla faccia" (Spatola, *Catalogo poema*): immagini tra loro disparate che per la loro calcolata apperceptività provocano per le suddette ragioni un costante shock ideativo: POESIA DI COAZIONE

"Ah il mio sonno; e ah? e involuzione? e ah e oh? devoluzione (e uh?) / e volizione!" (*Triperuno*): iterazione, allitterazione e concitazione interrogativa come ipnosi. Psicopatologia del linguaggio come idea coatta e dissociazione schizoide.

"Guardati da questo giugno velenoso" (Porta, *Rapporti n. 3*) correlativo oggettivo ("Aprile è il più crudele dei mesi", Eliot). *Invetticogia* di Giuliani: vuoto mentale causato dall'inflazione di possibili significati che dà la lettura di neologismi o di invenzioni neolattiche.

Il lavoro di Balestrini si scopre, quanto più la sua più profonda motivazione diventa struttura, non nell'imparzialità estetica ma nella sua intima natura transfertina: identità LINGUAGGIO - IDEOLOGIA come: ideatività che attraverso (traslato) un modus (epistemotopia) consiste già in sé come pura ideologia: infatti, la più sicura aspirazione dell'avanguardia storica è sempre stata quella di ricondurre l'ideologia in estetica alla sua formulazione gestuale: LIBIDO - IDEATIVITÀ - METAFORA EPISTEMOLOGICA (Eco) - IDEOLOGIA.

CARLO VILLA
L'ANIMA MOSTRUOSA

Arcimboldi alle soglie del '600 aveva costruito i ritratti: sorprendere ed aggredire (elementi tipici del surrealismo) sono già presenti in questa pittura; e lo sono in Ariosto, Swift, Jarry, Carroil, Lautreamont, Rimbaud, solo a citarne alcuni; Gaudì, quando il movimento di Breton non era ancora nato, aveva già innalzato i fiori di pietra, allestito gli assurdi giardini di Barcellona, i tetti squamosi, i balconi putrescenti.

Il surrealismo è sempre esistito? No. Programmato ed arricchito di elementi d'assalto politico-sociali, è quello fra le due guerre, a Parigi, così importante per tutta la cultura per l'invenzione e presenza dell'"oggetto" che autodistrugge il proprio valore reale, che si manifesta e si scopre "altro" dalla sua essenza originaria e inoltre per la circolazione e libertà delle parole.

I fiori di Gaudì, enormi, gambo e corolla di pietra, verze che ne spuntano vere, sono apparizioni che sorprendono, tagliati sapientemente in modo irregolare, sono il corrispettivo della tazza surrealista rivestita di pelo; e così certo primitivismo e il gusto espressionista, la scelta dei materiali, sono elementi surrealisti che già comparivano nel cubismo, nel dada, in De Stijl: tante componenti surreali che urgevano e che sfociarono in un movimento con il quale oggi si deve fare i conti di fronte alle forme logore; e si parla con insistenza di parasurrealismo: una iniezione cioè di fantasia sfrenata che irrida le presunte morti (del romanzo, della pittura, della musica) e aiuti a cercare "altrimenti".

E la pop, l'op hanno capito infatti ed usano la sorpresa, l'apparizione, il fastidio psico-fisico, il *deja vu* dell'uso quotidiano e lo ha capito certa letteratura, con l'onirismo, il ripiegamento, la carica libidica, lo sfruttamento della stampa locale, il metodo *fold-in* o della narrazione contrastata con cui nascondere il parco dei divertimenti di ogni "storia".

Antipoesia (anticultura dicevano a Parigi) per bruciare la precettistica, i buoni sentimenti e soprattutto coraggio e aggressività (ma qualche gradino più su dei divertenti giocattoli coi motorini, millepiedi meccanici, focomelici di fatta); più azzardo, più rischio: insomma il grottesco dove sopraggiunge il patetico e l'aneddoto: ironia, metafore azzardate, mettersi nei pericoli, cioè metterci le strutture dove si presentassero inerti; e collages, inversioni di parole e abusi con le stesse fino al disfacimento, per un linguaggio che deve diventare commestibile spesso, sugoso, stratificato, sotto i denti di chi legge; gli assurdi più biechi, le malignità distaccate, tutti elementi surrealisti attuali per aggredire e superare la tragicità della scrittura, il fatto che "di fronte alla pagina bianca ci si trova distanti da ciò che è la vita realmente" (Barthes).

Ed è così da Flaubert. Si deve profanare e non accontentare; la poesia come un libro giallo, un "giardino dei supplizi", la mano nella piaga e insistere con il linguaggio, renderlo elusivo, staccarvisi, non partecipare, togliere al lettore la voglia di andare avanti a vedere come va a finire. La poesia è una testa di ponte e contemporaneamente la registrazione dell'"animale" e serve per aggredire, per fare inginocchiare, dare lo sgambetto nel momento che più ci si crede: allora una manata di pepe dove sia più vulnerabile; e sul privato, prima tirarci sopra la benzina, dargli fuoco e poi servirsi.

Dietro al continuamente perduto deve essere in pericolo anche il bene dello scrivere: sempre precario, prima, dopo e durante, ma ciascun tentativo dev'essere perlomeno fantastico senza scrupoli; l'artista non è tenuto ad averne; non è un notaio né deve condurre in salvo qualcuno; "si tratta di fare l'anima mostruosa", dice Rimbaud, "attraverso una lunga ragionata, immensa sregolatezza di tutte le forme d'amore": a parte che suona un po' romantico, ma insomma la carica c'è, eccome, proprio surrealista.

