



L'Ulisse

Rivista di Poesia e Pratica Culturale

ISSN 1973-2740

Direttori: **Alessandro Broggi, Carlo Dentali, Stefano Salvi**

febbraio 2005



La voce di Ulisse
(in questo numero Carlo Dentali)



Il Dibattito

Arte, scrittura e realtà

Giancarlo Majorino
Andrea Cortellesa
Francesco Manacorda
Joshua Decker
Giorgio Verzotti
Niles Eldredge
Giampiero Neri
Amedeo Martegani
Gherardo Bortolotti
Alessandro Broggi
Eraldo Affinati
Pietro Spirito

Poesia e realtà

Andrea Inglese
Giampiero Marano
Marco Giovenale
Giuseppe Cornacchia
Angela Diana Di
Francesca

In dialogo

Giulio Mozzi
Camillo Pennati

NUMERO TRE

Editoriale

È il rapporto tra arte e realtà che indirizza questo terzo numero de "L'Ulisse": un'indagine di scottante rilevanza - si guardi all'"impegno civile", ad una cognizione del mondo presente e dei suoi meccanismi (uno sguardo alla realtà dei media, alla loro correlazione con il *modus vivendi* delle folle, a come l'arte mira a scardinare questi rapporti, o si guardi alla realtà sociale), alla aderenza e alla possibilità dei linguaggi nella resa di un'esperienza-mondo ad essi esterna, oppure ad una scrittura come "quotidiano".

Dagli interventi ospitati il termine "realtà" è inteso in modo aperto: da alcuni come verità (opposto a finzione), da altri come realismo, da altri come vita opposta a letteratura o come esperienza personale. Questa molteplicità di approcci, in parte fluttuanti in quanto presentiamo, emerge.

continua all'interno



Gli Autori

Edoardo Erba
Jenny Holzer
Barbara Kruger
Charles Simic
Nelo Risi
Fabio Pusterla
Luigi Di Ruscio
Biagio Cepollaro
Claudio Damiani
Ennio Cavalli
Mario Desiati
Angelo Rendo
Pietro Berra
Corrado Paina
Sergio La Chiusa
Domenico
Cipriano
Francesca Moccia

Editoriale

È il rapporto tra arte e realtà che indirizza questo terzo numero de "L'Ulisse": un'indagine di scottante rilevanza – si guardi all'"impegno civile", ad una cognizione del mondo presente e dei suoi meccanismi (uno sguardo alla realtà dei media, alla loro correlazione con il *modus vivendi* delle folle, a come l'arte mira a scardinare questi rapporti, o si guardi alla realtà sociale), alla aderenza e alla possibilità dei linguaggi nella resa di un'esperienza-mondo ad essi esterna, oppure ad una scrittura come "quotidiano". Dagli interventi ospitati il termine "realtà" è inteso in modo aperto: da alcuni come verità (opposto a finzione), da altri come realismo, da altri come vita opposta a letteratura o come esperienza personale. Questa molteplicità di approcci, in parte fluttuanti in quanto presentiamo, emerge. Si tratta certo di un primo tentativo su questo tema, sentiamo non esaurita la eventualità di domanda.

L'inchiesta viene aperta da Giancarlo Majorino, che offre una prospettiva personalissima. «"Realtà" è un termine che allarma molti», incomincia, e «le ragioni e le irragioni del rifiuto non sono innocenti», soprattutto oggi che entrano in opera «svolte d'inquietudine generate dallo sviluppo "eretico" delle scienze e dall'acuirsi di contagiosi scontri sociali», che imperano «la bambinizzazione indotta» e «i rulli massmediali». Ma grandissima è la possibilità, chiarisce. Esistono, «per chi non si rinserri nella mortificazione dell'esistente», «germi di fondamento più degno, vivi intorno a noi e già dentro di noi: gli altri». E, ripercorrendo le parole dateci nel suo importante "Poesie e realtà 1945-2000": «siamo [...] grovigli di grovigli, di contagi, attriti, imitazioni, assorbimenti, scambi», e siamo «corpi di corpi». Si deve dunque tentare una "poesia critica", di una "criticità" che sappia «misurarsi, vuoi con fonti viventi quotidianamente incrociate, vuoi con fonti scritte dei maestri della diffidenza», dove «i vissuti proprio e altrui rimangono miniere necessarie di ogni attività non utilitaristica», poiché «l'opera poetica [deve] incorporare l'altro da sé».

Segue Andrea Cortellessa, di cui si ospitano due testi. Il primo, "Notizie dal Fronte Postizo (Verso un realismo della derealizzazione)", apparso in "Bassa fedeltà. L'arte nell'epoca della riproduzione tecnica totale", è qui presentato in una versione più estesa e riveduta. «Nel mondo *realmente rovesciato*, il vero è un momento del falso», cita Cortellessa da Guy Debord, ad incipit. Il secolo che abbiamo lasciato è «il secolo che *ha scelto* lo spettacolo»; l'attuale, invece, «sta per essere *scelto* [...] *dallo* spettacolo». In un mondo dove «lo smercio di una *realtà derealizzata*» è stato da tempo imposto, "viralmente", è il «Fronte del Sogno» che si deve opporre all'«estremo degli inganni della Scimmia di Dio – che appone il suo marchio di fabbrica [...] [sul]la merce terminale: il *vero*». Alla «derealizzazione indotta dall'iperreale mediatico quotidiano» Cortellessa contrappone il «valore Lo-Fi dell'*illusione*», dei «vecchi "effetti" da baraccone, da lanterna magica, contro il morphing ad altissima tecnologia», poiché «si deve reagire non inseguendo un'impossibile *autenticità di ritorno*», bensì «omeopaticamente»: «affinare l'illusione», «illudere, per costituire un evento», «accentuare la falsa trasparenza del mondo per seminarvi [...] una disillusione radicale del reale». Questa la possibile strada per «un *realismo della derealizzazione*»: «estremizzare parossisticamente l'irrealtà [...], sino a visionariamente capovolgerne gli assunti». Questo approccio si precisa e chiarisce nell'altro testo di Cortellessa, la recensione al saggio di Alberto Casadei "Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo", di cui ospitiamo una versione inedita e accresciuta rispetto a quella uscita, col titolo "La metafisica del realismo", nell'ottobre 2000 su Alias.

