

Donne e Ragazzi Casalinghi

Dispensa di pratiche ludiche - numero E/i - primavera 2614 (2002)



MONELLI-SORELLI-RIBELLI / 2

- ◇ Paolo e Aldo: attenti a questi due
- ◇ La scrittura nascosta di Palazzeschi
- ◇ Giorgio Manganelli, l'onomaturgo
- ◇ Officina Pascoli: il nido sperimentale
- ◇ Fortini, la poesia nella testa
- ◇ La grandezza di un marginale
- ◇ Cavallo Pazzo, una vita per la provocazione
- ◇ Il Petrolini subalpino ◇ L'ambiguo Bianciardi
- ◇ Carmelo Bene, nostro signore del teatro

GIOVANI ALLA SCOPERTA DI SÉ - ETERNI ADOLESCENTI

nona parte

Il glossario di un ragazzo casalingo

Padre = Colui che ha potere di vita e di morte su moglie e figli. Termine introdotto con l'avvento appunto delle società dei padri – da cui “patriarcali”. Da “padre” poi derivano le parole: padrone (che ha potere sui dipendenti), padrino, patria, patrimonio, padreterno, in cui colgo l'arroganza di investirsi o essere investiti da parte della società patriarcale del potere di dare la vita e la morte.

Madre = Colei che dona, che genera la vita. Da notare che nel termine “madre” c'è un senso di dono, generosità senza potere, tantomeno quello di infliggere la morte. Deriva da “meter” = utero, madre.

Sorella = Figlia della stessa madre.

Fratello = Figlio dello stesso padre in lotta con gli altri fratelli e con il padre per prenderne il posto. Termine introdotto con l'avvento delle tribù di maschi guerrieri-cacciatori che denota una situazione di lotta-rivalità-rissa continua, da cui scaturirà il proverbio “fratelli coltelli”. Vedi l'inno nazionale “Fratelli d'Italia”: esortazione alla lotta e al patto tra fratelli. Nato per l'indipendenza dall'Austria, dopo l'unità d'Italia, i Fratelli d'Italia con il loro carico di voglia di potere e dominio continueranno ingiustizie e sperequazioni (lotta di classe) e patriarcato (vedi situazione delle donne). Non a caso viene suonato e cantato principalmente all'inizio delle partite della nazionale di calcio, per caricare i giocatori e infiammarli alla battaglia per la vittoria.

Già da diverso tempo abbiamo individuato nello sport – e nel calcio in particolare – il modello simbolico di lotta e di guerra che contraddistingue la psiche maschile nel patriarcato, che vede l'altro sempre come nemico da battere. Per far questo occorre una mentalità ed una personalità aggressiva e astuta, che rinneghi tenerezze, affettività e dialogo. Lo sport è nato con il patriarcato, per tenere in allenamento i maschi nei periodi tra una caccia e l'altra e tra una guerra e l'altra. Lo sport mima le dinamiche della caccia e della guerra, ed è perciò il miglior tirocinio alla guerra e allo sviluppo di uno spirito guerriero.

Uomo = Maschio di potere che ha sviluppato la volontà e la razionalità e creato il mito del genio e il bisogno di dominio e comando. I sentimenti e le relazioni vengono strumentalizzati e soffocati (in primis verso le donne). Da notare il proverbio “Chi dice uomo dice inganno”.

Maschi si nasce, uomini si diventa, dopo un percorso in cui da ragazzi, vittime dei maschi adulti, si passa ad essere carnefici/cinici e il campo d'azione è il sociale, l'esterno, sia a fini di potere economico (l'uomo d'affari), sia artistico (l'uomo d'arte), sia professionistico (l'ingegnere, ecc), sia a fini umanitari o rivoluzionari (l'uomo di sinistra).

Un mito tipico della società patriarcale, centrata sul potere maschile, è quello della libertà, che significa un individualismo sfrenato in cui l'uomo non si sente in relazione, non crea legami affettivi ma strumentalizza egoisticamente ogni rapporto. Altro mito è quello del lavoro e della carriera (famosa la frase: “Il lavoro nobilita l'uomo”) e quello del denaro, cui viene data la priorità.

Ragazzo = Dopo la nascita e l'infanzia si arriva (a parte i bambini guerriglieri o i bambini sfruttati) all'adolescenza e poi alla giovinezza, contrassegnate dal vocabolo appunto “ragazzo”: è l'inizio della consapevolezza di sé e del rapporto cosciente con il proprio corpo, le relazioni e i desideri. Un ragazzo ha un rapporto dinamico tra emotività, sensibilità e razionalità che non sono scisse tra loro. Non è ancora realizzato e vive ancora in una situazione di dipendenza (più o meno) dalla madre e dal mondo.

Altre caratteristiche tendenziali: leggerezza, giocosità, l'essere studenti, partenza con mille possibilità, quindi non fossilizzati.

Ragazzo casalingo = Oltre alle caratteristiche suddette c'è la coscienza e la pratica dei lavori domestici, definiti da Luce Irigaray “il lavoro dell'amore”. Quindi la capacità e la possibilità di espansione amorosa – in senso lato e specifico verso la madre e il ramo materno e verso l'innamoramento e le relazioni senza assolutizzare.

Monello = Da “mona” = Organo sessuale femminile nei dialetti veneti. Quindi “monello” = amico delle donne. Amico non servile, ma impertinente che cioè non lesina, con cortesia e gentilezza, critiche e rimproveri alle medesime e non si sente concorrente con gli altri monelli.

Antonio/Maia da Peppina ed Elena



Il libro alla macchia del pacifista integrale

di Andrea Cortellessa

Sino a ieri era facile indicare quale fosse il classico più *rimosso* del nostro Novecento, lo scrittore nel quale fra valore assoluto e «presenza» effettiva vigesse una curiosa proporzionalità inversa. Palazzeschi, naturalmente. Comincia finalmente a sanare tale singolare *damnatio memoriae* il suo editore storico, Mondadori, con un Oscar che non solo rimette in circolazione un testo per molti versi cruciale e da tempo introvabile come **Due imperi... mancati** (a cura e con ottimo saggio introduttivo di Marino Biondi, pp. LXXX-201, L. 16.000), ma inaugura una promettente stagione di riproposte palazzeschiane filologicamente sorvegliate, in collaborazione col Centro Studi Palazzeschi dell'Università di Firenze: lo stesso che ha di recente promosso un nutrito fascicolo monografico di «Studi Italiani» (*La «difficile musa» di Aldo Palazzeschi*, Cadmo, pp. 339, L. 60.000), che oltre ai carteggi con De Robertis (a cura di Gino Tellini) e Montale (a cura di Anna Nozzoli) allinea studiosi di almeno tre generazioni diverse.

Parrebbe insomma finalmente arrivato (anche grazie alle Edizioni di Storia e Letteratura, accollatesi lo sterminato carteggio Palazzeschi-Moretti ora giunto a metà del guado) il momento tanto atteso di una *Palazzeschi renaissance* che significherebbe molto. Perché, a interrogarsi sulle cause di un'ombra così ingiusta, si finisce per dar ragione al massimo critico del nostro scrittore, Luigi Baldacci, quando sospetta che sia stata «l'eclissi della neoavanguardia» a coinvolgere l'incolpevole Palazzeschi. Cioè quello che resta, si legge in *Novecento passato remoto*, l'autore del «più bel romanzo» (*Il Codice di Perelà*, 1911) e della «più bella poesia d'avanguardia» (*La passeggiata*, 1913) della nostra letteratura. *Incolpevole*, Palazzeschi: certamente dei destini della neoavanguardia, che negli anni sessanta si rispecchiò negli antiromanzi dell'itare ultraottantenne – ma anche delle responsabilità dell'avanguardia di mezzo secolo prima: quella futurista, pronta a inquadrarsi nel reggimento nazionalista interventista fascista; e rispetto al-

Fuori dal coro bellicista dell'Intelligenza italiana era questo io diviso di parole disgregate, fluttuante tra il comico e il tragico, al traguardo rovinoso di due imperi. Non si aspetta altro che veder uscire fuori dal cono d'ombra Aldo Palazzeschi, coinvolto incolpevole (come dice Baldacci) nell'eclissi della Neoavanguardia

la quale Palazzeschi fu tangente e anche profondamente secante, mai pienamente appartenente.

Proprio questa vicenda di *colpa e innocenza* porta in luce *Due imperi... mancati* (scritto fra il 1914 e il 1919, pubblicato nel 1920, nel 1964 parzialmente rifiuto nel *Piacere della memoria* e da allora mai più ristampato se non, un po' alla macchia, da «Linea d'ombra» nel 1994). Due infatti sono per Palazzeschi gli «imperi» venuti a «mancare» con la fine della Grande Guerra: da una parte quello militare di Guglielmo II, dall'altra quello «militarizzato» delle avanguardie artistiche e letterarie, che il bagno di sangue avevano per anni atteso impazienti e che, in Italia, per interminabili mesi avevano invocato urlando. Colpa imperdonabile per il pacifista integrale di scuola rollandiana, per colui che era sempre stato (Biondi) «una voce fuori dal coro bellicista dell'intelligenza italiana» (sino a contumeliare, si scopre leggendo le lettere a De Robertis, la memoria «sacra» del volontario per eccellenza, Renato Serra).

Tanto buono e tanto caro, Aldo, ma al suo *pamphlet* antepone una dedica che, brutalmente antifascista, si rivela piuttosto un tremendo atto d'accusa: «A tutti i poeti che rinnegando sé stessi alimentarono il fuoco immondo, perdonando l'offesa». Non c'è *perdona*, si capisce, per un'offesa simile. Specie se l'accusa è rivolta sì a Vati tromboni come i suoi ex amici Papini e Marinetti («Tutto quel che c'è di deleterio in Italia è del d'Annunzio. Raccoglie egli la fiaccola lasciata a terra da quella vecchia chitarra del Carducci [...] Quelli di essi che si credono all'avanguardia si spingono a cantare la gigantesca bellezza del cannone o la genialità bizzar-

ra della mitragliatrice»), ma, ben più sottilmente e dolorosamente, in primo luogo a se stesso: è all'autore dell'*Incendiario*, infatti, che il «fuoco» – ora – appare «irrimondato». E allora si capisce la valenza bruciantemente personale dell'epigrafe evangelica che quella dedica precede – «Perdonate, e sarà a voi perdonato» – nonché, in generale, del ritorno di un *rimosso cattolico* che proprio in *Due imperi... mancati* conflagra improvviso (in un sincretismo marxista presto abbandonato).

Proprio un certo populismo rugiadoso, specie nella sezione eloquentemente intitolata «Visita all'umanità», ha spesso fatto leggere a contraggenio *Due imperi... mancati*, privilegiandone di volta in volta i teneri (e a tratti oleografici) quadretti di retrovia, il pacifismo intransigente (ma anche retorico) delle parti più volontaristicamente «saggistiche» (che comunque non mancarono di farne a lungo ostacolare la pubblicazione), o gli stinti residui di giocosità del «saltimbanco dell'anima mia» (che trova gli accenti più incisivi nel finale, quando sceglie come bersaglio – in un lacerante regolamento di conti con se stesso, annuncio di palinodie che resisteranno per buoni trent'anni – la propria stessa poetica del *Controdolore*). E invece *Due imperi... mancati* va letto *tutto insieme*: nelle sue contraddizioni, nelle sue debolezze e nei suoi squilibri. Solo così mantiene intera la sua carica problematica, «scandalosamente» aporetica. Come ha scritto Guido Guglielmi (su «Studi Italiani»): «la scrittura è affannosa, discontinua, eterogenea, fluttuante tra il comico e il tragico, inferma [...] L'io è diviso. E ad un io diviso corrisponde una parola disgregata». In questo senso *Due imperi... mancati* ha la stessa inquietante grandezza di uno dei capolavori di Palazzeschi – anch'esso scritto a cavallo della guerra e pubblicato, rispetto a quella stagione, «postumo» –, *La piramide*. Ma, in definitiva, di tutte le parole più autentiche, dissonanti e «disgregate», di chi aveva scritto (proprio su «Lacerba», nel '15): «Lei ha un carattere? Io ne è due, quattro, otto, sedici, tutti, ma nessuno come punto di partenza».

Alias n°35 – 9 settembre 2000

Moretti-Palazzeschi, malinconia immobiliare

di Fulvio Panzeri

«Caro Marino, la vecchiaia è venuta finalmente e bisogna contentarsi di quello che dà. E fare ogni sforzo per non sentirsi morti prima ancora di morire». È Aldo Palazzeschi che scrive, da Venezia, nel 1959, a Marino Moretti, e in questa annotazione riassume le difficoltà di un peso degli anni che inizia a farsi sentire e che è uno dei temi più vivi di questo nuovo tomo dell'epistolario tra lo scrittore fiorentino e il romanziere e poeta di Cesenatico. Dopo un primo volume dedicato alla giovinezza e al fervore creati-

vo, a un sodalizio che sta prendendo forza tra i due, le Edizioni di Storia e Letteratura pubblica, a cura di Francesca Serra, la terza parte del Carteggio (pp. 480, L. 110.000) relativo agli anni 1940-1962. Più di vent'anni quindi in cui l'amicizia tra i due è ormai solida e sostenuta da affetto reciproco e grande confidenza, al punto che Moretti e Palazzeschi dialogano poco sulle rispettive imprese letterarie. Gli anni d'oro sembrano finiti e loro sono intenti più a resistere alla loro opera che a progettare nuovi

libri, in attesa di un ultimissimo guizzo di genio che porterà alla fine del decennio degli anni sessanta Moretti a pubblicare le sue ultime, ironiche, convincenti poesie, ricordando su tutte «Le poveracce», e Palazzeschi a comporre un ultimo assolo con romanzi quali *Il doge o Storia di un'amicizia*. Il periodo della guerra è buio e doloroso, anni obliati dalla cappa della censura fascista, sfollati e con le case atterrate (la mitica «casa Moretti» di Cesenatico in parte distrutta dai bombardamenti).

All'indomani della caduta del fascismo, nel 1943, Palazzeschi scrive a Moretti: «Quando gli italiani si accorgeranno che cosa sia stato per loro questo governo, che piacque ai più, ai non intelligenti di cui il paese si compone quasi al completo, allora avranno un istante di lucidità, o la poca intelligenza, per loro immensa fortuna, li salverà anche da questo». Risponde Moretti: «Troppo abbiamo patito, troppo siamo stati compressi, e il fetore della putredine ci ha preso alla gola proprio quando potevamo

gridare di gioia come ragazzi. E si trattasse solo del fetore! Il Paese rovina anche materialmente, tutto va in briciole... Resta solo l'intima gioia d'aver saputo resistere...».

Nel dopoguerra Moretti e Palazzeschi intessono un dialogo fitto da due solitudini estreme: gli amici comuni che hanno frequentato nei primi anni del seco-



lo se ne vanno, uno a uno, lasciando ogni volta un vuoto e accendendo le reciproche malinconie per la vecchiaia che strema le forze (annota Palazzeschi: «Qualche volta c'è da ridere, quando si è in vena. Io, purtroppo, non sono più in vena, e non ho più la forza e la voglia per godere di una vita eccezionale...»). Non frequentano la società letteraria e mondana, se non per l'occasione di premi o per qualche raro incontro milanese con l'editore di entrambi, Arnoldo Mondadori. Li assilla il problema della casa, la ricerca di un luogo dove stare e si scambiano continuamente pareri sulle compravendite delle rispettive abitazioni. Palazzeschi gira in continuazione: dopo aver abbandonato la Firenze in cui ha vissuto per anni e che non sop-

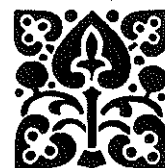
porta più, tanto da fare solo fuggevoli visite, ben calibrando la possibilità di non essere visto da nessuno, si stabilisce a Roma, città che gli appare aperta e giovi- le. Gustose risultano soprattutto le registrazioni della Roma, chiassosa e assai affollata, città olimpica nel 1960. Alferna però anche lunghi soggiorni, soprattutto in estate, a Venezia, dove gode del mare e dei tanti giova- menti alla salute. Sono però anche molte le beghe con i vari vicini e i continui lavori di risistemazione delle case, tanto da spingerlo a umori altalenanti: «Il quartiere arabo che io abito mi si è coalizzato contro con minacce e vendette vedendo portare a casa mia qualche mattone. A momenti di fisica disperazione per la mia terribile solitudine in casi

di questo genere, si alternano altri di una felicità irresistibile, e le mie risate le sento dalla terra ferma». Moretti invece riesce finalmente a coronare il suo sogno di avere una «casina» a Firenze, dove trascorre alcuni periodi con la sorella Ines, per poi ritornare alla casa di Cesenatico. E proprio da Firenze, agli inizi degli anni sessanta, consiglia l'amico Aldo sulla casa da comprare per il «suo» ritorno. Sulle stanze fortunatissime – una vera occasione – trovate in via dei Calzaiuoli si chiude questo tomo, che si legge come un appassionante «romanzo familiare» a distanza, intimo e personalissimo, così unitario nello sviluppo tematico, in cui si alternano le manie e le ossessioni dei due scrittori e nel quale echeggiano

continuamente, come in sottofondo, la malinconia e l'affezione di Moretti e quella gran risata, liberatoria di tutte le incombenze della vita, del «caro Aldino». I giorni trascorrono tra la nostalgia di impressioni perdute e corrose dai mutamenti delle città (Parigi soprattutto, così diversa e ancora così frequentata dai due) e il sentirsi estranei al trascorrere del tempo. Scrive Palazzeschi nel 1960: «... oggi è il tempo che vuole questo, per i vecchi vuol dire seppellirsi vivi, per i giovani non riuscire a sfondare, se non si segue il tempo, a meno di non essere il genio». Per loro generati come si sentono da un'altra epoca, la vecchiaia sembra però contaminare solo i corpi. Resiste sempre, fino alla fine – e lo dimostra la coerenza artistica, così feli-

ce e così funambolica – un attaccamento a quello spirito giovanile che li porta a essere curiosi dentro e fuori d'Italia. E Moretti annota: «C'è qualcosa di giovanile in noi che c'impedisce di meravigliarci d'essere tanto vecchi. È uno spirito molto tenace che durerà fino all'ultimo. È un bene? È un male? Forse è un bene per l'artista, sarà un male un giorno per la mancata preparazione alla fine».

Alias n° 35
9 settembre 2000



Applaudito debutto al Teatro Eliseo di Roma dello spettacolo dedicato al geniale scrittore e poeta toscano d'inizio secolo Paolo Poli fa rivivere il grande Palazzeschi: infantile, perfido, perfino osceno

Il sottotitolo di «Aldino mi cali un filino?», il nuovo spettacolo di Paolo Poli in scena all'Eliseo di Roma, è «Florilegio di novelle e poesie di Aldo Palazzeschi in due tempi con canzonacce d'epoca». Ma per chi non conoscesse bene, o più che bene, l'opera dello scrittore toscano, c'è il rischio di scambiare le poesie per novelle e, perfino, le canzonacce per poesie. Poi, è vero, di canzonacce, o canzoni, ce n'è in abbondanza: si è quindi in permanenza insidiati dal dubbio. Ma la grandezza di Palazzeschi è tutta qui: prima la sovversione dei generi, poi la derisione degli usi e dei costumi, infine la sua celeste malizia. Non avrei dubbi a riconoscere in Paolo Poli il più legittimo dei suoi interpreti, o dei suoi eredi: fino al punto da fargli correre qualche rischio. Ciò che è legittimo non si addice a Poli come non si addice a Palazzeschi. In un'intervista lo stesso Poli ha raccontato, con devozione, d'essere stato di casa in via dei Redentoristi, dove Palazzeschi abitava (a Roma): il che implica che da parte di Poli non vi possa essere la consueta libertà nello sfottimento di tutte le cose che non gli piacciono, le patriottiche, le altisonanti, le rotonde; il che

cioè implica una parte di omaggio, quasi che i due registri, l'irrisorio e tradizionale, e l'affettuoso e nuovo, debbano contaminarsi. Alla prova dei fatti così non è. L'identificazione tra Poli e Palazzeschi è tale che di omaggi e affettuosità non c'è alcun bisogno. La libertà di Poli è assoluta, come è assoluta la sua assunzione del verbo palazzeschiano: fino, lo ripeto, accettare lo spettatore in confusione. Quelle straordinarie poesie, chi le aveva riconosciute? Non dico «Rio Bo»; ma «Comare comare Coletta» o «Visita alla Contessa Pizzardini Ba»: non potevano essere novelle? E, al contrario, novelle come «Il ladro» o «Il gobbo» (comprese nel Palio dei Buffi del 1936, laddove le poesie sono di due decenni prima!), quelle novelle non avevano l'andatura saltellante e birichina delle poesie: di quelle poesie scritte da un ragazzo dedito allo sberleffo? Inutile descrivere come Poli in tutto ciò sia di casa (come quella di via dei Redentoristi, anche casa natale di G.G. Belli), come addirittura ci sguazzi: e con lui i suoi compagni di ventura Armando Benetti, Paolo Calci, Fabrizio Casagrande, Alfonso De Filippis, Franco Povia, Rosario Spa-

dola e Jacqueline Perrotin, cui si debbono le musiche, e Emanuele Luzzati, cui si debbono le scene, che fedelmente citano la pittura d'epoca, dal Doganiere Rousseau a Rosai o Sironi. D'altra parte, se tutto nuovo è per noi è l'ascolto dei testi palazzeschiani (ignoravamo che Palazzeschi fosse così infantile e perfido, così ammiccante e deliziosamente osceno, come nella poesia «I fiori»: che mi sembra sia arrivata a scandalizzare gli spettatori dell'Eliseo: un risultato impressionante per una poesia vecchia di quasi un secolo), se Palazzeschi, dicevo, è per noi nuovo, non lo è Poli. Ciò che in Poli colpisce oltre misura è la sua fedeltà a se stesso. I suoi miti sono gli stessi di tanti anni fa: e gli stessi sono i riti di allontanamento, gli esorcismi. Se ne ricava un effetto di fissità, come se luci e colori, moltiplicati, non fossero che belletti il cui fine è mascherare la ripetitiva sostanza. Ma se ne ricava anche un altro effetto, toccante, commovente fino alle lacrime: di poesia della resistenza. Il mondo cambia, dice Poli, ma io no. Abbiate pazienza; e pazienza se non l'avete.

Franco Cordelli

Il Corriere della Sera
28 dicembre 2000



Paolo Poli e i fantasmi del '900

Torna al suo stile più puro Paolo Poli, ossia alla grande rivisitazione della prima metà del novecento, con le sue tensioni e i suoi orrori. È stato per lui un modo molto personale di fare spettacolo, nei primi anni della sua carriera, prima di approdare alla riscrittura scenica di grandi personaggi storici o di classici desueti. Oggi vi torna con tutta la sapienza di una lunga storia alle spalle, e con una energia che a settant'anni è davvero indavolata e invidiabile.

Il nuovo spettacolo (in scena all'Eliseo di Roma fino al 14 gennaio) poggia sulla scrittura di un personaggio straordinario, che come Poli è nato e sempre rimasto legato a Firenze e al suo spirito mordace, e che proprio come l'attore non si è mai concesso alle mode, riuscendo sempre a restare originale, pur senza negarsi un vigile sguardo sul mondo attorno a lui. È Aldo Palazzeschi infatti il protagonista, evocato fin dal titolo, di *Aldino, mi cali un filino?*, per il quale Poli ha ricostituito attorno a sé lo staff solito e affezionato di sempre: Jacqueline Perrotin per le musiche, Santuzza Cali per i costumi fantasiosi, Claudia Lawrence per le coreografie (stavolta insieme a Alfonso De Filippis), e soprattutto Emanuele Luzati per le scene, grandi fondali dipinti che citano proprio il secolo lungo il quale Palazzeschi portò la sua ironia: vi scorre, ogni volta reinventato, tutto il novecento italiano, ma per l'esotico si affaccia perfino il doganiere Rousseau.

Corpo vero della serata sono i ricordi, magistralmente rivissuti, dello stesso scrittore, in particolare quelle Stam-



pe dell'800 che, pubblicate nel '32, danno i flash autobiografici di Palazzeschi, nella Firenze che da poco era stata anche capitale. A cominciare dal primo, che dà il titolo allo spettacolo, legato al ricordo della padrona di casa, «la sora Sofia», omitofila che attraverso quel filo e il panierino appeso mandava in casa dello scrittore pensieri gentili e burle mozzafiato, come un uccellino incartato. Oppure la pensione fiorentina da «camera con vista», turbata però dai rumori e dai cattivi odori di un flautista professoro ospite. Ci sono però anche i tratti del Palazzeschi più acere e sperimentale, quello di Perelà o dell'adesione al futurismo marinettiano, o di quello più schermato dal buon cuore delle Sorelle Materassi. Fino allo straziante, dolcissimo «E lasciatemi divertire». Lui del resto fu sempre scrittore d'opposizione, seppure giocata con l'ironia o con il sarcasmo elegante, come quando abbandonò gli scoppiettii interventisti di Marinetti, o come quando si accompagnò divertito alle neoavanguardie dei 60, anche se era di molte generazioni prima. Poli inframmezza alle sue tirate esilaranti e impertinenti, canzoni d'epoca, balletti, numeri che evocano la ridicola prosopopea ufficiale che a Palazzeschi si contrapponeva, di fatto sempre discriminandolo. Fanfaroni italiani e pompieri francesi non si vergognano della loro retorica, e della loro maniacale carnalità da caffè.

Sfilano (grazie ai sei attori/mimi/cantanti che attorniano Poli, che non risparmia a tratti di far travestire anche macchinisti e fonici) velleità e bassezze, grandeur e imbarazzi di una classe incerta ammaliata dalle mitologie militari, e riecheggiano canzoni del primo novecento che l'attore aveva già deliziosamente porto molti anni fa, privata e quasi clandestina scuola di formazione per molti insospettabili

Aldo Palazzeschi
“Aldino, mi cali un filino?” il nuovo spettacolo in scena all'Eliseo di Roma, nello stile irriverente del grande attore che rende omaggio allo scrittore

militanti. Gorgheggiano tronfi militari e cocotte in parata, di città e di guerra, nostrane e di esportazione, dagli angiporti del Pireo e dalla lontana Indocina. E su quei ritmi da filastrocca si spoglia l'Italietta più meschina, regale solo quando è lo stesso Poli, con sontuoso abito tricolore, a cingersi la testa di una aurea corona turrita. E non manca certo, suprema illusione, l'Africa del sogno imperiale, strafalciona e rattoppata, riscattata solo, in scena, dalle danzatrici sul Tigre a cavallo dei cammelli.

In fondo, anche Palazzeschi doveva sentirsi estraneo (quasi un'Africa interiore) a quella prosopopea imperante da parata. E Paolo Poli, con arguzia e con affetto, a Palazzeschi rende omaggio e riscatto, nelle forme anche quelle aggraziate di un modo di far teatro antico e sempre irriverente, che mantiene intatto il proprio fascino e la propria grandezza, sebbene fatta di tulle e di cartone. Perché certi fantasmi o certe fantasie malate, nonostante tutto tornano sempre, puntualmente.

Il Manifesto - 29 dicembre 2000



Al varietà di Paolo Poli

Con sei boys l'irresistibile Palazzeschi Show

RODOLFO DI GIAMMARCO

ROMA — Sfoggia le voci d'un intero coro polifonico, amministra tutti i ruoli di un feuilleton, cambia più abiti d'un guardaroba collezionato da una primadonna, spara più parole al minuto di un ostruzionista parlamentare, e semina più profanazioni d'un anarchico agitandosi come un funambolo, spacciando sensualità più d'una Lota Lola, e stando eretto più d'un monumento equestre allo sberleffo. E' l'ormai mitico Paolo Poli alle prese con l'ultimo suo spettacolo-dedica, *Aldino mi cali un filino?*, almanacco di prose e poesie di Aldo Palazzeschi, autore evidentemente a lui congeniale.

Al Teatro Eliseo, di fronte a un pubblico un tantino paludato, ha tenuto a battesimo ufficialmente uno di quei suoi pervicaci e perspicaci *varietà*, una di quelle sue monografie ricolme di letteratura varia d'autore e di padiglioni musicali d'epoca, e lasciateci subito confessare l'emozione, la vorticosità complicità e lo stupimento che suscitano i suoi numeri impeccabilmente anacronistici, i suoi fiorileggi che affondano gli artigiani nei kitsch, la sua grazia licenziosa, la sua anima ballerina. Doti che ne fanno, a più di 70 anni (invisibili), un maestro artigiano del pensiero libero della scena.

Stavolta si diletta appunto con un altro spirito anticonformista,

con un Palazzeschi in parte tutt'ora da riscoprire, e con le novelle e i versi di un tale creatore saltimbanco costruisce una serie di quadri, di visitazioni, di capitoli divertitamente in costume, facendoleva anche sul trasformismo di sei mimi-boys che diventano una massa rivistaiola. C'è solo l'imbarazzo della scelta, nel consultare questo montaggio delle attrazioni. Potete lasciarvi andare al ritmo degli ottonari che si sfaldano de "Il convento delle Nazarene", o preferite la gemma della sintassi soporiferade "Il principe e la principessa Cocchio di Chiodino".

Sarete ipnotizzati dal doppia effigie dialogante di Poli scisso in due identità per la "Visita della contessa Eva Pizzardini Ba", o cadrete in un mulinello di delizie (quanto!) audaci prestando ascolto a quell'orto botanico di lussurie che è "I fiori".

C'è analogia di solitudini, di vampe culturali, di linguaggi rutilanti e di sgambetti alla retorica, tra Palazzeschi e Poli, e questa odierna tavolozza di colori tradotti in spettacolo procede come un treno, fa ghiotte pause di scel-

A 70 anni è un maestro artigiano del pensiero libero della scena

leratezza, ma ha anche le sue parentesi di sentimento sociale, di zone più riservate a qualche cantata dei "buffi". E' il caso del Palazzeschi più narratore, che sborza i ritratti da commedia umana de "Il gobbo", e ancora più è il caso del bellissimo cammeo, pieno di ansie e ambiguità non dette per intero ma intuibili, de "Il ladro".

Ma Poli sa infondere garbo e senso anche all'universo significante della Madre, delle Coinquiline, dei Professori "Petulantanti", delle Caricature Esotiche, ed ecco man mano intromettersi e furorreggiare gli instancabili *entr'acte* sonori a cura di Jacqueline Perrotin, un mondo contiguo di ballate d'epopea coloniale, di cocotte del Pireo, di donne-giornale alla maniera di

Milly, di pinguini innamorati e di suole che fan cic-ciac.

Ora, in questo vorace campionario di balletti e belletti che mostrano in primo piano l'arte inconfondibile del Poli polimorfo circondato da mimi-factotum

Cambia più abiti di un guardaroba collezionato da una primadonna

con zigomi forti, in questa summa della poetica dell'irrisione verbale e fregolesca del primo Novecento con fantasismo d'abiti di Santuzza Caffi, c'è anche l'additivo degli scenari di Emanuele Luzzati, dei fondali che si srotolano uno dopo l'altro come sappiamo, e si tratta di una mostra roboantemente e spiritosamente espressiva che va da Bocklin all'Art Nouveau, da Rousseau il Doganiere ai futuristi, da Beardsley a Picasso, da Balla a Savinio. E un complesso di frammenti così perfidi e nervosi, una marea di signorini e operai come questa, un omaggio così umorale e amorale potrà anche apparire un'apologia d'altri tempi, ma è in realtà una splendida dichiarazione d'indipendenza dalle mode.

La Repubblica
29 dicembre 2000

Al Teatro Eliseo, a Roma, "Aldino, mi cali un filino?" da Palazzeschi

Paolo Poli funambolo della parola teatrale

«Il teatro non morirà mai, come non morirà mai la narrazione diretta. La voce viva dà emozioni insostituibili». Parola di Paolo Poli, che di scene e di teatri ne ha calcati tanti, tantissimi, senza mai smettere di amare il suo lavoro.

In questi giorni, fino, al 14 gennaio, è sul palcoscenico del Teatro Eliseo, dove è regista e uno degli interpreti di *Aldino mi cali un filino?*, due tempi composti con testi, novelle e poesie, di Aldo Palazzeschi. «Questo scrittore - spiega Poli - è stato una delle costanti della mia carriera, che torna ciclicamente, secondo tappe che definirei storiche. Il mio legame con lui è doppio: sia letterario-culturale che affettivo. Avevo conosciuto Palazzeschi quando avevo 20 anni ed ero all'inizio della mia carriera. Era nata una amicizia, anche se - come tanti

grandi autori del Novecento che così bene lui ha raccontato - era timido e schivo. Dal punto di vista letterario sono sempre stato affascinato dal suo uso della lingua. Insieme a Saba e Gozzano è stata una delle voci più curiose e ironiche del secolo, al contrario di tante altre così altisonanti, votate al culto dell'eroismo».

Anche oggi, a circa 25 anni dalla morte dello scrittore, riproporre i suoi testi riesce a scuotere le acque stagnanti di un certo modo di intendere e realizzare lo spettacolo. Quale? Ci vuole ben poco per capirlo. E' sufficiente avere uno schermo acceso in casa. Spiega bene Poli: «I suoi personaggi sono, per dirla con una parola oggi molto alla moda, felliniani, grotteschi. La loro bizzarria è di per sé un'alternativa al vuoto e piatto naturalismo televi-

sivo, che in realtà è più finto di qualsiasi finzione. Il mondo rappresentato attraverso la scelta dei testi presenti in *Aldino mi cali un filino?* si rifà al cinema del passato, un passato glorioso che niente ha a che spartire con quello che si vede oggi sul piccolo schermo».

Chi ancora non ha visto lo spettacolo non si aspetti però una sequela noiosa di versi e brani recitati. Per sconfiggere l'opacità del senso televisivo, sempre più dominante, Poli è sceso a duellare sul suo stesso terreno, quello dei tempi veloci, della battuta e del verso adatti ai ritmi del presente. Palazzeschi si presta all'operazione senza forzature: non viene tradito, anzi se ne mette in risalto il valore. Operazione completata dall'uso di canzoni della prima guerra mondiale, che Poli ha scelto per raccontare

un'epoca, brani non sempre belli ma in grado di restituire un'atmosfera. Al centro del palcoscenico si alternano diversi personaggi, una gigante, una nana, il gobbo, il ladro, la morfinomane, per un viaggio che passa attraverso la cultura borghese, critica il nazionalismo, si sofferma con attenzione sul lavoro degli operai, in una commistione di stile "alto" e "basso", che Poli indica come la sua cifra preferita: «I critici e gli accademici tendono purtroppo a ribadire questa dicotomia che invece i grandi della letteratura hanno smentito. Da Dante in poi». Accanto a questa capacità di usare diversi registri, l'importanza fondamentale della fantasia, «perché come diceva Baudelaire guai a quel bambino che non finge di stare su una diligenza costruita con le sedie».

Angela Azzaro



La scrittura nascosta di Palazzeschi

A ventisette anni dalla scomparsa dello scrittore fiorentino, un convegno dedicato all' "Opera di Aldo Palazzeschi" e una mostra in cui vengono esposte carte private, opere in prima edizione, abbozzi di stesura, cimeli fotografici, scolastici e familiari. Un album realizzato grazie al fondo lasciato dall'autore

DAVID BIANCO
FIRENZE

«Palazzeschi è uno scrittore che non fa felici i propri critici»: per chi si avvicinasse alla sua opera, il perplesso giudizio che Stefano Giovanardi, quasi trent'anni fa, ha posto come incipit alla attenta ricognizione storica nell'esegesi dell'autore fiorentino, suona molto più che un monito. Infatti, è un giudizio che non si configura soltanto come una manifestazione di resa a fronte di un'impossibilità reale, tangibile: stabilire un resoconto netto ed univoco dell'itinerario interpretativo che il volume cerca di circoscrivere. La difficoltà espressa da Giovanardi si mostra soprattutto come una vero e proprio segnale indiziario mediante il quale il critico riesce a evidenziare e a sintetizzare magistralmente i contorni di una vicenda – inafferrabile appunto – che non si lascia irreggimentare facilmente in quegli stessi schematismi che sono serviti da orientamento per collocare di volta in volta Palazzeschi all'interno di un panorama letterario amplissimo. Questo è anche l'assunto di fondo che ha guidato, a ventisette anni dalla scomparsa, gli organizzatori del convegno internazionale «L'opera di Aldo Palazzeschi», tenutosi a Firenze in questi giorni (22-24 febbraio) e dislocato tra la Sala de' Dugento di Palazzo Vecchio, la Sala Ferri del Gabinetto Vieusseux, l'Aula Magna dell'Ateneo, affiancato da una coda espositiva «Scherzi di gioventù e altre età», ospitata al Museo Della Ragione di piazza Signoria e curata da Simone Magherini e da Gloria Manghetti. Un album eterogeneo e piuttosto curioso, messo insieme per lo più attingendo dal ricco fondo lasciato in eredità alla facoltà di Lettere della sua città natale. Carte private, opere in prima edizione, abbozzi di stesura, cimeli fotografici, scolastici, familiari, che sottraggono paradossalmente i documenti della vita di Palazzeschi a quell'inafferrabilità a cui, invece restò fedele la scrittura. Del resto, il problema stesso della forma, cioè di una scrittura che pare continuamente in procinto di sconfessare se stessa, gli esiti stilistici, gli approdi tematici, è una costante ricorrente e che attraversa come una bisettrice l'intero arco della produzione palazzeschiana. Una difficoltà che si manifesta già a partire dal territorio di pertinenza troppo insistentemente delimitato dalla critica all'interno della sua scrittura: la poesia da un lato, la prosa dall'altro.

Già nel 1953, Luciano Anceschi, affrontando l'apparente dicotomia che separa il poeta dal narratore, aveva evidenziato quanto fosse difficile intuire una distinzione rigorosa tra prosa e poesia, che in Palazzeschi si registra come «un movimento oggettivo e dialogico per cui nel lirico si avverte il narratore, mentre la pagina del narratore appare tutta contesa di spunti lirici». Così come Baldacci – e lo ha ricordato in aper-

tura del simposio –, in un ritratto del 1956 uscito su «Belfagor», aveva stabilito per primo quelle distinzioni cronologiche poi sempre più insistenti ma anche più fuorvianti nella fortuna narrativa dell'autore fiorentino e che terranno ben separati soprattutto sul piano qualitativo e con gli inevitabili addentellati poetici *Il Codice di Perelà* (1911) *La Piramide* (1912-14), *Il Doge* (1967), *Stefanino* (1969), *Storia di un'amicizia* (1971) dal Palazzeschi più convenzionale reso noto soprattutto attraverso il bozzettismo di *Stampe dell'800* (1932) e naturalmente il conseguente rappelle all'ordine veristico di *Sorelle Materassi* (1937). Una linea interpretativa che ha poi conosciuto innesti d'aggiornamento importanti e che non poco hanno contribuito all'orientamento altalenante della vicenda critica posteriore. Come avvenne nel '69, quando con Sanguineti si iniziò a riabilitare la ricerca poetica caricandola di una valenza sperimentale che azzerava o quasi le radici crepuscolari, almeno nei termini programmatici ed esclusivi con cui erano state fino ad allora indagate. E che sul piano squisitamente contenutistico segnano le prime avvisaglie di quella dinamica a contrasto mediante la quale Palazzeschi lascia che si contaminino il vuoto mondo delle convenzioni, del formalismo e quello della libertà spregiudicata, anti-borghese e antiretorica che alimenterà per lungo tempo la sua vena più genuinamente ironica, il tema del buffo sempre sull'orlo di un precipitato grottesco e stranante.