Idee e forme, questo conta e oggi mi pare vitale se non doverosa, una poetica del genere.

GUIDO ZIVERI
A PROPOSITO DI PARASURREALISMO

Ricuperare esperienze e modi operativi, che hanno caratterizzato il divenire della storia dell'arte, si presenta come una strada possibile della ricerca sperimentale e ci pare di poter affermare che una possibilità veramente rivoluzionaria stia proprio nel ri-

cupero dissacrante e dimestificatorio dei modi e delle forme codificate dalla mitologia borghese, per la quale l'individualismo, l'egocentrismo, l'eroismo, sono diventati parametri comportamentistici di tutto un atteggiamento modellato sul prestigio della proprietà, modellato su una *Weltanschauung* dove tale prestigio si pone come meta finale della concorrenza e dell'opposizione esteriorizzata tra uomo e uomo.

Sul mito della proprietà la società borghese ha strutturato il suo modo di comunicare, una sua logica formale. Una logica formale è sempre un modello a priori, un coacervo di schemi astratti capaci di rappresentare, con l'ovvietà del "buonsenso", i valori socio-culturali sui quali sono stati plasmati, ma incapaci di esprimere i diversi momenti di uno sviluppo storico tendente al superamento delle strutture e delle sovrastrutture egemoniche.

La continua comparazione ai modelli, l'analogismo, è il meccanismo che costituisce lessicalmente simboli e segni, vecchi e nuovi convogliandoli nel patrimonio linguistico, dove i fenomeni denotati sono registrati soltanto per le componenti formali più esteriori, destoricizzati e isolati dai contesti sociali che li hanno prodotti. Ricordiamo un passo scritto da Gramsci parlando del dilettantismo filosofico come "mancanza di senso storico nel cogliere i diversi momenti di un processo di sviluppo culturale, cioè di una visione antidialettica, dogmatica, prigioniera degli schemi astratti della logica formale". Il problema è presente da molte parti, ma da molte altre parti si continua a parlare di nuovo linguaggio o di rinnovamento del vecchio, senza pensare che creare forme nuove, neologismi, vuol dire rinnovare la logica formale "nelle sue formule costruite secondo determinate regole, formule dalle quali operando secondo determinate altre regole si ottengono altre formule" (Preli). Ci pare questo l'equivoco nel quale sono cadute certe forme di arte programmata, che in analogia con i "piani" di lavoro industriale tendono a formare "nuove percezioni", ignorando che il dominio di classe oggi si esercita nella programmazione del piano. Il piano, come essenza attuale del capitale, è la forma mentis, il vero mistico soggetto-oggetto della società tecnologica, dove l'uomo, limitato nella sua attività specialistica, è ridotto a centro di imputazioni programmate.

Un atteggiamento autenticamente rivoluzionario, ci pare debba coincidere con quelle posizioni dirette ad un ricupero e ad una revisione critico-dialettica delle mitologie borghesi.

Un linguaggio è la proiezione storica di un pensiero storico, la sola possibilità di comunicare; ma, essendo mitica la sua strutturazione, la mediazione tra il pensante ed il fruitore è limitata da questo ordine di dogmatismi.

Operare in senso critico sul linguaggio vuol dire evidenziarne le componenti mitiche, definirle storicamente in un rapporto dialettico-storico al di fuori delle leggende e delle superstizioni.

Ricuperare il surrealismo ci pare una esperienza possibile, stimolante e rivoluzionaria nella misura in cui i modi e le forme del surrealismo classico possono essere assunti in forma critica. Il surrealismo classico era per una rivolta assoluta. Cito dal secondo manifesto: «l'atto surrealistico più semplice consiste nel scendere in strada con una rivoltella in pugno e sparare alla cieca sulla folla»; «la bellezza, l'arte per bene, ultimo risultato della logica, bisogna distruggerla»; «al diavolo la logica»; «l'arte è una stupidaggine». Una rivolta che non ammetteva soluzioni, limitandosi alla negazione dei valori esistenti, confidando (cito dal primo manifesto) nello "automatismo psichico puro mediante il quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto o in altra maniera, il funzionamento reale del pensiero; è il dettato del pensiero con assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione al di là di ogni preoccupazione estetica e morale", dove categorie come **purezza**, **realtà**, **assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione**, assunte in forma destoricizzata, si riducono a non sensi di marca chiaramente metafisica.

E forse per il suo tessuto romantico idealistico, che il surrealismo, invece di rovesciare il sistema dei valori borghesi, ne è rimasto assorbito, arricchendolo di nuove possibilità espressive. La negazione dei valori formali esistenti si è trasformata in collaborazione al sistema, sostituendo alle informazioni esaurite, informazioni cariche di significato.

Il ricupero dovrebbe implicare un atteggiamento consapevole e sdrammatizzato, sostenuto e filtrato attraverso una intenzionalità semantica, che potrebbe permetterci una rapida consumazione dei mitologemi, esaurendoli in una ironia intesa come sintesi metodologica di un'operazione critica disalienata.

Archivio Maurizio Spatola

Per contatti: maurizio.spatola@alice.it