Da parte sua, Francesco Manacorda illustra come gli artisti contemporanei si stiano misurando con fatti di scottante attualità, con, ad esempio, l'attentato dell'undici settembre. L'interesse, in questo caso, si focalizza «sulle modalità con cui gli Stati Uniti hanno reagito a questo indiscutibile trauma». Manipolazione dell'informazione e suo potere propagandistico, «sacralizzazione del concetto di patria homeland quale veicolo d'identità forte e quasi premoderna (e dunque modello di esclusione)»: questi i contesti portanti di una riflessione non «ferma alla trasposizione di un messaggio politico di protesta o antagonismo puro». Le opere prese in esame «suggeriscono domande o svelano inquietanti corrispondenze, forzando lo spettatore a dubitare di opinioni e notizie preconfezionate». Vari gli artisti che analizza: Christoph Büchel – che «ci mette in contatto con la crescente angoscia americana di proteggersi dall'invasione dell'altro» –, Jim Shaw, Rainer Ganahl – che «lavora con le interfacce grafiche usate dai mass-media», «potenti elementi di propaganda la cui percezione è spesso offuscata dalla sovraesposizione di materiale informativo presente sul teleschermo» –, Olav Westphallen – che «fa leva sull'aspetto brutalmente spettacolare delle immagini usate dai giornali» e sull'«intricata commistione tra informazione e spettacolarizzazione» –, Cristobal Lehyt – che «mette in luce il valore emotivo e il sottofondo ideologico delle immagini usate per illustrare le notizie di attualità» –, Mark Lombardi, Sean Snyder e Daniel Pflumm. Il saggio di Manacorda è pubblicato per gentile concessione della rivista "Flash Art".

Ancora in prossimità della intrusione dei media, del feticcio di una realtà ricondotta a materiale fragile e tagliabile, "stabilita" dal teleschermo, e resa leggibile per virtù di inquadratura – la "messa in quadro", che lascia fuori – e intervento di montaggio e di doppiaggio (operazioni che si moltiplicano con il "nostro" rimontaggio, lo zapping), data per spettacolo di massa, si situa lo scritto di Joshua Decker, esame minuzioso del funzionamento della televisione.

Giorgio Verzotti, analizza la presenza dell'oggetto d'uso, legato alla vita quotidiana, come «elemento linguistico che interagisce con gli elementi tradizionali, o che li sostituisce», notando come il «rapporto fra cultura "alta" e "bassa" che tanta importanza riveste nell'evoluzione dell'arte contemporanea» nasca anche da qui: «la presenza dell'oggetto contrassegna tutto un versante delle ricerche artistiche, quello grosso modo identificabile con un concetto di artisticità inteso come strumento di indagine critica sul reale». L'indagine muove dall'opera di Marcel Duchamp – «interventivo sui meccanismi mentali che, tradizionalmente, sovrintendono all'attribuzione di valore artistico presso la nostra cultura» –, fino ad arrivare, attraverso l'analisi attenta di Jasper Johns e Robert Rauschenberg e di altre individualità di spicco – all'Arte Concettuale, «tendenza più smaterializzata e mentale che l'arte contemporanea abbia prodotto, dove l'oggetto è eclissato dal puro processo eidetico documentato con scritte o fotografie». I seguenti due interventi immettono nel confronto l'elemento naturale. Il primo, di Niles Eldredge, introduce ad un esame serrato dei comportamenti distruttivi del nostro tempo, esemplifica come il concetto di «attenzione al reale» possa proficuamente confrontarsi con l'attualità stretta, con preoccupazioni per l'ambiente, con l'ecologia. Mentre Giampiero Neri, con quattro scritti che si declinano e illuminano vicendevolmente, mostra come dal rapporto con la natura e da un confronto attento con essa si possano trarre i numi per comprendere le peculiarità dell'umano.

Nel suo saggio – e con le sue opere d'arte – Amedeo Martegani mira ad andare oltre e insieme a «farsi gioco» di una realtà intesa come prevedibilità senza gioia, affrontando, con sorvegliata leggerezza, un ragionamento che trae il proprio spunto iniziale («La realtà è una faccenda ottusa») dal noto assunto di Alighiero Boetti «La natura, una faccenda ottusa».

Attratto dal termine «possibile» è invece il testo «Realismo potenziale» di Gherardo Bortolotti, che acclama «l'inconsistenza del reale» e «l'inadeguatezza dei nostri nomi». Davanti al «problema di una rappresentazione, di una scrittura che [...] riporti il reale» si deve «fare i conti» con un concetto da lui chiamato «ideologia», con il fatto che «il linguaggio, a differenza della matematica, è un'opinione». Scorge poi una possibilità altra: «e se la realtà, anziché essere il dato che precede la scrittura, fosse quello che la segue?» Il «testo» diverrebbe così non più «prodotto» ma «mezzo di produzione», «strumento di misura», atto a «calcolare le aree di sensi (di realtà) possibili, di possibili intenzioni sul reale, di stili e modi d'impiego», e così eliminando ogni sorta di «debiti da pagare alla mimesi» ed alla «narrazione». L'intervento di Alessandro Broggi si presenta come un'ampia tela di citazioni in dialogo, una catena dialettica di «nodi» e riposizionamenti, tra auspici, prese di coscienza critiche e dichiarazioni di poetica. Un testo del genere, se da una parte ipotizza abbozzandola una classe di nette risposte-programma alla domanda sul rapporto con la realtà attraverso le parole degli autori menzionati, a livello formale vorrebbe forse denunciare la riduzione dei discorsi e della cultura a un flusso polverizzato di citazioni, non più ordinabili secondo principi gerarchici.

Al concetto di responsabilità guarda Eraldo Affinati – concetto che è preordinato alla possibilità di una «convivenza» non cruenta. Lo scrittore auspica «la responsabilità assoluta», che «nasce quando due uomini si guardano» e «sentono di appartenere alla medesima specie», «avvertono una radice comune», «come una forma di contraddizione esistenziale inevitabile e permanente» fra il piano dell'essere e del dover essere.

Pietro Spirito si appunta sui limiti della cronaca – arida esposizione di sentenza – a ridosso della narrativa. «Compito del cronista è quello di liberare la storia dalla procedura in funzione informativa», laddove «compito del narratore è invece quello di liberare la storia dalla procedura in funzione di rappresentazione: non è più un'informazione e una comunicazione del fatto [...], ma la sua rappresentazione in funzione letteraria, e quindi emozionale, speculativa, etica, morale».