Certo è che un tratto distintivo dell'iter palazzeschiano, e che d'altronde ben palesa la difficoltà insorte nell'affrontare criticamente le sue prove letterarie, risiede nella velata ambiguità con cui l'autore ha svelato di volte in volta i tratti della propria fisionomia. Con una pratica memorialistica intrisa di finzione e messe in scena, che per restare ai romanzi e ai racconti, forse condivide soltanto con Landolfi e il differire autobiografico di *Rien va plus*. Con una «antiletterarietà» continuamente sbandierata, («non sono un letterato, sono uno scrittore nativo, d'istinto, non di sapere») alla quale fa da ideale contrappunto un intimo gusto per il divertimento, per il grottesco. Quella gioiosa invenzione che il «saltimbanco dell'anima mia» rivendica almeno a partire dalla celebre poesia *Chi sono?* e su cui ritorna, al momento di riprendere in mano la poesia, quando afferma che «la gioventù e la vecchiaia sono il tempo della follia».

Un lucido confronto con se stesso che svela una vocazione compiaciuta nel rivisitarsi, nel rielaborare senza posa i suoi libri e nello spiazzare abilmente pubblico e critica: accreditando se stesso attraverso immagini impreviste e fuori consuetudine. Dando cioè risalto a quella geografia esistenziale della scrittura in cui, come spesso ripeteva, l'ispirazione letteraria «venne suscitata dalla vita e dalla naturale fantasia».





Un sorriso al '900 e via con Perelà

MASSIMO RAFFAELI

L'immagine del superuomo (in realtà Nietzsche scriveva, alla lettera, «oltre-uomo») è passata nel senso comune, tramite la distorsione di D'Annunzio, coi modi del disprezzo e dell'odio per le masse e le plebi del «diluvio democratico». A sbugiardare D'Annunzio, a tradurre invece nel senso della leggerezza e della plasticità esistenziale quel mito, è stato il più libero e inventivo tra gli scrittori italiani del Novecento, Aldo Palazzeschi (1885-1974), l'autore di *Il codice di Perelà* (1911), omino di fumo che volita svagatamente sulle durezza e le miserie del secolo. Di tale personaggio ha scritto di recente Fausto Curi: «Palazzeschi non solo respinge l'idea del «superuomo» ma coniuga o se si preferisce contamina il tema dell'*Übermensch* con il tema altrettanto nietzschiano

L'omino Palazzeschi

Allo scrittore beffardo verso le avventure del secolo è dedicata una mostra a Cesenatico nella casa di Marino Moretti, l'interlocutore di un monumentale carteggio appena uscito

della leggerezza. Ciò gli consente di vedere nell'*Übermensch* l'uomo rinnovato non dal conseguimento della potenza e della gloria, ma da una consapevolezza arguta, limpida, tranquilla.» (in *Epifanie della modernità*, Clueb, 2000). È quanto lo stesso Curi ha ricordato presentando insieme con Renzo Cremante e Gino Tellini la cospicua edizione del *Carteggio* tra Marino Moretti e Aldo Palazzeschi (a cura di S. Magherini, A. Pancheri, F. Serra e L. Diafani, Edizioni di Storia e Letteratura, 4 voll.) alla vernice della mostra bibliografica *Scherzi di gioventù e d'altre età — L'opera di Aldo Palazzeschi*, che Casa Moretti di Cesenatico (tel. 0547/79279) ospita fino al 19 settembre.

Costruita sui documenti conservati nel Fondo Palazzeschi dell'Università e del Gabinetto «Vieusseux» di Firenze, impreziosita da un catalogo di grande bellezza tipografica (*Album Palazzeschi*, a cura di Simone Magherini e Gloria Manghetti, pref. G. Tellini, Polistampa, pp. 301, E 80.000) la mostra è un'ottima occasione per rileggere o leggere la prima volta uno scrittore passato indenne fra le avventure letterarie del secolo, dal futurismo alla neoavanguardia, sguisciando da ogni etichetta, refrattario quanto il suo Perelà, per mantenersi misteriosamente libero e inutilizzabile da chicchessia. (Quando, sul finire degli anni sessanta, Edoardo Sanguineti gli lancia una specie di omaggio all'indietro, nel nome dell'avanguardia, la risposta è disarmante: «Aspirazione dell'artista è quella di rivelare se stesso, la propria personalità, e allorché vi riesce sarà novatore senz'altro, giacché il suo spirito, come la sua faccia, non sono eguali a quelli di nessuno; non solo, ma avrà raggiunto, molto probabilmente senza neppure accorgersene, il suo punto di arrivo. Possiamo chiamarlo avanguardista per questo?»)»

Ma non si deve affatto pensare a un incendiario divenuto pompiere per l'età e i pubblici riconoscimenti: semplicemente, Palazzeschi vive la condizione di chi partecipa, si mette in gioco, però sempre in controttempo e contropelo, zigzagando e scartando d'acchito per guadagnare una zona franca che senta fino in fondo sua, da altri inavvistabile. (Come del resto inclassificabile è il talento di chi ha adibito, volta a volta, i versi o la prosa con una noncuranza, un'assenza di soggezione per i generi codificati, da lasciare stupefatti).

Le tre fasi in cui grosso modo è divisibile la sua produzione ne sono la riprova: quando Marinetti canta le macchine, lo schiaffo e il passo di corsa, il sodale Palazzeschi gli oppone versi da burla, l'amore per le vecchiette, la toponomastica infantile di *Rio Bo*, le scene surreali che faranno la felicità di Petrolini, nonché, per soprammercato, il libello che sputa sull'etica sanguinaria della guerra, *Due imperi...mancati*; quando poi l'Italietta evade nella prosa calligrafica o si inabissa nei geroglifici dell'ermetismo, Palazzeschi ride, o ineffabilmente sorride, sui manichini finto-anacronistici delle *Sorelle Materassi* o dei *Fratelli Cuccoli*; quando, infine, è il neorealismo a dettare la regola dell'*engagement* lui torna ai primordi, saldando le pagine del *Doge* e di *Stefanino* alla sulfurea partitura del *Perelà*, redatto mezzo secolo avanti: le due ultime raccolte poetiche (scritte a ottant'anni suonati: *Cuor mio*, '68, e *Via delle cento stelle*, '72) sono antipodi all'avarizia senile di un Montale e dicono, per testamento, la felicità di un uomo che non ha mai smesso d'essere un ragazzo. Oppure un uccello di passo, un rapace aristocratico e mite, come lo ricorda Gianfranco Contini a passeggio per via dell'Impero, mentre va dondolandosi sui fianchi, pingue e maestoso pari a un «cesare del terzo secolo». E fa un certo effetto adesso (lo si direbbe anzi un tipico paradosso palazzeschiano) vedere i libri, i manoscritti, le immagini, gli oggetti della sua vita operosissima non nella villa paterna di Settignano e nemmeno nell'appartamento sopra via dei Redentoristi, a Roma, dietro la terrazza in cui curava, anziano, i fiori e le piante di cui era gelosissimo; ma appunto vederne i lascito esposto dentro la penombra di Cesenatico, nella casa a ridosso del porto-canale di proprietà del poeta che per indole gli era più remoto (il malinconico, certe volte depresso, Marino Moretti) ma nello stesso tempo gli era da sempre il più vicino, nell'amicizia e nell'affetto: per anni si erano mantenuti in parallelo, entrambi attori mancati, poi erano stati insieme nell'esordio fra crepuscolari e futuristi, nella scoperta di Parigi, e ancora insieme nel progressivo compimento di percorsi artistici che non potrebbero immaginarsi più dissimili.

La gaiezza di Marino rimane tutta quanta inespresa e deviata, o compressa sotto la maschera del patriarca provinciale, quella del cosmopolita Palazzeschi viene invece effusa a piene mani, dilapidata, proprio perché programmatica. Ciò può spiegare la sintonia fra loro due, che mantiene accenti di fraternità mai smentita, ma chiarisce senza dubbio il fatto che l'approdo temporaneo delle carte di Aldo alla casa sul porto dell'amico di Cesenatico oggi dia al visitatore il senso di



una postuma e però necessaria restituzione.

All'amico aveva dedicato, quasi in un punto di morte, un guizzo estremo dell'ironia, coi versi dal titolo *Fra vecchi*: «Un amico carissimo/ e quasi vecchio quanto me/ meco spesso si lagna/ che nonostante l'inverosimile età/ non gli si vuol placare il sesso,/ cosa che invece di compiacerlo /lo contraria./ Per consolarlo io gli rispondo/ contrariato altrettanto/ che nonostante l'inverosimile età/ in me non si vuole placare/ la fantasia./ La fantasia era il mio sesso?/ Per questo mi vergogno.//» E aveva dichiarato, altrove: «Insomma non posso lamentarmi di nulla perché ho sempre fatto solo quello che mi andava di fare. Ero però convinto che sarei morto all'età di sessant'anni e in questo senso avevo disposto tutte le mie cose. Ma c'è stato un disguido, o

forse la morte non ha trovato un minuto per occuparsi di un omino come me e perciò eccomi qui ancora vivo. Da quasi un quarto di secolo sono un autore postumo.» Marino, scomparso nel '79, gli sopravvivrà di appena un lustro. Una foto dei tardi anni cinquanta (è il documento n. 420 della Mostra) li ritrae, soli come due vecchi scapoli che si intendano a memoria senza bisogno di guardarsi, mentre cenano a Venezia, in una semplice trattoria: Marino parla, ha smesso un attimo di mangiare, Aldo di rimpetto sta masticando e sembra perso altrove, quasi torpido. La terza sedia è vuota, curiosamente c'è una terza sedia: forse è quella riservata a Perelà, l'invisibile omino di fumo, il nume più propizio ai poeti, il nemico più acerrimo del superuomo.

Il Manifesto - 27 giugno 2001

PIERO LO SARDO 1944-2001 - SATIRA & SOVVERSIONE

Un fiore del Male

di Angelo Pasquini

«**L**Il medium è il messaggio». Cosa c'entra l'affermazione di Mac Luhan con quel pezzo di storia della satira italiana segnato, alla fine degli anni Settanta, dalla meteora de *Il Male* e poi costellato per quasi due decenni dal pulviscolo dei suoi innumerevoli tentativi di imitazione?

C'entra, se ragioniamo sulla biografia di Piero e su quella nostra, dei suoi amici, che abbiamo vissuto con lui un'avventura davvero fuori dal comune. La creazione, a partire da un'idea di Pino Zac, di un settimanale, colto e popolare al tempo stesso (vi scrissero, per divertimento, ma allora nessuno se ne accorse, anche Italo Calvino e Umberto Eco), che arrivò in breve tempo ad avere centinaia di migliaia di lettori, e che poi scomparve altrettanto rapidamente, per molte diverse ragioni.

Su quel giornale, e su pochi altri - *Zut*, *Frizzer*, *Frigidaire* - nascondendosi dietro un'infinità di pseudonimi, Piero ha dato, per alcuni anni della sua vita, uno straordinario contributo alla satira. L'ha fatto per puro piacere, per indignazione, per ribellione, per divertimento. Uno spirito beffardo che ha contagiato chi gli è stato vicino e migliaia di lettori.

Ma, di nuovo, cosa c'entra quella frase di Mac Luhan? C'entra con la storia del piccolo gruppo che, verso la metà degli anni settanta, ha tentato di applicare la lezione delle avanguardie artistiche, in partico-

lare del Dadaismo, filtrata attraverso le riflessioni di Debord e dei Situazionisti, alla comunicazione alternativa in Italia. Sto parlando di alcune pubblicazioni uscite tra il 1976 e il 1977 (*Zut*, *Atraverso* e pochi altri giornali di «movimento»), sto parlando soprattutto di *Radio Alice* e de *Il Male*.

Così, come nessuno è più riuscito a fare la stessa *Radio Alice* dopo che l'emittente bolognese fu chiusa dalla polizia nel marzo del 1977, così nessuno è più riuscito a fare *Il Male*, dopo che una parte della redazione decise di considerare chiusa quell'esperienza tra la fine del 1981, e, mi pare, l'inizio del 1982.

Quel modo di fare radio, o di fare satira, il messaggio insomma, era connaturato, infatti, a un modo temerario e irripetibile di gestione del mezzo di comunicazione (il *Male* è stato forse il giornale più sequestrato dal dopoguerra in poi), a un'anarchismo meditato che trovava alimento in una situazione storicamente determinata, che gli anni ottanta stavano per travolgere.

La satira per Piero, per noi, era la continuazione della ribellione con altri mezzi. Non era un mestiere, dato che non si può essere ribelli di professione. Piero ha smesso di scrivere satira, come la maggior parte di noi, quando ha capito che non era possibile reinventarsi un altro *Male*. Perché il mezzo, per chi ha creato e lavorato in quella rivista, rappresentava quasi tutto. Il nostro obiettivo non era scrivere su un qualsiasi giornale, ma falsificare qualsiasi giornale. Intendo il linguaggio giornalistico. Falsificare

qualcosa che è già di per sé un falso, un'illusione, nella quale si specchiano ogni giorno milioni di persone. Piero avrebbe potuto scrivere un'editoriale di Scalfari o un consiglio di Bocca alla settimana, un Giuliano Ferrara un giorno sì e un giorno no, un Panebianco ogni mezz'ora. Una sua rubrica settimanale sarebbe stata più lucida e interessante, più ironica e devastante, di tanta, troppa, satira che abbiamo potuto leggere in questi anni. Ma non aveva lo spirito del collaboratore di giornale, casomai quello del sovvertitore. Non volendo essere un autore satirico, Piero lo è stato, almeno per un periodo della sua vita. Come succede a certi napoletani, aveva il dono dell'improvvisazione. Guardando la collezione de *Il Male* come il canovaccio di una «commedia dell'arte» di fine secolo (leggendolo con attenzione vi si trovano anticipazioni di modelli culturali e fenomeni degli anni successivi), si riconoscono al volo le sue battute, i suoi «detournement», le sue invettive sarcastiche contro quello che, di volta in volta, si presentava come «lo spirito del tempo». La sua specialità era l'irrisione. Amava distruggere i monumenti, anche quelli della nostra storia di parte, della Sinistra. Non ce n'è uno che alla fine gli abbia resistito.

Al *Male* Piero non amava lavorare da solo. E aveva ragione. Non c'è niente di più faticoso che isolarsi davanti a una scrivania per cercare di fulminare il lettore con delle battute. Lo sanno bene gli sceneggiatori della commedia, che infatti lavorano quasi sempre in coppia. Me lo ricordo in piedi, più che davanti

alla macchina da scrivere, a lanciare spunti e idee per verificare l'effetto sugli altri scrittori, su di me, su Mario, su Giga, o sui disegnatori, Perini, Vincino, Angese, Carlo Cagni, Iacopo, Cinzia Leone e, se capitavano, Paziienza e Tamburini - per poi mettersi finalmente alla scrivania e buttare giù il suo pezzo. Amava il giornale, voglio dire anche la redazione di via Lorenzo Valla, dove gli capitava di pernottare, tra mucchi di copie di vecchie tirature e una natura morta di pizze e birre lasciate a metà.

Io Piero l'avevo conosciuto all'inizio di quel periodo, nel 1976. Poco tempo dopo, fondammo un club, il Cdna (Centro diffusione notizie arbitrarie) e un giornale, *Zut*. Il club ebbe al massimo del suo fulgore quattro soci, il programma era la filosofia che poi ci guidò nei «falsi» del *Male*.

Negli anni successivi, ormai occupati in altre faccende, abbiamo continuato a scambiarci al telefono le nostre virtuali prime pagine del *Male*, sottoponendo vecchi e nuovi nemici (tra i quali alcuni ex-amici) alla loro gogna settimanale. Quel gioco è durato fino a qualche mese fa, quando purtroppo, dopo un infarto, Piero è entrato in coma.

Il ricordo più bello? La prima pagina di un giornale di tanti anni fa. Travestiti da carabinieri, con baffi d'ordinanza, arrestiamo nella sua villa Ugo Tognazzi, «capo delle Brigate Rosse», sotto lo sguardo compiaciuto del commissario Saviane. Basta così. Ciao Piero.

Alias n° 45 - 24 novembre 2001 →



NÉ CROCE NÉ MEZZALUNA

Non voglio essere né della croce né della mezzaluna.

Ma ogni volta che volgari ingiurie si rovesciano su una parte del mondo imbavagliato la mia dignità di piccolo uomo che abita ormai nell'aldilà del mondo mi costringe a ripetere l'urlo del franco tiratore per dare eco al rantolo di tutte le corde vocali sezionate.

Berlusconi,
voi, voi appartenete alla luce
al tempo, al futuro, allo spazio e alla velocità dei vostri razzi.
E noi, noi apparteniamo alla penombra,
al tempo ignorato, al passato, al cimitero,
al ritmo beccheggiante delle nostre zattere rabberciate.

Voi appartenete allo splendore e al sogno,
certezza del domani.
Noi apparteniamo all'ombra dell'incubo.
Sono nostri
i cerchi e le strade cieche delle rappresaglie,
sono la vostra eredità per noi.

Dal profondo abisso delle nostre tenebre,
strisciamo
sotto i vostri rulli compressori.
Se solo ieri
si è reso conto
che la fiamma del vostro sole
era offuscata dal rosso dei nostri sguardi,
per noi, da tanto ormai,
nei solchi delle nostre orbite
i vostri pugnali di laser e lanciati fiamme
rischiarano la nostra vista,
ruggine che scorta la vostra aurora.

La bruttura della vostra violenza e vanità
di estrarre il caos dall'atomo
è l'arco dell'orizzonte
che lancia in schegge la nostra allergia
contro le vostre strabiche visioni.

Dite di essere scolpiti nel bene.
E noi, noi abborracciati
nel liquame del male.
Oh, che arte, abbagliante meraviglia
commisurata alle vertigini
e alla lunghezza d'onda
dei vostri satelliti!
Portate a spasso la vostra opulenza, fieri
e vi stupite dei nostri occhi,
dei nostri cuori oscuri.

Ma se il bianco grasso
non vi è calato sopra le palpebre
abbiate il coraggio di guardare dentro
la solitudine incolore dei nostri volti
che avete disossato.
Berlusconi,
quando si è affamati, senz'armi, spalle al muro
contro le percussioni dei vostri missili
l'unica via d'uscita è scegliere
tra il sasso, il coltello o i denti stretti.
Non vi stupite.

Se la geografia dei nostri visi è unica,
senza rilievo, è perché siamo neri
come ombre senza volto,
venuti dai margini sfilacciati
risvoltati al rovescio
dai vostri proiettori.

Vi state sbagliando di nuovo.
In verità altro non siamo
che il rimbalzo delle vostre pallottole
che ci crivellano.

Berlusconi,
le sole lezioni delle vostre scuole e industrie
e altre chincaglierie di distruzione
trasmessa a cielo aperto dalla televisione
sono lezioni di morte.
La morte, la vostra morte,
quella che metamorfosa
il "barbaro" dall'anima fragile
in agnello cospiratore
candidato a un cieco suicidio.
A voi che niente fate
per prevenire i crimini,
noi neghiamo il diritto di giudicarli.

I roghi dei conquistatori
che hanno bruciato e frantumato l'indiano
in polvere e mulinelli
di vuoto americano.
E la colonizzazione europea
degli ultimi due secoli
che ha stravolto, derubato e reso sterile
il volto delle terre del sud.
E Mussolini con le sue fazioni
e il suo dio Hitler coi forni crematori.
E i fulmini e i tuoni crepuscolari
caduti
su Hiroshima, Nagasaki, Guernica.
E le fiamme di sorda tempesta
che hanno arso vivo il Vietnam nel Sett:
E i Mig lampi di apocalisse
del Terzo millennio che continuano
a ridurre le torri di Grozni
in macerie, scorie tossiche

di un niente radioattivo.
Sono tenebre dell'Islam
oppure lumi del vostro Occidente?
No, certo che no! Impossibile.
Per lo splendore accademico
della vostra dogana delle emozioni,
questa non è una domanda seria
ma un altro borborigma isterico,
una rabbia furiosa,
un comunicato di guerra da selvaggio.

Berlusconi,
il grano di Satana musulmano,
la spezia concettuale del "mal selvaggio"
che dà forza al vostro cervello
non è solo una pillola
tonda come una boccia
dalla camicia bruna.

Se a Oriente o a Sud del vostro sonno
vedete solo un'orda
di cani e di sciacalli,
terrore e follia compatti ed annodati
come il pugno
che blocca il corso delle nostre arterie,
è perché il getto dei vostri raggi X
è troppo corto o troppo parziale
per riuscire a distinguere
tra la vostra paura arcaica dell'Altro
e l'Altro.

Da noi, niente è regolare né rotondo,
salvo la lava, magma dei vulcani
e l'odio razzista
che attizzate notte e giorno
sulla schiena del mondo.

La sola cosa globale
sono i tre quarti dell'umanità
che avete spazzato via, escluso
e sigillato sotto la terra.

Non solo il cielo, anche la terra è vostra.
Allora, nessuno stupore
che pupille e rantoli nudi,
come uccelli di cenere,
si sfracellino contro le erezioni
della vostra supremazia.

Peosia di Hawad, poeta e pittore tuareg

Alias n°45 - 24 novembre 2001

Piero ed io / Ci vediamo in brasserie

di Franco Piperno

Eravamo stati compagni di cortei ed assemblee studentesche, Piero ed io, sul finire degli anni '60, per un quinquennio e forse più. Correva tra noi una simpatia di pelle, minimi vizi privati ci rendevano sodali. Venne poi la stagione della «decimazione giudiziaria», quando i

giudici della Repubblica Compromessa spiccavano mandati di cattura e irroravano condanne con criteri statistici. Così, Piero ed io, ci ritrovammo stranieri a Parigi, mentre altri compagni erano in carcere o altrove. Piero aveva una capacità tutta sua di fissare appuntamenti nelle brasserie parigine, quelle più puzzolenti e frequentate da studenti poveri. Là prese forma l'amicizia, una forma che sopravvive ancora, almeno fin

quando e dove uno di noi due sarà ancora vivo. Amicizia che privilegia la sfera della parola; e procede come per scariche elettriche, comunicando attraverso il duello oratorio -- forma qualche volta faticosa a reggere. In quei lunghi e af-



funicati pomeriggi parigini avevamo scoperto le ragioni di quella amicizia contrastante: Piero mi aveva messo a parte di quanto profondamente segnato egli fosse dall'antica tradizione orfica-pitagorica-platonica; mentre, a mia volta, non ero riuscito a nascondere quel mio incoffessabile legame con lo Stagirita. Tutti sanno che niente nella storia dello spirito obiettivo risulta più irriducibile che un cultore di Platone a un seguace d'Aristotele; sicchè, Piero ed io, eravamo ben consapevoli di aver costruito la nostra amicizia proprio sull'abisso che ha continuato a separarci -- e siamo ancora amici non malgrado ma grazie alla diversità irriducibile. Io avevo lasciato Parigi per Montreal; avevo perso di vista Piero se non per qualche telefonata fugace o le rare notizie che mi portavano di lui i pochi amici italiani di passaggio. Poi ero tornato in Italia cioè in prigione, per pagare il mio piccolo obolo alla credibili-

tà vacillante dei giudici. Condannato e scarcerato avevo ripreso a frequentare Piero che giusto in quegli anni si ingegnava a far rivivere quei luoghi sulle sponde del «greco mare» dove la parola di Pitagora era stata udita. Ospiti di comuni amici dalle abitudini sibaritiche, avevamo lavorato insieme sull'astronomia greca, in particolare sul fenomeno della precessione terrestre. Di testo in testo, alla ricerca del momento in cui la civiltà greca prende coscienza del fenomeno, eravamo arrivati ben prima di Ipparco, alla enigmatica frase d'Erodoto che allude al Sole che nel corso dei millenni «per due volte è tramontato dove ora sorge e sorge dove allora tramontava»; o alla scoperta di Talete sulla variabilità del periodo che intercorre tra due solstizi. Piero era pervenuto a risultati di rilievo, mai pubblicati, sul rapporto tra la follia mantica e la saggezza

della misura, nel pensiero platonico --- pensiero che riteneva essere il lascito della casta sacerdotale delica. Piero ed io avevamo frequentato insieme la morte. Quando era morto Lucio Castellano lo avevamo commemorato ribadendo che il futuro è già tutto nel passato e il tempo riguarda solo l'ordine della manifestazione. Ora che anche Piero è morto, a me naufrago sopravvissuto, non resta che portare la testimonianza del poeta: il Sole non si fermerà, nessuna scala calerà dal cielo e non v'è via di fuga dal qui e dall'ora. Piero ed io avevamo fede nel principio cosmologico perfetto: l'umanità è torpida e sorda, domani sarà come ieri e come oggi. Se questa è la vita, viviamola ancora -- direbbe Piero ridendo con malinconica ironia.

Alias n°45 - 24 novembre 2001

CORREVA L'ANNO 1977

L'irriducibile ironia di un presocratico

di Franco Bifo Berardi

Piero lo conobbi a Gubbio nell'estate del 1976. Stavo vendendo *Atraverso* a Umbria Jazz. Passammo il pomeriggio a parlare chissà di cosa. Con Piero si poteva parlare delle ore senza trovare il bandolo della matassa. Era uno specialista nel trovare sempre nuovi fili. Non per uscire dal labirinto, ma per entrarci sempre più profondamente. Per quanto siano tra loro incompatibili l'ironia e la passione in lui sembrava fossero la medesima cosa. Lo animava una passione collerica, quella che nasce dal disprezzo per l'imbecillità del potere, e lo animava il gusto di dissolvere lo spessore invincibile del principio di realtà con l'ironia di un gesto antico. Antico, ecco la chiave: Piero aveva uno sguardo antico, presocratico avrebbe detto lui. E lo esercitava con leggerezza irresponsabile sulle vicende catastrofiche della tarda modernità. Venne il '77 e nei primi mesi di quell'anno tutti provammo la sensazione inebriante che si potesse finalmente camminare sul filo dell'ironia. Il linguaggio sospende il mondo, pensammo. E il mondo in effetti rimase sospeso, almeno per un po'. A Piero è sempre venuto del tutto naturale lanciare il sasso e nascondere la mano. I suoi sassi erano parole, segni ambigui che mettevano fuori quadro la normalità. Nella primavera del '77 Bologna e Roma divennero per alcuni mesi laboratorio e teatro di un'insurrezione di parole, gesti, segni, melodie cacofoniche. Orde di poeti e di sobillatori dell'immaginario si mescolarono ai proletari delle periferie e agli studenti del Terror power. Nella notte tra il 16 e il 17 febbraio si facevano i preparativi per l'arrivo di Luciano Lama, il grande capo del sindacato, mandato all'università dal partito degli antipatici. Antipatici, non ci sono aggettivi o formule che meglio potessero esprimere il nostro sentimento verso il Pci. Un gruppo di esponenti del movimento studentesco romano intratteneva inutili trattative con i dirigenti della Federazione romana di quel partito perché qualcuno del movimento potesse parlare sul palco predisposto per Lama. E quel qualcuno avrebbe dovuto essere Piero Lo Sardo, uno che non apparteneva a nessuno dei gruppi organizzati, irriducibile a ogni appartenenza. Le trattative si conclusero malamente perché il Pci non intendeva far salire sul palco del grande capo nessuno studente, autonomo, anarchico, o contestatore. Così la mattina successiva i burocrati furono cacciati dal piazzale da migliaia di studenti inferociti. Non si fece male nessuno perché si trattava di teatro della crudeltà. E se i burocrati rimasero feriti fu per via delle parole che si levarono dalla folla. «Lama frustaci», «Sacrifici sacrifici», «Lama Lama nessuno l'ama», «I

lama stanno in Tibet», Piero aveva passato la notte a montare questo genere di ordigni ironici. E questi ordigni non smisero di deflagrare, poi, nelle piazze, nelle strade, nelle aule e sulle onde elettromagnetiche. Aveva passato la notte a formulare frasi senza senso. E insieme a lui c'era Gerri Gerratana. Chissà adesso quei due come se la spassano, se esiste un paradiso per quel tipo di spiriti sottili che san contemperare l'ironia e la passione.



1° DICEMBRE ALL'ACQUARIO

Laureato in ingegneria elettronica, Piero Lo Sardo (Napoli 1944 - Roma 2001) per 8 anni è stato ricercatore presso l'Istituto di Fisica Teorica dell'Università di Napoli. Gli studi epistemologici e l'approfondimento del concetto di «casualità» lo avvicinano negli anni '70 ai temi propri delle avanguardie artistiche del '900, dei Surrealisti e dei Situazionisti. Nel 1977, con A. Pasquini, fonda la rivista *Zut* che svolge riflessioni sull'uso del falso nell'ambito della comunicazione. L'anno seguente è tra i fondatori della rivista satirica *Il Male*. Abbandonata la carriera accademica, collabora a diversi giornali e realizza documentari culturali per la Rai. Sotto la guida del prof. E. Garin si dedica a studi sul Rinascimento fiorentino e sull'opera di Michelangelo Buonarroti, giungendo per questa strada alla «riscoperta» delle vie di trasmissione della cultura greca in occidente. Alla metà degli anni '80 inizia come ingegnere ed esperto di comunicazione a lavorare per la valorizzazione del patrimonio magno-greco nel Meridione. Dal 1996 torna all'insegnamento presso l'Università di Reggio Calabria, dove collabora all'ideazione e realizzazione della *Scuola di alta formazione in architettura e archeologia della città classica*, di recente inaugurazione. Quando muore, nell'agosto 2001, ha ultimato il progetto e avviato la realizzazione del *Museo dell'Avventura umana nella Sibaritide*, che verrà allestito presso le sale del Castello ducale di Corigliano Calabro. Sabato 1 dicembre alle ore 18, presso l'Acquario Romano di piazza Manfredo Fanti, gli amici ed i colleghi di Piero terranno un incontro in ricordo della sua figura e del lavoro da lui svolto. (a.pas.)

Un ricordo di Piero Lo Sardo (Napoli 1944-Roma 2001) al centro delle lotte politiche degli anni '70 e seguenti, tra i fondatori delle riviste satiriche "Zut" e "Il Male"



Alias n°45
24 novembre 2001



L'ONOMATURGO

Giorgio Manganelli, morto dieci anni fa. Coniava e resuscitava parole in un mondo che decideva di sterminarle

Il militante della lingua italiana

di Federico De Melis
e Roberto Andreotti

L'onomaturgo («inventore di parole») che campeggia sulla copertina di questo numero cento di *Alias* ci sta molto a cuore, sempre di più.

Dinanzi al fastfood della lingua, annichilita nel lessico e nello spessore semantico, Giorgio Manganelli – domani sono dieci anni dalla morte – si propone come il grande Tesoro dell'italiano, cui poter attingere per impugnare le parole o quantomeno ricordarle. Questo scrittore all'apparenza esoterico e negromantico, fitto di tic linguistici ed esistenziali, che una critica sacerdotale continua a preservare quale mummia di inferni e paludi,

ci risulta sempre più consonante, invece, con quella stagione degli anni sessanta che precede l'«omogeneizzazione culturale» (secondo la formula arbasiniana ormai preferibile a quella pasoliniana di «omologazione»). Allora si mise su l'ultima officina delle lettere italiane: un'officina che poneva al centro del suo fuoco la «questione della lingua», non per stenografare il parlato (come credono i piccoli indiani dell'attuale informalità linguistica con contrattino editoriale), ma per dare alla realtà un nome più preciso e spazioso, che scardinasse gli stereotipi dell'establishment e del «patto sociale».

Chi conosce Manganelli sa che con un vocabolario squadernato si sentiva sufficientemente al riparo dalla trappola della referenzialità della lingua (che lega i segni alle cose), perché è lì che individuava il

massimo della cerimonia e della *fiction*: «il trovare una parola totalmente perduta e il reinventare una parola del tutto nuova sono il medesimo atto letterario e psicologico...». Ma si sentiva soprattutto in trincea: il vocabolario era per lui una sorta di arsenale da guerra, un attrezzo «di prima linea».

All'inizio degli anni ottanta, dalla terza pagina del *Corriere della Sera*, si trovò a dover recensire un'ennesima edizione dello Zingarelli: la prese un po' alla lontana, partendo addirittura da una paradossale terapia di Edmund Wilson, ma intendeva celebrare ancora una volta – pescandolo dalla morta gora dei canoni scolastici – un nume del suo pantheon, quel Daniello Bartoli, massimo prosatore gesuita del Seicento, che Leopardi non aveva esitato a chiamare «il Dante Alighieri della prosa». «Personalmente

– scriveva – di scrittore che non ami il Bartoli diffiderei grandemente; e per il mandarinato dei prosatori sarebbe garanzia la lettura coatta di qualche centinaio di pagine bartoliane...».

Ma la «selva di parole» del Bartoli, lungi dallo schiacciare Manganelli in una prospettiva da Crusca barocca (molto di moda tra i suoi epigoni), faceva da legante, in realtà, per una linea possente della lingua italiana, che da Dante giunge appunto ai primi anni sessanta: Bartoli *off off* dunque, davvero.

In questa chiave Manganelli appare in tutta tragicità, perché quella linea è spezzata, e non si vede chi possa riallacciarla: dentro questi buchi neri della lingua, e di un'intera società, l'Onomaturgo continua tuttavia per noi a tessere parole, come suggerisce nell'intervista in queste pagine Sanguineti.

Alias n°21 – 27 maggio 2000

GIORGIO MANGANELLI, ANTROPOLOGO DI NOI RIMASTI VIVI

Manganelli, parole per questo inferno

di Emanuele Trevi

Il suo primo libro (primo, ma già definitivo) Giorgio Manganelli lo ha pubblicato nel 1964, a quarantadue anni. È *l'Hilarotragoedia*, il grande trattato sulla «natura discendente» dell'uomo. Un esordio che è uno strabiliante esempio di vertigine formale – quasi un'indagine *in vitro* sui limiti e le possibilità della lingua italiana – e insieme una compiuta *visione*, l'apertura di un mondo che, per essere di natura essenzialmente verbale, non è meno vasto, oscuro, imprevedibile. Ruota, quel mondo, attorno al gran buco dell'Ade, come fa un liquido coinvolto nel movimento sempre più rapido di un gorgo. La qualità principale di tutto ciò che vive, e più non desidera vivere, è l'essere

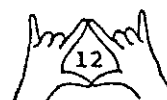
«adediretto», coinvolto nel moto cosmico di discesa verso questa porta empirea rovesciata, questo ano metafisico, questo omega di tutti gli alfabeti. L'avvicinamento di Manganelli alla scrittura, all'inconfondibile fisionomia del suo artificio, è lungo e tortuoso, oltre che lento. La folta lista delle premesse culturali – dal precoce interesse per l'universo barocco alle traduzioni dall'inglese, dagli avventurosi scavi archeologici nel corpo della tradizione italiana alla meditazione su Jung e la psicologia del profondo – ha l'aria di spiegare tutto, quando, come al solito, non spiega quasi nulla. *l'Hilarotragoedia*, insomma, con il suo feroce e ironico estremismo espressivo, è prima di tutto il documento di una trasformazione *in atto*, il grafico di una pratica della solitudine in cui ogni parola, invece che descrivere, sembra scavare il suo interminabile cunicolo

In effetti nessuno meglio di lui, questo artificiere della lingua italiana, può tracciare il profilo dei nostri giorni: a dieci anni dalla morte i suoi libri sprigionano una forza di rivelazione sorprendente sull'appiattimento del linguaggio e sul dissesto dell'io

sotterraneo come una pietra aguzza, o l'unghia di una talpa ebbra d'angoscia. Parola come azione, dunque, azione solitaria – quella del condannato che, come raccomandava Artaud, se parla, se fa un cenno, lo fa dal centro del proprio rogo. Parte integrante dell'esperien-

za, allora, sarà anche quella giovanile titubanza, quel lungo non sapere dove andare, al quale corrisponde (uguale e contraria) la ricchezza di vena degli anni della vecchiaia, quando i libri avranno cadenza quasi annuale e saranno accompagnati da un sempre più largo e rapinoso fiume di articoli.

Ma cosa significa, imparare a scrivere? Nel caso di Manganelli, volendo impiegare una figura narrativa, si potrebbe pensare all'incontro, in un luogo cavernoso e profondo, di tenebre spesse e mal sicure, tra un vecchio e un bambino. Incontro che corrisponde a una fusione di orizzonti e competenze, e che implica rischio, fatica, e dolorosa incertezza, come illustrano molto bene le pagine di Collodi su



Pinocchio che riporta Geppetto dal fondo del ventre della Balena alla luce delle stelle. È un recupero *in extremis*, quando anche la luce dell'ultima candela della scorta è ormai inghiottita dal buio. Per attraversare il mare, per incidere la grafia della fuga e del ritorno su quella superficie liscia e indifferente, il vecchio dovrà sedere a cavalcioni del bambino, formando, in questa innaturale posizione, un animale bifido, un organismo di ossimori. La scrittura di Manganelli ha il suo fulcro in questa tensione di contrari, in questa memoria dell'oscuro, della tana, che si appoggia, per tentare le vie dell'aperto, sul suo contrario: il leggero, disperato, immemore azzardo di una linea tracciata sulle onde.

Ma se questo ricongiungimento è frutto di una ricerca dai tempi lunghi, non è meno vero che, considerata dal lato opposto e terminale del processo, la scrittura di Manganelli ci mette di fronte a un'altra feconda lentezza – e non ci sarà occasione migliore di questo anniversario, forse, per iniziare a parlarne. Considerata nel suo complesso e nella sua prodigiosa unità quest'opera sembra proiettarsi risolutamente verso l'altra parte della barricata, prefigurando, e quasi incubando in complicata gravidanza, il profilo dei suoi lettori. Non è stato del resto lo stesso Manganelli, in una pagina decisiva di *Nuovo commento* (1969), a suggerire che il

lettore, l'interprete, è sempre contenuto nel testo, è proprio ed esattamente una delle infinite possibilità del testo? Una volta tanto, celebrare una ricorrenza diventa un gesto che non ha nulla dell'archeologico, del museografico. Fatto più unico che raro, parlare di Manganelli significa sollecitarne in vario modo una lucida tensione profetica – significa, insomma, parlare del presente. Non che i suoi libri, per incanto, siano diventati più cordiali e rassicuranti. E nemmeno è da pensare che una tale scommessa sulla prensilità, forza di conoscenza, attitudine visionaria del linguaggio abbia perduto qualcosa della sua eccezionale solitudine, diventando comune materia di scambio. Eppure, proprio perché è di fatto irripetibile, proprio perché il nostro modo (fondamentalmente emotivo, e bidimensionale) di trattare la parola si colloca quasi agli antipodi del *modus operandi* manganelliano, questi libri (proprio tutti, o quasi: dall'*Hilarotragoedia* alla splendida, e già postuma, *Palude definitiva*) sembrano aver aumentato costantemente la loro forza di rivelazione. Come i romanzi di Philip Dick, come lo spazio teatrale di Kantor, come il monologare di Beckett – altrettanti esempi di assoluta *inattualità* – la prosa di Manganelli rende *visibile* (più di ogni altra cosa scritta in italiano, io credo, nel secondo Novecento) il paesaggio mentale, di-

scontinuo ed elusivo, nel quale ci aggiriamo.

Non potrà, ovviamente, che indicare qualche scarnificata direzione di ricerca, di carattere del tutto esemplare. In primo luogo, il grande discorso, intrecciato di libro in libro, sulla *profondità*, assieme alle relative «tecniche di scavo». «...E tutto ho scritto intingendo la spennata penna del mio ingegno nel mio negrissimo inchiostro interiore», confessa in apertura il saturnino compilatore del «Discorso sulla difficoltà di comunicare con i morti», il travolgente pezzo conclusivo di *Agli dei ulteriori* (1972). Questa «negrissima» sostanza con cui scrive, però, non è la materia prima di una convenzione psicologica, un Io fittizio dotato di arbitraria unità. È invece il liquido seminale, il bacino di coltura di una soggettività polimorfa, frammentata, composta di innumerevoli identità e pulsioni. Per questo motivo, perché in essa si attua senza tregua un passaggio dallo «psicologico» al «cosmologico», Manganelli potrà con rigore concettuale assimilare la sua scrittura a un'altra occasione di crisi e irreversibile frantumazione dell'Io, il sogno (e dunque il già citato compilatore del *Discorso* potrà affermare di scrivere «così come gli uomini compilano i propri sogni, intingendosi, pennini di se medesimi, nel calamaio della notte»). E se mettiamo in relazione questa idea «plurale» e cosmologica di soggettività

all'altro grande polo dell'immaginazione manganelliana, vale a dire con la sua concezione radicalmente unitaria, interconnessa, *reticolare* dell'esistente, non potrà che uscire rafforzato il sentimento di trovarci di fronte a una mappa del nostro paesaggio – capziosa, ma veritiera; elusiva, ma affidabile; fitta di grottesche e arabeschi, ma in quantità non maggiore di quelli che si stendono su ogni superficie del visibile. Questo è il *mode d'emploi* gnoseologico, il prezioso lascito (né ottusamente disperato, né ottusamente apologetico) che la scrittura di Manganelli ci ha trasmesso. Un soggetto plurale e non gerarchizzato che si muove, interpreta, *precipita* nel caos cosmico, nel cosmo caotico nel quale ogni minima apparenza allude al tutto che la contiene, e ne è contenuto – e mentre vi allude, lo ferisce, lo adora, lo deride. Davvero in questi libri impervi ed esilaranti sta inscritto il nostro profilo di eredi infedeli, ma pervicacemente plurimi, e «discenditivi». Forse i migliori – per quantità di stupore, malizia, disordine interiore – che Manganelli potesse augurarsi.

Alias n°21
27 maggio 2000



Quella copertina: Autoritratto con feltro

di Andrea Cortellessa

Immaginarsi uno scrittore che facesse la stessa cosa oggi, e al suo primo libro, in copertina, scegliesse di mettere un proprio ritratto. A colori (maisoni). E in costume: da *vilain* in un *noir* di serie C. Che intabarrato ci sbircia con aria malevola. Un losco figuro, insomma (quando si tratterà di spiegare perché si rifiutasse di leggere un certo bestseller, Manganelli dirà: «già il fatto che un libro sia un romanzo non depona a suo favore, è un connotato lievemente losco, come i berretti dei ladruncoli, i molli feltri dei killers, gli impermeabili delle spie»).

Scrittore manierista e barocco, Manganelli interpretava l'oggetto-libro come un'impresa del Cinque o Seicento: il cui senso è dato cioè dal concerto, anche stridente, di testo, paratesto (titolo, risvolto, ecc.) e immagine di copertina. Arrivò a sostenere che i suoi libri, delle copertine erano da conside-

rarsi meri supporti. Per il libro d'esordio scelse di impersonare il proprio personaggio, come aveva fatto uno dei suoi maestri, Tommaso Landolfi, che aveva voluto sul risvolto della *BIERE DU PE-CHEUR* la famosa foto col volto nascosto dalla mano. In entrambi i casi l'impresa in forma di autori-



tratto è *in negativo*: ma mentre Landolfi cancella radicalmente la propria immagine, Manganelli sceglie di presentarsi in guisa di orco, di mostro (in *Dall'inferno* sarà un topo gigante). Lo spiegherà qualche anno dopo, introducendo il romanzo gotico *Melmoth the Wanderer* (poi in *Angosce di stile*), un testo che «si organizza come un sistema di sintomi, una malattia in forma di letteratura». Autore è chi estirpa dalla propria immaginazione il «male metafisico», «il *numen*, il centro finalmente ordinatore del mondo». Definisce Manganelli, questa «lite manieristica» con se stessi, *eterodossia del cuore*: la stessa che gli aveva consentito di prendere la parola con *Hilarotragoedia*, superando l'*impasse* creativa con salto mortale paragonabile a quello metaletterario, di Borges. Lo stesso Landolfi, del resto, aveva risolto la propria scrittura (a vent'anni, col perfetto *Maria Giuseppa*) inventando una voce petulante e un personaggio disgustoso.

so. Proponendo la lettura come malattia, insomma. Il modello, si capisce, è l'uomo del sottosuolo dostoevskiano, quello illustrato meglio di tutti da Bachtin. E negli stessi anni il giovane Gadda si interrogava sulla «creazione di una personalità d'autore»: una controfigura alla quale, sulla scena della pagina, consentire pensieri, umori e azioni dal soggetto, direttamente, ingestibili.

Lo scrittore come istrione non è dunque invenzione postmoderna. È invece alle radici stesse della modernità letteraria. Ed è stato Manganelli – proprio lui, il cerimoniere più artificioso – a spiegare quanto quel ventriloquio sia per certuni non «giochetto» accessorio bensì, necessità profonda e dolorosa. Una questione di vita o di morte.

Alias n°21 – 27 maggio 2000



L'uomo-libro al ristorante

di Viola Papetti

Gia a ventuno anni Giorgio Manganelli aveva due anime: una *attica* e una *asiana*, che si alternavano a suo capriccio. Oppure, con immagine più fredda e adatta a una certa vibrazione metallica della sua scrittura, si possono immaginare due pedali di un grande organo che invece di musica emetta linguaggio: parole sublimi e notturne o belle e funzionali alla cosa detta, che è detta in modo definitivo e situata in un'aria più tersa e vibrante.

Quel 31 agosto del '43 il fantaccino Manganelli andò a trovare all'ospedale di Bergamo il commilitone Mario degli Alessandrini, con un libro in dono, *Michelaccio* di Antonio Baldini, su cui aveva apposto due dediche, uguali e diverse. Nella prima aveva pigiato sul pedale del bello, mescolato all'ironico e al melanconico, poi su quello del sublime, corrusco e paesaggistico. *Impreparato all'otto settembre* che era imminente, nella prima dedica auspica che l'amico, una volta tornato allo stato civile, si ricordi del loro sodalizio, «e dei nostri cuori tortuosi / come certe viuzze spaurite / che vanno dal buio di Bergamo Alta / ai campi solari di san Vigilio». Nella seconda innalza un monumento barocco «al non mai defunto paziente coltivatore / di nutrienti speranze / che rampollano germinano fioriscono / e talora sfioriscono / nella selva terribile degli assiali e dei castelli; / tra burroni di gavette / lande e steppe di gavettini e coperchi / boschi di zainetti». Quegli «assiali» - irreperibili nello Zingarelli 1970 - promettevano bene e male. Bene perché la calzante sostanzialità della sua parola avrebbe incapsulato l'astratto, il logico, il simbolico; avrebbe conferito viscere e peli e liquami vari alle arguzie retoriche e teologiche, e grazia musicale ai suoi «improvvisi per macchina da scrivere». Male perché il parlare quotidiano ne avrebbe sofferto in modo imprevedibile.

In un fastoso hotel abruzzese inutilmente cercò di ordinare la cena nominando con pre-

cisione i piatti e i vini locali. Un primo cameriere chiamò in soccorso un secondo, questi il direttore di sala. Che stipulò la resa, a nome di tutti e tre, e dichiarò l'incapacità a «procedere con la cena». Bisognò tradurre in un italiano qualunque, e in piatti oltraggiosamente ridotti a carne o pesce o contorno. Lo stesso accadde in una minuscola trattoria di Tricarico o Trivento, dove un ragazzino - probabilmente rimandato a ottobre in italiano - era stato obbligato dalla famiglia servire a tavola. Manganelli gli ordinò, con doppio terrorismo semantico e sonoro, le semplici specialità del luogo: olive, salumi e formaggi esattamente con i termini che lui avrebbe dovuto conoscere. Il ragazzino sgomento cercò con lo sguardo la madre. Idem con l'infermiera che, in clinica, doveva fargli una serie di punture nell'arco del dicembre 1989: la domanda «quali sono le cadenze?» le fece l'effetto di un oggetto alieno caduto nella stanza. In questi casi Manganelli si chiedeva, addolorato e indignato, se era lui a non parlare italiano... Ma a volte attaccava duramente. «L'artista è il parlatore normale. Gli altri - i parlanti comuni - sono l'eccezione». Oppure: «Voi parlate solo con venti parole...». Il «voi» comprendeva la governante Attilia, la maggior parte dei colleghi e delle amiche, e tutti i camerieri. Lui che era il signore dei dizionari, tanti! se interrogato ansiosamente, confessava qualcosa della sua intimità con il linguaggio. «La frase si presenta opaca, senza parole. Da questa struttura muta emerge un aggettivo, o un verbo - raramente un sostantivo - che darà la qualità tonale, non concettuale della frase a venire». «L'artista usa il linguaggio come forma: l'unico e il vero modo di organizzazione del linguaggio, qualsiasi altro essendo riduttivo, rinunciatario, frustrato». Aveva notato che la velocità interna, ossia il tempo in cui operava una scelta lessicale, era doppio o triplo rispetto al tempo esterno della pausa inavvertibile in cui la nuova parola è scelta.

Da qualche lessico familiare particolar-

mente fantasioso prendeva termini dimenticati o del tutto inventati, come «sciamannato» o «petercio»: il primo fu elevato di tono nel *Presepio* («l'errore è sciamannato ma imperativo»), il secondo fu inserito in un corsivo del *Messaggero*, un ammicco alla follia inventiva del linguaggio infantile. C'era poi la «battuta» (secondo l'accezione musicale), ossia la velocità di eliminazione dei connettivi logici delle varie parti del discorso: «processo quasi meccanico di cui non ci si accorge». L'effetto che si ottiene sugli ascoltatori/lettori - assicurava paternamente - è comico o di meraviglia. Sono riflessioni del '71, posteriori all'arguta figura del linguaggio-pipistrello «pendulo dai propri piedi» e anteriori a quella dell'italiano come lingua morta, e - aggiungeva con ilarotragica profezia - «da cosa stupenda è che si può continuare a scrivere in italiano solo perché non esiste più, perché è morto». Il pubblico che lo applaudì nell'88 al convegno su *La parola inventata* forse pensò che fosse un brillante paradosso. Ma Giorgio Manganelli era ben consapevole di scrivere in una lingua morta. E scriveva nello stato d'animo di chi metta un messaggio in bottiglia.

Benché conoscesse bene la deliziosa pratica di molti scrittori inglesi - da Coleridge a Woolf - di «romanticizzare» sulla pagina il percorso del pensiero che si vede pensare, di usare della parola come strumento e traccia di questo divenire, dubbioso ma affascinante - non ne fece mai uso. Impose invece un percorso al lettore da lui tracciato a priori e depurato dalla equivoca commozione: «io e te lettore pensiamo all'unisono, siamo intimi in questa impresa straordinaria». In un momento di passione civile, affettuosa e ilare, Manganelli resse lo specchio al lettore italiano perché vi potesse entrare in cerca del suo doppio: quell'orfano sannita - «avviluppato e impacciato dalle cioce di una lingua angusta, difensiva e truce» - che solo col proprio corpo sa firmare, compiaciuto, la fine di un altro capitolo della «storia peninsulare». La connotazione meramente geografica non va presa come un insulto.

Alias n°21 - 27 maggio 2000



INTERVISTA A UN COMPAGNO DEL GRUPPO 63

Edoardo Sanguineti: questo nostro mondo così manganellabile

di Graziella Pulce

Edoardo Sanguineti ha conosciuto Manganelli nel 1956. «Non si presentava ancora come scrittore. È probabile che lo fosse già in atto, ma in forma molto privata. Si presentava come un seve-

ro, dignitoso anglista, molto cerimonioso e cortese. Accanto a questo garbo c'era però un'irritabilità abbastanza evidente. Poi parlava in maniera molto elaborata, non dico come quando scriveva, ma poco ci mancava».

Manganelli prese parte agli incontri del Gruppo 63 in modo un po' laterale. Ciò era do-

vuto al suo carattere?

Era un uomo - se si può dire alla maniera di Manganelli - affabilmente spinoso, o spinosamente affabile. Non era un oratore, era un gran conversatore, e di qui poteva nascere quest'impressione di uomo appartato. E poi in quel Gruppo la parola veniva presa da chi era anche, o esclusivamente, impegnato in senso critico. Manganelli

non era tanto interessato a esibire giudizi, ma giocava abusando sempre degli autori di cui parlava: diventavano dei sosia, dei suoi travestimenti. Non aveva niente del critico giudicante ma invece dell'uomo di lettere che si appropria voracemente di quello che gli serve e sputa contro quello che non rientra nella sua voracità scrittoria.



→ **Chi leggeva i libri di Sanguineti (*Laborintus, Capriccio italiano, Il giuoco dell'oca*) affrontati con quelli di Manganelli notava delle consonanze: spazi inferi e malcerti, visioni, incubi rivelatori. Il testo esplodeva tra le mani e un sistema di valori andava in pezzi. Era l'effetto desiderato?**

Sì, nel Gruppo ciò che ci legava erano soprattutto elementi di ordine negativo, nel senso che eravamo d'accordo nel rifiutare una quantità di cose che non amavamo. Non c'era per contro nessun decalogo, quindi quando si creavano delle armonie, era dovuto al convergere di certi problemi. Non saprei dire quanta sintonia ci sia tra me e Manganelli, sia tematica sia di strategia letteraria. È vero che alcuni temi di tipo paludoso, o infero, o mortuario si possono ritrovare, e credo che questo sia legato al fatto che in molti di noi l'attenzione prestata al mondo della psicoanalisi, con fiducia o con diffidenza, è stata forte. C'era un ruolo dell'inconscio nella scrittura che portava verso alcune immagini fondamentali, con particolare attenzione a scavare un poco, come si dice precisamente, nel profondo.

Lei ha seguito sempre con attenzione il Manganelli «lessicomane», «logotecnico» e «verbiscalco». Che cosa la colpisce di questo linguaggio fortemente stranianti?

C'è da segnalare una cosa abbastanza curiosa. Anni fa pubblicai un paio di articoli in occasione di un paio di suoi libri, dove mettevo in luce la quantità di neologismi manganelliani, e ricordo che lui mi scrisse che non avrebbe mai immaginato di essere tanto ricco nella produzione di neologismi e che ero stato io, inventariando, a rendergli trasparente questa inclinazione. La scrittura manganelliana è estremamente colta. Le sue sono neoformazioni, dove spesso prefissi e suffissi, o l'incrocio di vocaboli dotti, ora filosofici ora scientifici

ora tecnici, permettono un proliferare di parole. Una pagina manganelliana dà l'impressione di una ricchezza lessicale enorme, ma credo che il suo vocabolario sia poi molto più ristretto di quello che non appare a prima vista. Inoltre si verifica una sorta di strabismo, precisamente nell'uso degli attributi: giustapporre aggettivi che difficilmente convivono e creare attraverso queste congiunzioni improbabili degli effetti di choc. Quindi mi pare anche comprensibile che esista una sorta di monotonia, che corrisponde a questo carattere un poco ossessivo della sua scrittura. Insomma, non direi che Manganelli è barocco. Più propriamente è un manierista, culto ed «erudito», con una sorta di artificialità pedantesca e giocosa.

In *Dall'inferno*, ma in qualche modo anche nel suo *Giuoco dell'oca*, il protagonista si ritrova in una specie di post-vita e inizia un percorso avventuroso e terribile ma non privo di divertimento (vince se riesce a perdere): significa che, a saperla prendere, la morte (compresa quella del linguaggio) non è sempre tetra e questi «giochi funebri» tutto sommato fanno bene alla salute?

Manganelli era un grande «umorista», dove la parola umorismo è da riportare molto più verso l'Inghilterra, ancora una volta, anzi verso l'umore come temperamento. È un riso abbastanza isterico il suo, nel senso che veniva a promuovere nel lettore un riso pieno di imbarazzo perché giocava sopra l'orroroso e nello stesso tempo lo ironizzava, lo rovesciava. Manganelli naturalmente detestava qualsiasi tipo di letteratura edificante, sentimentale, patetica e quindi è naturale che in lui elementi come il gioco il riso il cinismo fossero caratterizzanti. Benché possa sembrare un paradosso, era un moralista. Cioè diceva a piena voce che la letteratura era una

“I furori e le ansie per la nostra società lo avrebbero reso ancora più inguaribile, e dunque più creativo.

Bisogna inoltrarsi in quella tenebra dilettevole”

pura menzogna, che non ha nessun rapporto col reale, non ha nessun impegno verso l'umano e altre cose di questo genere. Ma tutto questo era veramente il prodotto di un moralismo anche estremamente acido, di chi era preoccupatissimo nel cercare al possibile di vanificare tutto un mondo di illusioni, di fantasmi, di moralità inaccoglibili. Quello che gli stava a cuore era mettere in evidenza quegli aspetti spietati, laidi e bassi. Giocava ai mondi alla rovescia, a guardare sempre la faccia oscura delle cose e a risolverli in un riso estremamente amaro.

Col tempo si è andato evidenziando che quella sua maschera di irresponsabilità dissimulava un forte agganbio con un reale identificabile in modo molto preciso.

Sì, lui collaborava con riflessioni a periodici e quotidiani e quelle erano veramente piccole operette morali. Scrisse un articolo dove si dichiarava contrario al divorzio perché questo avrebbe inevitabilmente favorito i matrimoni: è un tipico atteggiamento che sotto l'apparenza del gioco contiene un moralismo feroce contro l'inautenticità dell'etica matrimoniale, procreatoria, legalistica, nel mondo del sesso e della passione.

Voi avete condiviso l'esperienza delle «interviste impossibili». Ipotizzando una intervista impossibile con Manganelli, come immagina che commenterebbe le frotte dei pellegrini in marcia verso Roma o il popolo di videoseguiti collegati a Internet?

È molto difficile prendere il suo posto e immaginare questo, perché era molto bravo nel farlo, quelle interviste, sempre con quella tecnica di appropriazione indebita che aveva verso tutti i fantasmi. Certo che il mondo, così come è venuto configurandosi nella nostra esperienza dopo la sua morte (dalla politica alla società, dal mondo religioso al mondo morale, allo sviluppo delle tecniche), avrebbe probabilmente accresciuto tutti i suoi furori e tutte le sue ansie. Avrebbe visto tutto questo con un sguardo sempre più acre e sconsolato, e nello stesso tempo dolorosamente divertito. È un peccato che sia scomparso. Certamente gli eventi gli avrebbero fornito molto materiale, perché questo è un mondo molto «manganellabile».

Un giovane oggi può leggere Manganelli?

Credo che il mondo si presti sempre di più ai modi delle sue diagnosi e dei suoi giochi e mi pare possa essere uno scrittore di grande attualità. Naturalmente non è facilmente commestibile: non lo era nemmeno allora, e forse in un certo senso non lo sarà mai... Noi siamo reduci da un'esperienza di scritture giovanili tutte protese verso il parlato, verso i modi del linguaggio spesso gergale. Ma se si riesce a superare il primo impatto di lettura, con Manganelli il divertimento emerge. Bisogna lasciarsi prendere per mano e dopo un poco uno non s'accorge che sta camminando, magari inciampando. E abbastanza presto il diletto prende il sopravvento sulla pena.

**Alias n°21
27 maggio 2000**

Le opere e i giorni: Bestiario bibliografico

Giorgio Manganelli (Milano 1922-Roma 1990)

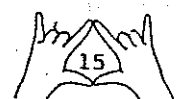
Vipistrelli e pantegane. Pubblica recensioni e traduzioni di testi di letteratura inglese e americana e partecipa agli incontri del gruppo del Veri e poi del Gruppo 63, dove esordisce come autore teatrale. Nel 1963, a Palermo si rappresenta la sua *Iperipotesi* (poi raccolta in *A e B*, volume nel quale si leggono anche le

sue «interviste impossibili», Rizzoli 1975). Si impone con *Hilarotragodia* (Feltrinelli 1964, poi Adelphi), trattatello di sconcertante «inattualità»; nel quale con prosa fastosa ed elaborata si insiste sulla «vocazione discendente» dell'uomo. Gli ambienti del suo personale Ade sono popolati di *vipistrelli* e *pantegane*. **Calmo cetaceo nichilistico.** Con *Nuovo commento* (Einaudi 1969),

confermando la predilezione per il trattato secentesco, di cui si mimano lessico e ambagie retoriche, il protagonista si misura con un un Testo (che è anche un «testodicazzo») metamorfico, che continuamente si sottrae alle insidie nomenclatorie del commentatore. Appare anche un altro Manganelli, brillante saggista e sacerdote della *Letteratura come menzogna* e come cini-

simo (Feltrinelli 1967, poi Adelphi). In seguito, *Discorso dell'ombra e dello stemma* (Rizzoli 1982) metterà a punto un ulteriore discorso sulla letteratura quale entità ancipite, ma anche difesa estrema dalla vorace bestia immortale.

→



→ **Cavalli e asini.** Scrive graffianti satire e note di costume (*Lunario dell'orfano sannita*, Einaudi 1972, poi Adelphi), versante che andrà intensificando con spiazzanti reportages di viaggio (*Cina e altri orienti*, Bompiani 1977; *Esperimento con l'India*, Adelphi 1992) e corsivi (*Improvvisi per macchina da scrivere*, Leonardo 1989), esilaranti e impietosi contro l'ornologazione. La scomparsa degli asini, ad esempio, e il loro ingresso nella favola allegorizza il declino di un mondo intero, mentre al cavallo è affidato il compito di traghettare l'io negli spazi oltremondani.

L'aquila e il leone. Con i racconti di *Agli dèi ulteriori* il bestiario manganelliano acquista la nobiltà dell'aquila e del leone, mentre il Re e il principe Amleto si aggirano in solitudine sullo sfondo di spazi smisurati.

Draghi, unicorni e basilischi. L'anno dopo *Sconclusionie* (Rizzoli 1976) si dedica a due libri «paralleli»: il fortunato *Pinocchio* (Einaudi) e *Cassio governa a Cipro* (Rizzoli), sorta di divagazione sull'*Othello* shakespeariano, riscritto dal punto di vista di Jago. Con *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* (Rizzoli 1979, premio Viareggio) si cimenta nel genere del

racconto brevissimo, sempre ancorato al fantastico, con sfere che parloriscono, draghi pensosi e spaiati unicorni. L'urlo del drago percorre tutto *Il presepio* (postumo, Adelphi).

Bisce, lucertole e anfesibene. Nell'81 *Amore*, esplorazione dell'eros e invocazione a un «tu» chiuso nel sonno, nella malattia, nell'abiezione e circondato da animali umili e minuti. *Dall'inferno* (1985) propone un ininterrotto discorso in «presa diretta» dell'inconscio di un personaggio che attraversa l'inferno e dialoga con «cerretano», con una perfida bambola e con una anfesibena.

Il grande animale. Nei racconti di *Tutti gli errori* (Rizzoli 1986) l'angoscia di fronte all'insensatezza del mondo viene geometrizzata nelle figure del labirinto, espressione dell'enigma universale. La conclusione di *Encomio del tiranno* segna la vittoria del fool che racconta storie sullo spietato tiranno. Il postumo *La palude definitiva* (Adelphi 1991) celebra l'universo, policentrico e inconseguibile, campanellianamente come «grande animale».

Graziella Pulce

Alias n°21 - 27 maggio 2000

UN SEMISERIO LEMMARIO MANGANELLIANO

Guida a otto parole

Da "parola d'ombra" a "madornale" a "reggia", tutti i significati "ulteriori" di una breve teoria di parole, cioè delle fonti antiche che li attivano: straniando l'oggi, dunque rendendolo più comprensibile

di Andrea Cortellessa

«**D** al punto di vista sindacale è stato professore, giornalista e autore iscritto alla Siae. Ha scritto saggi e pseudoracconti di cui non mena alcun vanto; di tutto il suo *opus*, è vanitoso, spesso in modo intollerabile, unicamente dei suoi corsivi; talora li legge da solo, e ride». Così Manganelli nel risvolto del libro che, nel '74, di detti corsivi riuniva una manciata: *Lunario dell'orfano sannita*. Distratto e penetrante. Malinconico e sarcastico. Virtuoso e negligente. Fumista e concretissimo. Perentorio e divagante. L'ossimoro è d'obbligo per il fastoso cerimoniere che, barricato nel suo studio, si arrampica a schiavardare le imposte per dare una sbirciata di fuori. Ogni volta un'avventura: si tratti del quiz televisivo o dell'agosto in città, dei guasti telefonici o della partita di calcio. Disse una volta Calvino che proprio il «disertore» M. era riuscito un «moralista» e perfino - uso un termine che susciterebbe tutti i suoi sarcasmi - un «interprete del nostro tempo». Di M. non saprei dire. Della maschera dell'«orfano sannita» si può dire senz'altro.

Parola d'ombra. Ogni parola ha due facce. Una in luce, che tutti crediamo di usare impunemente; e una in ombra. Segreta e mortifera. Ma, pure, preziosa e febbrile. La letteratura come antimateria. Il profeta della *Letteratura come menzogna* sapeva bene che «nel

buiò non si dà divario da vero a falso» (*Discorso dell'ombra e dello stemma*). Così - anche nell'occasionale tangenza con il ventoso mondo terrestre - la parola letteraria finisce per rendere tutto stregoneria, sortilegio, fantàsimia.

Fantàsimia. Individuo ente o sostanza che partecipi della «grazia della inesistenza». M. ha in gran pregio il suo statuto, rispetto a quello volgarotto di noi corporei. Nella lapide in controcopertina all'*Antologia personale* sta scritto: «Egli era stato/ assai competente/ in fatto di cose /che non esistono».

Madornale. Del quotidiano e della letteratura attirava lo sguardo occhialuto di M. tutto quanto è abnorme, smodato, smisurato. Tipico del suo linguaggio critico l'uso positivo dell'aggettivo *madornale* (come per altre categorie negative parimenti capovolte in virtù: *fatuo, sordido, ambiguo, demente, mostruoso*). Provocazione nei confronti dell'oggetto di scandalo bor-

ghese per eccellenza: lo spreco.

Cerimonia. Una gratuità proterva presiede pure all'artificiosa convenzionalità *cerimoniale*. Che consiste nell'unione del massimo *arbitrio* (nella scelta del rito al quale dedicarsi) e del massimo *rigore* (nell'osservanza di tale rito). Come nel teatro giapponese rivissuto da Yeats e Pound. O come nella minuziosa, diplomatica attenzione con la quale ogni giorno simuliamo una vita degna di essere vissuta.

Stemma. Il linguaggio dell'araldica come il disegno delle costellazioni nel firmamento, come l'ordine interno di una proposizione grammaticale. Ordigni apparecchiati all'astrazione, specchi ustori in grado di incenerire qualsiasi spettro di contenuto. Lo stemma, «puro segno» significativo e insieme indecifrabile, non per caso campeggia da uno scudo.

Diomorto. Alla base di tutto un'infanzia impaurita, sanguinosa; terrore e turbamento nel riandare a

«disperse ecolalie d'infanzia» (*Hilariotragoedia*). Una generosa giovinezza *engagée*. La massa pesante dell'assoluto, spirituale o ideologico, che sfarina in putrefazione.

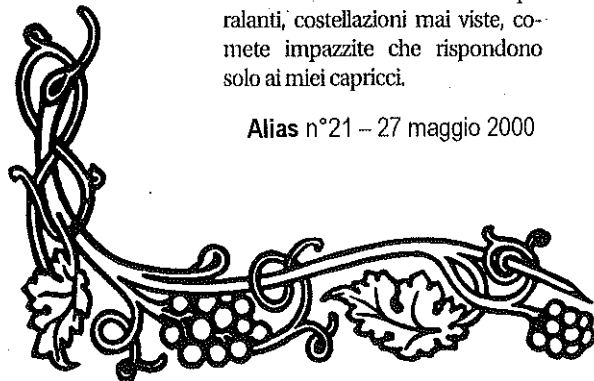
Ulteriore. *Ulteriori*, gli dèi di un titolo manganelliano. Piccole divinità malevole sorvegliano i destini già scritti di minimi personaggi risaputi, di pallide e tristi ombre cartacee sul palcoscenico fatiscante della vita. Proprio come noi. Dèi ulteriori, quando leggiamo; ma anche personaggi di una recita, che quando smettiamo di leggere crediamo di vivere (e siamo invece, a nostra volta, *ulteriormente* letti).

Reggia. Da *Agli dèi ulteriori* giù giù fino alla *Palude definitiva*: lo - l'io sordido e nefando di cui sappiamo - come Re. Un immondo cubicolo, come Reggia irridente. Un trono verminoso. Galassie spirali, costellazioni mai viste, comete impazzite che rispondono solo ai miei capricci.

Alias n°21 - 27 maggio 2000

ULTIME E PROSSIME USCITE

Dal serraglio manganelliano continuano a uscire esemplari mirabili: a cura di Luca Scarlini recentissima la traduzione del *Manfred* di Byron (Einaudi) accompagnata dagli scritti di teatro e spettacolo *Cerimonie e Artifici* (Oedipus). Ulteriori favolosi si annunciano: Adelphi ha in lavorazione altri racconti inediti, raccolte degli scritti di viaggio e i *Salons* (scritti d'arte), mentre gli Atti del convegno di studi del dicembre '97 sono annunciati in autunno a cura di Viola Papetti per Editori Riuniti, che preparano anche una raccolta di interviste a cura di Roberto Deidier. Graziella Pulce



Pietas e precisione per le parole lasciate morire

di Michele Mari

Quando, nel canto primo dell'*Illiade*, Omero dice che il mare è *porphyreon*, Melchiorre Cesarotti e Vincenzo Monti traducono l'aggettivo rispettivamente con «porporeggiante» e «azzurro», mentre Ugo Foscolo, che è Foscolo, sceglie di renderlo con «perso», annotando: «Per me so d'aver veduto il mediterraneo e l'oceano, sommosi dal vento, risplendere d'un colore tra l'azzurro e il pavonaccio. E, a quella specie di *purpureo* degli antichi risponde il nostro *perso*, parola a torto obblata, di cui Dante nel *Convito*: *Il perso è un color misto di purpureo e di nero, ma vince il nero*». Storicamente (hegelianamente) la soluzione foscoliana è perdente, né poteva essere altrimenti se *perso* aveva bisogno di una chiosa già nel 1807, quando la memoria dantesca era ancora un requisito indispensabile a ogni lettore degno di questo nome. Ma la bellezza delle parole (bellezza che è fatta di sensualità fonica ma anche di espressività e di precisione, oltre che di vocazione a sottrarsi agli automatismi) non può lasciarsi umiliare dalle ragioni della storia: dove lasciarsi umiliare, nella fattispecie, sarebbe ac-

ettare per *perso* la sprezzante qualifica di forma «peregrina» (sprezzante perché, con tipica logica da *marketing*, traduce immediatamente in qualità un dato quantitativo). Per questo nella lingua di uno scrittore come Manganelli non so fare a meno di sentire una fortissima componente etica che non trovo invece, ad esempio, in Manzoni: essendo Manzoni scrittore hegeliano quasi per antonomasia (l'uso! l'uso «vivo»! l'uso «medio»! l'uso razionale perché reale, cioè semplicemente perché vincitore, che è invece la logica di Cortés e di Pizarro); ed essendo connesso alla fantasia letteraria immaginare non solo trame e personaggi ma anche sviluppi e destini della lingua diversi da quelli decretati dalla Storia, l'orribile Storia. Così nella vulgata leggenda di Manganelli che tiene sul comodino come *livre de chevet* i due tomi del *vocabolario nomenclatore* di Palmiro Premoli io vedo l'emblema (quasi un'insegna rinascimentale) della *pietas* e insieme della perizia tecnica dell'artista, che è prima di tutto un innamorato (dunque un ricognitore e un collezionista) dei propri materiali e dei propri strumenti. Di fatto, avendo una coscienza diacronica della lingua, uno scrittore come Manganelli non solo possiede e offre ai lettori un lessico più ricco e vario e screziato e sfumato della norma, ma, fra tanti sinonimi o quasi sinonimi, è in grado di scegliere quello

che un'intera *aura* designa di volta in volta come *le juste mot*: così il vichiano «sensuoso» sarà altro da «sensuale», e «settatore» significherà sì «seguace» ma con una speciale idea di fanatismo, e «numinoso» alluderà alla presenza di un dio ma con un non ignorabile sentore di minaccia, e l'«illecebra» sarà qualcosa a metà strada – ma metà strada esatta – fra la belluria e la lusinga, e «mefite» o «sanie» evocheranno vomitevoli purulenze ma al tempo stesso le stilizzeranno (perché così avrà voluto il contesto) e così «meconio», e «rima» potrà essere anche una fessura, e «discreto» si sgancerà dalla catena scolastica che va da «insufficiente» a «ottimo» per agganciarsi oppositivamente a «continuo», e insomma come si vede non ci sarà nulla di bizantino o di libresco, ma ci sarà solo la precisione. E a questo proposito mi domando com'è possibile che in un'età assillata dal mito dell'alta fedeltà e dell'alta definizione (il Cd è meglio del vinile: comprare! il Dvd è meglio del Vhs: comprare!), proprio la lingua debba essere lasciata andare alla deriva della semplificazione e dell'impoverimento, al punto che uno scrittore come Manganelli (che in un mondo ove davvero il reale fosse razionale sarebbe da porsi al grado zero della complicazione) viene considerato – ed è questo il vero terrorismo – uno scrittore «difficile».

Alias n°21 – 27 maggio 2000

CULTURA

La casa di D'Arzo sottratta all'ombra

Silvio D'Arzo, scrittore e poeta assai precoce, è il prototipo dei tanti pseudonimi di Ezio Comparoni, il più significativo e anche il più definitivo poiché evoca la città emiliana in cui nacque (*di Arz*, ossia di Reggio), nel febbraio del 1920. A sedici anni pubblicò, da *Carabba* di Lanciano (ma l'editore non sapeva l'età dello scrittore), un libro di racconti alcuni dei quali si possono far risalire a un tredicenne che adorava i narratori inglesi e s'era messo in testa di diventare scrittore. Tra gli altri pseudonimi usati da D'Arzo, si contano Andrew Mackenzie, Ignoto del XX secolo, Andrea Colli, Sandro Nedi, in un pirotecnico gioco a nascondersi, in un susseguirsi di identità fittizie e immaginarie. La sua breve vita (morì, di leucemia, nel 1952 a soli trentadue anni) conobbe le vicissitudini della seconda guerra mondiale: dopo l'8 settembre, sfuggì avventurosamente ai tedeschi che lo avviarono in un campo di concentramento in Germania; eppure la sua esistenza potrebbe essere vista – come si disse – all'insegna di «una tranquilla avventura sedentaria».

A cinquant'anni dalla morte (gli anniversari, a volte, servono a qualcosa) il comune di Reggio Emilia dedica oggi una giornata di studi a *D'Arzo scrittore del nostro tempo*, al Teatro Valli, mentre una mostra documentaria sul narratore è stata allestita alla Biblioteca Panizzi.

ATTILIO LOLINI

Una serie di iniziative ricordano lo scrittore toscano a cinquant'anni dalla morte. Oggi al Teatro Valli di Reggio Emilia si svolgerà una giornata di studi e alla biblioteca Panizzi sarà allestita una mostra documentaria. Esce intanto da *Diabasis* la versione integrale di "Casa d'altri"

Contemporaneamente, le edizioni *Diabasis* mandano in libreria il capolavoro di D'Arzo, *Casa d'altri* – finalmente in edizione integrale per la cura di Paolo e Andrea Briganti – e *Luci e penombre*, liriche giovanili successivamente ripudiate dall'autore che cercò in tutti i modi di far scomparire le poche copie della plaquette, pubblicata, per le edizioni *La Quercia*, nel 1935. Al convegno sono previste relazioni e comunicazioni di Ezio Raimondi, Gianni Celati, Massimo Raffaelli, Alberto Bertoni, Raffaele Crovi, Stefano Costanzi, Emanuela Orlandini, Stefano Calabrese e Giuseppe Pontremoli, che si occuperanno sia dei saggi letterari di D'Arzo che dell'opera poetica, dei racconti per ragazzi e della corrispondenza e,



continua a pag. 22 →

OFFICINA PASCOLI

Simbolista e concreto, domestico e stellare, squadernò mondi vastissimi di realtà e di lingua, dialogando con i grandi inglesi, con i grandi francesi. Oggi il vero moderno è lui, si



I CONTI COL POETA

Il nido sperimentale



di Luigi Baldacci

Mi accadde di riprendere qualche anno fa un vecchio corso su Pascoli: era un quarto di secolo che non ripeteva l'esperienza di una lettura integrale e sistematica e frattanto la filologia aveva fornito nuovi essenziali punti d'appoggio. Quando pubblicavo, nel '74, l'introduzione a un'edizione Garzanti delle *Poesie*, non era ancora apparso il commento di Giuseppe Nava a *Myrica*, sulla cultura di Pascoli, sulle sue letture abbiamo oggi, attraverso altre edizioni, scavi biografici, mostre, informazioni incomparrabilmente più ricche. È lungo l'elenco di coloro a cui dobbiamo della riconoscenza, ma poi, alla fine, salutata la bella compagnia, i conti bisogna farli da soli, e non sono facili. La produzione di lumi nuovi significa soprattutto che Pascoli è un poeta letto, non è, per intenderci, Carducci, che da molte decine d'anni altro non ha registrato che smontaggi e demolizioni (sacrosanti), ma non è neppure un classico, uno di quei poeti che, una volta letti, non si rileggono più, a meno che non si abbia niente da fare. Resta sempre sottintesa una discussione, con lui e coi suoi interpreti. È il poeta che si presta ancora a certi sondaggi, come fu, ottant'anni fa, quello della «Ronda», in tempi di riluttanza estrema e insieme di attrazione, quando il contro-modello era un Leopardi neoclassico in polvere di marmo.

Anche per Pasolini la poesia di Pascoli fu un test: quasi per provare quanto fosse lecito prestare ascolto a quelle seduzioni, lasciarsi scivolare in quel vortice. Contini, nel '43, in una recensione alle *Poesie a Casarsa*, aveva intuito subito una «posizione violentemente soggettiva», e un «impianto narcisistico» che lasciavano intendere l'ineludibile affinità con l'autore di *Myrica*. «Il Pascoli - scriveva Pasolini a Carlo Calcaterra con cui si sarebbe laureato a Bologna nel novembre 1945 - è poeta a cui mi sento legato quasi da una fraternità umana»; ma bisogna ammettere che le riserve, nel saggio di «Officina» del '55, fossero alla fine più forti della suggestione se, dopo avere escogitato per il suo autore una formula perfetta - il binomio *ossessione* (che lo manteneva identico a se stesso) e *sperimentalismo* (che gli dava l'abbrivio per ogni avventura formale) - trovava un ostacolo insuperabile in sede ideologica: lo sperimentalismo era sì «di tipo rivoluzionario ma solo in senso linguistico o, per intenderci meglio, verbale», al punto che il poeta si trovava ad avere una «incompleta coscienza della propria forza».

Se ora era prevalente lo scrupolo politico, era stato però un concetto assoluto della poesia, duro a morire, a informare la tesi che s'intitolava *Antologia della lirica pascoliana*, che è poi apparsa a stampa nel '93 (Einaudi), con un'introduzione di Ezio Raimondi; un concetto sociologicamente borghese, fondato sulla categoria della purezza, che certo era il meno idoneo a penetrare nella modernità di Pascoli. Un punto di riferimento da cogliere - lo colse Sanguineti, ma con intento detrattivo - era Puccini, che annaffiava lo stesso *hortus conclusus* dell'egoismo, del sadomasochismo, dello strazio infantile. Ma quella nostalgia

Nuove edizioni, scavi biografici, mostre... Ma poi i conti con Pascoli bisogna farli da soli, e non sono facili: perché non è un classico, e la discussione con lui resta sempre aperta. Pasolini aveva escogitato un binomio perfetto: ossessione e sperimentalismo. Un'altra traccia è leggere Pascoli sulla scorta di Puccini e del suo strazio infantile. Ma cresce con sorpresa, a un nuovo sondaggio, il registro non lirico, poematologico, moderno

di purezza spiega come fosse assente, già nella tesi e poi nel saggio raccolto in *Passione e ideologia*, ogni accenno a «Italy», cosa tanto più incredibile se riportata alla sensibilità linguistica pasoliniana.

E anche in Debenedetti (del resto la definizione di «rivoluzione inconsapevole» era in perfetto accordo con Pasolini) la zona più penalizzata è quella dei *Poemetti*: cioè il Pascoli centrale, che ha superato il giro breve di *Myrica* (inutile ricordare che queste partizioni cronologiche sono più utili che reali) e non si è ancora lasciato catturare dalle sirene della greccità. Proprio Debenedetti, che avrebbe scritto tra poco il suo *Puccini e la "melodia stanca"*, poteva leggere da maestro «Italy», «La morte del Papa», «Gli emigranti nella luna».