Il raggio della discussione si restringe al binomio poesia e realtà, a cui introduce la disamina di Andrea Inglese, che pone alcune questioni di fondo, prendendo le mosse dall'osservazione che la poesia è «una delle forme più sicure» del rapporto con la realtà: che promette sempre che le parole «sappiano dirci qualcosa del mondo o di noi stessi», «qualcosa di importante per comprendere la nostra vita» e «per far luce su di noi e sul nostro mondo». Giampiero Marano, dal canto suo, ci guida attraverso un'attenta analisi di nuovi e convincenti poeti contemporanei, lontani dal devastante soggettivismo di molta poesia attuale. Lo fa intravedendo la categoria critica della «poesia-problema», in grado di accomunare autori che si interrogano proficuamente sul rapporto parola-cosa da diverse prospettive. Aggiunge un ulteriore tassello il saggio di Marco Giovenale, il quale dimostra come l'attenzione della critica al piano del reale possa procedere di pari passo con una attitudine chiara all'analisi serrata delle istanze e delle dinamiche del testo. Va invece nei pressi dei linguaggi settoriali la ricerca di Giuseppe Cornacchia, un «avvicinamento progressivo delle sfere logico-formale ed emozionale, anche by-passando l'italiano, semanticamente troppo carico di storia e culture, quindi ambiguo». Infine, Angela Diana Di Francesca, in «Arte e realtà», nota come ormai si affermi «l'esigenza di un ruolo sociale e civile dell'artista». Per lei «la realtà quotidiana non è tutta la realtà», ed «esiste un senso della realtà "altro", che si cela dietro gli oggetti, gli eventi, i significati normali della vita» e i «livelli invisibili e misteriosi di essa: la visione, l'onirico, l'inconscio».

Chiude «Il Dibattito» la consueta sezione «In Dialogo»: con Giulio Mozzi intervistato da Pietro Berra, e Camillo Pennati intervistato da Roberto Bertoldo.

Numerosi e solidi, anche in questo numero, i testi e i documenti nella sezione riservata agli autori. Si

parte da un pezzo inedito di un drammaturgo della statura di Edoardo Erba, per poi seguire con Nelo Risi, uno degli esponenti principali della poesia del '900, con Jenny Holzer, e con nomi di indubbio spessore, quali Biagio Cepollaro e Fabio Pusterla, e con giovani di sicuro valore.

Stefano Salvi

La voce di Ulisse: Carlo Dentali

Ma i poeti sono pettegoli?

"I poeti sono pettegoli?", questa la "significativa", lungamente meditata domanda che un giovane critico e poeta si è recentemente posto, e insieme a lui i molti attratti dalla vacuità e vanità del mondo, prede di un particolare atteggiamento estetico – certo datato dannunzianesimo – e in ultimo del loro *modus vivendi* e *modus cogitandi*. Al punto che i detriti e le scorie della loro esistenza diventano per essi categorie critiche, la visuale attraverso cui comprendere la cosiddetta realtà.

Sia essa realtà sociale, piuttosto che letteraria o affettiva, se riflettiamo sul secondo Novecento non possiamo ignorare l'apporto degli autori di cinema nel rappresentare i mutamenti dell'Italia del Dopoguerra – registi come Antonioni, Rossellini, Pasolini, e sceneggiatori come Tonino Guerra – a fronte di una produzione poetica nazionale che, tranne rari e rilevanti esempi – tale è la poesia di Nelo Risi, di Antonio Porta, di Andrea Zanzotto e di Pasolini stesso – poco si è cimentata con la complessità della civiltà contemporanea, con i linguaggi artefatti dei media, e innanzitutto con l'analisi dell'uomo nuovo che questa civiltà ha generato, l'uomo automa, "homo consumens" nella definizione di Fromm. Pure, se l'afflato mistico o un certo neoclassicismo formale di alcuni padri della poesia novecentesca è invalso come movente valido e bastevole alla loro poetica e si può definire ancora "ansia di trovare il luogo e la formula", resta da chiedersi quale scopo abbiano codesti giovani neo-estetici, neo-crepuscolari, tessitori di elegie borghesi e di cosmogonie del proprio Io. Personalmente ritengo non vi sia alcuna immanente necessità storica alla loro poesia: rinvegno, piuttosto, una mera personale necessità, e motivazioni annidatesi profondamente nella psiche, e insieme un errore di metodo. Dichiarata è in questi poeti la rinuncia a modificare l'esistente, a farsi "legislatori del mondo". Il loro disincanto, la loro proterva volontà di destituire il vissuto (in primis il loro) di ogni sacralità e di ogni riferimento alla collettività, di risolvere l'accadimento nella metafora calcistica e insieme nella narrazione minima, piuttosto che in lazzi o in una malinconia di maniera, mi pare dimostrare quanto essi vogliano esser portatori anzitutto di un nulla giocoso. Aspirano insomma a ritrovare un ruolo all'artista in questa post-modernità, inteso come ruolo per sé, e credono di acquistarlo tramite frequentazioni salottiere, rivolgendosi ad un pubblico mediamente colto e mediamente ricco e comprensivo. Sono questi poeti il vero prodotto delle teorie futuriste, che identificavano nel destino dell'arte l'accesso al consumo, e preconizzavano un'opera portata a vanificarsi in tempi brevissimi, perciò arte "usa e getta" in nuca, adatta all'odierno. Sempre se identifichiamo l'odierno con le "magnifiche sorti e progressive" della scienza e del positivismo scienziato, e se infine riteniamo la scrittura diletto, e il poeta un giocoliere.

IL DIBATTITO

Arte, scrittura e realtà

L'enorme antefatto taciuto

(considerazioni su "Poesie e realtà" nell'epoca del gremio)

Siamo ininterrottamente trascinati nell'immediato. Chi recalcitri, sempre nei nostri paesi semiopulenti, rischia isolamento, fraintendimenti: stili di vita e di scrittura spezzati o, quel che è peggio ricondotti ammoniscono. Le frotte del produrre e la dittatura dell'ignoranza cooperano, conducendoci dove la realtà riprodotta celebra i propri riti.