Ma per tornare all'esigenza di verifica, il libro di *Myrica* non mi si è confermato così nitido come mi sembrava in immagine. Sono qui, è vero, i punti più alti del simbolismo pascoliano - «Patria», «Tra il dolore e la gioia», «L'assiuolo», «Ultimo sogno» - con quelle oscillazioni della parola che cangia di riflesso sotto i nostri occhi; ma l'equazione di Cecchi, nel suo famoso saggio del '12, tra *Myrica* e Pascoli non ci persuade, mentre ci siamo fortificati nell'idea (fu il Borgese ad avanzarla per primo) che il Pascoli maggiore sia appunto quello di misura poematologico-narrativa, non già l'altro, convinto di avere la vocazione del grande lirico senza averne i fondamenti, dal momento che la sua «affettività

di continuo protestata» era «senza oggetto»: ecco un'affermazione di Pasolini da accettare senza riserve; il Pascoli insomma che diceva di voler puntare tutta la posta sulla memoria e invece gli era necessario dimenticarsi, uscire dall'ossessione, mettere in azione uomini e oggetti, narrarli.

In *Myrica* è costante l'alternanza tra simbolo e allegoria, ma il momento propulsivo è comunque la polivalenza dell'espressione; nei *Poemetti*, che pure toccano il massimo del virtuosismo, l'intento non è di aprire tutto il ventaglio dei significati, ma di creare persone poetiche a copertura di un vuoto incolmabile. E qui torna il paragone con Puccini, che faceva una musica di figure per esorcizzare una disperata femminilità.

Myrica, che non è un libro unitario, trova il proprio torbido collante in quella visione cimiteriale delle cose che era il segno di una gente avvilita, umiliata dalla morte. Neppure i *Poemetti* sono un'esperienza unitaria, ma nelle loro vette affermano punti di assoluto rilievo, come il vantaggio delle lingue speciali - su cui insisté opportunamente Contini - sul dialetto, come la convinzione implicita che le lingue speciali siano la vera traccia insostituibile di una cultura materiale. E ci sono novità di carattere narratologico che potrebbero aprire un discorso vastissimo sui tempi del romanzo moderno: come negli *emigranti nella luna*, dove, prima ancora di naufragio (ideologico) di ogni speranza di liberazione sociale, conta l'osmosi, lo sfaldamento, fra tempo e spazio, sogno e veglia, sicché la veglia è un altro modo di sognare e se la terra è la luna della luna, la luna ha anch'essa la sua luna, che però non è la terra. Non ci sarà, in tutto il Novocento avvenire, una partitura più ardua.

Esempi di grande narrazione non mancano neppure nei *Conviviali* che però ostentano il calco sull'antico come fuga e rifugio quando è solo un *cul-de-sac*. Siamo al polo opposto dell'intuizione di Serra, che collocava il mondo pascoliano «al di fuori della letteratura». Ed è singolare che questa gipsoteca non sia in consonanza, come si potrebbe pensare, ma anzi in opposizione a tutta la poesia latente dove la lingua è invece la stessa, mentalmente parlando, della lingua dei *Poemetti*: una realtà speculare all'altra, una ricchezza ancora non calcolata. È il caso di ricordare un recente saggio di Franco Zabagli, *Note da una lettura di Pascoli latino*, in «Paragone», gennaio-giugno 1999.



Raboni: quella poesia così intrisa di parlato

di Andrea Cortellessa

Due domande a Giovanni Raboni. La prima, se non è troppo crociana, al poeta.

Quanto resta «vivo», oggi, di Pascoli? Dobbiamo guardare a certa poesia in dialetto, agli esperimenti plurilinguistici o alla poesia in latino (da Emilio Villa a Michele Sovente) come esempi di «lingua speciale», pre- o postgrammaticale, secondo le categorie del grande saggio di Contini? O, pensando all'Agamben del *Linguaggio e la morte*, a un essere per-la-morte della voce poetica?

Molto è vivo, dell'esperienza di Pascoli. Parlo naturalmente del Pascoli che tutti abbiamo sempre letto, cioè *Myrica*, *Primi poemetti* e *Canti di Castelvecchio*. Intanto il suo introdurre, all'interno della metrica tradizionale, una mobilità e una friabilità di accenti e di rap-

porti fra suono, metrica e sintassi che è straordinaria. Si ritrova, oerei dire, in tutti i poeti del Novecento – anche in quelli che tendono a occultarla o addirittura a rifiutarla –; e ancora adesso non abbiamo finito di utilizzarla. Ciascuno a suo modo, naturalmente. È vero che, specie attraverso la riscoperta del dialetto, si può riscontrare negli ultimi decenni una nuova presenza di quella che Contini chiamava «lingua speciale»; ma per me è un versante meno interessante di un altro essenziale portato pascoliano: il rapporto della poesia col parlato, con la lingua quotidiana: che, attraverso i crepuscolari, è passato in una linea abbastanza essenziale della poesia di secondo Novecento. Infine, davvero fondamentale è il senso della morte. Molto, di Pascoli, può essere considerato inautentico; di sicuro non il senso della morte, il colloquio con i morti.

Mi rivolgo ora al critico. Nelle lezioni del '53-55 pubblicate postume Debenedetti si concede certe indiscrezioni interpretative appoggiandosi al-

l'esempio dello stesso Pascoli critico... Però poi, verso la fine del corso, sente il bisogno di dettare la famosa pagina che comincia «Sappiamo bene che la critica non è autobiografia», per concludere che «la moralità consiste [...] nel non farsi dei poeti uno specchio di Narciso»...

C'è un modo di leggere Pascoli che tanto per intenderci possiamo chiamare psicoanalitico. Non mi scandalizza affatto, però non so quanto mi interessi davvero. Credo che questo tipo di uso della psicoanalisi, in letteratura, ci serva a capire chi lo usa, piuttosto che l'oggetto della ricerca. La psicoanalisi può essere più fruttuosa, magari, in sede di studio strettamente formale... Pascoli è interessante come «personaggio» dei testi di Debenedetti o di Garboli, non della sua poesia... (questo vale anche per le letture di natura sociologica, come quella di Sanguineti). Pascoli era un piccolo borghese, certo, un possidente dai comportamenti in palese contraddizione con l'ideologia che professava; e poi era, sì, una persona con

problemi col padre, forse sessuofobo e latentemente incestuoso. Ma tutti questi aspetti riguardano lui. A noi riguarda da vicino, invece, il modo in cui la sua poesia trasforma tutto questo in abisso, in mistero, in sgomento universale. Mi ricordo la battuta formidabile di Gadda a proposito della lettura dei *Promessi Sposi* da parte di Moravia, che rimprovera a Manzoni di essere cattolico... e che doveva essere, turco? Che doveva essere, Pascoli? Lui scriveva poesie. Che tutto questo torni nella sua poesia in modo che anche a noi crei emozione, e domande su noi stessi, è tutto quello che mi basta.

Alias n°7 – La Talpa Libri
17 febbraio 2001



LE USCITE RECENTI DI UNA NUOVA RENAISSANCE

Tutti i professori del poeta professore

di Andrea Cortellessa

Data da un quarto di secolo la *renaissance* che Cesare Garboli, nel numero pascoliano di *Paragone* (21-23, Sansoni, pp. 238, L. 40.000, altri contributi di Oldcorn, Capovilla, Salibra, Nassi, Cordati; e poi l'aperçu dannunziano di Marco Santagata e l'anticipazione dal commento ai *Poemi Conviviali* di Giuseppe Nava) sintetizza così: «una fioritura di studi, edizioni, commenti, ricerche di fonti e voli di ricognizione [...] un interesse dai presupposti culturali tuttora da decifrare, ma quasi sempre documentati da lavori di prim'ordine». Risalgono infatti al '74 la monumentale edizione critica di *Myrica*, di Nava, e l'antologia di Baldacci;

dell'80-81 è l'edizione Perugi nella Ricciardi (in assoluto, forse, massimo sforzo di commento mai prodotto su un nostro autore moderno), del '79-80 i primi lavori di Giuseppe Leonelli, dell'82 il saggio geniale di Giorgio Agamben (ora in *Categorie italiane*). Data almeno al '79; infine, il varo all'interminabile lavoro pascoliano dello stesso Garboli.

Stupirà che si parli di *renaissance* per un poeta da sempre a canone (sin dal primo e più tenace dei *misreadings*, quello scolastico). Se però con Pascoli i conti si erano fatti soprattutto pensando al *dopo* (l'«attraversamento» di Montale), in positivo (Anceschi) o in negativo (Sanguineti) – basta pensare al Pascoli «reagente» nell'antologia di Mengaldo del '78 –, ora sotto le lenti è per lo più un Pascoli, per così dire, *an sich*: nella convinzione del-

la sua esemplarità «europea». Da allora si confrontano (a dirla grossa) due grandi ipotesi interpretative. A un Pascoli europeo guarda appunto la monografia di Renato Barilli, dell'86 (ora da Sansoni: **Pascoli simbolista. Il poeta dell'avanguardia «debole»**, pp. XIX-187, L. 29.000), la quale evidenzia i tratti di volta in volta *naïf*, *parnasiani*, *liberty* o appunto (*stricto sensu*) *simbolisti* del poeta. Arriva affascinante, ora, il saggio di Franco Zabaghi (in «Paragone») sul Pascoli latino: del quale scopre consonanze, sorprendenti proprio perché casuali, negli esercizi in latino di un rivoluzionario decisamente «consapevole», Arthur Rimbaud.

Sull'altro versante – da un massimo «centrifugo» a un massimo «centripeto» – il romanzo critico di

Cesare Garboli non teme di insistere sul plesso biografico sotteso alla traiettoria pascoliana. Alle *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli* (ora economico Einaudi, con una nuova premessa «gaddiana»: pp. XLIX-406, Lit. 19.000) si aggiungono su «Paragone» sessanta fitte pagine di postille a *L'ultima passeggiata* (la ghirlanda di madrigali *ónfalos* di *Myrica*). Il modo di leggere di Garboli (quello che Mengaldo chiama «pedinamento») pare fatto apposta per suscitare riserve e impazienze. Basta vedere le pp. 60-61: un vero e proprio racconto (squisito, peraltro), non certo nel senso del «racconto critico» alla Debenedetti (il cui *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole*, pure, ha salato il sangue a Garboli: che è come avesse aperto certi «tagli» di lettura, crociani anzi che no, nell'*opus*

magnum del Maestro). Ma si tratta di un lavoro remunerativo: e non solo sul piano della suggestione. Si veda la virtuosistica ricostruzione dei *Miti* (con la ballatina *Passa Boote e spinge i lenti buoi*, incunabolo del Pascoli «cosmico» ma anche, col suo *explicit* aristofaneo, di quello «onomatopico»). Un lavoro, per il suo stesso autore, «sul crinale della legalità». Da usare con cautela, quindi: ma da usare.

Lo stesso si può dire del libro di Elio Gioanola, **Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida** (Jaca Book, pp. 305, L. 38.000), che parte *ex abrupto*: «ad ammazzare il padre è stato lui, il figlio [...], tanto astretto poi alla memoria paterna da sacrificarle la vita». Come in altri libri di Gioanola – a partire da *L'uomo dei topazi*, la monografia gaddiana del '77 –, la messa a nudo del nucleo edipico tende a far quadrare cerchi, spesso, non quadrabili (colpisce l'incisività, peraltro, di quasi tutti i passaggi: a partire dalla fissazione pascoliana sul «piè fermo» dantesco). Parimenti di formazione psicoanalitica è Renato Aymone, al quale si devono i saggi del **Bruco e la bella** (Avagliano, pp. 223, L. 29.000): qui il metodo appare debitore nei con-

fronti delle «metafore ossessive» di Charles Mauron. Raffinate analisi di motivi salienti – per esempio il fruscio delle gonne muliebri –, ma non un'interpretazione complessiva (la scommessa di Gioanola).

Interpretare Pascoli, insomma, costringe a spostarsi sul terreno del metodo – diciamo pure della deontologia (questa funzione di *test*, per usare a contrapposizione una formula di Sanguineti, i testi di Pascoli la condividono forse solo con quelli del «nipotino» Pasolini). Per questo è indispensabile chiudere il circolo tra accertamento filologico e sintesi critica. Una via maestra può essere la produzione critica del poeta-professore. Le sue proiezioni autobiografiche, certo; ma anche la modernità delle sue strategie («protostrutturaliste per eccesso» – ha scritto Eco –, certe pagine dantesche). È allora da accogliere con favore – nelle more di un'edizione opportunamente servoaassistita, di questi ticchettanti ordigni ermeneutici – l'iniziativa di Nino Aragno Editore di riproporre i tre volumi danteschi (sfornati fra il 1898 e il 1902) – **Minerva Oscura** (pp. 268, L. 26.000), **Sotto il Velame** (pp. 570, L. 60.000) e **La Mirabile Visione** (pp.

XXX-620, L. 60.000) – nella collana di archeologia dantesca che s'intitola proprio «Sotto il velame». Col *bonus* del libro messo assieme da Mariù nel '12, **In Or San Michele. Conferenze e studi danteschi** (pp. 254, L. 28.000). Un Dante che ripropone la dicotomia di cui sopra: vecchia Italia, municipalistica e ottocentesca, sì; ma anche – insieme – *novissima* Europa: esoterica, simbolista, stregata dalle *correspondances*. All'estremo opposto (per abbondanza di cuscinetti filologici e metacritici) si colloca il magnifico volume di **Saggi e lezioni leopardiane**, a cura di Massimo Castoldi (Agorà, La Spezia, pp. CCXIV-253, L. 65.000), che ricostruisce il *background* delle grandi conferenze sul *Sabato* e sulla *Ginestra* (1896-98) e pubblica per la prima volta i testi delle lezioni leopardiane tenute dal 1906 al '10 (una pagina, su *Tropi di bambini e tropi di poeti*, pare dettata da Zanzotto). Anche qui, una fisionomia ambivalente: da un lato l'incredibile modernità della lezione su *A Silvia* (coi primi facsimili degli autografi leopardiani vi si abbozza un'interpretazione «genetica», quarant'anni prima De Robertis e Contini...), dall'altro la confessione più candida (a Guido

Biagi): «[Leopardi] credo mi riuscirebbe bene per una certa somiglianza [...] che sento essere tra la fanciullezza di quel sommo e quella di questo imo, che sono io».

Una tale messe di stimoli parrebbe sabotare in partenza una monografia che si voglia sintetica quanto aggiornata e affidabile. Ecco invece che Guido Capovilla provvede a colmare l'annosa lacuna col suo **Pascoli** (Laterza, pp. 282, L. 48.000). Colpisce che l'abbia scritta proprio uno specialista distintosi per acribia lenticolare (esattissime le sue analisi metriche; da *detective* i suoi restauri filologici; minuziosa la sua lettura delle antologie curate dal Pascoli professore); tanto che torna buona l'immagine abusata del circolo ermeneutico. Proprio la fluidità del *continuum* vita-scrittura di Pascoli obbliga alla precisa cronologia di ogni frammento, di ogni minuta, di ogni minimo detrito cartaceo restato nella badiale officina di Castelvecchio. Allora si rivela insostituibile proprio il pantografo di Capovilla. E in questo c'è, probabilmente, una grande lezione di «sanità» epistemologica.

Alias n°7 – La Talpa Libri
17 febbraio 2001

È ANCORA DA VALORIZZARE LA SUA CIFRA EUROPEA

Fuori dal covo Giovannino

La domestica garfagnina è in realtà un'inglese travestita: la Marianna di Tennyson... E «una buona infusione di sangue inglese» fece Pascoli alla lingua della poesia italiana, conglobando l'intero Novecento a venire

di Maurizio Perugi

Nella mia famiglia non c'erano studiosi di letteratura, eppure tutti sapevano a memoria qualche poesia del Carducci. Più tardi ho conosciuto critici di sinistra che non rinnegavano la loro fedeltà al vate dell'Italia crispina. Anche il senatore Andreotti, una volta che lo incontrai durante un convegno, osservò con ironia: «Ma Lei non ama il Carducci...».

Difficile amarli, i cipressi di *Davanti San Guido*. Grazie a Pascoli, sul finire dell'Ottocento, quei versi erano diventati, da un giorno all'altro, illeggibili. Che lingua era questa che diceva *guardâr, omai, ver' me, ristâr?* Echi di melodramma, preannunci di retorica italiana: in una pagina poco nota quanto importante, Pascoli decise di rinunciarvi una volta per tutte.

Peraltro, questo rivoluzionario consapevole era un tipo sostanzialmente pericoloso. Nei libri scolastici lo ridussero ben presto a uno stereotipo, incollandogli addosso una ristretta selezione di «poesie delle piccole cose»: *La cavalla storna*, *La piccozza*, e naturalmente i «bozzetti» di *Myrica* (ricordo, nel sussidiario, una vignetta di gusto post-impressionista, a forti tinte autunnali, col povero che il lento passo su foglie stridule trascina). Perfino la più fortunata fra le sue antologie scolastiche, *Fior da fiore*, si pubblicava negli anni trenta in edizioni sfigurate.

Il manuale laterziano di Guido Capovilla, che fa il punto, in maniera ineccepibile, sulla fioritura di studi pascoliani negli ultimi venti anni (gli si può solo rimproverare una neutralità eccessiva), mi riporta al '75, alla proposta di Contini di «scrivere qualcosa su Pascoli» (accennando, con un lampo negli occhi, alla parete sot-

tile che divide ancora, testa contro testa, i letti che furono di Giovanni e di Mariù). Ma a Caprona, alla biblioteca di casa Pascoli (ancora quasi vergine, salvo i fruttuosi soggiorni del Nava), ci arrivai solo quattro anni dopo, essenzialmente per tentare di risolvere l'enigma di un poeta che trasudava inglese senza, apparentemente, conoscerne abbastanza né la lingua né la letteratura. A quella prima visita altre dovevano seguirne. Il risultato fu che gli scritti danteschi (la *Mirabile visione* che nessuno sapeva bene dove collocare) rimasero saldamente ancorati all'antologia di Ricciardi, e tutto il resto, uscito dalle ricerche in Archivio e nella biblioteca (l'inglese di Spencer e della Anderton, la lingua morta di Max Müller, il fanciullino di Sully, gli *Elementi di letteratura*) fu annunciato nelle note, in attesa di una riflessione i cui primi risultati apparvero, due anni dopo, nella benemerita collana del Saggiatore diretta da

Giovanni Giudici.

Fra le novità più significative, è certo quella di un Pascoli che crea lucidamente a tavolino il proprio modello linguistico: l'italiano ha troppe parole lunghe, e l'accento spesso sulle desinenze, dunque ha bisogno di «sveltirsi»; è una lingua troppo accademica che, per rinnovarsi, deve valorizzare i bisillabi e attingere ai dialetti. Pascoli aveva l'idea fissa degli idiomi «turatici» (Turandot, i tartari, le steppe). Ma finì, inevitabilmente, per mettere a punto una lingua quintessenziata e anti-petrarchista, grazie a «una buona infusione di sangue inglese», quella che già si augurava il Fogazzaro per la poesia nazionale. E la lingua della poesia italiana moderna è nata da qui.

Anche per chi, ormai, si occupa soprattutto di letteratura europea



La poesia delle piccole cose lo ha ingabbiato, è vero, dentro un'oleografia, nonostante la lettura discriminante di Contini, che vedeva in lui il laboratorio delle molte lingue. La parola passa ora all'edizione critica nazionale

fra Otto e Novecento, Pascoli è sempre dietro la porta. In particolare il Pascoli maturo, autore di interferenze culturali fulminee quanto insospettabili. La ricetta è ormai collaudata: un dato folclorico, un'allusione classica, una presenza straniera. Come nel ditico formato da la *Servetta di monte* e *Ov'è?* (imitazione, nel dialetto romagnolo, del pianto di un neonato): la domestica garfagnina è in realtà una inglese travestita, la Mariana di Tennyson, i cui nervi si riscuotono a ogni minimo rumore: il cigolio di una porta («The doors upon their hinges creak'd»), lo squittire di un topo («the mouse...shriek'd, / Or from the crevice peer'd about»).

Ma è solo nella somma dei due testi, apparentemente estranei l'uno all'altro, che il messaggio poetico acquista il suo pieno significato. La domestica e il neonato della poesia accanto sono la stessa persona. Il neonato è caduto dal cielo, e la sua anima si trova rinchiusa in un ambiente estraneo, che somiglia a una prigione. Per un gioco di proiezioni simboliche, che nel Pascoli è abituale, la servetta è l'anima del neonato, come Beatrice è l'anima di Dante. I due esseri separati debbono ritrovare, un giorno, l'antica unità...

Difficile riconoscere la nostalgia dell'androgino, uno dei grandi temi della letteratura europea, nelle appassionate e faticose pagine del Pascoli dantista. Eppure questo offriva, o meglio imponeva, la provincia italiana, dalla quale - come Leopardi, come tanti altri poeti filologi della nostra letteratura - Pascoli ha saputo uscire con i propri mezzi, in silenzio. Nella sua opera, una delle molte contraddizioni apparenti è quella fra il cuore e l'anima: il cuore di un neoclassico alle soglie dell'Ottocento, e l'anima di un parnassiano nutrito di esoterismo. Pochi anni prima di morire, scoprirà che l'esile fanciulla stellare di Théodore de Banville somiglia molto all'anima, semplicità che sa nulla, «ipostasi» o «predicato» alla ricerca del suo soggetto.

Pascoli è un eccellente passaporto per la letteratura europea. La sua lingua, i suoi modelli permettono di trovarsi a proprio agio nelle letterature più diverse. I le-

gami fra le singole poesie di una raccolta sono sempre stati una caratteristica diffusa (un nome su tutti: i sonetti di Heredia, ben noti a ogni francese di media cultura), e Mallarmé aveva insegnato a sollecitare gli spazi bianchi che separano un testo e l'altro: tecnica essenziale in un poeta come Pascoli, che nelle differenti raccolte racconta sempre la stessa vicenda. Nelle *Myricae* sono i connettori narrativi che saltano, insieme al loro contenuto emozionale: la controparte del bozzetto idillico (un tardo concentrato di Arcadia) è il grido soffocato nel vuoto. Nell'epos domestico dei *Poemetti*, lo stesso vuoto è riempito da testi a carattere allegorico o allusivo. Solo nei *Canti di Castelvecchio* il vuoto è veramente neutralizzato, grazie a una composizione per ditici o sequenze.

Nonostante ricerche anche importanti, Pascoli europeo è ancora da valorizzare. Giovannino è contemporaneo di Mallarmé non solo perché riecheggia ma e là il simbolismo francese, ma soprattutto perché sviluppa modelli analoghi nell'ambito della lingua poetica. È contemporaneo di Saussure perché ragiona anche lui per correlazioni oppostive (lasciando da parte il mancato scambio epistolare, aneddoto invariabilmente citato e ripetuto, ma che spiega ben poco). E la vicenda di Rigo e Rosa nei *Poemetti* non è solo l'ennesima forma di rivivere il proprio incubo ossessivo (l'abbandono del nido familiare), ma è soprattutto un modo innovativo di introdurre in Italia la forma del *narrative poem*.

A partire dagli anni settanta, in Europa, esplose la ricerca negli archivi e nelle biblioteche dei grandi autori. È da poco uscita, in Germania, un'ottima edizione degli scartafacci, dei materiali, degli appunti bibliografici su cui Goethe ha costruito il suo *Divan*. Le note personali di Kavafis, comprese quelle depositate sui margini dei libri, o su strisce di carta appositamente inserite fra le pagine, sono state e sono oggetto di studio e di pubblicazione. Altri grandi progetti sono in corso, per esempio su Banville e su Fernando Pessoa. Ed è bello vedere che *La dégénérescence* di Max Nordau, che tanto peso ebbe nell'evoluzione di Pessoa, porta

L'EDIZIONE NAZIONALE, FINALMENTE

L'anno pascoliano sarà segnato da un evento fuori del comune, che viene a colmare una lunga attesa. Le più di 1200 pagine che La Nuova Italia manda in libreria il mese prossimo, con l'edizione critica dei *Canti di Castelvecchio* curata da Nadia Eban, costituiscono infatti il primo volume di un'Edizione Nazionale pascoliana della quale da molto tempo si lamentava, nonché l'assenza materiale, la perdurante mancanza dai piani editoriali. Quella delle interminabili Edizioni di riferimento dei classici è una delle più spesso compiute miserie culturali del Bel Paese. Occorre fare allora i migliori auguri a un'intrapresa che parte da una seria pianificazione negli inevitabili tempi lunghi (i prossimi volumi previsti sono quelli dei *Pensieri e discorsi* e delle *Canzoni di Re Enzo*), nonché da un'insolita concordia d'intenti fra i membri dell'apposita Commissione (composta, oltre che dalla Eban, da pascolisti storici quali la Andreoli, Capovilla, Mazzotta, Nava, Raimondi, Scotti e Traina, e capeggiata dal Presidente dell'Accademia Pascoliana di San Mauro, Mario Pazzaglia), insediatisi nel '96 dopo il successo della mostra pascoliana curata da Annamaria Andreoli. Utile è pure che detta Edizione sia affidata alla medesima casa editrice che da anni pubblica i «Quaderni di San Mauro» (ultimo uscito, proprio di Pazzaglia: *Pascoli, la storia, la morte*, pp. 168, L. 35.000) nonché i volumi di «Strumenti e testimonianze per l'Edizione Nazionale» (concordanze, bibliografie, carteggi), seguiti da Clemente Mazzotta.

Come nel caso delle storiche *Myricae* di Nava, i *Canti* della Eban - un lavoro in gestazione almeno dal 1970 - sono anzitutto un imponente monumento cartaceo (tanto che l'unico dubbio è che non sia ormai da considerarsi quello ottico del Cd, il supporto più adatto a imprese di questa portata). Monumento, però, tutt'altro che fine a se stesso: se è vero che a tale ampiezza (e profondità) di documentazione obbliga il particolare *modus operandi* di Pascoli, il quale com'è noto sviluppa sinotticamente - nelle successive edizioni - i suoi libri fra loro più distanti (per esempio nel 1897 - quando pubblica un *highlight* delle *Myricae* definitive, *L'assiuolo* - contemporaneamente lavora, oltre che ai *Primi poemetti* e appunto ai *Canti di Castelvecchio*, ai *Conviviali* e persino a *Odi e Inni*), disgregando insieme per poi riaggregarli, magari, a grande distanza. Portato operativo, questo, di quel «carattere eminentemente non discreto, ma indifferenziato e colloidale, della psiche pascoliana», che induce a una scrittura «colata lungo percorsi di continuità» (Mengaldo).

Tanto che - meno psicologicamente che strutturalmente: per la dialettica infinita tra *frammento* e *racconto* o, meglio, tra *impressione* e *canto* - per tutto il libro licenziato nel 1903 (e magari per l'opera pascoliana nel suo complesso) si può far valere la frase di una lettera di Pascoli ad Alfredo Caselli, riferita al *Poeta solitario*: «Ieri licenziai un canto di Castelvecchio, che è il mio capolavoro e potrebbe essere il mio stemma». Spigolando fra le mille piccole e grandi scoperte della Eban, però, vale la pena puntare l'attenzione su quel meraviglioso (e spesso bistrattato) poemetto *Il ciocco*, col quale s'inaugura - con basi da cercarsi, come vide Nava nel grande commento Bur dell'83, nel Leopardi estremo oltre che nell'*Eureka* di Poe e nell'*Astronomia popolare* di Flammarion - la stagione del Pascoli «cosmico» (e diciamo pure, allora, *romantico*); e che la Eban indica come il vero *big-bang* dei *Canti*: dal quale si proiettano ad altissima temperatura «frammenti poetici destinati a riaggregarsi in nuove formazioni e a mutare la fisionomia del libro». (a.cor.)

la copertina della stessa casa editrice (Felix Alcan) di James Sully, *Études sur l'enfance*.

In questi lavori, dove pure motivi di riflessione e di polemica esistono sull'opportunità di pubblicare certe carte, certe parti della corrispondenza, pochi si ostinano ormai a insistere oltre il leccio sulla vita privata e la psicologia dell'autore. Si sa da tempo che Kavafis attraversò una «crisis of libidousness». Che Pessoa è morto praticamente vergine. Che



altri illustri autori europei erano clienti per lo meno potenziali dello psicanalista.

Così, fa un certo effetto se qualche pascolista colloca ancora, al centro della propria ricerca, il complesso di smascolinizzazione legato alla morte del padre, o il rapporto ambiguo con Ida, e con l'altra sorella Mariù (oltre ad alcuni fra i collaboratori dell'ultimo numero di «Paragone», tutto sul Pascoli, si veda Elio Gioanola, *Giovanni Pascoli, Sentimenti filiali di un parricida*, titolo proustiano e disinvolta parsimonia di note e rinvii). Il neonato che si lamenta, che chiede *Ov'è?*, è probabilmente uno dei figli di Ida. Come in *Per sempre!*, la ripetuta maternità di Ida è vista dal fratello

come un tradimento se possibile più grave dell'abbandono del nido familiare. Ma questo, per una critica seria, è solo un punto di partenza.

Si ha talora la fastidiosa impressione che il critico, psicanalizzando l'autore, non faccia in realtà che esporre alla luce del giorno i propri complessi. E perda di vista quello che conta, la trasformazione della biografia in poesia; e, nel caso del Pascoli, anche la statura europea del personaggio, che qualcuno vuole ancora rappresentarsi come un professore piccolo borghese, con i compiti da correggere sotto il braccio, perennemente ossessionato dal calore perduto del «nido» materno, e portato a confondere amante e

sorella. Può anche succedere che questo approccio tenda a camuffarsi dietro pericolosi esperimenti pseudo-filologici.

Grazie alle cure di Mariù, Pascoli continua ad essere un buon affare («Vedo una serie interminabile di tesi sul Pascoli», mi disse un giorno Contini coprendosi la faccia con le due mani). Ma almeno due grossi ostacoli si frappongono ad uno sfruttamento indiscriminato. Uno è la sua, come diremmo oggi, polivalenza culturale, che rende tutt'altro che semplice orientarsi nella biblioteca o nell'archivio di Caprona. L'altro è costituito dalla grafia. Si sa che Kavafis (per citare ancora una volta il titolare di uno degli archivi europei più illustri) affidava i suoi appunti «confessionali»

a una stenografia personale, la cui decifrazione è indispensabile per poter muoversi fra le sue carte. Senza aver mai pensato a crearsi un proprio strumento di autocensura, Pascoli ha una grafia che può essere eccezionalmente ardua da interpretare. E questo, forse, non è poi un gran male.

Alias n°7 – La Talpa Libri
17 febbraio 2001



→ da pag. 17

soprattutto, del testo definitivo di *Casa d'altri*, uno dei racconti più riusciti, se non il più bello, di tutta la letteratura italiana del XX secolo. Opera originalissima per il suo tempo, è una specie di giallo esistenziale svolto attraverso un susseguirsi di scene che anticipano la migliore sceneggiatura cinematografica odierna. La prefazione nota come il racconto sia tutto soffuso di una delicatezza amara ma anche terribilmente abile nel modo di raccontare la storia; l'incontro e la frequentazione dei due grandi personaggi (il Prete e la vecchia Zelinda Icci) assume via via il viraggio del poliziesco, con tanto d'indagine mirata alla attesa ma vana soluzione.

Silvio D'Arzo è uno di quegli scrittori (come Federigo Tozzi, Arturo Loria, Antonio Delfini) che ogni dieciquindici anni convogliano su di loro l'interesse di editori e di critici letterari, i quali si prodigano affinché ne vengano ristampate le opere più importanti, si organizzino convegni e giornate di studio, si pronuncino magnifiche arringhe. Poi, il festeggiato pare ritornare, in qualche modo, nell'ombra, ma non venire inghiottito, proprio grazie alla ristretta cerchia di appassionati e fedelissimi che lo sostengono. Nel 1982, esattamente venti anni fa, lo scrittore reggiano, sempre nella sua città, venne fatto oggetto di studi in un bel convegno del quale resta la testimonianza in forma di un volume intitolato *Lo scrittore e la sua ombra*, con saggi fondamentali per orientarsi nel complicato labirinto delle carte di D'Arzo. Sulla scia dell'interesse suscitato da quel convegno, Einaudi pubblicò, nel 1983, *Il pinguino senza frac* e *Tobby in prigione* testi per ragazzi tra i più riusciti dello scrittore, mentre negli anni '90 le ristampe si fecero più numerose: *All'insegna del buon corsiero*, edito nel 1995 da Adelphi, e nello stesso anno le *Poesie*, a cura di Gianni Scalia uscite da Diabasis, che stampò anche *Lettere per Ada* (Ada Gorini, la ragazza della quale D'Arzo era innamorato), a cura di Sandro Colli e Anna Luce Lenzi, cui vanno aggiunte le ristampe di *Casa d'altri* da Bompiani e da Einaudi. La recente e relativa fortuna editoriale ripaga in qualche modo i ripetuti fallimenti che D'Arzo registrò presso il mondo editoriale del suo tempo: infatti, finché l'autore fu in vita, *Casa d'altri* non venne pubblicato, e i rifiuti, i ritardi, le disattenzioni si sommarono con l'eccezione di qualche significativo apprezzamento, tra cui quello di Emilio Cecchi, che intratteneva una corrispondenza con lo scrittore. Tanto che D'Arzo si decise, alla fine, ad andare a far visita al famoso anglista, senonché – giunto alla porta di casa Cecchi – fece dietrofront e riprese il treno per Reggio.

Tuttavia, alle avversità editoriali D'Arzo reagiva senza deprimersi, anzi riproponendo la storia di *Casa d'altri*, di volta in volta in modi diversi, sia pur non cambiando mai la vicenda e la struttura del racconto. Il testo veniva reso, a seconda dei distratti interlocutori editoriali, più lungo o più corto, tanto che se ne conoscono oggi svariate redazioni. Questa che la casa editrice Diabasis pubblica ora è la versione più lunga e più ricca: oltre alle fondamentali pagine dell'incontro tra il Prete e Zelinda, che resta il nucleo della narrazione, il panorama si allarga e prendono corpo – come scrivono i curatori Paolo e Andrea Briganti – personaggi minori, altri episodi, altri dialoghi, tanto da autorizzare a parlare di un racconto in qualche modo nuovo e finalmente definitivo nella sua struttura «lunga». Che fa emergere compiutamente lo stile di D'Arzo, il suo ritmo da grande narratore, una prosa fitta di sospensioni e riprese, una punteggiatura da *parlato*, senza nessuna caduta, stacchi esatti, a configurare una scrittura che anticipa di quarant'anni le pagine più riuscite di Tabucchi, Celati, De Carlo e di altri scrittori dei nostri giorni.

Di tutt'altro interesse il volume delle liriche giovanili curate da Gabriele Pedullà, intitolato *Luci e penombre* e a firma Raffaele Comparoni, la prima opera pubblicata da D'Arzo appena quindicenne e ancora sprovvisto di uno pseudonimo completo. La *plaque* giovanile era sparita, tanto da fare avanzare l'ipotesi che altro non fosse se non un'invenzione scherzosa del suo autore. Ora che è stato ritrovato, il libro di versi spiega in qualche modo il mistero della sua scomparsa: infatti, già qualche anno dopo la sua pubblicazione – scrive Pedullà – doveva essere apparso al suo autore per quello che è: una specie di confuso e retorico esercizio poetico che non va oltre una superficiale assimilazione di Pascoli e D'Annunzio in vesti «guerriere», imitati attraverso i modelli letterari del canone fascista; una pubblicazione, dunque, da non propagandare troppo, anzi da sotterrare accuratamente. Sia *Luci e penombre*, sia i racconti di *Maschere* rappresenteranno per D'Arzo il negativo fotografico della letteratura alla quale si voterà, con alti risultati, nel dopoguerra. Una specie di anti-modello (perciò interessante) che consente meglio di intendere le grandi pagine degli anni '40; un cammino che ha inizio con la pubblicazione, in piena guerra, di *All'insegna del buon corsiero* per raggiungere poi i risultati di *Casa d'altri*, e lì fermarsi per la morte prematura del suo autore.

Fortini, la poesia nella testa

MASSIMO RAFFAELI

LA FREDEZZA tagliente dell'intelligenza e lo sguardo penetrante ma destituito di eros sembrerebbero talenti antipodi alla poesia. Questo è il luogo comune che per alcuni decenni ha negato riconoscimento alla lirica di Franco Fortini. Si sottolineava la supremazia dell'intellettuale, la forza di un pensiero inquieto fino ad apparire avverso e scismatico, per limitare la portata dei versi, come fossero pronunciati al margine di discorsi troppo complessi. Oggi cominciamo a sapere che quell'intellettualismo, la presunta freddezza di un segno così inciso da sembrare classicista, denunciavano la falsa coscienza della stessa cultura letteraria che ne riduceva il profilo, magari a mezza voce, a forza di distinguere e di omissioni.

In realtà non gli si perdonava di aver combattuto le due metafisiche maggioritarie della poesia secolare, da un lato il Grande Stile d'eredità simbolista e dall'altra il sabotaggio permanente delle avanguardie. Cioè la dialettica (che lui sentiva alla stregua di una falsa antinomia, di una lacerazione troppo perfettamente cauterizzata) di Ordine e Disordine, norma e scarto, liturgia e goliardia. Trovava fossero gli estremi di un gioco delle parti sempre più sofisticato e immotivabile, come può essere quello tra anime belle vocate ai marmi della «Pléiade» ed eversori già disposti sui tavoli anatomici della filologia: nei termini di Sant'Agostino, c'era troppa sapienza negli uni e troppa scienza negli altri, per cui cuore e cervello si richiamavano per sottrazione oppure si escludevano per reciproca allucinazione. La poesia di Fortini perseguiva invece, e nei modi di una perdurante allegoria, la pienezza dell'umano, la riconciliazione degli elementi parziali, e sepolti, che lo costituiscono. Alla maniera di una tensione che dà forma e anticipa, letteralmente «pre-figura», non già che assomma e conclude. Perciò poteva scrivere che la poesia gli appariva un'assoluzione del privilegio, una *imago* del comunismo: «Acqua del cielo amara/ e di misericordia/ antica sete// dov'era la discordia/ d'erba fresca falciata/ stilla una corona.// Alla nostra persona/ fai viva ogni parola/ o immacolata»: sono versi giovanili, del '38, fra l'elegiaco e il sapienziale, quasi un inno laico al corpo amoroso della terra, che oggi Pier Vincenzo Mengaldo (cui si debbono i più rilevanti contributi fortiniani) restituisce ai lettori insieme con una cospicua sezione di **Poesie inedite** (Einaudi, pp. 60, £. 12.000).

Preordinate dall'autore, cronologicamente dislocate fino all'anno della morte (il 1994), sono infine trascelte da un *corpus* di circa duecentocinquanta, in cui si

alternano i generi prediletti da Fortini: la lirica di occasione alla maniera di Goethe e dell'odiosamato Montale, il falso e l'epigramma, dov'è sempre acre e felicissimo, e la versione a fronte, di cui si segnalano ancora un Goethe e il doppiaggio di *Si tu t'imagines* di Queneau in spericolato ritmo giambico. Il valore dei testi è ovviamente diseguale ma proprio la disparità permette di penetrarne meglio la fisionomia. Maturata una volta per sempre, è una scelta che alla parola pura e sovraccarica oppone la linearità della frase, agli impulsi del ritmo la scansione metrica, ai cortocircuiti dell'analogia il disegno della sintassi; così come al *dérangement* oppone la misura, all'immediatezza pulsionale la parola pensata.

Uomini usciti di pianto in ragione (qui «ragione» vale appunto stillicidio, spasimo del pensare) è un verso suo che gli somiglia molto ed è anche il titolo di un volume di analisi e testimonianze (a cura di Mavi del Filippis, manifestolibri, pp. 198, £. 22.000) edito in collaborazione con la «Libera università di Milano e del suo Hinterland» che ospitò i seminari del

poeta e che adesso gli è intitolata. Per intenderne il senso, una frase di Jean-Marie Straub (il regista lorenese, consanguineo nella ricerca spietata della verità) ha il valore di una epigrafe: «Posso soltanto dire che con Fortini è morto uno degli ultimi uomini liberi». Liberi in quanto portatori di memoria e progetto dentro il mondo che organizza, sistematizzandole,

la menzogna e l'oblio, che nell'infinita seduzione della forma-merce mistifica il bisogno di esperienza e prepara la perfezione arresa della morte, nelle forme ormai permutabili dell'accecamento morale e civile, della saturazione fantasmatica e virtuale: *Odia chi con dolcezza guida al niente*, dice un altro verso memorabile.

La sezione saggistica del libro ne analizza il percorso d'autore compulsando la complessità di un profilo che riflette, in termini fecondamente contraddittori, le ragioni dell'individuo e dei destini generali, della lirica e della storia. «Che senso ha questa solitudine, che senso ha questo continuo doversi dissociare, dovendo prendere le distanze dai compagni?» si chiede Sergio Bologna nel contributo d'a-

pertura, un lucidissimo ritratto della funzione intellettuale esercitata da Fortini nel secondo dopoguerra; seguono testi di Ezio Partesana sulla nozione di antagonismo, di Luigi Lollini sul concetto di «frontiera» e di Roberto Finelli sull'accezione fortiniana di comunismo. Di particolare rilievo l'intervento di Edoarda Masi che sottolinea la dinamica del processo di formalizzazione poetica: «Nella contraddizione insolubile fra uguaglianza ricercata per essere compiutamente umani e disuguaglianza — clamorosa e inevitabile nella facoltà poetica — si inserisce la tesi della poesia come prefigurazione profetica e della formalizzazione del mondo, cioè il processo fra la poesia e il comunismo, quale momento supremo e collettivo del dare e darsi forma». Ai temi della poesia e della produzione saggistica sono anche dedicati gli scritti di Giuseppe Nava, Donatello Santarone e Velio Abati. Quest'ultimo lo legge dentro una costellazione critica i cui estremi sono Adorno e Lukács. Luca Lenzi ne traccia la parabola a partire dall'immagine emblematica dell'«ospite ingrato». Seguono pagine di testimonianza, fra cui quelle di Costan-

zo Preve e Michele Ranchetti, e alcune prose inedite o rare dello stesso Fortini: due interviste recenti (la seconda, del '91, verte sui *Canti leopardiani*), una remota pagina teorica, databile al '52, e due interventi dedicati al cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet cui nel '76 il poeta prestò corpo e voce per *Fortini/Cani*, che commemora uno dei suoi testi più roventi, *I cani del Sinai*. Riconoscendosi nella spoglia classicità di quelle immagini così ne scrive: «L'assenza dell'uomo dov'è più assoluta afferma la emorme presenza dei morti; ma non solo quei morti, non soltanto le vittime degli eccidi nazisti (...) perché è lui stesso soverchiato dall'assenza,

perché sa come me che possiamo sperare di disegnare il futuro solo segnando a dito, con esattezza, le fosse di quel che non c'è, le lacune del reale».

Torna ancora una volta l'incombenza della forma poetica, la sua speciale *astanza* che ponendosi come aristocratico privilegio denuncia un male (la vita sfigurata e deprivata di senso) e contemporaneamente profetizza un bene (la vita riconciliata). In un altro film straubiano, tratto dai *Dialoghi* di Pavese, *Dalla nube alla Resistenza*, il dialogo tra il vecchio Tiresia e il giovane Edipo riproduce lo schema diametrico della poesia, cioè che i Greci definivano *dissò logoi*, discorsi contrapposti; «Sono molto vissuto. Sono vissuto tanto che ogni storia che ascolto mi pare la mia. Che senso dici delle nuvole del cielo?»: alla domanda di Tiresia sembra replicare con Edipo l'eco antagonista della voce di Fortini: *Una presenza dentro il vuoto...*



Il Manifesto
La Talpa Libri
27 febbraio 1997



**Solo nella poesia
ogni privilegio
viene assolto.
La contraddizione
libera e feconda
tra lirica e politica
in Franco Fortini.
Due nuovi libri**

Un addio cantato

MANUELA CARTOSIO
MILANO

Fuochi d'artificio a mezzogiorno, a luce piena. Il massimo rovesciamento del senso comune, il massimo della gratuità e del disinteresse. Sparati al funerale di Primo Moroni, uno che al tor-naconto personale non ha mai badato, in piazza Sant'Estorgio, di fronte alla prima sede della libreria Calusca, fondata nel '71. Lì adesso c'è un ristorante cinese e va bene così, anche il cibo è cultura e stimola i meticciami.

Più di mille persone hanno salutato l'hermano, il maestro, l'amico, l'intellettuale, il compagno, l'organizzatore di cultura, il grande narratore di Milano. Bandiere rosse del comunismo senza simboli di partito, bandiere rosse dell'a-

narchia. Sinistre plurali per storie e generazioni. Dalla medaglia d'oro della Resistenza Giovanni Pe-sce ai ragazzi dei centri sociali, da Prospero Gallinari al segretario della Camera del lavoro Antonio Panzeri, da Pietro Valpreda al giu-slavorista Pietro Ichino (anche lui, a suo modo, è un estremista), dal poeta Francesco Leonetti al giornalista Gad Lerner, dall'avvocato Giuliano Spazzali ad alcuni magistrati. C'erano gli ex ladri - gli artisti del furto con destrezza - e gli ex (?) sovversivi del pensiero. C'erano pure i poliziotti in borghese venuti a rendere omaggio a uno che, pur stando saldamente dalla parte opposta, è stato un grande mediatore sociale. Una città intelligente avrebbe assegnato a Primo un vitalizio, per tutti i guai e i disastri che le ha risparmiato. Non l'ha fatto, e anche questo va bene così. C'era un questione vicario, ma non c'erano - almeno non ne abbiamo visti - esponenti del Pds. E questo non va bene così, è una conferma più che della miopia della quercia milanese della sua sostanziale inesistenza.

I vecchi hanno lasciato ai giovani del Cox 18 la regia dell'ultimo saluto. I primi piangevano, i secondi anche. Però i giovani - in questo assomigliando al Primo provetto ballerino - hanno più dimestichezza con i loro corpi. Si stringevano e si toccavano per darsi conforto per una morte «normale», ma crudelmente in anticipo. È stato un funerale sonoro, fatto soprattutto di parole cantate e recitate. La colonna sonora registrata l'ha aperta l'*Internazionale di Fortini*, cantata da Ivan della Mea e si è chiusa con una poesia di Fortini recitata da Primo: «Cercare i nostri eguali osare riconoscerli lasciare che ci giudichino guidarli esser guidati con loro volere il bene fare con loro il male e il bene la realtà servire negare mutare». In mezzo, le canzoni degli anni 60-70. *Un ragazzo di*

strada dei Corvi e la Ballata di Pirelli, Che colpa abbiamo noi? e Liberare tutti. Qualche settimana fa quel verso «liberare tutti vuol dire lottare ancora» l'avevamo ascoltato intonato a mezza voce in un programma televisivo sul '68 da Oreste Scalzone, esule a Parigi, seguito da un minuto di silenzio e da un primo piano sul suo volto scavato. Le lacrime private notturne

ieri hanno dato la mano a lacrime pubbliche collettive, quindi più sopportabili. Abbiamo riascoltato le canzoni delle nostre speranze e dei nostri errori, volutamente non occultati: ad esempio, «l'ora del fucile» che venne, ma non fu come l'avevamo immaginata. E poi le canzoni anarchiche, «e il vaticano brucerà con dentro il papa» sparata al massimo sul sagrato di una chiesa non è suonata come bestemmia ma come citazione di una radice storica.

Il corteo è arrivato in corso San Gottardo, al numero 12 si spalancò la teoria di cortili che ha fatto da sfondo a Primo nel recente documentario *Malamilano*. L'altoparlante diffonde «nostra patria è il mondo intero», a sottolineare la congiunzione nella vita di Primo del piccolo (il quartiere di porta Ticinese) e del grande (il mondo).

In via Conchetta il feretro fa tappa sotto l'androne della Calusca

City light dove uno striscione dice «Grazie Primo» e un altro garantisce «Non si spengono le luci della città». Anche qui un altro cortile, una pedana per l'orchestrina e qualche tavolino. Contemporaneamente luogo del passato - possibile scenario di una merenda urbana di un 1 maggio clandestino sotto il fascismo - e luogo reale seppur transitorio del presente, dell'aggregazione giovanile.

Al cimitero di Chiaravalle, intorno a una provvisoria fossa comune, il pugno più ostinatamente alzato è quello del ragioniere Giancarlo Zuccotti, che per anni ha cercato di far tornare i conti che non tornavano mai delle cento imprese editoriali di Primo. Che la coerenza sia diventata una virtù solo dei ragionieri?

Il Manifesto - 1 aprile 1998

PRIMO MORONI - IN RICORDO DI UN AMICO

Il dolce comunicatore

Parlare a tutti e con tutti per costruire i luoghi della solidarietà

ALDO BONOMI

La morte di un amico, di un compagno con cui si è condiviso pezzi di vita e di passioni politiche, interrompe sempre un discorso. La morte è un non detto che chiede l'elaborazione del lutto. Eppure nello scrivere di Primo non mi sento attraversare da questo dolore. Forse perché la vera risorsa che Primo ha profuso con dissennata abbondanza è stata la comunicazione.

Primo ha anticipato i tempi del «lavorare comunicando», con un'azione sociale e un agire comunicativo che hanno prodotto beni relazionali dentro e a fianco dei movimenti che hanno sognato la fantasia al potere e praticato l'assalto al cielo. Ha prodotto reti di mutuo soccorso nella gelida Milano degli anni '80, segnati dalla ristrutturazione del sociale e ha prodotto socialità nella città dei «non-luoghi»: la Milano di oggi.

Essere contiguo, essere prossimo, attraverso quelle che un tempo si chiamavano «strutture di servizio» per fare volantini, giornali militanti e riviste colte, poteva sembrare, negli anni segnati dalle appartenenze ver-

ticali, un ambiguo operare nella orizzontalità dei movimenti sociali.

Eppure, è grazie a queste reti informali che si dipanavano dalla Calusca che un movimento sociale radicale si è dato in quegli anni linguaggio e rappresentazione. Così come produrre solidarietà nel riconoscere e riconoscersi nei tanti militanti finiti in carcere è stato un agire orizzontale che ha prodotto mutualità in anni in cui parlare del carcere e dell'identità lì rinchiusi era proibito in un paese, che ancora oggi, non ha il coraggio di riflettere e metabolizzare la propria storia recente.

Produrre reti di relazione tra il dentro e il fuori, tra il carcere e la società, vorrei ricordarlo oggi, è stato per Moroni una costante azione militante. Tutto questo Primo lo ha fatto costruendo luoghi e spazi della comunicazione.

Altro non è stato la Libreria Calusca nel suo peripatetico girare per il Ticinese sino a fermarsi a fianco (ancora una volta contiguo) del centro sociale COX 18.

Questo è l'ultimo messaggio culturale e politico che Primo ci ha lasciato e forse val la pena di scavarci den-

tro. Costruire i luoghi che stanno in quella terra di nessuno che è il margine tra chi è dentro e chi è fuori in una società dell'esclusione, significa affermare il radicale diritto al conflitto e alla visibilità per i tanti non illuminati dalla società dello spettacolo.

In una Milano ormai segnata dai «non-luoghi» delle fabbriche dismesse, della finanza, del capitalismo della conoscenza, e accerchiata dalle «comunità stereotipate» degli alpini padani, dei ciclisti padani, dai festival della canzone padana, in un orrido mix di premodernità e ipermodernità, costruire spazi per attraversare il presente e produrre socialità altra dai «padani» e dalla Milano della «borsa che va», mi pare il buon messaggio che Primo ci lascia in eredità.

Ci mancherà e mi mancherà per tutto questo suo comunicare pubblico. Ma mi mancherà anche perché con lui, cosa che riesce difficile a noi maschietti, parlavo spesso di paternità, sentimenti, differenze di genere e di come è difficile vivere non solo il pubblico ma anche il privato.

Anche su questo era un dolce comunicare con Primo.

Il Manifesto - 1 aprile 1998



Il tempo ritrovato, cronaca di un piccolo incontro passato

IVAN DELLA MEA

Che cosa posso dire di Primo Moroni? Si scrive tanto o si ha sempre l'impressione di avere detto poco e omesso molto.

Perché Primo è compagno di una specie rara che sempre ha dato: come Primo, Gianni Bosio, Danilo Montaldi, Raniero Panzieri, Franco Fortini, Grazia Cherchi, Franco Coggiola, Giovanni Pirelli, Mario Spinelli, Carlo Leidi e quant'altri: tanti, troppi.

Smettetela di morire: ve ne andate col troppo che avete dato e che potevate dare e noi non si sa se sapremo continuare l'opera vostra e ci si trova più soli per la vostra assenza e più deboli perché la

vostra morte è un po' anche la nostra: è una morte durata in una vita sempre più faticata. Smettetela di morire, perché a me non riesce di morirvi, mi tocca vivervi con la malinconia dell'obbligata lontananza. E allora serve la memoria, quella minuta d'un incontro. Ti ricordo così, Primo. Luglio '96; venisti a trovarmi all'Arco Corvetto, con tua figlia Chiara. Avanzavi verso il centro della balera, vestito di chiaro, foulard al collo, cappello estivo. Ti guardasti intorno, gli occhi tuoi fotografavano il Bertin dalla «béla caminada» e l'Alcotti e gli anziani che giocavano a carte e sorridevi e anche Chiara guardava e mi cercava con gli occhi allegri: io ero il suo «fidanzato», otti-

mo per le patatine fritte e per la fanta. Ti venni incontro con il Campari spruzzato. Ci abbracciammo. Ci sedemmo all'ombra.

«E allora?», ti chiesi. «Sono di passo» - mi rispondesti - «avevo voglia di vederti e di vedere il Circolo. Tutto bene?». Ti guardai e «okey» dissi. Andai al bar per le patatine e la fanta di Chiara. «La vizi», mi dicesi. «Non più di quanto lei vizi me. E' bello vederti, Primo».

Trascorse un'ora, con molto fumo e pochissime parole: il piacere comune di stare. Si alzò Primo Moroni. «Ti ho portato un libro», disse allungandomi un Philip K. Dick, «tradotto un po' a culo, ma niente male». Gli diedi una copia

di *Una vita schedata* di mio fratello Luciano. «Come sta?» mi chiese Primo; «Sta come lo leggi». Chiara mi prese la mano. Li accompagnai all'auto. «Ciao fratello» mi disse. «Buona» dissi. Sono affezionato a questo ricordo: mi dice dell'amico, del compagno, del «fratello» che ti viene a trovare per il piacere di trovarti. E' merce rara di questi tempi: troppe sono le volte che non ci riesce di darci un tempo così, nostro, bello. E quando l'amico ti muore pensi a questi tempi non trovati e la rabbia fa male. Primo sapeva darsi e dare questo tempo e noi che restiamo, dovremmo imparare a trovarlo. Abbraccio Anna e Chiara.

Il Manifesto - 1 aprile 1998



Luigi Di Sarro, il corpo come unità di misura

A Roma in mostra le fotografie degli anni Settanta di un pittore, poeta e fotografo scomparso prematuramente

MIRELLA BENTIVOGLIO

Sono in esposizione alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (fino al 28 giugno) gran parte delle 70 fotografie della donazione Luigi Di Sarro, tutte degli anni Settanta. È di quella decade il sorgere di un nuovo interesse, in vari artisti italiani, per l'impiego della tecnica fotografica, e Di Sarro chiuse la sua vicenda esistenziale proprio alla fine di quel decennio, lasciando una larga messe di fotografie sperimentali che avevano accompagnato la sua vivacissima operatività nel campo della pittura, della pittoscrittura e della poesia, e potevano considerarsi il suo approdo più maturo e più precorritore.

La fotografia fu per lui un mezzo di esplorazione del corpo; perciò questa sua scelta operativa rispecchia l'altra in area scientifica: lo studio e la pratica professionale della medicina. Nella sua produzione fotografica troviamo costantemente la ripresa di corpi di animali o di esseri umani; o residui o finzioni di corpi, come teschi o bambole; non riflessioni sulla morte (la bambola non muore) ma sul concetto di moto e stasi. Per Di Sarro il corpo è un'unità di misura minimale del movimento, il corpo «scrive» la vita su quell'invisibile supporto che è il tempo.

Il dubbio relativo al tempo lineare fu una

delle ossessioni dell'artista, al quale proprio il tempo fu così avaro di sé (morì a Roma per un incidente a 37 anni); nei suoi appunti emerge la concezione di un tempo-spazio sintetico, che poteva venire espresso con simultaneità di fotogrammi e con sovrapposizioni di scatti avvenuti in momenti diversi. Così alla previa lezione della fotodinamica futurista aggiunse la suggestione del colore o, in modo originalissimo, la scrittura.

In performances solitarie, tenendo in mano una luce che cancellasse nell'ombra la sua persona, scriveva nel vuoto grovigli segnici luminosi che l'autoscatto fissava in intriganti fotografie. L'obiettivo restava aperto mentre la luce si muoveva, così cogliendone in un'unica immagine i movimenti. Questi particolari lavori (preceduti solo da alcuni timidi e poco noti disegni iconico-fotografici tracciati nell'aria dall'anziano Picasso) sembrano da lui implicitamente dedicati al nome stesso della tecnica impiegata, ossia alla parola fotografia che, secondo l'etimologia greca, significa «scrittura di luce». Certo non fu consapevole di avere eseguito il ritratto di una parola, ma l'opera fotografica rivela l'inconscio più dell'opera pittorica, lenta e razionalmente controllata.

La parola gli era amica, e l'artista lavorò non poco incrociando il linguaggio sull'immagine, mescolandone i codici. La riunificazione di

questi due ambiti espressivi corrisponde alla riattivazione simultanea di entrambi i nostri emisferi cerebrali: un equilibrio tra diverse aree «corporali» che Di Sarro all'inizio confusamente cercò disegnando con la mano destra e la mano sinistra simultaneamente, armandole di matite di colore diverso. Quasi una forma di ambidestria psichica, che si ritrova in alcune sue fotografie in cui due volti convivono, lo stesso visto da destra e da sinistra, o di fronte.

La vocazione per la molteplicità fu uno dei suoi tratti fondamentali. Non eclettismo, ma ricerca continua dell'integrazione, della complementarizzazione, e della libertà. In un certo senso, le sue immagini multiple sembrano riflettere ad altro livello questa vocazione per la molteplicità, che segnò il caso veramente unico del giovane pittore poeta fotografo ricercatore oggi ricordato.

Il Manifesto - 22 giugno 2001



La grandezza di un marginale

MASSIMO RAFFAELI

Tra i maggiori poeti del secolo per la tempra espressiva e le tumultuose istanze spirituali, Clemente Rebora (1885-1957) l'autore dei *Frammenti lirici* ('13) e dei *Canti anonimi* ('22), cui seguì, dopo la conversione al cattolicesimo e la scelta di farsi sacerdote rosminiano, la raccolta dei *Canti dell'infermità* ('56), che violavano un lungo silenzio (accettato nei conventi di Rovereto, Domodossola e Stresa) alla pari di un lascito testamentario. A decenni di disattenzione critica, che, con poche eccezioni, lo confinava al massimo nella nicchia della poesia religiosa, è subentrato di recente un nuovo interesse per la sua complessa fisionomia testuale e intellettuale. Se Rebora non è ancora nel senso comune dei lettori e rimane anzi estraneo al canone scolastico, tuttavia è un segnale importante l'uscita del primo dei «Nuovi quaderni reboriani» con il volume collettivo *Le prose di Clemente Rebora* (Marsilio, pp. 151 s.i.p.) dove si leggono, fra gli altri, contributi di Pietro Gibellini, Franco Loi e Umberto Piersanti. Insieme con Enrico Grandesso, curatore del volume e responsabile della collana è Gualtiero De Santi, docente di letteratura comparata a Urbino, già firmatario di una fondamentale monografia su Sandro Penna. Riguardo all'uscita dei *Nuovi quaderni reboriani*, De Santi ha accettato di rispondere ad alcune domande.

Come è nata la collana, quali ne sono il senso e gli obiettivi?

La collana è nata durante il grande convegno di Rovereto («Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea») i cui atti sono poi apparsi dagli Editori Riuniti, nel '93. Fu uno degli impegni presi allora, di ripristinare i famosi *Quaderni reboriani* di Scheiwiller, venuti meno con lo spegnersi, o quasi, dell'attività critica su Rebora, fatta salva qualche eccezione come quella di Giovanni Raboni. A Rovereto successe qualcosa di paradossale: alcuni, come il critico Oreste Macrì e suor Margherita Marchione, prima biografa del poe-

ta, proposero che fosse fatto santo prima di Rosmini, mentre i padri rosminiani erano assolutamente per soprassedere alla sua beatificazione. I laici presenti al convegno proposero, infine, che si riprendesse la pratica dei *Quaderni*. Perché Rebora è un poeta della contemporaneità, un poeta che interroga il mondo e ci interroga. Approfondire la sua opera significa fare un lavoro più generale di ermeneutica. L'obiettivo è quello di focalizzare, di volta in volta, aspetti non sufficientemente trattati o difficili da trattare, che comunque consentano di ricollocare questo grande poeta, peraltro di per sé collocato.

Come interpreta la crescente attenzione per la sua figura?

Da un lato si tratta di un giusto e necessario risarcimento, dall'altro dobbiamo riconoscere che il nostro giudizio, la stessa scrittura di Rebora, sono modificati dal tempo. Penso intanto che il cosiddetto «novecentismo» è caduto, e così si avverte che lui è all'origine di uno dei rami della nostra poesia e della nostra cultura. È un autore che getta un ponte fra fisica e metafisica, fra la storia e l'invisibile, e da questo punto di vista corrisponde a ciò che avviene oggi: infatti lo si può leggere religiosamente come lo si può leggere laicamente.

A proposito: il canone novecentesco, che vedeva al vertice solo i nomi di Ungaretti e Montale, è mutato, non fosse altro per l'inclusione di un poeta tanto diverso come Saba. Pensa che a Rebora possa accadere, o stia già accadendo, un simile recupero?

Credo che negli anni '30 dentro la coscienza di coloro che leggevano Rebora (da Betocchi a Carlo Bo, allo stesso Gianfranco Contini) vi fosse già la consapevolezza che si trattava di un grande marginale, cioè di qualcuno che dal margine apriva lo sguardo su cose nuove. E, negli anni '50, Pasolini legge Rebora nel quadro dei poeti che sfuggono alla dominante novecentesca. Ecco, si può dire che Rebora contribuisce a mostrare la grande ricchezza, imprevedibile ricchezza, del '900. Basti pensare

Dopo la disattenzione critica e il confinamento nella poesia religiosa, i segnali di un nuovo interesse. Parla il curatore del primo dei «Nuovi quaderni reboriani», Gualtiero De Santi

al reborismo di tanti poeti successivi, e penso a Pasolini, a Turoldo, persino a certi uomini dell'avanguardia. È ciò che in seguito un altro reboriano, Mario Luzi, definirà l'«inseguimento della verità» e che lo lega a Hopkins, Eliot, altri autori che come lui privilegiano l'interrogazione, o meglio la forma del contenuto sulla pura forma. Anche questo dimostra, ancora una volta, che la grande letteratura italiana è costituita di marginali, eccentrici, e non di «centristi».

Questo autore ai limiti del misticismo, fattosi per giunta prete, è oggi appannaggio della sinistra culturale...

Forse non è un paradosso. Rebora è leggibile in due fasi: la prima, dei *Frammenti* e dei *Canti*, e quella del secondo dopoguerra, esplicitamente religiosa. Vi si può leggere una specie di destinazione, di spinta destinale verso il corpo della Chiesa. Ma va anche detto che la sua originaria spiritualità è riempita di contenuti intellettuali, aperti ai problemi del mondo, della città moderna, nella forma di una continua interrogazione. Che parla tanto ai laici quanto ai credenti.

Ma appunto cosa può dire, un poeta murato vivo, agli uomini di oggi, nell'epoca digitale e globalizzata?

Rebora cerca l'essenziale, critica indirettamente il mondo della tecnica nell'assunzione integrale dell'umano, opera alla radice e all'origine della parola poetica. Nello stesso tempo, cerca la comunicazione. Si chiude, si muira vivo, ma continua a cercare drammaticamente le parole che dicano l'illegibile della real-

tà: questa e solo questa è la sua metafisica, che infatti ha qualcosa di realmente dantesco. Anche lui, si potrebbe dire, trasmette attraverso l'etere, però nella purezza dell'aria.

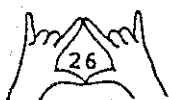
Perché il primo dei «Nuovi quaderni» è dedicato alle prose?

Sulla poesia si è già tanto lavorato, molto meno sulle prose, che sono invece straordinarie. Per esempio, ha un epistolario bellissimo, solo paragonabile a quelli di Foscolo e Leopardi, per l'intensità della scrittura, per la storia di un'anima tormentata, e per la ricerca drammatica di una verità. Così il testo su Leopardi e la musica, e le traduzioni da Gogol e Andrejev. Rebora non solo è un grande traduttore sotto il punto di vista filologico, è di più, perché libera nella sua lingua, l'italiano, la spiritualità che avverte alla radice di un'altra lingua che ama, il russo. In questo, realizza l'utopia benjaminiana del «redimere», nella propria lingua, il potenziale insito in una lingua diversa, senza avere mai letto, ovviamente, Benjamin. Ecco, quando penso a Rebora, penso sempre a una personalità come Benjamin, che cioè non smette di tormentarci, di appassionarci, dentro la costante interrogazione del moderno.

Infine qual è il programma di lavoro dei «Nuovi quaderni»?

Il programma ha cadenza annuale. I prossimi quaderni riguarderanno, via via, il saggio *Per un Leopardi mal noto*, il rapporto con gli altri poeti de «La Voce», il rapporto, davvero capitale, con l'opera di Dante, Rebora «mistico», e infine una sessione, da affidarsi ai filosofi, sul pensiero del poeta. Dovessi riassumere in due parole la poetica di questi quaderni, direi così: analizzare Rebora in termini laici, tuttavia senza alcuna preclusione al versante religioso; restituirlo appieno a quella che si dice la grande cultura della modernità.

Il Manifesto - 25 marzo 2000



Un eroe popolare

Poco più di un anno fa veniva ucciso a Padova il sindacalista della Cgil Walter Maccato

di Ernesto Milanese

Gli occhi stretti in un sorriso largo che spunta naturale e genuino dalla barba bianca. E due sole parole: grazie Walter. E' la copertina del libro che ricorda ad un anno dalla tragica scomparsa la figura davvero eccezionale di Walter Maccato: 165 pagine di testimonianze, documenti e fotografie con cui almeno mantenere vivo il suo ricordo grazie ad Anna Maria, alla famiglia, agli amici, ai colleghi e ai compagni della Cgil.

E l'Università non ha dimenticato il suo sacrificio, aprendo di nuovo le porte dello storico palazzo del Bò per la presentazione del volume affidata agli storici Mario Isnenghi e Silvio Lanaro, dopo che il Rettore Giovanni Marchesini aveva decretato due ore di sospensione di ogni attività per rinnovare il lutto dell'Ateneo a distanza di un anno. Ma per il vecchio scarpone si era riempito anche il Teatro Antonianum: concerto di Gianmaria Testa con l'incasso devoluto alla Cooperativa sociale di solidarietà Nuova Idea di Abano.

Walter Maccato morto il 5 marzo 1999: il cuore trafitto dai colpi di pistola sparati all'impazzata da Mariano Molon durante la riunione al Dipartimento di Fisica Tecnica convocata per affrontare le continue contestazioni al suo modo di lavorare. Nella stanza, restano a terra anche Antonio Bezze, capo officina colpito all'addome, e il professor Francesco De Ponte (direttore del Dipartimento) centrato in testa. Miracolosamente illeso il professor Cesare Bonacina, vice-direttore del Dipartimento seduto intorno allo stesso tavolo. I giornali scriveranno di Far West: l'Università e la città subito dovranno fare conti con un delitto inspiegabile quanto prevedibile che ha chiuso con il sangue un rilievo disciplinare a carico di un dipendente con problemi che per altro erano emersi, identici, in ogni incarico che gli era stato affidato in diverse sedi.

Eppure Walter Maccato non rinuncia a compiere fino in fondo il suo dovere. Sindacalista che si misura con il lavoro delle persone, cercando sempre di comprendere e documentarsi prima di governare i conflitti. Apparentemente rude, con un vocione stonato che amplifica le ragioni anche con toni perentori, sa ascoltare con pazienza e giudicare con la necessaria calma. Ma un anno fa si è trovato di fronte un'arma che non ammette repliche e che ha spento insieme al suo molti altri cuori. Bezze è stato sottoposto ad una raffica di interventi chirurgici ed ha sempre bisogno di terapie. De Ponte ricoverato in coma in un ospedale di

Venezia: la sua famiglia deve assisterlo costantemente.

«Mariano, ti ho sempre dato del tu, non cambio le mie abitudini ora. Hai ucciso il mio amico Walter, hai ferito irrimediabilmente il professor De Ponte, colpito Enzo che per farti un dispetto forse si salverà, ma hai fatto anche altro. Quando ci siamo trovati di fronte, tu scappavi, io cercavo, di tornare nella stanza, non mi hai sparato (e potevi farlo), ma hai comunque cambiato la mia vita. Io sono cresciuto credendo che la ragione, il razionalità, abbia sempre il controllo su tutto, tu sei riuscito a farmi cambiare idea. Mi hai trasformato in un animale, in una bestia, in un robot, in una macchina» scriveva pochi giorni dopo Luca Doretto, ricercatore del Dipartimento di Fisica Tecnica in una sorta di lettera aperta all'omicida che si conclude fotografando sensazioni con l'inchiostro del dolore. «Hai costretto centinaia di persone a cercare il perché, quando il perché non esiste e non verrà mai trovato. Sono sempre stato contro la pena di morte (al contrario di te) ed ora lo sono ancora di più, su questo non ti permetto di violentarmi, d'altra parte non ti perdonerò mai per tutto quello che hai fatto, ma ti auguro solamente le tue notti come io, Bonacina è molta altra gente stiamo passando le nostre. Se ti restasse un briciolo di lucidità questa sarebbe una punizione già sufficiente. Tutto questo e molto altro hai fatto, Mariano, e ti sono bastati solo dieci secondi».

Non basta un anno a sentirsi meno soli per tutti quelli che hanno conosciuto Walter. Ultimo di cinque fratelli (Elio, sanguigno esponente della sinistra socialista, è stato assessore comunale), nato il Capodanno del 1948, entrato in Università giovanissimo all'Officina meccanica dell'Istituto di Fisica Tecnica. Intanto frequenta i corsi serali fino a diplomarsi perito industriale. Dal 1974 fino al 1991 non esita ad accettare il distacco alla Direzione provinciale del Tesoro: i dipendenti dell'Università hanno bisogno di volontari che assicurino stipendi e pensioni. All'inizio degli anni 80, Walter viene eletto rappresentante del personale tecnico-amministrativo dell'Ateneo nel Consiglio di amministrazione dell'Università. Fa parte della Commissione chiamata a definire gli inquadramenti professionali: un lavoro immane in cui si distingue come sempre con la capacità di portarlo a termine senza trascurare i dettagli. Fra il 1983 e il 1986 accetta il distacco sindacale ed entra negli organismi dirigenti dello Snu-Cgil. Si occupa delle questioni del personale delle Facoltà

di Medicina e degli Osservatori Astronomici. Nel 1991 torna al suo originale posto di lavoro nell'Officina meccanica di quello che da due anni è diventato il Dipartimento di Fisica Tecnica.

«Avevo incontrato Walter una sola volta nella sua pur lunga e significativa attività sindacale. Ricordo di lui parole pacate. Mi era parso una di quelle persone delle quali ci si può fidare per la loro serietà e per la loro solidità» scrive Sergio Cofferati nella prefazione del libro.

E lo conferma Silvio Lanaro, ordinario di Storia contemporanea, ricordando due anni di lavoro comune nella Commissione che doveva applicare la legge 312: «Durante lo spoglio di 1400 fascicoli, corredato da un'infinità di audizioni e colloqui, Walter dimostrò una conoscenza stupefacente della situazione individuale di tutti i lavoratori: disponeva sempre di informazioni supplementari, che integravano le nostre, e soprattutto capiva a colpo d'occhio quando l'inattendibilità di una scheda dipendeva dall'alterigia o dalla superficialità di un alto funzionario, di un caposervizio o di un direttore, e quando invece rimandava alle trame sotterranee di qualche suo collega desideroso di far carriera a buon mercato».

Walter Maccato era davvero così. Con l'orgoglio innato del lavoro come valore. E la serenità di chi guadagna un passo dopo l'altro in montagna, perché sa che non esiste il respiro alla mèta senza la fatica del cammino. Ma conservava anche il gusto di divertirsi, semplicemente, con un gruppo di amici che condividono scelte politiche e feste ad ogni occasione. Da vecchio scarpone non si è mai tirato indietro, come se soltanto in mezzo agli altri comunque le idee prendessero forma.

C'è chi lo ritrovava puntuale ad ogni corteo che sanciva impegni quotidiani: con i pacifisti come contro la secessione, non soltanto nelle canoniche scadenze sindacali. Ma anche chi conserva ricordi privati, come Martina che ha 14 anni: «Una volta eri un po' triste, ma un pagliaccio su un foglio di carta ti ha fatto sorridere. Ora anche il pagliaccio ha smesso di ridere. Ti regaliamo un fiore, non ti scordar di me, perché di te, Walter, non ci scorderemo mai».

Così un anno dopo riecheggiano le parole pronunciate da Stefano Cecconi, segretario generale della Cgil, nel cortile antico del Bò ammutolito davanti a quella bara coperta da una bandiera rossa: «La stima e l'affetto che ti circondano ci



segnalano quanto sia importante; apprezzata e necessaria la tua disponibilità, la generosità, la capacità di dialogare con le persone, di tessere relazioni umane. Walter era un bravo sindacalista ed era una persona buona, mite e generosa. Per questo era amato. E ironia della sorte è stato ucciso per mano di una persona che aveva aiutato e che stava aiutando».

E se per Anna Maria il tempo non potrà mai diluire sofferenza e rabbia, la fa-

miglia Maccato rivendica così il diritto a non dimenticare: «Walter appartiene alla schiera dei tanti eroi popolari della nostra quotidianità: come loro ha trovato la morte nel compimento del proprio dovere in un tragico giorno qualunque di lavoro. Il sacrificio di quest'uomo, pur nella sua inspiegabile assurdità, acquista per tutti, in particolar modo per i più giovani, un valore speciale. Quello di una vita vissuta all'insegna del dovere e so-

A sparare

uccidendo il sindacalista fu un collega durante una riunione di lavoro. Oggi un libro ricorda la figura di Walter

stenuta da una superiore legge morale in nome della quale trovano giustificazione scelte talvolta scomode e difficili».

Il Manifesto - 30 aprile 2000

Un luogo, una storia - Porto Empedocle, lo scrittore: nessun *buen retiro*. Ma alla Scala dei Turchi lo sguardo si smarrisce

La vacanza-lavoro di Camilleri

“Confusione, libri e famiglia”

di Laura Laurenzi

PORTO EMPEDOCLE — *Squeto* (inquieto), mai *imparpagliato* (incurioso) però, ama *babbiare* (scherzare) e ogni mattina *tambasia* (ozia, non fa nulla). Andrea Camilleri in vacanza è lo stesso Andrea Camilleri che lavora. Sì, certo, esiste un posto, un angolo d'universo, che rappresenta per lui il riposo, la contemplazione, dove lo sguardo si smarrisce verso l'infinito carezzando questo immobile mare turchese prospiciente l'Africa. È la Scala dei Turchi, candido dirupo di marna. Ma guai a parlargli di *buen retiro*: la sola parola lo irrita. «Adesso finiamo la birra e poi la porto a vedere. Da lontano però, perchè per arrivarci bisogna camminare un chilometro, e sotto questo sole a picco sarebbe la morte».

Le campane suonano a distesa il mezzogiorno. In jeans comodi, camicia a mezze maniche perfettamente stirata, orologio subacqueo digitale e scarpe di pezza, Andrea Camilleri è seduto su un divanetto di vimini accanto a un ventilatore all'ultimo piano della palazzina di sua proprietà, dove è nato e cresciuto. Una palazzina alle spalle del municipio, nè vecchia nè nuova, senza vista e con molto rumore. Interno più disadorno che ascetico; la macchina da scrivere elettronica è sistemata su un tavolino di legno pieghevole, da picnic.

«Non ho un *buen retiro* anche perchè detesto l'idea. Mia moglie mi dice sempre che non sono uno scrittore ma un corrispondente di guerra, poichè mi piace lavorare nel casino più totale, fra figli, nipoti, amici che fanno confusione. Ho preso una casa in Toscana, qualche anno fa, sulle pendici del Monte Amiata e c'era un tale silenzio che dopo due giorni mi sembrava di impazzire. Così ho telefonato a una delle mie tre figlie chiedendole di portarmi subito due nipoti, scelti fra i più rumorosi. No, la retorica dello scrittore che cerca il silenzio non fa per me».

Nè fanno per lui le vacanze di tipo tradizionale.

«Come regista, m'è capitato di lavorare ad agosto e di stare fermo a gennaio. Quanto

ai viaggi al turismo, mah, meglio lasciare perdere. Tre anni fa ero a Vienna con mia moglie e una figlia e, proprio mentre al museo ammiravo la Torre di Babele, la pressione mi è salita a 300 e due inarrestabili fiotti di sangue mi sono usciti dal naso. Mi hanno ricoverato in ospedale e un ottimo medico dal nome inquietante, il dottor Sodoma, mi ha spiegato che avevo avuto un piccolo ictus. Da quel giorno ho capito che un certo tipo di vacanza può essere molto pericoloso».

D'estate gli piace: «Vedere un numero assai minore di persone, non sentire continuamente lo squillo del telefono, sapere che a Roma c'è molta posta che si va accumulando e non doverla aprire. Mi piace bestemmiare contro il frastuono delle motociclette smarmittate, mi piace *tambasiare*. Prego? «Sì, *tambasiare*: non far niente». Ma a Camilleri piace soprattutto *stirare*. «Per riposarmi, per rilassarmi, per concentrarmi non c'è niente di meglio. È una cosa che pregiusto, d'estate come d'inverno; stasera mi faccio una gran bella *stirata*. E vado avanti anche per due ore di fila. Il punto è che sin da ragazzo ero un po' vanitoso, molto esigente sulla piega dei pantaloni, che doveva essere perfetta. Così mia madre si stufo e un bel giorno mi disse: impara a *stirare* da solo. E sono diventato bravissimo».

«Stiro le mie camicie benissimo, meglio della cameriera, stiro anche certe bluse plissettate delle mie figlie, molto difficili. Adopero il ferro a vapore: che bello lo sbuffo! Ma ho anche riattivato un vecchio ferro da stiro ottocentesco di quelli che si aprono e ci si mette la carbonella. Il mio sogno sarebbe riuscire a *stirare* come fanno gli egiziani, gli uomini: li ho visti al Cairo per la strada. Si riempiono la bocca d'acqua e poi

la spruzzano riuscendo a nebulizzarla, e stirano le loro galabje tenendo il ferro con il piede: uno spettacolo».

La moglie Rosetta, milanese, fa rapide e premurose incursioni dal piano di sotto: «Sei proprio sicuro di volere andare? Mi pare una cattiva idea. Ricordati il cappello». Il cappello è una coppola leggera di cotone beige, indispensabile per la gita sotto il solleone. «Quando andavo alla Scala dei Turchi mi facevo sempre preparare *u cuddiruni*. Sarebbe un intruglio, fatto con la pasta della pizza ricoperta di cipolle rosolate nel sugo di pomodoro e mescolate al caciocavallo piccante; sopra si mette un altro strato di pasta e si condisce con parmigiano grattugiato e origano. In forno per venti minuti ed è una cosa fantastica».