Ma per mettere in prova il titolo che abbiamo scelto, dobbiamo intervenire da un'altra angolatura. "Realtà" è un termine che allarma molti appartenenti alle corporazioni artistiche e culturali. Le ragioni e le irragioni del rifiuto non sono innocenti. Possono alimentare tuttavia pure la netta distanziamento di ricercatori non o meno dipendenti.

Trattasi in sintesi, di trasformazioni del sentire, del pensare, dell'immaginare e di un fare creativo e riflessivo diversamente orientato, connettibile a più fattori, di storia, di cultura, d'ideologia, così alla "oggettività" o primato del rappresentare, tipico del Realismo e del Naturalismo, subentrano "soggettività" e nuove cure di linguaggio e di formalizzazione. E — ma il discorso diventa insostenibile, data la raggiera degli ambiti — entrano a tutto campo svolte d'inquietudine generate dallo sviluppo "eretico" delle scienze e dall'acuirsi di contagiosi scontri sociali (il Novecento ha avuto la "fortuna" di due guerre mondiali; s'incrementa la distruzione dei vivi ecc. ecc.). Un moto forte, controcorrente si delinea nel secondo dopoguerra con il Neorealismo cinematografico, ma più fattori intervengono a polverizzarne l'eredità; non ultimi, ne stiamo ancora godendo la pervasività delle loro malefatte e la bambinizzazione indotta, i rulli massmediali.

È un agglomerato di eterogenei, nel suo insieme ancora poco comunicato dagli specialisti e quindi estraneo a quegli specialisti della vita che dovremmo essere tutti.

Siamo, poeti e non, di fronte a una grandissima possibilità: l'esaurirsi di un'egemonia che si è mossa con ampiezza e rigore caratteristici, pure illuminando e ricercando e chiamando esteticamente, ma sempre in intimità con un perno ambiguo, incapace di magnanimità, l'individuo scisso. Esistono invece, per chi non si rineri nella mortificazione dell'esistente che patiamo, germi di fondamento più degno, vivi intorno a noi e già dentro di noi: gli altri.

Una concezione, che vertebrata ciò che sono e ciò che scrivo, vi si riferisce pienamente, basata com'è sull'unica vita. *"Allude a un fatto profondo ma semplice: ciascuno si è costituito e si costituisce tramite gli altri, in un modo però che ancora deve essere indagato, espresso, discusso; cioè, concretamente davvero e ininterrottamente (dalla giacenza nel grembo materno sino all'ultimo fiato; indirettamente, persino oltre la propria morte). È più di uno slogan perché sottintende, almeno, e l'insensatezza delle due ideologie dominanti, basate antiteticamente o sul singolo o sul coro, e le potenzialità, a tutti gli effetti, di una concezione originale ma comprovabile quotidianamente da chiunque. Siamo popolazioni o grovigli di grovigli, di contagi, attriti, imitazioni, assorbimenti, scambi. Siamo corpi di corpi: ogni occasione è degna di attenzione; ogni persona merita cura e confronto. Enormi, a vastissimo spettro, le conseguenze per il permeato da un sentire del genere, un sentire che si colloca, dotato di insolite speranze, al di là del solidarismo (spesso inquinato da uno sporgersi per chissà quale benevolenza) e al di là della spregiudicatezza (sempre sull'orlo del cinismo e della grettezza egoistica). Con effetti dirompendi pure in rapporto al c.d. male del secolo, l'aggressività, qui forse più che altrove evidenziabile nitidamente nel suo nudo e stupidissimo essere degradazione e disgregazione duplice di altri e di sé. Singoli di molti, a loro volta singoli di molti nell'unica vita — questa forse la definizione più ricca. Introducente la crucialità dell'esistere. Già "la vita" ...concetto ben infitto in ciascuno, ma ostico da maneggiare, potendo ristagnare e affondare nella genericità. Le grandi opere d'arte ne sono impregnate, però; e pure certi gesti, certi fatti, il timbro di una voce, il vento confinante con il risaputo di una canzone..."*

(da "Poesie e realtà 1945-2000" - Tropea ed. 2000)

Avevo coniato anni or sono una definizione della poesia che ancora mi piace: "libertà che chiama libertà". Questo, però, è un tempo di libertà? se la risposta è no (pensando in particolare alla forbice sempre in essere tra chi ha, e quindi è, e chi non ha, e quindi non è), quella definizione rischia di perdere di vista il fondo (non, lo sfondo) del problema, limitandosi a riprendere, ripetere luoghi disponibili del fare poetico. Allora, se riteniamo di vivere gravati da una "dittatura dell'ignoranza", gli artisti (mi rivolgo naturalmente ai giovani) come possono incorporare esigenze meno compromesse? intanto, assumendo quasi a sistema nervoso centrale la criticità (nel testo già citato, riportato in corsivo, avevo delineato un assieme di scrittori — Pasolini e Pagliarani, per es. — riflettenti contemporaneamente sé e il mondo, corpo e versi, stili e inganni, dalla metà del 1950 in avanti, tale attribuzione, che ho battezzato, appunto, "poesia critica", non ha riscosso l'attenzione degli addetti). Una criticità che deve misurarsi, vuoi con fonti viventi quotidianamente incrociate, vuoi con fonti scritte dei maestri della diffidenza.

Oggi, essendo condotti per mano ininterrottamente, e a livello massmediale e a livello falsoculturale, tra le merci rallegrate dal clima di favore che le riguarda, con una subordinazione marcata dell'immaginario personale all'immaginario condiviso della società dello spettacolo, i vissuti proprio e altrui rimangono miniere necessarie di ogni attività non utilitaristica. Le invenzioni enigmatiche dell'arte non possono non munirsi di una dotazione del genere. Stupisce la dabbenaggine dei nuovi crepuscolari, dei nuovi avanguardisti, dei nuovi orfici in attesa di sollecitazioni domestiche, di giochi inediti, di soffioni ispirativi, rispettivamente, privi di sapere personalmente guadagnato, di noncuranza verso il prescritto, di passione etica oltre che di fame di conoscenza.

Sono da sempre convinto che l'opera poetica debba incorporare l'altro da sé, non rinserrarsi nelle proprie possibilità di linguaggio. Senza tradire quella definizione della poesia come "libertà che chiama libertà", ma spostandosi dalla dilagante angustia mentale, da cui non sono esenti gli stessi specifici del sapere, del ragionare, dell'immaginare, dell'ideare e così via (non: così sia). Ogni specifico culturale essendo in verità una specializzazione, come tale si comporta, partorendo sia una corporazione tutelante, internamente densa di concorrenzialità, sia una gergalità autoavvolgentesi, inaccessibile per i non iscritti (vale pure, è triste o allegro scriverlo, per le vicende e le persone implicate nei versi). Che può significare, dunque, incorporare l'altro da sé? non certamente proporre un "rirealismo", ma dare forma a un orizzonte senza confini che spinge per essere chiamato.

Giancarlo Majorino

Gennaio 2005

Notizie dal Frente Postizo

(Verso un realismo della derealizzazione)

Il reale è morto, viva il segno realistico!

Jean Baudrillard, Lo scambio simbolico e la morte

Era una specie di sogno che lo struggeva e che in qualche modo lo attirava con un senso di irresistibile nostalgia verso il mondo di cui non faceva pienamente parte – i neon sagomati in qualsiasi forma, i riflessi trasparenti delle vetrine, i grandi magazzini e le loro commesse in divisa, il tintinnare delle casse, i flussi di aria condizionata, le superfici lisce e colorate, i cibi surgelati e le bevande dietetiche, le scale mobili in ascesa verso i reparti dei piani superiori.

"Tommaso Pincio", Lo spazio sfinito

È un mondo difficile

È vita intensa

Felicità a momenti

E futuro incerto

È nuestra piccola vita

E nuestro grande cuore

Tonino Carotone, Me Cago En El Amor

La finzione necessaria

«Nel mondo *realmente rovesciato*, il vero è un momento del falso»

Guy Debord (détournando Hegel), *La società dello spettacolo*, 1967

E poi (nei *Commentari*, 1988): "Il falso forma il gusto e sostiene il falso, facendo sparire volontariamente la possibilità di riferimento all'autentico. Si *rifà* addirittura il vero, appena possibile, per farlo assomigliare al falso [...] Il giudizio di Feuerbach sul fatto che il suo tempo preferiva "l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà" è stato pienamente confermato", prosegue Debord, "dal secolo dello spettacolo".

Di più. Il secolo che abbiamo lasciato è il secolo che *ha scelto* lo spettacolo; quello nel quale siamo entrati sta per essere *scelto*, invece, *dallo* spettacolo (proprio come nel vecchio Dick di *The solar lottery*...). S'intende: per noi, invece, non c'è più scelta.

Nella *Plastica della Lingua* di Tommaso Ottonieri (Bollati Boringhieri 2000) c'è un capitolo eversivo fra tutti. S'intitola *L'Apocrifo la Replica il Posticcio: Glossa della Verità*. Una sera al laghetto di Villa Ada – rassegna *Roma incontra il Mondo: world music "autentica" al 100 %* – sbarca il newyorkese Marc Ribot coi suoi *Cubanos Postizos*. La cronaca mondana si trasforma allora in apologo sulla "finzione necessaria" come "stile" e "intensità". Lo slogan: "El Frente | postizo | jamás sera vencido".

«Ecco: finzione. Attribuzione di un valore aggiunto, che è il trucco esibitamente di cattiva qualità che si stende su una figura vuota [...]. Posticcio, è insomma il manufatto che simula, e sostituisce, una autenticità (o almeno, una naturalità) che manca. E, soprattutto, sostituisce ogni finzione di autenticità [...] la dimensione "postiza" assume infine la dignità di un "Frente" invincibile, posto oltre ogni confine, a definire la linea della più ostinata resistenza: *disunita*, discontinua, senza pretese di palingenetiche

totalità, di identità "pure" da preservare o recuperare. Un Fronte inesistente che potentissimo sfida l'Aperto. Cioè, il Fronte, posticcio, del Sogno.»

Tommaso Ottonieri, *Plastica della lingua*, 2000

Il Fronte del Sogno. Frattale e partigiano – senza *un* fronte, quindi –, a maculare il territorio avversario, a "marcarlo" psicogeograficamente. Contro l'estremo degli inganni della Scimmia di Dio – che appone il suo marchio di fabbrica su quella che – aveva capito Debord – è la merce terminale: il *vero*. Non c'è bisogno del *Grande Fratello*, titolo ammiccante e sfrontato della storia televisiva italiana. Come diceva Baudrillard del fascismo di Le Pen: non è scomparso dalla scena in quanto debellato, bensì *perché ha vinto* – non molarmente bensì molecularmente: "viralmente, nelle mentalità" (*Il delitto perfetto*, Raffaello Cortina 1996). Non c'è bisogno del *Grande Fratello* perché lo smercio di una *realtà derealizzata*, i *pushers* al soldo della Scimmia, l'hanno imposto da tempo, "viralmente", come standard dello spettacolo debordianamente "integrato".

Il messaggio ossessivo del *reality show*: Siate veri. Siate autentici. Siate sempre – dio mio – voi stessi. Non importa se a dircelo è un attore professionista o un "vero" *freak* esistenziale, prezzolato per esibirsi in pubblico: perché costoro (sempre Baudrillard), nella cornice del teleschermo, diventano subito *ready-made*. Il *reality show* non ha per obiettivo la *realizzazione* delle sue *fictions* bensì, al contrario, trasportare il pubblico dall'altro lato dello schermo. Chi non ha sede nel mondo reale, infatti, non ha interesse a difenderlo. In luogo dei cittadini, le radazioni dallo schermo producono replicanti dalla volizione azzerata. Così che un'entità televisiva, simmetricamente, sia pronta a *scendere in campo* – per gestire direttamente gli ultimi brandelli di reale. Per operare l'ultimo rastrellamento.

Una strada alternativa la indica forse Baudrillard, questo Grande Demoralizzatore, quando annota (sempre nel *Delitto perfetto*): "Il concetto chiave di questa Virtualità è l'Alta Definizione. Quella dell'immagine, ma certamente anche quella del tempo (il Tempo Reale), della musica (l'Alta Fedeltà), del sesso (la pornografia), del pensiero (l'Intelligenza Artificiale), del linguaggio (i linguaggi numerici), del corpo (il codice genetico e il genoma)". Alla derealizzazione indotta dall'iperreale mediatico quotidiano, Baudrillard (cultore, ai suoi esordî, del *trompe-l'oeil*) contrappone il valore Lo-Fi dell'*illusione*. Vecchi "effetti" da baraccone, da lanterna magica, contro il *morphing* ad altissima tecnologia della Hollywood più *cool* (*Matrix*, *Face Off*, ecc.). Il modello dell'*illusione*, l'estrema economia di mezzi dell'Opera di Pechino (si potrebbe aggiungere il teatro classico giapponese, dal pauperismo gestuale ancora più estremistico – non a caso fatto proprio da due apologhi sull'*illusione volontaria* come *M. Butterfly* di David Cronenberg e *Sonatine* di Takeshi Kitano).