“D'estate voglio non sentire lo squillo del telefono. Mi piace *tambasiare*, riposarmi e non far niente”

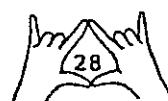
Sci chilometri in macchina, attraverso il Lido Marinella e la periferia «costruita in modo selvaggio», ed ecco la Scala dei Turchi. Che poi turchi non erano, spiega Camilleri accendendosi un'altra sigaretta, ma pirati saraceni. Per ammirarla senza fatica la postazione migliore è il ristorante Madison, con terrazze e sale-banchetti, una media di quattro ricevimenti di nozze al giorno, due a pranzo e due a cena. Camilleri si mescola fra gli invitati vestiti a festa non riconosciuto da nessuno, schiva i carrelli carichi di bomboniere e si appoggia alla balaustra gonfia di buganville. Fissa a lungo il dirupo scosceso e abbagliante che tremola nella calura, poi commenta: «D'inverno è ancor più bello». Loda il cielo africano: «Un

“Per concentrarmi non c'è nulla di meglio che *stirare*. Da ragazzo ero vanitoso, è stato così che ho imparato a farlo”

cielo come ho visto solo alle Canarie. Bisogna venire qua di notte: si contano una ad una le costellazioni, e si distinguono anche i satelliti».

Respinto con gentilezza l'invito a partecipare a uno dei banchetti, il professore propone un pasto di pesce nel ristorante preferito di Montalbano, l'Osteria di San Calogero. Che esiste veramente: non a Vigata, il paese che non c'è; ma a Porto Empedocle, accanto a una delle due case di Pirandello. Adesso si chiama in un altro modo: il vecchio nome San Calogero è rimasto ma è minuscolo, sull'insegna trionfa la scritta «Braserie Piccola Bruxelles», e la musica di sottofondo è dei Pooh. Di fronte alle calici marine, alle polpette di sarde, alle triglie e al polipo in insalata Camilleri conferma, come aveva già confidato a Marcello Sorgi nel loro dialogo *La testa ci fa dire* che, sì, Salvo Montalbano francamente comincia a stargli un po' sulle scatole.

Lo definisce «una parentesi rispetto a cose più complesse». Per esempio quelle cui sta lavorando durante l'estate: tre, contemporaneamente, in nessuna delle quali compare, neanche per sbaglio, il popolarissimo commissario. «Si tratta di un romanzo, *La scomparsa di Patò*, che devo consegnare entro settembre a Mondadori. Poi, per dicembre, c'è il *Redi Girgenti*, per Sel-



lerio, cui lavoro da cinque anni. Infine una riduzione teatrale per Turi Ferro della *Cattura*, un racconto di Pirandello», che era cugino di sua

Quattro milioni di copie vendute solo in Italia. "Ma essere diventato ricco non ha sposato di un millimetro la mia esistenza, ha significato un'enorme tranquillità psicologica nella vecchiaia"

nonna. Intanto Rita Rusic prepara il film tratto da *La mossa del cavallo*.

Quando, mesi fa, per curiosità e per divertimento, assistito dal genero è entrato nel sito internet del Camilleri's fans club, ha cercato di iscriversi, naturalmente in incognito: «Ma per diventare socio bisogna

superare un esame, un quiz di dieci domande su Montalbano. Io ne ho sbagliate quattro, e dunque sono stato respinto». *Devi prepararti meglio*, la scritta che è comparsa online.

Nega di essere circondato da invidie per le oltre quattro milioni di copie vendute soltanto in Italia: «Al massimo qualche punzecchiatura. Certo non ho subito il



linciaggio che ha subito la Tamaro». Essere diventato miliardario, garantisce, «non ha spostato di un millimetro la mia esistenza ma ha significato un'enorme tranquillità psicologica nella vecchiaia». Con i soldi ha comprato casa alle tre figlie. «L'altro giorno tutta la famiglia, una grande famiglia patriarcale, era riunita a mangiare. Io ero a capotavola e mi sono intenerito notando come fossero tutti gentili, tutti così premurosi con me. Non ti montare la testa papà, mi ha detto una delle mie figlie: hanno tutti l'occhio puntato sui diritti d'autore».

La Repubblica - 7 agosto 2000

Per ammirare il dirupo di marna scosceso il "padre" di Montalbano spesso si mescola tra i commensali di un banchetto al ristorante. "È il posto dove si vede meglio, qui c'è un cielo africano". È il luogo che rappresenta per lo scrittore il riposo dell'anima: "D'inverno, dice, la Scala è ancora più bella"

Nel romanzo di Marco Erler la storia degli Indiani metropolitani del '77

"Cavallo pazzo", una vita per la provocazione

Uno scritto autobiografico sull'incontro con Mario Appignani, il leader dell'ala creativa dei movimenti alternativi degli anni Settanta

«Io voglio amare anche colui che rompe per una sua ragione di vita, come amo il capellone anfetaminizzato, come il bucomane e il barbone, come il perverso e il frocio, come tutti i freaks e i beatniks veri libertari, e poi gli anarchici, come amo tutta quella generazione alla quale io mi riconosco di far parte». Parole di Mario Appignani, meglio conosciuto come "Cavallo pazzo", che fu l'ispiratore dei cosiddetti Indiani metropolitani, l'ala creativa del movimento del '77. Marco Erler che visse assieme a lui i fermenti di quella generazione, tra politica ed esistenzialismo, prova a ricostruire la psicologia complessa di Cavallo pazzo in forma di romanzo (*La gara è truccata*, Edizioni Libreria Croce, 298 pagine, 26mila lire). Lo scritto ripercorre in forma narrativa la seconda metà degli anni Settanta, segnati dall'emergenza del personale come nuovo criterio della politica. E' la provocazione, lo scandalo, l'atto individuale e inatteso, il perno della strategia degli Indiani metropolitani. L'obiettivo è spiazzare, disorientare, smarcare la morale dominante. Ma è una scelta che espone l'atto creativo alla contraddizione di doversi servire, come cassa di risonanza, dei media - di cui Cavallo pazzo fu, al tempo stesso, manovratore e pedina. Per tutto questo *La gara è truccata* è un libro che affronta, sia pure con l'ottica della ricostruzione del passato, il tema delicato del rapporto tra politica e movimenti.

Il romanzo di Marco Erler prende le mosse dal '73. Il quadro di riferimento sono le periferie romane investite da un processo di politicizzazione dei giovani. Molti entrano in contatto con le sezioni del Pci ma il rapporto non sempre è lineare.

«Andare in sezione alla Garbatella - scrive Erler - mi stava venendo a noia, eppure pochi giorni prima mi ci ero recato per assistere al fermento dei compagni e alla loro soddisfazione per la visita contemporanea delle due note passionarie partigiane, Carla Capponi e Dolores Ibarruri, il tutto in un'atmosfera misurata per lo svolgersi di un rispettoso dibattito. Non era stata comunque per me una forte emozione, aveva avuto il sapore di quelle cose della nonna già viste e riviste». E' al funerale di Anna Magnani che avviene l'incontro con Mario Appignani, giovane radicale, «sorvegliato speciale» dal «direttivo del segretario Pannella». Negli stessi giorni Cavallo pazzo si fa portare di forza in questura dopo essersi spogliato nudo per protesta in piazza Navona. Nella serie dei ricordi sfilano gli anni che portano al '77 dominati da un fervore spirituale, dalla mescolanza di droga e arte, dal desiderio di imprimere un'accelerazione alle istanze di libertà della società italiana «la stessa che aveva deciso per il divorzio, che cominciava a somministrare "cloro al clero", che strizzava l'occhio ai figli dei fiori... Noi filtrammo la loro esperienza pur tentati dall'essere interamente coinvolti. certo, incontrandoli, gli Indiani metropolitani, cioè noi, siamo sempre stati sinergici e complementari ai veri Hippies di una decina d'anni più grandi, tanto da risultare sempre difficile il commiato da loro. Il settantasette era alla porte». In piena contestazione studentesca è un piccolo paese, Calcata, il luogo di meditazione scelto dagli indiani metropolitani di Roma. Qui si decide, volta per volta, a quali manifestazioni partecipare, quali forme di lotta adottare. E' in questi sit-in, nelle

feste di libertà che si definisce a poco a poco il ruolo pubblico di Cavallo pazzo.

Dal Settantasette il racconto si sposta al 1979, al festival del cinema di Venezia dove Appignani ed Erler vanno per ricordare la morte di Pasolini. «Cercheremo di commemorarlo a modo nostro, riesumando la sua forza polemica e quelle pubbliche invettive», ma «dovremo fare piano, perché saremo sorvegliati speciali sin dall'inizio». La provocazione arriva puntuale con Appignani che irrompe alla fine della proiezione di un film americano con il volto dipinto come un indiano sioux, urlando: «questo film è una porcata! It's a pig movie! Non applaudite, per favore». E poi, ancora: «per voi il cinema sarà un altro Vietnam, viva il cinema italiano. Non perché abbiamo perso la guerra dobbiamo diventare una colonia americana e calarci le brache». Per sapere come si conclude l'avventura vale la pena riportare un articolo del "Giornale": «dopo essersi issato su un pennone della balastra e avere strappato la bandiera americana, veniva arrestato per tentato vilipendio alla bandiera di una nazione straniera (sfregandosela sul proprio di dietro) e turbative varie; veniva quindi rinchiuso nelle carceri veneziane sicuramente per i giorni che restavano alla conclusione della rassegna cinematografica». E poi si susseguono gli avvenimenti centrali della vita di Cavallo pazzo, dall'intervento provocatorio al congresso dei radicali di Genova del 1979 dove accusa il partito di fare affari sulle morti per overdose. O quando si fa fa fotografare mentre si buca davanti al Palazzo di Giustizia di Roma dopo il processo per direttissima contro Fabro e Bandinelli. O, ancora, le invasioni

sul campo dell'Olimpico. Fino alla detenzione nel carcere romano di Rebibbia tra l'89 e il '93 e alla sua morte prematura cinque anni fa.

Sono le tappe di uno spirito difficile a classificarsi, esempi che bene tratteggiano uno dei tanti esiti dei movimenti sorti dal contestato del Settantasette. E che riflettono una crisi della politica. Gli Indiani metropolitani esprimono la variante di nuove soggettività critiche, nate non più sul terreno tradizionale della politica, della militanza comunista o del conflitto capitale-lavoro. Sono le giovani generazioni delle metropoli che scelgono i linguaggi del corpo e del genere sessuale, gli stili di vita alternativi e i comportamenti in antitesi alle norme dominanti, come dimensione di rottura dell'ordine costituito. Non solo: la messa in evidenza dello spirito libertario e creativo spinge a contrapporre al lavoro e alla sua organizzazione l'azione estetica - intesa questa come valore assoluto e fondativo di un nuovo modo di fare politica. E' in questo senso che si può leggere il legame - spesso conflittuale - di Mario Appignani con il partito radicale: la centralità dello stile di vita alternativo si trasforma in una pratica libertaria. E' un passaggio che marca una distanza dall'idea di classe e di soggettività collettiva organizzata. Da quel momento si consolida, se non una rottura, una divaricazione tra partiti e movimenti, tra organizzazione e soggettività, tra lavoro e gioco. E' in questa forma che, anche a sinistra, si consolidano dualismi tra politica "conservatrice" e politica "alternativa" che ancora oggi attendono di essere indagati criticamente.

Tonino Buccì

Liberazione - 25 luglio 2001



Il Petrolini subalpino

di Massimo Raffaeli

La catastrofe di Nietzsche a Torino si concluse col bacio che il filosofo stampò sulla bocca di un cavallo aggiogato a una vettura pubblica. Va anche detto che Torino, chiusa allora nelle severe prospettive di Guarini, poteva ancora dirsi una piccola Parigi: al filosofo piacevano, infatti, i portici di via Po, i caffè concerto a prezzi modici, e le straordinarie confetterie. Se nelle dimensioni della mole e della Gran Madre di Dio allucinava il culmine vitale di Zarathustra, non sapeva ovviamente che l'unico vero nietzschiano di Torino era uno studente del novarese che sarebbe divenuto sportellista della stazione di Porta Nuova e poi giornalista poliglotta. Fosse giunto in città dieci anni dopo, Nietzsche l'avrebbe di sicuro incrociato in qualche taverna e magari notato per la sagoma eccentrica.

Sceso a Torino dalla montagnosa Orta (dov'era nato nel 1870) questo originale pronipote di Dioniso si chiamava Ernesto Ragazzoni e divideva il proprio tempo fra biliardi, osterie e la redazione de *La Stampa*, dove amministrava la sua fama di cronista distratto e, nel frattempo, di battutista inamovibile. Non che non tenesse al mestiere (diverrà corrispondente da Parigi e Londra); è che preferiva, a notte alta e dopo il lavoro, raccattare le parole come fossero scappate dalla dignità seriosa degli articoli per ricavarne un lazzo, una freddura, una rima bizzarra, mentre si avviava agli ipogei dell'ultima cantina aperta. Lì il cronista entrava finalmente nel furore bacchico (ma un furore affabile, ritmato dalla voce che dicono profonda e melodiosa) prodigando un talento da acrobata delle parole, pirrottando ora con la sfacciataggine di un fauno ora con malizia da vecchio sileno.

La poetica parodia di Ragazzoni nasce davanti al verde del biliardo, sopra i tavoli macchiati di vino. Titoli come *Poesia della rottura delle scatole*, *Elegia del verme solitario* e la leggendaria *Apoteosi dei culi d'Orta* (in occasione dell'apertura di un vespasiano nel paese natale) non avrebbero potuto sorgere altrove. Dettandoli a momenti e soprassalti, lo spiritello di Dioniso subito li affidava alla tradizione orale, consacrando a un culto di iniziati e contubernali. Il testo che ne fissa per decenni la lezione infatti è postumo (*Poesie*, Chiantore 1927: Ragazzoni muore di cirrosi nel '20) e si deve a un letterato

Nella Torino fin de siècle, tra panni verdi, osterie e redazione della "Stampa", era giunto dalla montagna di Orta questo acrobata delle parole. Il suo genere fu la filastrocca, ad uso della risata antiromantica; il suo modus dispersivo. Ora una raccolta lo rilancia

suo amico, autodefinitosi libertino, Arrigo Cajumi, un altro che Nietzsche avrebbe trovati divertente. La fedeltà garantita alla poesia di Ragazzoni da una cerchia di estimatori (pure Montale, avarissimo di riconoscimenti, ne disse qualcosa) viene oggi ricompensata da una esatta edizione, **Buchi nella sabbia e pagine invisibili** (a cura di Renato Martinoni, introd. di Sebastiano Vassalli, Einaudi, pp. 336, L. 17.500), che si segnala per almeno tre caratteristiche: il recupero e l'annotazione puntuale di testi volatili e privi di autografo; l'inserimento delle versioni di autore, dove spicca *Il corvo* dell'amatissimo Poe; la ricca antologia di prose giornalistiche e inventive, e fra queste un articolo del '19, *Le mie invisibilissime pagine*, che funge da testamento e dichiarazione di poetica: «Uno dei lavori più graditi, per me, dei più appassionati, il lavoro dei lavori, è... non scrivere. (...) La mia teoria, aiutata anche da una ben nota indolenza, la quale mi è stata fin qui di gran conforto nella vita, è che le idee sono fatte per rimanere idee. Son cose di lusso o pericolose che a portarle sul mercato ci perdono o creano guai. (...) Corteggiatele tutte, le idee, non sposatene nessuna».

Non si tratta di una *boutade*, come volesse dire «abbasso Apollo». È che il divertito nichilismo di Ragazzoni era rimasto tale nonostante il lungo vagabondaggio per l'Europa e l'Africa; e così la sua inappartenenza a chiunque. Se non sapremmo immaginarlo nella Torino, per lui postuma, di Gramsci e Gobetti, tuttavia è difficile inquadralo nel clima tra positivismi e socialismo umanitario di Lombroso e De Amicis; certo avrà partecipato, nell'aula VI di Lettere, ai famosi sabati pomeriggio di Arturo Graf, dove si riuniva la *crème* subalpina: si sarà seduto in disparte (a pochi posti da Gozzano, Vallini, Bontempelli, dal tronfio e pacioso Pastonchi), e avrà taciuto, stentando a trattenere il ghigno della testa zingare-

sca. Ragazzoni voleva esser e rimane uno scialacquatore, un *outsider*. Se Gozzano era l'acredine sottile, l'ironico pathos di un'età non ancora smaltita (tra gli spettri di Carlotta e Speranza, di Paolo e Virginia), Ragazzoni è colui che riduce quei luoghi e quei nomi a bigiotteria e ne fa allegro strame: i giardini, le rovine e le statue corrose, Pierrot con la lacrima di vaselina, il chiaro di luna, sono sconciati e seppelliti di colpo, «arsenale / completo d'una volta / romantico-autunnale». In questo modo infierisce, ad esempio, sul venerabile mito di Werther: «Il giovane Werther amava Carlotta / e già delle cose fu grande susurro. / Sapete in che modo si prese la cotta? / La vide una volta spartir pane e burro». Ragazzoni è mago della filastrocca: sue sono le rime a cascata che deflagrano in ecolalie, come vuoti a perdere; suo è il brevissimo quinario da libro delle elementari, la cui mitraglia ad alzo zero anticipa, nella cadenza, le «scemenze» petroliniane. (A proposito: tra i frammenti che il curatore Martinoni recupera, c'è l'ineffabile «Disse la tinca al luzzo / ove ten vai, o misero? / Disse il luzzo alla tinca: al lago di Braguzzo. / Morale: O tinca! O-luzzo! / O lago di Braguzzo»). Ne individua la fonte nel romanzo *L'attore* di Mario Soldati, che a sua volta la deduce dalla tradizione orale. Andrebbe però detto che, con minime varianti, il testo è incorporato nel celebre *Nerone* di Ettore Petrolini – vedi *Teatro*, a cura di Pietro Bianchi, Garzanti 1971 – nonché concluso da una massima filosofante: «Una tinca sopra una panca di frumentone divenne tanto stanca che diventò più grossa. Morale: a tutti il vizio fa quel servizio». Ma altra e più ambiziosa è la genealogia di Ragazzoni. Gli somigliano virtualmente la furia macaronica di Villon e certi attacchi dei *Canti del capestro* di Morgenstern; tra i contemporanei, duro e puro, il Lucini di *Revolverate*: ma l'avrà trovato troppo satirico e troppo poco parodico, irrimediabilmente sordo (con quei versi lunghi e placcati) alla musica della gratuità e della parola che si inabissa felice nel suo nulla. Semmai Ragazzoni avrà persecutori fortuiti, riemergendo nelle pagine di Queneau e nelle partiture acrobatiche di un Toti Scialoja. Quanto a lui, gli basteranno i ditirambi di un Dioniso da osteria: «È finita. Il giornale è stampato, / la rotativa s'afretta, / me ne vado col bavero alzato, / dietro il fumo della sigaretta». Peccato davvero che Nietzsche non abbia fatto in tempo a leggerlo.

Alias n°20 – 20 maggio 2000



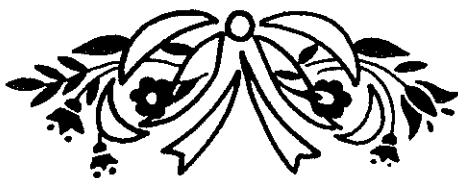
Il provenzale firmato Bandini

di Massimo Raffaeli

È in vista della sommità del Purgatorio, dove gli spiriti fasciati di fuoco scontano il peccato della lussuria, che Guido Guinizzelli mostra a Dante la fiamma in cui arde il *miglior fabbro del parlar materno*, Arnaut Daniel, volgarizzato in Arnaldo Daniello, il poeta provenzale attivo nella seconda metà del XII secolo, i cui testi, di vertiginosa perizia formale sono ormai racchiusi nella formula del *trobar clus*, cioè del poetare difficile. Quasi per contrappasso linguistico, Arnaut è il solo personaggio della *Commedia* a parlare chiaramente nell'idioma nativo, e Dante (recuperando e insieme ritrattando un modello fondato sull'amore-passione e sulla forza esclusiva della parola) lo fa esprimere negli accenti depressi di chi rinnega una passata follia. La follia o etimologica mania di chi ha cantato la Donna come tale, irradiandola in emblemi ascetici, nelle forme apicali del Pregio e del Valore. Ma neanche la cattiva coscienza dell'ex stilnovista, nemmeno l'onnipotenza teologica di Dante, hanno potuto deviare la lezione di Arnaut, se in pieno Novecento, nelle pagine appassionate dello *Spirito romanzo*, Ezra Pound, ritrovandovi una vena fraterna, scriveva di quegli antichi testi che «non solo soddisfano l'orecchio moderno, ghiotto di rime, ma anche quello educato alla musica greca e romana per il quale la rima sembrava e sembra volgare».

L'ultimo a confrontarsi con Arnaut è il poeta vicentino Fernando Bandini, e andrebbe detto subito che con lui abbiamo, finalmente, il primo Arnaut italiano voltato in poesia (**Sirventese e canzoni**, trad. di Fernando Bandini, a cura di Giosuè Lachin, Einaudi, pp. 100, L. 18.000) unitamente a un apparato di note sobrie e precise. L'edizione da cui muove Bandini è quella benemerita di Ugo Angelo Canello (datata 1883), ma si avvale, nelle scelte puntuali, della successiva tradizione editoriale. Ad apertura di pagina: «Bella donna che adoro non c'è schermo/ che da voi mi distorni»; oppure: «O viso che in bellezza/ ogni altro sormonta, dolce viso da me desiderato»; o anche: «Prima meno verrà del ferro l'oro/ ch'io disami colei che in gran segreto adoro». Cimentandosi su schemi proverbialmente chiusi e irti, Bandini evita d'acchito sia il parassitismo della parafrasi o della versione lineare sia le scorciatoie del rifacimento. Il suo testo a fronte è, invece, un *analogon* dell'originale: nelle scelte lessicali si rivolge alle font^e neolatine (alla mescolanza di voci dotte e native) che culmina-

*È in antitesi al lusso
palladiano e
neocapitalistico
di Vicenza,
città natale del poeta
Fernando Bandini,
che nasce la sua
versione, malinconica
e ardente, del "miglior
fabbro del parlar
materno".
Così la Provenza
trobadorica accoglie
il giovane sbucato oltre
le macerie della guerra:
"la lingua che noi
parlammo è morta"*



rono nell'ampio dettato di Dante, mentre nell'impianto metrico-sintattico guadagna nel gioco degli equilibri-squilibri interni ciò che inevitabilmente deve perdere eludendo il calco inerte delle rime. Ne esce (spesso in settenari, endecasillabi, alessandrini) un Arnaut riattivato al presente da un mimetismo così consapevole che, subito, lo schiude dalla crisalide del falso antico. Ora ispida e tetra, ora tenera e sensuale, la pronuncia del maestro provenzale torna nella utopica interezza di oggetto inviolabile, dove mai è lecito distinguere (se non per pura convenzione retorica) fra alto e basso, illustre e popolare, diremmo oggi lingua e dialetto.

Né dev'essere un caso che Bandini sperimenti da sempre, come autore, partiture altrettanto elaborate sia nella parlata vicentina sia nel latino ereditario di Pascoli, continuando tuttavia ad avvertire di entrambe la paradossale impossibilità.

È detto nei versi della sua raccolta più recente, *Meridiano di Greenwich* (Garzanti 1998): «(...) e la lingua che noi parlammo è morta:/ quanto ne resta è scritto sulle foglie/ che la Sibilla consegnava al vento». Solo da chi si sente tuttora provenire dal nulla (dal vuoto provinciale dove, tanti anni fa, aspettava esplodessero sul tavolo di osteria, alla stregua di bengala, le pagine di Continⁱ e del suo maestro Gianfranco Folena), solo da un poeta tanto fedele all'origine, può liberarsi adesso il doppio, malinconico e ardente, di Arnaut. Lo si immagina male navigare nel lusso palladiano e, di colpo, neocapitalista della sua città; piuttosto, continua a rammentare (nella immediatezza del porgere, nella calata che avvicina i versi, impercettibilmente, alla sostanza asciutta della prosa) il giovane sbucato oltre le macerie della guerra, in via di riconoscersi tra le strofette dell'abate Zanella apprese a scuola e le divise color kaki, leggendarie, che affollavano i locali al tempo degli americani a Vicenza. (Bandini è un affabulatore e sa che, in questo, assomiglia alla sua poesia, dove gli aneddoti sono *exempla* improvvisati, materia prima che la memoria deve mantenere in stato di continua incandescenza. Racconta volentieri la storia del gruppo degli amici vicentini, persi nel biliardo e nelle chiacchiere, tra cui Edo, il più enigmatico; Edo un giorno sparì e quando, tempo dopo, ritornò, d'improvviso prese a leggere qualcosa di così potente e naturale che sembrava la creazione del mondo: «Questa è una sera d'inverno...». Edo era Goffredo Parise, e stava leggendo, davanti a Bandini sbigottito, l'attacco di *Il ragazzo morto e le comete*). Ciò per dire che fin dalla placquette d'esordio (*In modo lampante*, Neri Pozza 1962) il tema più suo appare l'adesione a un gruppo adolescente, la cernita gelosa di un breve universo (il mondo del valore, del «pregio», direbbe Arnaut) che la Storia si incarica regolarmente di avvilire e contraffare. Non la nostalgia sta la centro del discorso poetico di Bandini, bensì l'adempimento di una promessa che assume le sembianze dell'utopia. Domestica utopia, intessuta dei nomi delle piante, dei fiori, dei minimi segni del quotidiano, e dei gesti della donna che, se non tollera ovviamente le maiuscole di Arnaut, ne commemora però la nobiltà, la grazia segreta. In *Meridiano* si legge una dichiarazione d'amore che, nello stesso tempo, è promemoria e autoritratto: «(...) credo solo/ a ciò che amo,/ solo in essere amato trovo pace»; e al passato remoto, con un nitore che contraddice il rimpianto: «Ma la felicità fu breve come/ un passaggio di brezza». La felicità-verità che i poeti esperiscono informa di parole, a volte deducendole oppure ritrovandole nei loro consanguinei.

Incendiario perplesso

di Enzo Di Mauro

Quale scrittore reagirebbe oggi al proprio successo con sgomento, come se il mondo gli crollasse addosso a schiacciarlo sotto il peso di una colpa incomprensibile, inattesa? Si domanderebbe mai, ad esempio: dove ho sbagliato? Per l'incendiario Luciano Bianciardi (Grosseto 1922 - Milano 1971) cominciarono a essere queste le domande quotidiane, ossessive, devastanti. Dopo *La vita agra*, nel 1962, iniziò con puntiglio e ostinazione a morire. Dapprima si difese a suo modo, da uomo ferito e umiliato. Rifiutò un ricco e prestigioso contratto con il *Corriere della Sera* e, invece, accettò o addirittura ricercò collaborazioni effimere e marginali con *Le Ore*, *Executive*, *Kent*, *ABC*, *Playmen* e *Guerin sportivo*. Continuò ad applicarsi – finché ne fu capace e le forze lo sostennero – nella consueta e massacrante attività di traduttore (oltre un centinaio di libri in poco più di dieci anni, compreso l'incontro fatale con i *Tropici* di Miller). Si trasferì a Rappallo, uno dei luoghi più cementificati della terra, in una sorta di improbabile esilio tutt'altro che dorato. Fece ritorno a Milano più sconfitto di prima, già consapevole dell'imminente schianto. Come Pasolini, si andava ripetendo: il mondo non mi vuole più e non lo sa. Si aiutò con l'alcol, e l'alcol chiuse in maniera definitiva la partita. Su Bianciardi scese il silenzio della rimozione e dell'imbarazzo, a tratti rotto dal ricordo e dalla testimonianza di qualche amico e da una notevole biografia di Pino Corrias, *Vita agra di un anarchico* (Baldini & Castoldi).

Un libro, *L'alibi del progresso* (ExCogita, pp. 301, L. 28.000), conduce il lettore alle radici di quel malessere, ossia di quella bandiera che, insieme alla rabbia del giusto, Bianciardi non si stancò mai di sventolare come a voler mettere in guardia se stesso e gli altri da un abbaglio. Nel volume vi si raccolgono elzeviri, scritti giornalistici e d'occasione – pubblicati, dal 1952 al 1961, sulla *Gazzetta di Livorno*, l'edizione piemontese dell'*Unità*, l'*Avanti!*, il *Contemporaneo*, il *Caffè* e *Belfagor* – che servono intanto ad allargare la forbice di quel tratto di anni che videro lo scrittore agitarsi, soffrire, bestemmiare e immolarsi. Bianciardi, qui, dà spesso la parola a personaggi che hanno poco di fittizio. Parlano ragionieri, avvocati, professori, bibliotecari, ex militari, baristi, organizzatori di cultura, mogli infelici e sconsolate di intellettuali di sinistra (l'autore stesso fu, d'altra parte, insegnante e bibliotecario, prima di trasferirsi a Milano, nel 1954). Bianciardi è l'orecchio sensibilissimo che raccoglie per le strade, nei bar di Grosseto (la sua Kansas City, dove sognò sempre e invano di tornare), nei convegni e nelle riunioni politiche discorsi che sono una pietra tombale sulle speranze di un intero paese. Il libro è un teatro della chiacchiera infinita, un gran bazar della

*Prima che esplodesse con «La vita agra»
(un'esplosione quanto mai tragica per lui),
Luciano Bianciardi testava il brutto sporeo e incolto
della futura società affluente: nei bar di Grosseto
(la sua Kansas City) come nei convegni della politica.
In quei neri pezzi giornalistici registra
una colossale confusione di stili e pulsioni;
fa a pezzi l'ottimismo, nuovo sentimento nazionale*

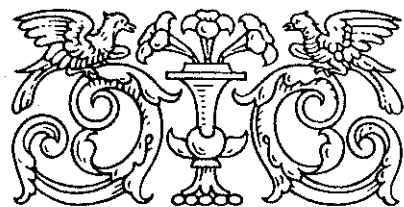
fede e della malafede. La provincia più profonda diventa il filtro attraverso cui passa il sentimento nazionale allora predominante: l'ottimismo. Nei circoli ricreativi e nel corso di lunghe passeggiate notturne si discute di tutto e tutto si intreccia e si tiene in una colossale confusione di stili e pulsioni. Quegli uomini e quelle donne parlano di europeismo, di Camus e degli esistenzialisti, ma detestano i meridionali. Fondano associazioni culturali e cineclub, ma con scarsi risultati formativi. Nostalgie del vecchio regime (ah, la Petacci! e gli italiani, sempre voltagabbana! e il 25 luglio, «il fastigio del tradimento») si mescolano a un infantile entusiasmo per l'apoteosi edilizia, per la motorizzazione selvaggia, per la crescita e lo sviluppo economico che promette ricchezza per tutti. «Il governo ha i suoi difetti, ma cerca di fare quello che può. Eh, caro lei, si fa presto a dire facciamo qui e facciamo là, dice uno. E le biblioteche? In Unione sovietica ce ne sono 350 mila... Eh, caro lei, mi permetta di fare le mie riserve. C'è stato lei a controllare quante sono?». Per Bianciardi – che non ha mai uno sguardo ideologico – come per Flaiano, l'Italia è un paese spiritualmente fascista, affascinato da retoriche pericolose, come quella del dovere, e insieme da una modernità eretta sull'egoismo, sul darwinismo sociale, sulla mancanza di regole comuni, sulla rimozione camuffata da pacificazione. L'Italia, intanto, scopre le segretarie, i flipper, la specializzazione (oggi si direbbe la professionalità).

L'alibi del progresso è un vertiginoso laboratorio in cui si preparano i materiali che confluiranno nelle opere maggiori. *Il lavoro culturale* (1957), *L'integrazione* (1960) e *La vita agra* in questi brandelli, perizie e parodie della felicità, ci sono tutte, e spiegano perfettamente la preistoria e la storia del nervo canceroso che, per Bianciardi, fu il boom economico, il miracolo del progresso come alibi perché le Italie restassero due, due mondi, «quello dei colonnelli e quello dei soldati, quello dei contadini e degli operai da un lato, e quello dei padroni, dei cardinali e dei ragionieri dall'altro». Bianciardi – si è detto – vivrà tragicamente, come un'offesa e un trauma, quel fulmineo trapasso. Bianciardi

oggi rimosso, fonte di imbarazzo e di fastidio. In un breve e cruciale saggio del 1976, Oreste del Buono ha parlato, a proposito dell'amico da poco scomparso, di «scandalo discretamente ingombrante con il quale non si aveva molta voglia di fare i conti». Bianciardi non annoiava e al tempo stesso non lasciava in pace il prossimo. Per lui contava l'«aggressione» al conformismo. Possedeva un fiuto straordinario per l'ovvio e il vizio della tenacia. «Irriverente e intransigente», aggiunge del Buono, «rifaceva il verso all'interlocutore, ripeteva con apparente fedeltà quella frase avventata, quel tono di voce impostato, quel camuffamento ideologico»: lo scandalo era nello smascheramento pedante dell'interlocutore mentre diventava personaggio.

Fraterno, disperato e irregolare, Bianciardi rimane il testimone più incisivo di uno snodo senza ritorno della storia civile italiana. Respirò quel veleno e fu tra gli infelici pochi che hanno saputo guardare oltre la nebbia colorata e profumata di quegli anni. La finzione letteraria, nella sua opera, viene continuamente scorticata dalla pietra dell'autobiografia e della realtà. Eppure dietro al ghigno si sente battere un cuore mite e indifeso, e la dolcezza del povero. Non accettò lo scandalo reso inoffensivo e impotente. Rifiutò la giubilazione del successo ovvero l'annientamento. Diversissimo da Pasolini, come Pasolini disprezzò una vittoria che aveva il sapore del ludibrio e della vergogna.

Alias n°38 – 30 settembre 2000



L'ambiguo Bianciardi

di Massimo Raffaeli

Un autore entra nel mito quando la sua immagine tende a coincidere per automatismo col corpo dell'opera, spesso a sovrapporsi, inglobandola, scontrandone profilo e prospettiva. Il mito è una immagine tutta in pieno sole, sottratta alla luce/ombra della storicità. A quasi trent'anni dalla morte, e dopo una ricezione controversa, anzi squilibrata dal solo libro di successo (il romanzo *La vita agra*, edito nel 1962), Luciano Bianciardi è un mito perfettamente incorporato dalla cultura e in particolare dalla sinistra italiana. È un'icona superaccessoriata, capace di intrigare, ma nella sostanza rassicurare, una generazione di lettori in crisi, intimidita o per lo più pentita. Così si ha la netta sensazione che di lui colpiscano oggi, alla stregua di segni elettivi, le caratteristiche che sono già ovvie per la generazione precedente la sua: la fuga dalla grettezza provinciale, l'odio-amore per la metropoli, la passione per l'inglese e l'America (un po' Henry Miller e un po' Salinger, di cui sembra certe volte la sfuocata decalcomania) e poi gli amori sbandati, la deboscia *bohémienne* del Bar Giamaica, tante donne, infine la degradazione professionale e politica. Come fosse un test su cui retrospettivamente proiettare fallimenti e palinodie, la generazione uscita dal Sessantotto ne ha fatto un'insegna da brandire, sedotta dal fatto che Bianciardi è stato un rivoltoso senza mai arrivare ad essere un rivoluzionario, figlio a vita del suo medesimo spreco esistenziale; uno che poteva permettersi di sciupare talento e ogni cosa, meno l'alibi di riservare a sé, fino all'autodistruzione, l'ultima parola.

Tale ambiguità (che in ogni caso resta la radice vera della sua opera) i transfughi del Sessantotto la ammirano incondizionatamente e la chiamano anarchia. Atto fondativo del mito corrente è infatti *Vita agra di un anarchico*. Luciano Bianciardi a Milano (Baldini & Castoldi, 1993) di Pino Corrias, inchiesta che

non arriva a essere biografia ma che, divenendo presto di senso comune, ha segnato la critica successiva, specie giornalistica. Che però Bianciardi non fosse il trasgressivo e il duro e puro che immaginano gli apologeti, ma piuttosto un individuo chiuso dentro una vicenda tragica e irrisolta, il firmatario di un'opera notevole e tuttavia diseguale e contraddittoria, lo conferma adesso lo studio rigoroso di Gian Carlo Ferretti **La morte irridente. Ritratto critico di Luciano Bianciardi uomo giornalista traduttore scrittore** (Piero Manni, pp. 118, L. 22.000) che, sfatando un mito equivoco, riporta l'autore di Grosseto alla concretezza del proprio percorso. Dunque alla sua integrale storicità. Coniugando filologia e analisi socio-politica, Ferretti interroga *La vita agra* senza mai scorporarla dal tessuto della ricca produzione antecedente e successiva, anzi ne fa il centro di una parabola altrimenti inesplicabile. Non la soluzione tragicomica di un maturo antagonismo ma, all'opposto, il diagramma di una avviata disintegrazione, l'assaporamento (ancora artisticamente controllato e credibile) di un *cupio dissolvi* già in atto. Scrive Ferretti che il romanzo «va innanzitutto liberato dall'ambigua commistione di biografia e letteratura e va letto come espressione sarcastica e mortuaria, e linguisticamente originale, di una angosciosa incapacità a vivere, anche al di là del miracolo economico ferocemente contestato». In altri termini, *La vita agra* somiglia al bilico pericolante fra un prima e un dopo, che stanno fra di loro come slancio e limite, purezza-collera impulsive e cinico disinganno; luogo di mediazione e ancora lucida autoregistrazione che, a sua volta, si interpone fra *I minatori della Maremma* (del 1956, splendido dossier compilato a quattro mani con Carlo Cassola) e le mediocri variazioni di *Aprire il fuoco* (1969), il titolo che ne chiude mestamente la bibliografia.

La formazione di Bianciardi, l'insieme delle scritture che preludono al romanzo più alto, vivono nel segno della ambivalenza. L'asfissia del *qui esige sempre un altrove* al-

trettanto delusivo: chi fugge dalle miniere verso la grande città trova il monolite manageriale e omicida del Pirellone; chi abbandona l'insegnamento, le biblioteche e i cineclub di provincia, può al massimo guadagnare l'opportunismo e la tartuferia di una casa editrice sedicente moderna e di sinistra (vedi i libelli, gravidi di un'ira mai smaltita, *Il lavoro culturale* del 1957 e *L'integrazione* del 1960); chi guarda con sgomento al presente, all'incerto benessere del boom economico, lo allucina al passato, piombando fra le austere barbe del Risorgimento (vedi *La battaglia soda*, del '64, il libro in cui un figlio della Resistenza si traveste, per la sovrappiù calamità dei tempi, da cronista garibaldino, cioè da reduce di una rivoluzione mancata).