Per Baudrillard, alla "contraffazione del mondo in tempo reale", alla "fantasmagoria dei retromondi", si deve reagire non inseguendo un'impossibile *autenticità di ritorno* (pena la caduta nel *ready-made*), bensì omeopaticamente: "rilanciando – sull'insignificanza col niente, sul visibile con l'apparenza, sul falso con l'illusione, sul male col peggio". E quindi: "Cifrare, non decifrare. Affinare l'illusione. Illudere, per costituire un evento. Rendere enigmatico ciò che è chiaro, inintelligibile ciò che è troppo intelligibile, illeggibile l'evento stesso. Accentuare la falsa trasparenza del mondo per seminarvi una confusione terroristica, i germi o i virus di un'illusione radicale, ossia di una disillusione radicale del reale".

Dell'opera della vita di Orson Welles, il *Don Chisciotte*, restano pochi frammenti scollegati. Può bastare però la scena madre: Chisciotte che, catapultato nel nostro tempo, entra in un cinema (succederà pure in due esemplari di "antiquariato tecnologico" come *Frankenstein Junior* di Mel Brooks e *Dracula di Bram Stoker* di Francis Ford Coppola). I mulini a vento sono le ombre sullo schermo. La battaglia che vi si svolge, per lui, è vera. C'è qualcosa di *lacerante*, alla lettera, nel modo in cui l'hidalgo, bardato di corazze e gualdrappe, s'arrampica sullo schermo e prende a battersi con le ombre. Con lo spadone mena fendenti ma non fa altro che *lacerare* il telone illuminato. E c'è molto di autoallusivo, anche: da parte del sapiente mistificatore che era Welles. Come dire che solo la più artificiosa delle finzioni (due titoli a specchio, ai due capi della sua parabola: *It's All True* e *F is for Fake*) si può spingere sino a mettere a nudo la Grande Finzione del Tutto (ciò che, baroccamente, non è altro che il Nulla). E questo proprio nel momento più scalcinato della sua parabola, in un film che non ha avuto la forza per diventare film. Come sempre in Welles, è nell'estrema difficoltà produttiva – quando la protervia illusionistica concrenesce sino a torcersi manieristicamente su se stessa, sino a *lacersi* appunto (la torre dell'orologio in *The Stranger*, la Vienna bombardata della marionetta Carol Reed in *The Third Man*, il bagno turco in *Othello*, l'aeroporto di *Mr. Arkadin*, il motel in *A Touch of Evil*) – che si smaglia il tessuto perlucido della visione: e si raggiunge un'inedita *verità involontaria dell'illusione*. Nell'illusione, cioè.

Assai malinconico, l'hidalgo Welles. Il quale sembra sapere da sempre quello che diceva Baudrillard nel '76 (ai tempi dello *Scambio simbolico e la morte*): "Non si distruggerà mai il sistema con una rivoluzione diretta [...] Tutto ciò che produce una contraddizione, un rapporto di forze, dell'energia in

generale, non fa che ritornare al sistema e dargli nuovo impulso, secondo una distorsione circolare simile all'anello di Möbius [...] Non si vincerà mai il sistema sul piano *reale* [...] Ciò che occorre è quindi spostare tutto nella sfera del simbolico, dove la legge è quella della sfida, della reversione, del rilancio". Infatti la battaglia, sullo schermo, è "solo" un film.

Un aldilà tecnologico

«Quando, ad inizio secolo, Spengler prevedeva "il riavvicinamento della scienza alla sua origine psichica e la distruzione della civiltà faustiana: i suoi frammenti disseminati qua e là, le strade ferrate e i transatlantici dimenticati, resti archeologici come le vie romane o la Muraglia cinese...", non immaginava che queste rovine, recenti o antiche, fossero tutte larve di velocità, tracce abbandonate di un unico ed irresistibile progetto oppure proiezione dell'Occidente verso un aldilà tecnologico.»

Paul Virilio (détournando Spengler), *Estetica della sparizione*, 1980

È un'immagine di formidabile forza mitopoietica, quella che Virilio ruba al *Tramonto dell'Occidente*. Ricorda la scoperta "archeologica" che conclude a sorpresa il primo *Pianeta delle scimmie* (Franklin J. Schaffner, 1968): il lungo viaggio verso il rudere di un'era lontanissima – per scoprire, alla fine, nient'altro che la vecchia Statua della Libertà (sia pure un po' malconcia). Solo allora Charlton Heston scopre di aver viaggiato non nello spazio, come aveva creduto – ma nel tempo. E la sua memoria esplose di luce, quando capisce di "filmare" non il passato – ma il futuro. (Così capita pure alla fine dell'*Esercito delle dodici scimmie* di Terry Gilliam – che détourna Chris Marker.)

Ma da dove viene questa luce? E le scimmie, poi?

A un certo punto della *Mostra delle atrocità* di James G. Ballard (1970) il suo proteiforme protagonista, Trabert, contempla affascinato le proprie "lastre dei livelli spinali" sulle quali tremola il riflesso dello "schermo televisivo". La sovrailluminazione della psicosi soggettiva, nel Ballard anni Settanta (un frammento della *Mostra* cresce teratologicamente in *Crash*, 1973), è figura quanto mai *realistica* di una psicosi collettiva della quale è lui tra i primi a scrutare clinicamente i sintomi. Come nell'apologo della radiografia-schermo, Ballard mostra un mondo nel quale l'immaginario drogato dai *media* si è incistato in profondità nel nostro organismo. Per questo il suo feticcio è, già negli anni Sessanta, Ronald Reagan: perché l'attore di serie B che fa politica è l'archetipo di questa indistinzione virale (della quale è vittima lui per primo) fra immaginario di massa e realtà.