Immutabile emblema dello scacco di Bianciardi è la tragedia di Ribolla, del 4 maggio 1954, coi minatori morti, il lutto, la rabbia, e soprattutto la beffarda assoluzione della Montecatini al processo che ne segue. Ribolla è il pegno etico, la ferita che nemmeno *La vita agra* riesce a cicatrizzare, come lo stigma di una sconfitta senza appello che, travolgendo certezze e aspirazioni, si portasse virtualmente via il futuro, rendendolo di colpo scontato, inessenziale. Ipotecandolo di morte. Così, la fatica quotidiana di un traduttore ai ferri corti con la prosa di Enrico Molinari-Henry Miller, angosciato da faccende di soldi e di letto, crocifisso dalle scadenze e dai mille seccatori telefonici, si libera soltanto nel sonno, cioè nell'allegorica premonizione della morte. Ferretti parla di un «racconto disincantato e appenato, di una resa finale» dove «la totale sconfitta di Ribolla, ancora una volta, continua e si conclude nella sconfitta di Milano»; e, a proposito dell'immagine che suggella il romanzo, allude a una specie di rito propiziatorio, quando il sonno del protagonista mima, alla lettera, «la morte sofferente e irridente di chi si è finalmente sbarazzato di tutto». E il risveglio di Bianciardi da *La vita agra* allude a una sopravvivenza troppo sterile e angosciosa per non ricordare, a contrasto, la fine di un auto-

L'immagine dell'anarchico del Bar Giamaica va seriamente ridiscussa. È servita alla generazione del Sessantotto per eludere i termini veri del conflitto sociale, a favore di un solipsismo ribelle sostenuto letterariamente: se Bianciardi fosse restato "maremmano", senza perdersi nella cortina milanese!

re che infatti gli è coetaneo e pari nella violenza e nella deriva, Lucio Mastroradi. Perché il temporaneo successo, il film e la mondanità, il rapido esaurirsi della vena (con qualche impennata: il libro per le scuole sull'impresa dei Mille, una introduzione all'opera di Giovanni Fattori) precipitano presto nella sciatteria delle rubriche sportive e scandalistiche, nei libri porno firmati con pseudonimo. È l'accarezzamento di un suicidio, o la sua simulazione. Rinserrandosi a Rapallo, incupendosi, arriva a pronunciare, senza battere ciglio, espressioni del tipo: «Dicono che sono un anarchico. Individualista. Sì. Per me le chiese, i comuni, le questure, sono da abolire. (...) Io sono un anarchico, nel senso che auspico una società basata sul consenso e non sull'autorità». Nessuno ancora lo sospetta, ma alcune fra le ultime parole di Luciano Bianciardi sono la parodia su misura, e in anticipo, dei custodi zelanti del suo mito.

Alias n°5 – 3 febbraio 2001



GIORGIO CESARANO – PAROLE PER L'OGGI DI UN POETA "DROPOUT"

L'autenticità del Sessantotto

Poeta figurale e teorico marxista-situazionista, va letto come un filologo delle nostre rovine: comprese per tempo infatti la "noia" dell'attuale capitalismo

di Massimo Raffaeli

Un ritratto di Attilio Steffanoni, *Giorgio C.*, del '79, raffigura un uomo giovane precocemente stempiato, dai lineamenti regolari e un pizzo folto e biondastro: galleggia su un'onda azzurra di velluto, mentre gli occhi luminosi e vitrei ne riprendono il colore alla stregua di un *punctum*. Il ritratto riassume la parabola breve del dedicatario, ed è infatti riprodotto sulla copertina del volume postumo *Romanzi naturali* (a cura di Giovanni Raboni, Guanda 1980) del poeta Giorgio Cesarano nato a Milano nel 1928 e qui morto suicida nel '75. In un crogiuolo ribollente, nei modi dello spasmo e della dilapidazione, la sua vicenda ha esaltato le energie di un lungo dopoguerra, dagli anni della ricostruzione, o di una ambigua restaurazione, a quelli della sovversione di massa. Esploso tra poesia, riflessione teorica e progettualità politica, la sua figura sacrificale (pari a un antico *pharmakòs*) appare oggi anfibia, ancipite: da un lato guarda a spazi/tempi/nomi perfettamente datati, dall'altro aggetta sul presente del mondo-merce e del Capitale Totale, di cui aveva peraltro intuito all'avvio le dinamiche, come testimonia adesso la ristampa dell'ultima sua opera compiuta, del '74, *Manuale di sopravvivenza*.

Spettro di una età rimossa e impreveduto compagno di via, è difficile immaginarlo un lettore che non ne riproduca la paradossale disparità, che sia cioè un filologo delle nostre rovine, ma stringa ancora i pugni in tasca. Non le vestali della nostalgia (remotissima dalle sue pagine ingorgate e strinate) e tanto meno i laudatori di una rinnovata «complessità» sociale; forse è ai giovani dei centri sociali che può ancora parlare questo figlio del secolo XX, isolato e non-riconciliato, che pure dichiarò d'ambire a una parola «dal di dentro del disastro (non *dalla parte* del disastro) dove tutti stiamo ugualmente dannati, e finisca per valere come pegno – come uno dei pegni – di resistenza, d'oltranza, di irriducibilità all'inumano». Cesarano giunge tuttavia a una simile consapevolezza dopo tormentosi passaggi di fase: di estrazione aristocratico-borghese, a sedici anni fugge di casa, si arruola a Salò nella «X Mas» e scampa per miracolo alla fucilazione; nel dopoguerra, in sanatorio, matura da autodidatta l'adesione al comunismo e la iscriz-

zione al Pci: redattore de *l'Unità*, viene presto espulso per i trascorsi repubblicani; sottotraccia, per lente emersioni, la ricerca poetica caratterizza il suo approdo agli anni sessanta: in uno scambio fertilissimo con maestri e coetanei (Fortini, Sereni, Raboni, Majorino, Giudici) viene pubblicando i primi risultati certi di un immaginario capace di captare la realtà in trasformazione e intanto di decostruirla, straniarla, sulla base di una tecnica a sedimento ottico-narrativo, parallela sia alla fissità delle inquadrature di Antonioni sia alla violenza allegorica dei gesti di Bacon, come denotano le tre raccolte che sembrano esaurirne in meno di un decennio la fisionomia: *L'erba bianca* (Schwarz 1959), *La pura verità* (Mondadori 1963) e *La tartaruga di Jastov* (ivi 1966).

Redattore dimissionario della Rizzoli, Cesarano dal Sessantotto si lascia totalmente e volontariamente risucchiare. Tutto muta intorno a lui e mutano via via i referenti: l'ex ragazzo poeta che partecipa alle occupazioni della Triennale e del Saggiatore, il cronista dei *Giorni del dissenso* (Mondadori 1968), l'anarchico incarcerato per vendetta, nel '69, dopo le bombe alla stazione e alla Campionaria di Milano, l'animatore del gruppo «Ludd» e di «La Comune», in Lucchesia, è ormai un critico radicale del capitalismo, dentro una costellazione che, se muove dalla lezione di Marx, poi procede sghemba, per libere intersezioni, ora verso l'internazionale dei Situazionisti ora verso l'eresia psicoanalitica (Bataille, Reich, soprattutto Lacan). Cesarano è persuaso che la poesia è muta, avvilita, convinto che ciò che Adorno, a proposito di essa, definisce la *astanza* (il potere di pre-figurare, di liberare almeno «in figura» le zone carcerate e asservite di ognuno) è un nulla, o appena una totalità parodistica, di fronte alla totalità del Capitale Opulento che oggi diremmo senz'altro globalizzato. Come se dire «io» e scriverlo (o peggio pensare di viverlo in prima persona) fosse divenuto, di colpo, irrilevante e persino irrisorio; come se ogni utopia si scoprisse impedita e surrogata in anticipo. Il tema della passività, della noia, del *continuum* nevrotico così come la fenomenologia della personalità frammentaria e irrelata, costituiscono il fondale dei lavori, oscillanti tra il libello e la forma-saggio, che culminano nella incompiuta *Critica dell'utopia radicale* ma già trovano coesione nel *Manuale di sopravvivenza*. Difficilissimo a percorrersi, sorretto da citazioni ormai irripetibili dal senso comune, morso da uno stile



Una delle "Indicazioni attive" di Giorgio Cesarano

che predilige l'ellissi e lo scarto analogico, il *Manuale* rimane un testo-cortocircuito, un invaso essenziale per chi, guardando all'oggi, volesse interrogarsi sulle ragioni del passato prossimo, e viceversa. Si potrà anche rimanere perplessi circa la diagnosi che decreta in solido la fine dello sviluppo e dell'economia politica, si potrà trovare incongrua l'«insurrezione erotica» quale antidoto e liberazione comunitaria dalla gabbia reificata dell'io; però resta percettibile a chiunque il carattere di necessità, di drammatica generosità, che muove e dà senso alla ricerca teorica di Cesarano. Tale e quale a un poeta che a un tratto si ritrovi e si voglia *dropout* della parola, per scagliarla con tutto se stesso contro le pareti di un presente invalicabile. O meglio sbriciolato in un'interminabile sequenza di dettagli, smisurati e mostruosi, senza più legame di soggetto né di oggetto. (Di due che si amano aveva scritto: «Versano svelti seme tra sassi e scarti»...).

Che quei dettagli realizzassero la pornografia della merce, che la totalità capitalista si manifestasse sempre in figura di sineddoche (la parte delusiva di un tutto imprevedibile) Giorgio Cesarano lo sapeva fin dagli anni in cui scriveva poesie. E certo a quell'altrove vuoto, irrevocabile, indirizzava lo sguardo, galleggiando infine sul velluto azzurro, nel quadro di Steffanoni.

Alias n°41 – 21 ottobre 2000



Foto di scena in Lombardia

di Gianni Manzella

Che libro meraviglioso poteva essere un *Testori par Giovanni Testori*, una stravagante biografia immaginaria per mano dell'autore, come Roland Barthes aveva saputo inventare cucendo idee e immagini attorno a un io un po' fittizio: come detto da un personaggio di romanzo. E invece nella rigogliosa produzione testoriana questo libro non c'è. O meglio, non c'è per una buona ragione. Tutta l'opera di Testori, tutta la sua scrittura coincide con una sua biografia sentimentale, è una scrittura incarnata nel corpo dello scrittore, che ha sempre diffidato di ciò ch'è vissuto in fermini di metafora e non di presenza. Sembra persino seguire o anticipare (e non metaforicamente, appunto) il lento e inevitabile mutare biologico di quel corpo. Guardate il ragazzo un po' spavaldo che si fa fotografare sul ponte della Ghisolfa di Milano, il ragazzo che si è lasciato alle spalle la linea d'ombra della maturità, le mani sui fianchi e la camicia sbottonata da cui spunta l'orlo della canottiera, fratello ben nato dei poveri disperati a cui offre il dono della memoria. E l'uomo ormai vecchio, pesante, che accetta la prova terribile di esporsi su un palcoscenico, di recitare se stesso in un corpo a corpo impictoso.

Ci restano, per inseguire una traccia biografica, le belle conversazioni che Luca Doninelli registrò negli ultimi mesi della malattia, quando lo scrittore andava fuori e dentro l'ospedale San Raffaele, dove altri poveri disperati gli restituivano il senso di un soffrire comune (lucida e chiaroveggente malattia che gli fa amare la vita giacché sente che la sta pagando). E arriva ora questa «biografia per immagini» curata da Davide Dall'Ombra e Fabio Pierangeli (**Giovanni Testori**, Gribaudo, pp.188, s.i.p.), che assembla un album fotografico pubblico e privato con un cut-up di eclettiche citazioni (e può apparire curioso che certe suggestioni critiche avanzate senza darci importanza acquistino, passando di penna in penna, un peso sentenzioso). Un utile viatico per chi voglia incamminarsi o ritornare sui luoghi dello scrittore di Novate, ultimo o penultimo dei «gran lombardi».

È necessario di quando in quando tornare a fare i conti con Testori, con uno cioè dei pochi autori realmente grandi del secondo novecento italiano. Che lo fosse, non lo si era dubitato da che si era cominciato a leggerlo con crescente passione, magari risalendo dalla trilogia degli «scarozzanti» ai libri degli anni cinquanta. Gli

Dal ragazzo scamiciato sul ponte della Ghisolfa al vecchio pesante che accetta la sfida del palcoscenico, un album fotografico ripercorre l'avventura di Giovanni Testori: fondendo vita privata e pubblica, come pretende la natura tutta teatrale dello scrittore. Sigla finale è però, poi, l'abbraccio con la madre

inizi del resto erano stati subito rivelatori, con quei racconti di provincia lombarda e di periferia milanese, di poveri diavoli e di aspiranti malavitosi, che nell'impasto dialettale facevano le prove dell'invenzione linguistica. Ma era impossibile già allora rinchiudere Testori in una pura dimensione letteraria. Troppe le strade su cui misura il proprio bisogno espressivo. Giovane critico d'arte (subito adocchiato da Roberto Longhi) con lo sguardo rivolto a quel suo paesaggio padano, dove andava a riscoprire nomi poco conosciuti o dimenticati, come quelli di Francesco Cairo e Tanzio da Varallo. Pittore lui stesso, su una linea figurativa cubista che gli procura le prime incomprensioni. Poi anche mercante d'arte. E poeta e narratore e da subito autore teatrale, per il debutto di una giovanissima Franca Valeri che anni dopo sarà la Maria Brasca sul palcoscenico del Piccolo teatro, giovane operaia disposta a tutto per tenersi il suo uomo, ancora una storia di periferie cittadine dai grandi casoni grigi, di passioni semplici e violente.

Proprio la vocazione teatrale, o la tendenza a fare il teatrante, rappresenta forse il filo che lega tutta la sua vita nell'arte, lo spettacolo è per lui (come per Barthes) una categoria sotto cui si può intravedere il mondo. La teatralità gli è innata (lo ricordo al tavolo del convegno sul nuovo teatro, a Ivrea nel 1987, fare a pezzi il foglio del suo intervento, mormorando «sono un porco, sono un porco», in risposta a chi un momento prima aveva chiesto retoricamente se era lecito star lì a parlare mentre la gente soffriva negli ospedali). Del teatro scopre a sue spese la capacità di fare scandalo, e la fa sua.

Il primo scandalo, quello dell'*Arialdà*, gli era capitato addosso forse inavvertitamente. Quella ricerca di una dimensione tragica all'interno di un mondo popolare, la dichiarata omosessualità, non potevano che mettere all'erta la censura allora imperante. A Roma ci si era aggiustati con qualche taglio, malgrado le polemiche innescate da un giornale scandalistico e le proteste in sala alla prima, ma all'arrivo a Milano era scattato il riflesso censorio di un allora

celebre procuratore della repubblica (e il *Corriere*: speriamo che la questura si faccia avanti). Sequestro dell'opera e sigilli al teatro. Sit-in degli attori e del regista sdegnati davanti al Quirinale. Processo all'autore (sarà assolto quattro anni dopo, in un clima culturale però ormai mutato). Ma come per Pasolini, lo scandalo diventa poi un'assunzione di responsabilità, come la dimensione religiosa testimoniata appunto nello scandalo, laddove la bestemmia può diventare la forma più alta di preghiera. Scandalo non sanato, capace di rompere la cappa di consenso e indifferenza del presente.

Il teatro è una lingua del corpo, lo sa bene Testori. Non è un caso che il suo teatro cerchi sempre il riflesso del corpo di un attore. Sarà Franco Parenti negli anni settanta, quando porta in scena una scalcagnata compagnia di guitti girovaghi alle prese con i rifacimenti shakespeariani dell'*Ambaleto* e di *Macchetto*, in quel panorama brianzolo di sempre, giacché quei personaggi tragici bisogna pur calarli nella propria realtà. E nel decennio successivo sarà Franco Branciaroli a condividere la passione religiosa con cui Testori affronta la tragedia dell'emarginazione come ultima e disperata scelta esistenziale, la dannazione come via alla salvezza. E ci sarà poi l'incontro postumo con il corpo di Sandro Lombardi, a ricondurre alla realtà di quelle assi di palcoscenico su cui l'attore recita la sua parte.

Basta amare la realtà, e sei salvo. Per il resto non ci sono precetti. È tutto qui Testori. Quello che ci parla dall'indiscreto album di famiglia, che stentiamo a riconoscere nel repertorio delle immagini pubbliche. C'è un gesto che ritorna più volte, lungo le pagine del volume, reiterato a distanza di anni davanti all'obbiettivo. È l'abbraccio dello scrittore alla madre. La cinge da dietro, a far con le braccia un anello che si chiude nelle mani serrate l'una sull'altra. Lei è un po' rigida, come in tutte le fotografie del resto. Antica. Sembra ogni volta scostare la testa, come per un pudore arcaico davanti a quella richiesta d'amore. Che alla fine è l'unica cosa che conta.

Alias n°50 – 23 dicembre 2000



Novanta anni fa moriva suicida e in totale miseria

Salgari, padre dei sogni d'avventura

I suoi romanzi parlano non di guerra ma di guerriglia, rivolta, azioni di pirateria. Il nemico è sempre una potente oppressore, gli eroi e le eroine dei fuorilegge, alieni da ogni forma di razzismo

di Bianca Bracci Torsi

Il 25 aprile di novant'anni fa una ragazza che andava a far legna sulle rive boschive del Po, dove allora finiva Torino, trovò il cadavere di un uomo di mezza età, vestito con modesto decoro dei piccoli borghesi del tempo, compresi cravatta, cappello e bastone posati ordinatamente sull'erba accanto a un mucchietto di mozziconi di sigarette. Aveva il corpo orrendamente squarciato e stringeva nella mano destra un rasoio affilato. Il delegato di polizia, arrivato poco dopo, gli trovò in tasca cinquanta lire e la ricevuta di un plico inviato a un famoso editore. La firma era quella del Cavalier Emilio Salgari, notissimo romanziere, morto per hara kiri dopo aver scritto due brevi richieste: ai suoi editori «vi siete arricchiti con la mia pelle lasciando me e la mia famiglia in una continua semi-miseria» di provvedere ai funerali; ai quotidiani torinesi di lanciare una sottoscrizione a favore della moglie Aida, reclusa in manicomio, e dei quattro figli adolescenti. I giornali dell'epoca non riferiscono se quelle richieste estreme abbiano avuto un seguito ma si dilungano nel descrivere un funerale affollato di studenti coi libri sotto braccio, apprendisti scappati dalla bottega, ragazze di ogni classe sociale, tutti piangenti. La moglie di Salgari finì la vita in manicomio, i figli, che portavano i nomi esotici di Omar, Fatima, Nadir e Romero, morirono più o meno tragicamente in miseria, legati per sempre al mito di quel padre creatore di eroi splendidi, battaglie memorabili, passioni travolgenti che non gli avevano dato una vita decente ma gli garantirono, come a ogni romantico, una gloria postuma di pubblico e di critica.

Il "fratello" Bonelli

Citato da Guido Gozzano e Cesare Pavese, ricordato da Gramsci e da Giovanni Arpino (che gli dedicò una appassionata e appassionante biografia scritta a quattro mani con Roberto Antonetto), entrato trionfalmente nel cinema, nel fumetto, nella tv, osteggiato da educatori e genitori ben pensanti, appassionatamente amato da gene-

razioni di ragazzi e ragazze e infine coinvolto in una diatriba politica che lo accomuna tardivamente a un ideale "fratello di avventura", di altri tempi e diversa fortuna, Gian Luigi Bonelli, padre di Tex Willer, morto il gennaio scorso.

Bonelli scriveva di un Far West che non aveva mai visto, come Salgari, la cui esperienza marinara si limitava a un giro per l'Adriatico a bordo di un modesto trabaccolo, raccontava abbordaggi, tempeste, naufragi e imprese di provetti marinai. Tutti e due sono stati accusati, insieme alle loro fasciose creature, di diffondere idee "di destra". Ma Tex è davvero un americano? E i pirati della Malesia, il Corsaro nero, Capitan Tempesta sono stati "benemeriti dell'educazione guerriera e imperiale delle generazioni di Vittorio Veneto e del fascismo"?

In realtà non di guerra ma di guerriglia, rivolta, azioni di pirateria, si tratta negli innumerevoli romanzi salgariani che individuano sempre il nemico in un potente oppressore - inglese, olandese, spagnolo - che si può definire senza forzature colonialista o imperialista, mentre gli eroi e le eroine in un modo o in un altro fuorilegge, seppure motivati da nobili scopi o ingiustamente accusati. E alieni da ogni forma di razzismo: Sandokan, malese, Yanez de Gomera, portoghese, Tremal Naik, indiano si chiamano a vicenda "fratellino", rischiano la vita uno per l'altro, condividono odii e simpatie e infine amano e sposano rispettivamente un'inglese, sia pure di madre italiana, una indiana, una mezza sangue, così come Tex sceglie fra gli indiani Navahos uno dei suoi pards più fidati e l'unico amore della sua vita che oltretutto gli dà un figlio, cosa che non può non suscitare serie perplessità negli Usa.

Scrittore fascista?

In epoca fascista i libri di Emilio Salgari erano sì pubblicati e venduti ma soprattutto per la pressione dei giovani e giovanissimi lettori in continua e vittoriosa - guerra contro i libri "istruttivi, ben scritti, edificanti" prediletti da insegnanti e genitori che accusavano

lo sventurato scrittore veronese di non insegnare nulla, nemmeno a scrivere in buon italiano; di raccontare balle e, soprattutto, di "scaldare la testa" ai ragazzi. Qualche deroga esisteva per i maschi, anche perché riconosciuti legittimi destinatari di educazione "guerriera e imperiale"; ma le povere ragazze dovevano accontentarsi delle lacrimevoli storie di coetanee di insopportabile bontà, sempre colpite da disgrazie fatali affrontate con una rassegnazione così irritante da far apparire immeritato l'altrettanto fatale lieto fine, mai conquistato con le proprie forze ma dovuto all'intervento di adulti, inteneriti fino alle lacrime da quella dabbenaggine. Il mix di buoni sentimenti e buona scrittura che permeava quei romanzi, rigorosamente privi di guerre, amori, viaggi, avventure, produceva una noia mortale che rischiava di uccidere ogni passione per la lettura, finché arrivava, da un fratello maggiore, un amico gentile, uno zio noto come lo scapestrato peccato nera di famiglia, la scoperta di Salgari che ci trascinava sulle navi corsare, nelle praterie americane, fra i ghiacci del Polo, facendoci finalmente incontrare le eroine che avremmo voluto essere e gli eroi che avremmo scelto per compagni.

Furfanti per eroi

Minneaha, indomito capo della sua tribù in guerra contro gli invasori bianchi; Capitan Tempesta, spadaccino invincibile che, travestita da uomo vince i turchi e conquista il più affascinante di loro; il Leone di Damasco, Iolanda, la figlia del Corsaro Nero che prende il posto del padre e va all'abbordaggio insieme al suo amato Morgan; il Fiore delle Perle che muore combattendo nella rivolta dei Bodres cinesi; Surama, principessa indiana che si infila tra i temibili tugs per salvare la bimba di Tremal Naik e sposa poi Yanez, dalle cento sigarette e dalla flemma invincibile. Donne in tutto e per tutto degne di grandi storie d'amore, contrastate non da un padre che minaccia schiaffoni e castighi ma da guarnigioni armate e odii familiari insuperabili, degne dei

loro uomini che frantumavano gioielli e opere d'arte in un delirio di passione come la Tigre della Malesia, che abbandonavano in mare l'amata per rispettare un giuramento, salvo ritrovarla regina di una tribù caraibica, come il Corsaro Nero, si battevano, per l'innamorata e per gli amici, a colpi di scimitarra e di rivoltella, a volte con l'aiuto di una vera tigre domestica, la fiera e tenera Darma di Tremal Naik. Uomini che combattevano per la libertà del loro paese o per vendicare i fratelli e amici ingiustamente giustiziati, che vivevano nella giungla nera o in isole fortificate, altro che i bravi giovanotti che apparivano a volte nelle ultime pagine dei romanzi "per giovinette", dotati di "una linda casetta" o "un sontuoso castello", presagio comunque di una vita dove non sarebbe successo mai niente!

Salgari e poi Bonelli, uno suicida a 52 anni, oppresso da debiti e sventure familiari, l'altro morto a 90 anni, capo di una fortunata casa editrice, entrambi dopo una vita dedicata a raccontare e raccontarsi quello che avrebbero voluto fare e quello che avrebbero voluto essere, hanno trasmesso a milioni di giovani la loro passione per l'avventura ma anche per la giustizia e la libertà. Una passione che ognuno ha in sé, che da giovane sogna di vivere nei modi semplici e fantasiosi dei corsari e dei rangers ribelli e da adulto, a volte, realizza nell'aspra e difficile vicenda della storia. Come un giovanissimo partigiano delle Langhe che, salendo in montagna nel 1944, scelse il nome di battaglia di Sandokan.

Liberazione - 4 maggio 2000



Il dissacrante discorso di fine d'anno pronunciato capovolto sul piccolo schermo

GRILLO A TESTA IN GIÙ

Il comico genovese scatenato contro guerra, globalizzazione e le tre B: "Bush, Bin Laden e questo ometto che si agita e che si fa chiamare il Presidente"

Cara umanità, esuberi, flessibilità, risorse umane, ogni fine anno ci vediamo qua e quest'anno mi vedete in una posizione un po' strana. La posizione è strana perché il mondo è strano (Grillo appare a testa in giù, coi piedi sul soffitto)...

Abbiamo un destino che sarà messo in crisi da tre ometti: le tre B, Bush-Bin Laden e questo ometto che si agita e che si fa chiamare "il Presidente"... Io ho dei seri problemi a capire questo mondo, un mondo che sta andando veramente alla rovescia... Allora può darsi che è la realtà al rovescio e l'unica cosa diritta sono io. Allora forse ha ragione la Torre di Pisa! E allora, noi che siamo la Patria del Diritto, siamo diventati la patria del Rovescio... Oggi i fuori legge scrivono le leggi, i malfattori giudicano i giudici e il destino dei magistrati è nelle mani delle sentenze degli avvocati. Ci abitueremo a scene incredibili dove il mafioso esce a faccia in su guardando i fotografi e uscirà dal tribunale e andare via in limusine con la scorta della polizia e nella via dietro, invece, il giudice esce con il cappotto tirato su come un mafioso, per non farsi riconoscere, e infilarsi nella sua Tipo che è la sua, con l'unica scorta possibile che si può permettere: sua moglie o la sua vecchia zia!.

Forse sono io l'unica cosa diritta (lo studio si capovolge e Grillo è diritto)!

ALCUNI STRALCI DEL
"GRILLO PENSIERO"
TRASMESSO LA SERA
DEL 31 SU TELEPIÙ

Berlusconi

... E poi c'è *Dorian Gray*, che io chiamo così affettuosamente, come nel libro di Oscar Wilde dove chi invecchiava era il quadro e lui rimaneva giovane. Invece qui abbiamo un Berlusconi che è alla rovescia, invecchia lui e ringiovanisce la sua immagine. Bene, *Dorian Gray* ha riformato tutto. Ha fatto la riforma del falso in bilancio che da oggi in poi si chiamerà "contabilità creativa", la legge sulle rogatorie. Abbiamo detto ai giudici svizzeri che sono imprecisi. Se un giudice svizzero per fare un'indagine ci manda dei documenti firmati solo in fondo e non timbrati pagina per pagina, noi glieli rimandiamo indietro... Il grande governo che doveva sburocrazizzare il mondo, è diventato il partito di timbril Poila riforma fiscale: da 200 milioni in su paga il 33%, da 200 milioni in giù pagano il 23%. Faremo la privatizzazione della sanità. Ai ricchi diremo dica 33, ai poveri dica 23: Robin Hood alla rovescia.

Disoccupati in Usa

... Bossi è diventato ministro... l'ho visto con la bandiera americana che diceva «Europa forcaiola!». Ma quale forcaiola?! Sono gli Stati Uniti che hanno fatto fuori sulla sedia elettrica 120 persone quest'anno! Noi non abbiamo la pena di morte, Bush è il più grande serial killer della storia. Noi vogliamo una democrazia dove di 6 milioni, 2 sono in galera e 4 sono agli arresti domiciliari come negli Stati Uniti?! Dicono che hanno pochi disoccupati: per forzarli arrestano tutti!

Guerra

... Ci hanno fatto credere che questa è una guerra santa: questa è la guerra del bene contro il male... Questa è la guerra dei grassi contro i magri. Quale terzo mondo? Due Mondi: i grassi e i magri. Stiamo male tutti e due: noi perché mangiamo troppo, loro perché non mangiano nulla. La guerra dei grassi: i grassi bombardano da 5 mila metri e tirano giù sui magri delle molotov da 7 tonnellate... ma neanche il ministro Alemanno che le tirava da piccolo poteva concepire una molotov così... Bombe uccidono i magri ma nelle tv dei grassi le morti dei magri non fanno notizia...

Petrolio

Questa è un guerra di petrolio: nel governo di Bush sono tutti petrolieri. Dovete sapere che gli Stati Uniti hanno l'1% del petrolio e consumano il 30% di tutte le riserve: da qualche parte dovranno andare a prenderlo... Già a marzo si parlava di guerra in Afghanistan. Il vicedirettore dell'Fbi che si chiamava O'Neal faceva le indagini in Arabia perché pensava che il terrorismo fosse lì e i fatti poi gli hanno dato ragione perché su 19 terroristi 15 erano arabi e 4 egiziani e noi cosa facciamo? Bombardiamo l'Afghanistan. Le indagini di O'Neal venivano insabiate dai petrolieri americani. Allora lui si è dimesso e per premio Bush gli ha dato un bell'ufficio all'82mo piano delle due torri!

Terrorismo

«Ovunque siano i terroristi e i paesi dove vivono devono essere bombardati». Benissimo, il paese che deve essere bombardato per primo sono gli Stati Uniti, perché hanno la scuola di guerra in Georgia che ha creato i più grandi dittatori e torturatori della storia degli ultimi 50 anni... come l'hanno chiamata? Non "Scuola di tortura" ma "Istituto per la cooperazione e sicurezza dell'emisfero occi-

...Oggi i fuori legge scrivono le leggi, i malfattori giudicano i giudici... Il falso in bilancio si chiamerà "contabilità creativa"... Con la privatizzazione della sanità, ai ricchi diremo dica 33, ai poveri dica 23..."

dentale" come un Cepu, col tutor, per uccidere e torturare!..

Occidente

L'emisfero occidentale è un'altra parola che si sono inventati gli americani perché l'occidente è solo un punto di vista politico, non c'è niente di geografico. Io vedo solo un polo nord e un polo sud, ma non vedo un polo est e un polo ovest! Quindi l'occidente dov'è? Dove tramonta il sole. Sì, ma dove tramonta precisamente? Allora siamo sempre a occidente di qualcosa che è occidente. E' una parola che non vuole dire nulla la cultura occidentale! Un californiano per essere occidentale va in Giappone, il giapponese va in Cina, un cinese va in India, l'indiano va in Arabia, l'arabo va in Africa, e l'Africano? Non va da nessuna parte perché non sa più dove andare...

Gino Strada

... Approvo quello che ha detto Gino Strada... Il Governo gli ha offerto dei soldi, ma lui li ha rifiutati, ha detto: «Non voglio soldi da chi butta le bombe e io devo ricucire i civili frantumati... Piuttosto, prendete uno straccio di bandiera bianca e sventolatela». Allora Gino Strada, voglio manifestarti il mio e l'affetto di tanta gente e sventolo la bandiera bianca, senza ideologie dietro.

Mi sono montato la testa, voglio fare un appello a Dio: Dio vieni giù, ma non mandare più tuo figlio. Vieni tu di persona, per favore. Queste non sono più cose da ragazzi. Grazie a tutti e Buon Anno (conclude Grillo, sventolando la bandiera bianca).



La sala del presidente Beppe Grillo è capovolta. Eppure tutto è al suo posto. L'artista genovese si rivolge agli Italiani così, e sembra un uomo ragno con i piedi attaccati al soffitto del Quirinale. Nel mondo capovolto, gli Italiani non si fidano dei giudici europei, danno lezioni di precisione agli svizzeri, e inventano per il falso in bilancio il geniale concetto di "contabilità creativa".

Non è finita, anzi siamo appena agli inizi. Grillo passa le dita fra i capelli un po' imbiancati, scuote la testa, non si dà pace. Lui è sempre lo stesso: quindici anni fa disse quello che pensava di usi e costumi del governo Craxi, oggi parte dal cavaliere Dorian Gray e arriva alla teoria delle tre B (Bush, Berlusconi e Bin Laden). Le domande si rincorrono, uno dopo l'altra come in una giostra. «Tutto il governo americano ha a che fare con il petrolio. Come è possibile?». E ancora due punti: «Fra gli attentatori delle torri gemelle c'erano quindici sauditi e quattro egiziani. Però si bombarda l'Afghanistan. Eppure il numero due dell'Fbi O'Neil, sulla radio aveva indagato. I suoi rapporti sono stati destinati tutti, ma per premio Bush gli regalò un bell'ufficio all'82° piano delle Twin Towers».

Nel mondo capovolto, il governo italiano entra in guerra con una manifestazione di piazza. «Come fanno in Corea del Nord, oppure a Cuba», commenta caustico Grillo. Poi spediamo in Afghanistan i carabinieri del Tuscania, e gli stessi che si erano persi per le strade di Genova nei giorni del G8. E' la guerra dei grassi contro i magri: i primi bombardano ma hanno ragione perché sono benestanti, i secondi si prendono in testa ordigni da sette tonnellate ma hanno torto quando per rabbia si fanno esplodere come bombe umane.

La bandiera in cui Beppe Grillo si avvolge alla fine del discorso è bianca: «E' quello di Gino Strada». L'artista genovese fa volentieri a meno delle altre bandiere. Lui sceglie il vessillo del medico di Emergency, quello che passa la vita a ricucire i corpi feriti e mutilati delle vittime delle bombe intelligenti. Grillo è a testa in giù, come San Pietro nel suo martirio. E alla fine il capo dello Stato capovolto si monta anche un po' la testa. «Dio, mi appello a te. Vieni giù, e stavolta non mandare più tuo figlio. Questi non sono più giochi da ragazzi».

fri. na.

L'anonimato ingiusto del realista magico

di Gabriele Pedullà

Massimo Bontempelli soleva raccontare un aneddoto letterario al quale attribuiva la più grande importanza. «Un giorno Alessandro Manzoni arrivò in gita in un paesello di "quel ramo", uno dei parecchi che si disputano l'onore d'aver servito a modello al paese dei *Promessi Sposi*. Un contadino s'offerse per guida a quel signore canuto, e gli additò la casa di Lucia. Abilmente interrogato, il contadino mostrò di non aver mai sentito nominare Alessandro Manzoni». Delusione? No, trionfo: per Bontempelli questo paradossale anonimato costituiva infatti l'ideale supremo di ogni artista, perché «farsi un nome» può essere per uno scrittore soltanto «un'ambizione di primo grado», mentre «il compito primo e fondamentale del poeta è inventare miti, favole, storie, che poi si allontanano da lui fino a perdere ogni legame con la sua persona».

A quarantadue anni dalla morte pare difficile scambiare il silenzio che copre l'opera di uno dei grandissimi narratori del ventesimo secolo per quell'ambito trascolorare in un mito che non ammette padri né origini. Il progetto letterario di Bontempelli ha vinto e nessuno lo sa, perché l'anonimato potrà anche essere la forma più sottile di gloria (lo pensava già Kafka), ma quando le proprie idee circolano a nome di altri, questo si chiama semplicemente oblio. L'opzione per una lingua apparentemente semplice e traducibile («Une de pierres de touche d'ouvre "vingtième siècle" sera sa traducibilità»), l'attenzione ai nuovi mezzi di comunicazione (giornali, radio, cinema, pubblicità), l'invito a spaziare tra le diverse arti, una concezione artificiale (ma non artificiosa) del fare letterario, la disponibilità a stringere un'alleanza non passiva con «la stupidità del pubblico, che di tanto in tanto salva la purità e la santità e la verginità dell'arte»: si direbbe che Bontempelli abbia previsto esattamente la condizione dello scrittore contemporaneo.

Eppure nel momento del suo massimo trionfo pochi sembrano ricordarsi di lui. Bontempelli, che nel dopoguerra ha dovuto espriare la sua precoce adesione al fascismo (nonostante si fosse «ravveduto» assai prima di tanti altri, già nel 1938, scontando duramente le sue critiche al regime), ha pagato forse il fatto che il suo critico maggiore, Luigi Baldacci, sia stato anche il meno caldo dei suoi sostenitori. È successo insomma qualcosa di molto simile a quanto si era già verificato con Debenedetti e Svevo: il più acuto degli interpreti è stato anche il meno indulgente. Per Baldacci, curatore nel 1978, in oc-

casione del centenario della nascita, di un «Meridiano» che oggi appare sinceramente punitivo (per la durezza delle esclusioni), l'opera di Bontempelli è infatti quasi interamente riassumibile in un distico di libri miracolosi composti nel biennio 1919-20, *La vita intensa* e *La vita operosa*, liquidando così le esperienze successive e la grande stagione del Realismo magico come «deriva» e letteratura «consolatoria».

Oggi un ampio studio di Ugo Piscopo suggerisce di riformulare la questione (**Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce**, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 520, euro 28,92). Lanciando uno sguardo panottico sull'esperienza artistica e intellettuale di Bontempelli, Piscopo invita a riscoprire le sue doti di organizzatore di cultura (il maggiore della prima metà del secolo, così come Calvino lo sarà per la seconda), dalla fondazione di «900» nel 1926 (a Parigi, in francese: assieme a lui la rivista era diretta da James Joyce, Ramón Gómez de la Serna, Il'ja Ehrenburg, George Kaiser e Pierre Mac Orlan, e pubblicò il meglio della letteratura europea di quegli anni) al suo contributo determinante per la nascita della pittura metafisica, dalla difesa del jazz alla polemica in favore di Terragni e contro Piacentini (tra l'altro Bontempelli fu anche direttore di «Quadrante» e condirettore di «Domus»).

Se tuttavia Bontempelli merita di essere letto, è principalmente per le sue qualità di scrittore, che, come avevano avvertito i critici dell'epoca, risaltano in particolare nei libri degli anni trenta, come *Il figlio di due madri*, *Vita e morte di Adria* e *dei suoi figli* e soprattutto *Gente nel tempo*, in cui Debenedetti vide «risolta, con infallibile senso della risorsa, una delle imprese più ardue e pericolose che siano state tentate in

questi anni dall'arte italiana». La forza di questi romanzi, scritti in una lingua limpida e di straordinaria esattezza, appena venata di toscanismi e di reminiscenze carducciane, è di costruire dei «misteri in piena luce», distillando dalla realtà quotidiana delle storie esemplari in grado di assurgere a miti moderni, con al centro la famiglia e alcune memorabili figure femminili. Per questo i racconti di Bontempelli non sono soltanto traducibili ma anche riassumibili, preferibilmente in forma interrogativa. In una famiglia muore una persona, ogni cinque anni: cosa succede nel momento in cui i membri superstiti si convincono che non si tratta di una coincidenza ma di una fatalità astrale destinata a ripetersi (*Gente nel tempo*)? Un bambino di sette anni sostiene di essere figlio di un'altra donna, che non ha mai visto e che poi si

“Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce”: con questo libro Ugo Piscopo punta a squadernare “tutte” le facce dello scrittore, rivalutando i “misteri in piena luce” degli anni trenta

scopre aver perso il proprio esattamente il giorno della sua nascita: reincarnazione, inganno, follia o cos'altro (*Il figlio di due madri*)?

Si capisce allora come negli anni trenta Bontempelli – lo scrittore che grazie allo stile sapeva «dire in modo semplice delle cose complicate» – dovesse rappresentare per Debenedetti l'incarnazione più limpida della riuscita romanzesca. Come dirà anche Contini, antologizzandolo nel 1946 in *Italie magique*, la più vera cifra di Bontempelli è nella sua «curiosità cerebrale assai intuitiva», che – come Realismo magico – è un perfetto ossimoro e, insieme, una definizione di Mito. Narratore «non dei fatti, ma delle operazioni», intento a «raccontare le cose e le passioni della realtà con gli occhi dell'alchimista», e maestro di «una letteratura senza peso, al di fuori del principio di gravità» (Carlo Bo), Bontempelli attende ancora di essere riscoperto. Allora forse ci renderemo conto con sorpresa (?) che Calvino il vampirizzatore non è nato come Atena adulto dalla testa di Zeus.

Alias n°8 – febbraio 2002





In che edizioni leggere le opere di Massimo Bontempelli? A parte il «Meridiano» di Baldacci, centrato sulla produzione dei primi anni venti, e un Oscar Mondadori che riunisce *La vita intensa* e *La vita operosa*, le librerie tradizionali sono completamente sguarnite: con un po' di fortuna è possibile scovare un'edizione di una quindicina di anni fa del teatro di Bontempelli (Einaudi) e, appena più recente, *La Scacchiera davanti allo specchio*, Sellerio (libri peraltro inclusi nel Baldacci). Non rimane allora che recarsi dai Remainers, dove la SE tiene ancora in catalogo tanto *Gente nel tempo* quanto *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, mentre Guida offre le riflessioni letterarie de *Il bianco e il nero* (a cura di Simona Cigliana) ed è riapparsa da poco (ma per quanto?) l'edizione vallecchiana de *L'avventura novecentista*, a cura di Ruggero Jacobbi. A rendere ancora più sconcertante il quadro, l'anno scorso il cileno Raúl Ruiz ha presentato un suo film tratto da *Il figlio di due madri* che in Italia si è visto soltanto per un pomeriggio a Roma, e che non è stato ancora acquistato da nessun distributore, mentre in Francia l'uscita ha propiziato la ripubblicazione del romanzo. A riprova di una fortuna di Bontempelli nei paesi ispanici che, da García Márquez a Ripstein, non ha conosciuto flessioni. (ga.pe.)

di Cecilia Bello Minciaccchi

A Paola Masino, l'autrice di *Nascita e morte della massaiola*, intellettuale non disciplinabile, scrittrice multiforme, insofferente d'etichette e «nemica dell'ordine», Beatrice Manetti ha dedicato uno studio finissimo che, mentre pronuncia una parola nuova e definitiva per profondità interpretativa e rigore scientifico, libera al tempo stesso notevoli curiosità, centrato com'è su pagine inedite, numerose – duemilacinquecento –, mai divulgate nella loro interezza. *Una carriera à rebours / quaderni d'appunti di Paola Masino* (Edizioni dell'Orso, pp. 185, Euro 15,49) più che la ricostruzione di una carriera d'arte e di vita è una lettura fedele di quella carriera, condotta attraverso dodici (undici e una pagina) quaderni a cui la scrittrice, dal 1933 (recuperando materiali del '29) al 1975, ha affidato prose, articoli, spunti di racconti e di romanzi, riflessioni personali, osservazioni sociali. Leggendo questi taccuini, oggi conservati presso l'Archivio del Novecento diretto da Francesca Bernardini Napoletano, la Manetti è entrata in un'officina

privata, negata dall'autrice alla pubblicazione, e ha compiuto uno studio su un laboratorio inquieto e ricco di contraddizioni, quale era l'attitudine speculativa della Masino. I quaderni, malgrado la loro frammentarietà, costituiscono un «opus continuum», una «involontaria, ma non per questo meno veritiera, autobiografia intellettuale». Tanto più interessante in quanto stesa da una scrittrice nemica del pronome «io» e dell'autobiografia perché scrittura «diminuita», ridotta e troppo sentimentalmente semplificata. Il saggio è suddiviso in quattro capitoli articolati in due sezioni speculari: *Vivere per scrivere*, e, dolentemente, *Scrivere per vivere*. Se la prima analizza i taccuini 1929-'39, veri quaderni di lavoro purgati di quotidiano che «parlano soprattutto per ciò che tacciono», e quelli scritti tra il '45 e il '55, anni del «giornalismo eroico» e delle battaglie politiche, la seconda analizza i taccuini 1955-'63 in cui si fa chiaro in Paola Masino l'avvenuto «autotradimento», la perdita delle sue «nobili aspirazioni» e il radicarsi di una crisi che la interrompe alla scrittura creativa diversa da quella giornalistica che le

dava sopravvivenza. È in questo terzo gruppo di quaderni il disegno incompiuto della narrazione di un sé testimoniale condotta attraverso la memoria degli abiti indossati, *Album di vestiti*, testo «irriducibile alla linearità delle autobiografie classiche», «repertorio di scene e di gesti isolati, ma dalla forte valenza simbolica». Il quarto e ultimo capitolo, quello che più radicalmente registra il disseccamento della scrittura, esamina il ritorno al «linguaggio della Madre» (1960-'75), e il tentativo fallito di un «aborrito diario», nato come «estremo antidoto contro il silenzio». Grazie alla sua lettura filologicamente accorta, organica e infaticata, la Manetti mette in luce nuclei fondanti del percorso di Paola Masino: la mai composta lacerazione tra femminilità e creazione artistica, e l'esito intimo e lucido di una scrittrice che «se è vero che non riesce più a scrivere scriverà almeno questo: che non riesce più a scrivere – e come e perché non riesce più a farlo».

Alias n°8 – febbraio 2002



RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo i giornali da cui sono tratti gli articoli. Un grazie a Silvia per l'impaginazione, a Fabio e Rosaria per le fotocopie e a Peppina da Letta (Antonietta), che ha permesso la realizzazione di questo numero mettendo a disposizione la casa.

La Redazione: Maura da Bianca, Maia da Peppina e Elena, isTERI da Rosaria, anTHEOS da vioLETA e antiGONE*, primavera 2614**

DONNE E RAGAZZI CASALINGHI, dispensa di pratiche ludiche, n°E/i, primavera 2614 (2002)

Supplemento a AAM TERRA NUOVA, n°167 – Giugno 2002

Registrazione: Tribunale di Firenze, n°3287 del 13/12/1984

Direttore responsabile: Mimmo Tringale – CP 199, via Ponte di Mezzo, 1 – 50127 Firenze.

Movimento degli Uomini Casalinghi: c/o Legambiente – Gruppo d'Acquisto Città del Sole
via Padova, 29 – 20127 Milano – Tel. 02/28040023 – Fax 02/26892343

* Nota: Questi sono i nomi che ciascuna si è data. Una delle nostre pratiche per liberarci dall'ideologia patriarcale è l'autodeterminazione dell'identità fondata sulla riconoscenza verso la madre e chi si prende cura dell'infanzia. Per approfondire questa tematica rimandiamo alle pubblicazioni precedenti, in particolare "homo casalingus" [primavera 2601 (1989)].

** Nota: Facciamo partire l'anno nuovo dal 21 marzo, cioè dall'equinozio di primavera e la cronologia storica dalla fondazione del Tiaso di Saffo. Per comprendere quest'altra pratica di liberazione dall'ideologia patriarcale invitiamo a leggere la pubblicazione: "Saffo e Carla Lonzi" (Quaderni dei ragazzi casalinghi n°10, primavera 2607-1995).



Nostro signore del teatro

Carmelo Bene è morto ieri, a Roma, dopo una lunga malattia. Era nato a Campi Salentina, in Puglia, sessantacinque anni fa. Affabulatore grande e imprevedibile, è stato attore, scrittore e regista di se stesso

GIANNI MANZELLA

Il talento fa quello che vuole, il genio fa quello che può. C'è qualcosa di insolente e insieme di umile nelle parole d'apertura del ritratto autografo posto a prefazione delle «opere» pubblicate in volume. Del genio ho sempre avuto la mancanza di talento, postillava Carmelo Bene. Sublime insolenza e umiltà. Conviene dirlo senza giri di parole, ora che il grande attore ha raggiunto il silenzio che da tempo perseguiva: nel teatro italiano del Novecento Carmelo Bene è stato per davvero la genialità. Unica, irripetibile. Non l'impasto superficialissimo di genio e sregolatezza che così facilmente gli si poteva attaccare addosso. Al genio rivendicava con ragione il rigore. E a sé, semmai, l'ambizione di diventare cretino, perseguita già in una memorabile pagina di *Nostra Signora dei Turchi*, romanzo giovanile (del '66) prima di diventare teatro e cinema.

Ci sono cretini che hanno visto la Madonna e cretini che la Madonna non l'hanno vista mai, ricordate? Non a caso avrebbe più tardi dedicato altre pagine visionarie a Giuseppe Desa da Copertino, il santo che volava «a bocca aperta», quasi un *genius loci* di quel suo sud estremo, religioso e blasfemo, la terra d'Otranto della sua nascita e della giovinezza. E invece lo si era voluto leggere per lo più come un caso singolare, agli inizi, un clown non privo di un certo talento istrionico e non piuttosto una vera e propria rivoluzione scenica. Altro che avanguardia. Anche perché il giovane attore transfuga dall'Accademia si esponeva in maniera deliberata sulla scena, a volte anche nei commissariati, non rifiutando di essere personaggio.

Sicché, mano a mano che il senso della sua ricerca si andava precisando, era andata anche crescendo l'ostilità nei suoi confronti, gli attacchi livorosi degli imbecilli dai giornali benspensanti, conditi altrimenti da una sorta di divertita condiscendenza per un lavoro che faceva comunque scalpore.

Piuttosto l'inevitabile rilievo dato all'arte scenica comportava il silenzio su altri tratti di un fare artistico che dilagava dalla scrittura alla macchina da presa. E forse anche da questa intima consapevolezza, o insoddisfazione, era nato il suo progressivo ritrarsi. Veniva da pensare a Beckett, da ultimo, davanti a Carmelo Bene. Come il mago irlandese, anche il mago salentino si era avviato verso il vuoto, verso il nulla. Da vent'anni e più i suoi radi spettacoli, le sue apparizioni dovremmo dire, erano testamentarie dichiarazioni di morte del teatro che celebravano sontuosamente il teatro proprio nel momento in cui lo negavano. E intanto il divino briccone inventava formule ingannevoli (la phoné, la macchina attoriale...) per sviare i suoi provvisori esegeti e gli affezionati spettatori.

Teatro e non rappresentazione, certo. Ma quella non c'era mai stata, grazie al cielo. Nemmeno ai tempi in cui «toglieva di scena» Shakespeare nel chiaroveggente intervallo fra veglia e sonno. Né prima ancora, tanto meno, nel frenetico affastellarsi delle prove degli anni Sessanta del suo avvento romano, al teatrino di vicolo del Divino Amore, nel trascorrere da Majakovskij alla *Manon* dell'abate Prevost e dagli amati elisabettiani a Pinocchio, con quel gusto barocco per l'immagine di cui ci resta una traccia nella manciata di film girati in pochi anni, alla fine del decennio, ancor oggi bellissimi a rivederli.

L'esplosione di politicità che in quel '68 non risparmiava nessuno, aveva toccato anche Carmelo Bene, dopo un *Don Chisciotte* felicemente «fallito» insieme a Leo De Bernardinis e Perla Peragallo. Quando dopo cinque anni torna in teatro, con una nuova edizione di *Nostra Signora dei Turchi*, è subito bagarre con il pubblico degli abbonati. Lì aveva voluto portare la sua sfida, fra i velluti e gli ori dei teatri di tradizione, col viatico di (anzi «da») Shakespeare. Ed ecco la funerea evocazione di *Romeo e Giulietta* fra i calici di una smisurata tavola imbandita. La sfida di *Riccardo III* a un coro femminile che lo soffoca di sensualità. *L'Otello* riverso sul letto dove tutto è già accaduto. Il *Macbeth* rimasto solo con la sua lady nella camera da letto che rimbomba dei colpi della storia.

Ma ormai non era più tempo di «spettacoli». Erano concerti le sue diradate apparizioni. Macchine sonore dominate dalla voce solista dell'artefice, la sua straordinaria vocalità esaltata dall'uso creativo dell'amplificazione. E non solo da quando, alla fine degli anni Settanta, col *Manfred* da Byron e Schumann, Carmelo Bene sembrava fissare un modello, una modalità creatrice, un modo di essere sulla scena che aveva imposto anche l'immagine romantica del protagonista, la candida camicia byroniana già indossata dal suo Riccardo III. Fonte originaria poi, quell'opera approdata anche alla Scala, di una serie di incursioni fra poesia e teatro, da Majakovskij ai «quattro diversi modi di morire in versi» dei poeti della rivoluzione sovietica; e Holderlin e Leopardi, Kleist e i *Canti orfici* di Campana. Concerti sono da lì in poi anche gli «spettacoli» che precipitano nel non luogo del teatro, gli eterni ritorni a Pinocchio, all'Amleto di Laforgue trasformato in una musicalissima *suite* per voci e rumori, capace di dilatare ogni nonnulla in un boato in progressione con lo scivolare dell'artefice verso l'immobilità.

Ma già prima. Provate a riascoltare la meraviglia del *Romeo e Giulietta* radiofonico del '76. Una sinfonia di voci. E' che già allora era ben chiaro che la rappresentazione è proprio finita, che non c'è più niente da in-

terpretare. Niente da descrivere e da disquisire, niente da moralizzare. Shakespeare o Musset poco importa. E' solo un inservibile copione. Ogni gesto è diventato inutile. La vicenda è conclusa, si può solo continuare a sognarla, riviverla in una funerea veglia alcolica. Il gesto è dato, è detto. Si tratta di raggiungerlo, per l'attore che sta sulla scena: solo col suo *agire*. Come il protagonista del suo *Lorenzaccio*, che a metà degli anni ottanta apriva un altro momento di straordinaria felicità espressiva. Seguito non per caso da un altro dei periodici ritorni ad Amleto e alla «operetta inqualificabile» di Laforgue, però sotto la sigla all'apparenza derisoria di *Hommelette for Hamlet*. Di più, Carmelo Bene esclude in partenza qualsiasi tentazione extratestuale. O sottotestuale. Ci mette a forza di fronte all'abisso incolmabile che sta fra lo scritto e il parlato. Nel suo dire non c'è altra intenzione che il dire stesso. Quello che conta è il gioco del suono. Dove le parole si smarriscono. Ne resta la nostalgia e il desiderio. Attore e poeta sperimentano la lontananza, il distacco, l'oblio. Laddove la lingua si fa straniera. L'oggetto artistico non va svelato, deve essere consegnato dentro il velo che lo copre, aveva intuito Walter Benjamin. Nel segreto della sua bellezza. Eterni ritorni.

Per tutta la vita Carmelo Bene ha inseguito tenacemente i suoi eroi d'elezione. L'Amleto laforghiano che ha preso gusto all'opera, artista per vocazione e destino in fuga dalle strettoie della storia. Il burattino Pinocchio refrattario ai codici del mondo cosiddetto adulto. E l'enigmatico Achille che sembra un po' racchiudere anche gli altri due, nel gioco della maschera guerriera con cui copre la propria indifesa umanità. Eroe invulnerabile, il semidio dai furori infantili, in realtà vulnerabilissimo, ferito a morte in vita dalla beffa di una immortalità incompiuta. *In-vulnerabilità d'Achille* dice il titolo dell'ultima apparizione dell'attore, è passato un anno, una «impossibile suite» che rinnovava i motivi dei due precedenti incontri, su un campo di battaglia disseminato di corpi fatti a pezzi, un cimitero di fregi marmorei e colonne monche. Dove un attore cerca quel che resta dell'eroe e trova un morto, cioè un testo.

Ma non c'è dubbio che al fondo di tutto resti Amleto. Se ne contano (almeno) cinque edizioni sulla scena, oltre alle due successive versioni di *Un Amleto di meno* per il cinema e la televisione. Fino all'emozione estrema di quell'ultima *Hamlet suite* al teatro romano di Verona, ormai ridotta quasi all'immobilità. A quel vortice di fremiti, trasalimenti, impasti rochi, bisbigli, bassi ostinati che



continuava a innamorarci. Si era commosso anche lui, l'artefice, alla fine. Il gesto delle mani che coprono il viso, il malinconico di-

stacco di un «vi invidio tutti». E davvero siamo felici, oggi, di averlo potuto ascoltare. Ma l'arte è tanto grande e la vita così breve.

Il Manifesto - 17 marzo 2002

È scomparso ieri a Roma il grande attore e regista, protagonista del teatro italiano del '900

CARMELO BENE

una voce rivoluzionaria

Con Carmelo Bene, morto ieri nella sua casa romana dopo una lunga malattia, scompare uno dei più grandi protagonisti del teatro italiano del Novecento. Scompare, all'età di sessantaquattro anni, un grande attore e regista che ha saputo con la sua arte connettersi alle avanguardie estetiche, poetiche e filosofiche di un secolo ricco di fermenti e di tormenti. Chi lo ha visto recitare lo ricorda per la sua voce spezzata, dolorante, capace di restituire l'essenza dell'essere umano, i suoi laceranti dubbi, le sue inquietudini nell'epoca della massificazione.

Lo ricorda per quella parola che nasceva nel dolore di chi sa che, in questo mondo, tutto è più complesso, difficile. Ma Carmelo Bene, cui si devono rivoluzionarie messe in scena di Shakespeare e Camus, e importanti tentativi di produrre immagini e immaginari diversi nel cinema, non si è chiuso al mondo. Non ha usato un'antica arte come il teatro per rimpiangere il passato, quando l'essere umano era apparentemente al centro dell'universo. È stato invece capace di connettere la sua voce rofca, il suo pensiero nomade, ai nuovi pensieri e alle nuove tecnologie. A fare da stimolo al suo talento, già palesato in altre produzioni come quelle realizzate al teatro Laboratorio di Roma nei primi anni Sessanta, la lettura di un testo fondamentale: "Il teatro e il

Chi lo ha visto sul palcoscenico lo ricorda per la sua recitazione dolorante, capace di restituire l'essenza dell'essere umano, i suoi laceranti dubbi, le sue inquietudini nell'epoca della massificazione. Lettore di Artaud e di Deleuze, ha portato sulla scena sconvolgenti e coinvolgenti interpretazioni shakespeariane

suo doppio" di Antonin Artaud, in cui il pensatore francese teorizza «il teatro della crudeltà», un teatro violento, spietato verso qualsiasi forma di potere, contro qualsiasi sopruso: un teatro antiborghese, antinarrativo, antipsicologico.

Poi l'incontro con un altro filosofo francese, Gilles Deleuze: attraverso il suo pensiero Bene ha portato in scena la grande questione della frammentazione dell'io, della sua articolazione e dispersione in tanti percorsi. I suoi spettacoli erano questa fuori uscita del soggetto da se stesso, questa messa in discussione dell'io borghese che il grande interprete faceva a pezzi, facendo a pezzi allo stesso tempo quella società e quei valori di cui quel soggetto era tramite. Anticonformista e antipatico, di una grande intelligenza e sensibilità, Bene ha esercitato la sua passione

soprattutto nei confronti del grande drammaturgo elisabettiano William Shakespeare. Con fervore quasi mistico ha portato più volte sulla scena il volto di Amleto, attraversando il dolore e il delirio del personaggio con una messa in gioco totale. La sua voce, che nasceva dall'impossibilità di dire, di essere chiari in un mondo impazzito, si dava attraverso il microfono o il registratore che, ancora una volta, riproducevano l'alienazione contemporanea.

Grande mattatore, raffinato conoscitore della letteratura e della filosofia, Bene rappresenta la possibilità di un teatro non omologato, né scontato, che fa della ricerca la sua arma per stare nel presente. Come tanti importanti personaggi, ha vissuto nelle contraddizioni: nonostante il suo tentativo di uscire, metaforicamente e artisti-

camente, fuori dal proprio io, era molto pieno di sé e del suo lavoro. Fino a essere insopportabile e profondamente misogino. Ma quando la sua voce e il suo corpo stavano in scena, si capiva subito la sua unicità.

Intervistato alcuni anni fa da *Liberazione*, lo ricordiamo incapace di discorsi tradizionali, cosiddetti normali. Per lui il linguaggio era ormai diventato altro dalla frase compiuta, dal senso certo. Il dubbio e il paradosso era le armi attraverso cui complicava ma anche sollevava il livello dell'analisi. Nella vita come nel teatro, appunto. In un periodo, in cui l'omologazione e le false certezze, popolano schermi e palcoscenici, Carmelo Bene ci mancherà, ci mancherà perché sapeva emozionare ma soprattutto far riflettere. Per lui il teatro era la sua vita, una vita al servizio di un fine superiore: l'arte come strumento di critica e di comprensione, come momento in cui guardarsi allo specchio e mettere in discussione i valori consolidati. Adesso che non c'è più resta la sua voce, la sua parola rivoluzionaria. La capacità di non fermarsi alle apparenze, ma di andare sempre oltre, insieme a Shakespeare, Dante, Leopardi, Campana, i filosofi francesi, Freud, Artaud, e tanti altri compagni di viaggio della sua vita che lui ci ha fatti conoscere e amare.

Angela Azzaro

La biografia

Nato a Lecce nel 1937, Carmelo Bene cominciò a manifestare la sua personalità già all'Accademia d'Arte Drammatica, dove non completò il triennio di studi perché cacciato per indisciplina. Nel 1959 debuttò con "Calligola" di Albert Camus. Nel 1960-61 l'attore-regista crea "Spettacolo Majakovskij" e "Pinocchio". Nel 1963 accade un famoso episodio apocrifo: nel romano Teatro Laboratorio (26 posti) un attore orna su uno spettatore. In realtà si tratta di un argentino che ha riconosciuto in platea l'ambasciatore del suo paese; ma da allora le biografie di Bene attribuiranno a lui la performance, perfettamente in

stile con il personaggio.

Del 1966 è la scoperta di Antonin Artaud e del suo "Teatro della crudeltà", seguendo la cui estetica (teatro antiborghese, antinarrativo, antipsicologico) nascono "Il monaco" e il più famoso "Nostra signora del turchi". Comincia anche il lungo sodalizio artistico-sentimentale con l'attrice Lydia Mancinelli. Fra il 1968 e il 1974 Bene esce definitivamente dalle "cantine romane" e raggiunge i grandi teatri con "Don Chisciotte" insieme a Leo De Berardinis, "La cena delle beffe" insieme a Gigi Proietti, e "S. A. D. E." in mezzo a molte belle ragazze nude. Si alimenta allora la leggenda di un Bene tiranno dei suoi compagni di scena e soprattutto delle sue partner (la Mancinelli si allontana già

da lui). I secondi anni Settanta sono dedicati ai suoi personalissimi "Amleto", "Romeo e Giulietta", "Riccardo III", "Otello", alcuni dei quali anche in versione tv: spettacoli, nei quali resta generalmente poco del testo originale, annegato in un mare di musica.

Negli anni Ottanta Bene è ormai un mito e per i francesi anche un guru intellettuale, santificato dal filosofo Gilles Deleuze. I suoi spettacoli cominciano a diradarsi, si concentrano ulteriormente sulla sua persona e sono sempre più a rischio di rinvii, di capricci contrattuali e intemperanze umorali dell'attore. Intanto affiorano segni di stanchezza artistica e personale: la sua direzione della Biennale viene giudicata costosa e inconcludente, mentre quattro by-pass

cardiaci preoccupano i suoi fan; polemista accanito nel talk show tv (anche come tifoso della Roma), litiga spesso con i critici, i teatri e la moglie (l'ex miss Italia, Raffaella Baracchi), finendo ogni volta sui giornali o al commissariato, mentre Bonipiani pubblica un monumentale volume di "Opere" di 1.500 pagine. E lui chiosa: «Io sono già un classico perché vivo nell'eternità, sono eternamente vivo».

Liberazione
17 marzo 2002



Un fulmine sul Gadda pensiero

Notazioni a margine di un articolo di Citati sul romanzo incompiuto di Gadda "Un fulmine sul 220", a cura di Isella, Garzanti, 2000

FRANCESCA BORRELLI

Si leggono talvolta parodie di un testo letterario che alcuni spacciano per critica, altri più modestamente per commento e altri ancora, temerariamente, per filologia. A nessuno di questi esercizi si sente probabilmente estraneo Pietro Citati, avvezzo com'è a agguantare con mano sicura quello che deve sembrargli il cuore selvaggio di un testo, per ricondurlo domato alle sue proprie convinzioni: così, tramite una progressione di frasi senza fondamento oggettivo, l'immagine dello scrittore prescelto si fa sempre più sfocata a vantaggio dell'impudica esibizione della propria. Nessun altro scopo appare evocabile, nessun'altra motivazione, a sostegno dell'ultima virtuosistica prova di infedeltà tributata a Carlo Emilio Gadda, scrittore da Citati a lungo frequentato e che tuttavia egli ci restituisce iriconoscibile, nella sequenza di locuzioni che gli dedica (sulla Repubblica del 22 agosto) a mo' di recensione di un romanzo incompiuto, uscito da Garzanti col titolo *Un fulmine sul 220*. Della sua esistenza si sapeva già dal novembre del '93, quando in occasione delle celebrazioni del centenario della nascita di Gadda, Dante Isella presentò questa narrazione in cinque capitoli, ritrovata in una coppia di quaderni autografi di proprietà del Fondo Garzanti. Due anni dopo, per le edizioni Can Bianco, una prima pubblicazione fuori commercio circolò in tiratura numerata, rivelando splendide pagine progettate nel '31 in forma di novella, poi dilatate fino alla misura di un racconto lungo, e ancora lievitate a configurare l'abbozzo di un romanzo, abbandonato tra il '34 e il '35.

La storia – esile sebbene vivificata dalla presenza di mirabili *torsi* espressionisti – riprende il tema, già caro a Gadda, della ribellione dei sentimenti a fronte di una soffocante ipocrisia borghese. Ne sono protagonisti due giovani di diversa estrazione sociale: Elsa, splendida moglie di uno tra i tanti personaggi della galleria gaddiana dei commendatori, dei grandi ufficiali, dei bozzolieri milanesi, e Bruno, garzone di macelleria verso cui la giovane donna sente un sussulto di affetti, un trasporto che la riporta ai diritti naturali della vita, mortificati dalla meschinità del suo ambiente.

Scrivendo Citati: «Gadda si stancò del romanzo: non gli era mai piaciuto raccontare storie d'amore, che gli erano sempre parse la cosa più insulsa del mondo.» Difficile dire con quale disposizione d'animo l'uomo Gadda guardasse alle vicende del cuore: Citati, essendo stato suo confidente, certamente ne sa più di noi,

che del resto non vogliamo saperne nulla. Chi è interessato allo scrittore riconoscerà, invece, il pathos della relazione che egli stabilisce tra la genuinità dei sentimenti amorosi e l'esigenza, che da essi muove, di rintracciare nella vita una verità più profonda di quella plasmata per servire le apparenze: il motivo, già presente nella *Madonna dei filosofi*, troverà un afflato più generoso nella protagonista della *Mecchanica*, l'indimenticabile Zoraide, tutta vita e passione. Quanto alla stanchezza che avrebbe impedito a Gadda di dedicarsi a terminare il romanzo, Citati la motiva aggiungendo ancora che: «A lui non importava sapere come 'andavano a finire le cose'. Una sola cosa desiderava: rappresentare una società, cogliere un personaggio o molti personaggi, definire una condizione fisica e metafisica.»

Conveniamo sul fatto che a Gadda interessasse comporre un quadro della società: un quadro tuttavia deformato, dal quale far risalire in superficie, per esaltarli, gli elementi più grotteschi. Ma questa non era affatto *la sola cosa* che gli importava, perché molto di più – come è noto – egli si arrovellò sulla resa del reale *nella sua interezza* fin nei minimi dettagli in cui si scomponevano i fenomeni di natura, sul «mostruoso groviglio della totalità»; così che incessantemente proiettò sui suoi personaggi l'attitudine a cogliere ogni frammento di esistenza nei molteplici aspetti del suo incessante divenire, inseguendo la logica delle catene causali, e da esse prefigurando gli effetti già iscritti in un destino ineludibile: «adesso si palesava nell'opera della vita il meccanismo segreto della conseguenza; arrivava là proprio, dove quella conclusione pareva aspettare» – scrive in *Passeggiata autunnale*.

Il problema della conoscenza – di un conoscere il cui oggetto trascende il mondo fenomenico – e l'interdipendenza del bene e del male, la spasmodica attenzione a rilevare tutte le *vibrazioni* del reale, l'imperativo leibniziano a avvolgere da ogni lato l'oggetto dell'osservazione, l'ansia di misurare «il divario variabile» tra ciò che è dato e «l'inconosciuto che è oggetto di ricerca e d'amore»... di questo e altro ancora si compone il catalogo di ciò che a Gadda stava a cuore. Da qui, gli imprevisti moventi di scrittura dettati dall'osservazione inesausta di ogni particolare, e dunque le potenzialmente infinite digressioni, gli excursus narrativi, le divagazioni che finiranno per costituire la sostanza stessa della narrazione:

a tutto detrimento della trama, che rallenta la sua corsa verso il climax, lo avvicina, ma non lo raggiunge. E questo non perché – come appunto scrive Citati – Gadda sia disinteressato *a sapere come vanno a finire le cose*, ma perché le cose stesse gli si scompongono in una tale miriade di pretesti descrittivi che egli ne rimane imprigionato: nonostante e a dispetto della sua intenzione a procedere verso un finale, che il più delle volte aveva abbozzato prima ancora di attendere ai capitoli intermedi. È il caso del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, poi della *Cognizione del dolore* e, ancora, del *Pasticciaccio*.

Per quel che riguarda il *Fulmine sul 220*, comunque, a sospenderne la vicenda intervenne un disturbo non ascrivibile alla *natura difettiva* di Gadda, né alle connotazioni della sua scrittura. In una lettera del novembre 1935 indirizzata a Silvio Guarnieri, Gadda argomenta la sua interruzione del romanzo legandola a motivi patriottici: erano giorni critici per la guerra d'Abissinia, l'invio di Badoglio al fronte perché desse il cambio al comando delle truppe lasciava supporre che le cose andassero tutt'altro che bene. In questa situazione – scrive Gadda – continuare a infierire sulla società milanese facendola oggetto di una satira impietosa sarebbe quantomeno importuno.

Sull'impossibilità di Gadda a chiudere il cerchio della narrazione sono state scritte pagine e pagine; forse – come ha avuto occasione di dire Isella – è una *non necessità* che subentra, forse è la resa a una complessità che non si lascia esaurire: di sicuro, l'ideale manzoniano di una prosa capace di dominare la figurazione del reale lo tentò, prima di naufragare insieme a molti altri buoni propositi, in una lacerazione di tentativi oscillanti tra il dubbio se fornire una rappresentazione *ab interiore* o *ab exteriore*, e così via... Certo, molte tra le ipotesi avanzate dai critici gaddiani hanno in sé verità dimostrabili. Meno plausibile, invece, appare l'affermazione di Citati secondo cui Gadda era *profondamente estraneo alla realtà*, e per giunta avverso al dialetto, che gli avrebbe procurato una «indicibile ripugnanza»: la citazione – scrive Citati – si troverebbe in una nota della *Cognizione*, sebbene essa non compaia affatto in alcuna delle note al testo, alcune esplicative altre beffarde, che l'autore decise di pubblicare, né ve n'è traccia nell'appendice a firma di Emilio Manzotti, generosa di informazioni, varianti, chiosature dello stesso autore, contenuta nel garzantiano volume delle Opere a cura di Dante Isella. Ora, se è vero che le affermazioni degli scritto-

ri su se stessi vanno sempre prese con le dovute cautele, e se è ancor più vero che la contraddittorietà intrinseca alle dichiarazioni gaddiane autorizza speciali riserve, proprio sull'uso vivificante del dialetto Gadda ha reiteratamente argomentato, così da non autorizzare alcun dubbio: «L'impianto espressivo del dialetto cangiante nel tempo è prezioso mezzo di significazione d'una verità sperimentale, patita nella profonda pena del nostro essere, nel profondo desiderio di una conoscenza svincolata e libera affatto dagli ancoraggi talora assurdi ma quasi sempre gratuiti dei cosiddetti 'principi'» - scrive in «Processo alla lingua italiana». E, ancora più esplicitamente, nel saggio intitolato «La battaglia dei topi e delle rane»: «Lo squallore di una lingua 'doverosa', acquisita per obbligo attraverso le buone regole mi raggela e mi smonta. Il dialetto è quasi sempre un *più* e non un *meno* rispetto all'obbligo, allo stento, alla prosa del ciclostilo, al 'vinceremo' delle italianissime cartoline postali. (...) Il dialetto è assai volte l'anima: la nostra anima...»

Molte altre testimonianze della predilezione di Gadda per una lingua sollevata dalla piatta funzione referenziale sarebbero rintracciabili senza ricorrere al lanternino. Ma forse a Citati quella frase serviva non solo e non tanto quale prova a carico della ripugnanza di Gadda per una realtà emendata dal sublime, quanto per introdurre la più mitopoietica tra le dichiarazioni relative al gran lombardo: «Lui non era un essere umano: forse era un albero, o una pietra nascosta nel grembo della natura, o uno dei compagni che aveva abbandonato, morti, sulle montagne del Trentino.» E chi può dirlo?

La tentazione di scrollarsi di dosso il suono di simili chiacchiere è forte almeno quanto la consapevolezza di come sia spesso sterile, oltre che antiestetico, l'esercizio dell'indignazione. Ma dove passa il confine tra cinismo e disincanto? Ogni occasione è buona per lamentare la scarsa fruizione delle opere di Gadda, cui farebbe ostacolo la *difficoltà* intrinseca alla sua scrittura. Forse che le incontrollate associazioni di pensierini quali quelli elaborati da Citati costituirebbero l'esempio di una allettante mediazione? Possibile sia consentito a un critico di innamorarsi delle proprie parole fino al punto di confondere il suo pubblico a suon di mal impiegati artifici retorici? Possibile.

Due pagine di frasi in libertà e neppure una parola per accennare ai due grandiosi frammenti narrativi che basterebbero da soli a fare del *Fulmine sul 220* un serbatoio di meraviglie espressioniste: il primo, vera rivelazione seminata tra queste pagine e mai più ripresa, è il ritratto della Marianna, un personaggio popolare della Milano di allora, una barbona forse un tempo istruita, cui anche Tessa dedicò un poetico ricordo. Nella descrizione di Gadda, la povera pazza esibisce le stigmate della miseria e della «cosciente paura», prende su di sé il fardello degli orrori che accomunano i derelitti: «Lurida come gli abbandonati da Dio, stanca come i perseguitati e i traditi, con davanti la notte e soltanto la notte...» Si prefigurano in



Carlo Emilio Gadda in una foto tratta dalla «Biografia per immagini» di Fabio Pierangeli con testimonianze di Piero Bigongiari e Pietro Citati, Gribaudo, Paravia, 1995

lei, nelle sue lacrime che si fanno strada tra la sporcizia del volto, le sembianze della Ines durante l'interrogatorio che la vede protagonista nel *Pasticciaccio*. Poi, ancora, nel passo che chiude la sua comparsa, («Ed era disparita nella oscurità di un andito lurido, rivoltasi poi verso l'insistenza crudele della Persecuzione, come la bestia, ferita, si accovaccia, e riguarda, dal fondo della tana solitaria.») Marianna anticipa le metafore mutuate dalla caccia che Gadda inventerà per la figura della madre, braccata dalla furia del vento, nella *Cognizione del dolore*.

L'altro brano, intitolato «Un'orchestra di 120 professori», è una sorta di inno alla vita che risuona dall'abbraccio di centoventi coppie strette nella notte: la musicalità della scrittura accompagna i gesti e i suoni degli amanti adagiati sulle panchine del parco, in una partitura barocca composta per celebrare il trionfo dell'amore. Il frammento verrà poi pudicamente amputato dal resto del capitolo, che tornerà a nutrire uno tra i cartoni più belli di cui si compone l'*Adalgisa*, ovvero la raccolta di *Disegni milanesi* in cui andarono a confluire cospicue parti del *Fulmine* incompiuto: immagini, quando non veri e propri segmenti narrativi, che da lì sarebbero trasmigrati, ancora, verso altre periferie dell'opera gaddiana. Un mondo senza tempo quello dove tutti i materiali della *imagerie* gaddiana girano come in un unico

calderone, pronti a riversarsi da un libro all'altro, da un racconto a un romanzo, talvolta affidati a identiche locuzioni nonostante l'intervallo degli anni? Certo, il mondo di Gadda esibisce una singolare circolarità; proprio perciò ritrovamenti come quello dei cinque capitoli che costituiscono l'approssimazione al romanzo del *Fulmine* sono di fondamentale importanza: perché permettono di retrodatare ai primi anni '30 i materiali narrativi dell'*Adalgisa*, pubblicata nel '43, che si rivela dunque contemporanea al racconto *San Giorgio in casa Brocchi* e soprattutto a quel vertice dell'espressionismo gaddiano che è *L'incendio di via Keplero*.

Si completa, così, il mosaico milanese che era iniziato con la *Meccanica*, il romanzo in cui la scrittura di Gadda comincia a illuminare il grande affresco della borghesia lombarda, mentre si spengono le immagini che avevano attinto ai ricordi della guerra.

Dunque, nemmeno tutto il Citati viene per nuocere: se non altro le sue libere associazioni di metafore e pensieri obbligano a risfogliare pagine amate, a ritemperare nella lettura un obbligo di fedeltà agli autori più cari, che le buone intenzioni non bastano a garantire. Ma perché, allora, non dedicarsi alla legittima finzione del romanzo, invece di ostinarsi a intrecciare i destini di anime morte?



SOMMARIO

- Pag. 2 Il glossario di un ragazzo casalingo
3 Il libro alla macchia del pacifista integrale
Moretti-Palazzeschi, malinconia immobiliare
4 Paolo Poli fa rivivere il grande Palazzeschi
5 Paolo Poli e i fantasmi del '900
6 Al varietà di Paolo Poli
Paolo Poli funambolo della parola teatrale
7 La scrittura nascosta di Palazzeschi
8 Un sorriso al '900 e via con Perelà
9 Un fiore del Male
10 Né croce né mezzaluna
Piero ed io: ci vediamo in brasserie
11 L'irriducibile ironia di un presocratico
12 L'onomaturgo – Il militante della lingua italiana
Manganelli, parole per questo inferno
13 Quella copertina: Autoritratto con feltro
14 L'uomo-libro al ristorante
Edoardo Sanguineti: questo nostro mondo
così manganellabile
15 Le opere e i giorni: Bestiario bibliografico
16 Guida a otto parole
17 Pietas e precisione per le parole lasciate morire
La casa di D'Arzo sottratta all'ombra
18 Officina Pascoli – Il nido sperimentale
19 Raboni: quella poesia così intrisa di parlato
Tutti i professori del poeta professore
20 Fuori dal covo Giovannino
23 Fortini, la poesia nella testa
24 Un addio cantato – Il dolce comunicatore
25 Il tempo ritrovato, cronaca di un piccolo incontro passato
Luigi Di Sarro, il corpo come unità di misura
26 La grandezza di un marginale
27 Un eroe popolare
28 La vacanza-lavoro di Camilleri: "Confusione,
libri e famiglia"
29 "Cavallo pazzo", una vita per la provocazione
30 Il Petrolini subalpino
31 Il provenzale firmato Bandini
32 Incendiario perplesso
33 L'ambiguo Bianciardi
34 L'autenticità del Sessantotto
35 Foto di scena in Lombardia
36 Salgari, padre dei sogni d'avventura
37 Grillo a testa in giù
38 L'anonimato ingiusto del realista magico
39 L'officina inquieta di Paola Masino
Ringraziamenti
40 Nostro signore del teatro
41 Carmelo Bene: una voce rivoluzionaria
42 Un fulmine sul Gadda pensiero

Consigliamo la lettura
delle seguenti riviste:

AAM Terra Nuova - Firenze
www.aamterranuova.it

AP autogestione politica prima
MAG - Verona - www.rcvr.org/mag

Carta - Cantieri sociali
Roma - www.carta.org

DWF Donna Woman Femme
Roma - www.dwf.it

D.W. Press
Roma - www.mclink.it/n/dwpress

Gaia - Cesena
www.tecnologieappropriate.it

Il Foglio del Paese delle donne
Roma - www.womenews.net

La Nuova Ecologia
Roma - www.lanuovaecologia.it

Leggendaria
Roma - www.leggendaria.it

Leggere Donna
Ferrara - www.tufani.it

Lucy - Archivio Evelyn Reed
Roma - www.prospettivaeditrice.it

Manifesta - Napoli
www.lilu.org

Marea - Genova
www.mareaonline.it

Mediterranea - Coop. Il Caminetto
Rende (CS) - www.medmedia.org

Mezzocielo - Palermo
rivistamezzocielo@tiscali.it

Segni di identità
Centro di Ecologia Alpina
Trento - www.cealp.it

Towanda - Il Dito e la Luna
Milano - www.towanda.it

Tra Terra e Cielo
Bozzano (LU)
www.traterraeciolo.it

Uomini in Cammino - Pinerolo
(TO) web.tiscali.it/uominincammino

Via Dogana
Milano - www.libreriadelledonne.it