Ballard mostra una delle possibili strade per un *realismo della derealizzazione*: estremizzare parossisticamente l'irrealtà dalla quale è maculato il nostro orizzonte, sino a visionariamente capovolgerne gli assunti (Baudrillard, *Cool memories*: "Ballard: quando l'immaginario si confonde con il reale, il compito della finzione è capovolgere il reale") – e il vettore evolutivo (cioè apocalitticamente involutivo). Sino a tratteggiare un'*archeologia del futuro* – un *aldilà tecnologico*, appunto. Come quando in un passaggio di *Crash* immagina che i minuti frammenti di vetro, plastica e metallo che ogni incidente stradale lascia sull'asfalto si accumuleranno uno sull'altro, sul ciglio della carreggiata, sino a formare ai suoi bordi delle acuminate, lucenti muraglie di cristallo.

Indistinguibili sempre, in Ballard, paesaggio interno ed esterno. Gli *oggetti* della psiche si confondono con quelli "reali" – e a loro volta questi, psicoticamente fantasmaticizzati, paiono in grado di prendere l'iniziativa. Per esempio *osservandoci*.

Anche nello *Spazio finito* di "Tommaso Pincio" (Fanucci 2000), opera letteraria emblematica di questo tempo – per l'accurato realismo di una derealizzazione compiuta, araldicamente fissata: spinta sino a détournare la personalità stessa dell'autore... – gli oggetti ci guardano. Quando "Jack Kerouac" e "Neal Cassady" escono dalla libreria con il *falso* atlante stellare, "alcuni oggetti presero a mettersi in contatto telepatico con Jack. Il contenitore di plastica sul tavolo gli comunicò che le salviette erano finite. Nella parte opposta del bar, una penna caduta di mano alla cameriera emise un suono di dolore nel toccare il pavimento. Il posacenere ancora vuoto rimase invece muto come un avvoltoio". "Jack" si avvia verso la navetta orbitante della Coca Cola Inc. Prima di uscire dal bar, però, "ebbe l'impressione che gli oggetti stessero sogghignando. Si chiede cosa ci fosse da sogghignare". Quello dello *spazio finito* – regno degli inganni dove vale sempre il principio paolino *Per specula et in*

ænimmate – è infatti un mondo infinitamente *specchiante*. Negli oggetti questi simulacri di personaggi si specchiano: specie nell'oggetto per eccellenza, il teleschermo. L'emblema di questo mondo è la "bocca specchiante" dell'ammaliante commessa della libreria, "Marilyn Monroe", la quale scimmietta il sex symbol televisivo Modernella Jane. "Rimanete con noi e specchiatevi nelle vostre storie", è lo slogan di "Modernella Jane" nel lanciare la pubblicità. "Neal Cassady" confessa: "Mi arrendo sempre di fronte a uno specchio".

«Contro un sistema iperrealista, l'unica strategia è patafisica: in qualche modo, "una scienza delle soluzioni immaginarie", cioè *una fantascienza del rivolgersi del sistema contro se stesso, all'estremo limite della simulazione*»

Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, 1976

Il finale di "Pincio", per fortuna, è quanto meno ambiguo:

«Si distese e provò a chiudere gli occhi, perché in fondo anche lui voleva tornare a casa e dormire e sparire nella voragine del buio e nel silenzio di tutte le cose che finiscono, la voragine di quando lo spazio è così sfinito che non c'è più un posto dove andare e tu non hai la forza nemmeno di alzare lo sguardo per vedere se ci sono mai veramente state le Stelle lassù. E sembra che andò veramente così, che Neal Cassady provò a chiudere gli occhi. E forse gli riuscì anche di dormire e magari di sognare, perché in fondo anche lui era come tutti quelli che erano spariti prima di lui e come tutti sognava una casa dove tornare.»

"Tommaso Pincio" (détournando Salinger), *Lo spazio sfinito*, 2000

Ancora un paio di fotogrammi:

Nella piscina dell'"albergo-obitorio" che abita dopo la misteriosa sparizione del genere umano, il solitario monologante di *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli (1973, ma Adelphi 1977), mette in scena un *tableau vivant* di micidiale ironia (piuttosto *natura morta*, infatti):

«Le bagnanti. Fra raffiche di vento fradicio, sulla piazza del Municipio insceno una kermesse in plastica e papier-mâché. Allargo la breccia che avevo aperto in una vetrina del Grande Emporio, porto fuori una ventina di manichini. Scelgo quelli del reparto "saldi di fine stagione", che sono più realistici, piuttosto *vieux-jeu* (hanno la parrucca). E li dispongo in mezzo alla piazza, a crocchi. Il luogo si rianima subito, assume il suo volto usuale. Direi, con vantaggio sulla realtà che ricordo [...] Altri manichini, femminili, me li porto alla piscina comunale, che è lì dietro e mareggia sotto le folate del favonio. Attacco a ciascuno un mattone ai piedi, e li tuffo. Ho calcolato bene il peso: non affondano, restano fuori con tutto il busto. Le mie bagnanti si raggruppano, si muovono allegre su e giù, nelle acque perplesse.»

(Evidentemente è proprio la piscina in sé, presenza ossessiva in Ballard come, mi viene da pensare, in David Hockney, emblema privilegiato della derealizzazione. Questo mare a misura di giardino, questa spiaggia miniaturizzata e plastificata... Com'è noto Morselli, dopo aver vergato queste righe, la fece finita.)

In un videoclip di fine anni '90, un Marc Ribot assai casereccio, "Tonino Carotone" – clone rovinatissimo di Celentano e Buscaglione, ma anche di Carosone –, si fa riprendere nella consueta postura dei *rappers* commerciali nei più sfrenati video-*plazers*: spaparanzati in Rolls o in una piscina di Beverly Hills, attornati di incredibili corpi femminili in costume da bagno. Solo che le figone di Carotone, con le quali lui – con *charme* catastrofico eppure in qualche modo gentile – mima galanterie e sesso sfrenato, naturalmente, sono tutti manichini.

«Nel crollo della realtà nell'iperrealismo, nella reduplicazione minuziosa del reale, di preferenza a partire da un altro medium riproduttivo – pubblicità, foto, ecc. – di medium in medium il reale si volatilizza, diventa allegoria della morte [...] *feticismo dell'oggetto perduto* – non più oggetto di rappresentazione, ma estasi di negazione e della propria sterminazione rituale: iperreale.»

Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*

È proprio vero – è un mondo difficile.

Andrea Cortellessa

[Questo testo è apparso in forma ridotta su "Bassa fedeltà. L'arte nell'epoca della riproduzione tecnica totale" (a cura di Tommaso Ottonieri), Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 30-35.]

"Le guerre hanno un modo tutto loro di annullare i giorni che le precedono [...] non è forse più facile vedere il meccanismo segreto nei giorni che precedono l'evento? [...] spesso i margini si sollevano brevemente, e vediamo cose che non avremmo dovuto vedere". Così si legge all'esordio della storia di Morituri, guardiamarina (dal nome farsescamente allusivo) della Marina Imperiale Giapponese: una delle mille digressioni che gremiscono *L'arcobaleno della gravità* di Thomas Pynchon, opera-mondo per eccellenza del secondo Novecento (pubblicata nel 1973, e nel 1999 nell'eroica versione italiana di Giuseppe Natale) alla (non meno eroica) lettura della quale è dedicato un capitolo chiave nell'importante saggio di Alberto Casadei, **Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo** (Carocci, 2000, pp. 289).

La frase citata potrebbe esserne il motto. Da un lato, infatti, ribadisce un destino – quello di noi, delle generazioni che la guerra l'hanno vista e la vedono solo sugli schermi – di perenne e incancellabile *posteriorità*: nei confronti di eventi vecchi ormai più di mezzo secolo ma che hanno segnato una volta per tutte, molto più pervasivamente e in profondità di quanto non si creda, il nostro paesaggio mentale. La Seconda Guerra Mondiale, dunque, come "evento straordinario" – accaduto non "una volta" ma "per sempre". Viene in mente la foto famosa presa a Hiroshima, con la traccia di un passante il cui corpo era stato completamente disintegrato dall'esplosione nucleare, ma del quale si era misteriosamente stampata, sull'asfalto, l'ombra.

D'altro lato, Pynchon – scrittore paranoide che del sospetto e della paranoia ha fatto una mitologia ma anche una poetica – allude anche alla guerra come a una specie di sonda trascendentale affondata in profondità sotto la superficiale del frastornante tessuto fenomenico – un mostruoso strumento ottico che consenta (anzi, imponga) di vedere ciò che altrimenti "non avremmo dovuto vedere". Ed è sospetto molto vicino, questo, all'idea-guida che accompagna Casadei lungo la sua trattazione. Per l'autore, infatti – come dice il sottotitolo –, è solo la narrazione della guerra, e in particolare della Seconda Guerra Mondiale, che consente di riaprire un dibattito di portata radicale, si capisce, ma che gli sviluppi dell'estetica degli ultimi vent'anni hanno in qualche misura messo tra parentesi – quello del realismo, appunto. Quanto cioè "la narrativa romanzesca, nell'epoca del film e della televisione, svolga ancora un ruolo importante per la rappresentazione e l'interpretazione della realtà". Probabilmente il predominio dell'immagine riprodotta quale *medium* informativo è davvero il maggior fatto nuovo dell'ultimo mezzo secolo; lo vedeva con precisione Adorno nel '54, quando scriveva che "come alla pittura sono stati sottratti molti dei suoi compiti tradizionali a opera della fotografia, così è stato sottratto molto al romanzo dal *reportage* giornalistico e dai mezzi di comunicazione dell'industria culturale, in particolare dal cinema". Il "realismo" di una narrazione verbale, dunque, andrà misurato con categorie nuove. Ed è precisamente quanto tenta di fare Casadei, che introduce la formula suggestiva di "metafisica del realismo": un realismo della "profondità dell'avvenimento", contrapposto a quello dell'immagine riprodotta e della "storia ufficiale" – che entrambi, in modi diversi, si fermano "alla superficie e all'estensione". Dove il lessico filosofico tradisce forse un remoto etimo nel non dimenticato sfogo di Gadda (studiato ai propri esordi da Casadei, poi segnalatosi quale ariostista e montalista) contro il neorealismo italiano fermo al "morto corpo della realtà", al "residuo fecale della storia" (e in favore, invece, di un'indagine kantianamente "noumenica" nei confronti di "un "quid" più vero, più sottilmente operante, come dietro il quadrante dell'orologio [...] il suo segreto meccanismo").

Seguendo il modello di un'altra *summa* sulle forme del realismo, il grande *Mimesis* di Erich Auerbach (scritto proprio durante le peripezie legate all'ultimo conflitto mondiale...), entro i confini di una

densa cornice teorica Casadei tratta con deciso piglio monografico un certo numero di testi narrativi esemplari, da *Doctor Faustus* di Thomas Mann a *Vedi alla voce: amore* di David Grossman (passando per Beppe Fenoglio, Günter Grass, Ibuse Masuji, Claude Simon e appunto Pynchon): nella convinzione che – “passata l’epoca delle avanguardie e degli oltranzismi formali” – sia venuto il tempo (un tempo chiamato col suo nome, una volta tanto: “postmoderno”) di “rimotivare le forme narrative della tradizione, allo scopo di rappresentare un *equivalente* dell’esperienza della morte”: orizzonte visto, con esplicito benjaminismo (ma con ancora più intenso, pur se implicito, esistenzialismo...), quale sanzione ultima di ogni possibile narrazione. Ma anche – e con questo veniamo al nucleo problematico del libro – quale arresto ultimativo dell’ indefinita “derealizzazione del reale” che proprio passando per il sempre più accentuato predominio illusionistico dell’immagine (pronosticava ormai un quarto di secolo fa Jean Baudrillard) ha in misura decisiva contribuito a mettere in mora ogni possibile ipotesi di “realismo”.

Proprio in questo contesto, tuttavia, affermare che “la virtualità non ha ancora prevalso sulla percezione della realtà” (sia pure in un contesto “metafisico”) equivale a una (pur generosa) petizione di principio. Il che porta Casadei, fra l’altro, a mantenere un’invidiabile fiducia in un modello tutto sommato tradizionale di narrazione come “pura” resa di “un’esperienza personale autentica”, espressione (hegeliana) di una “totalità”, e persino (in sede di conclusione) “esemplare [...] riappropriazione ipotetica della storia” (contro derive frammentarie e liricizzanti – Vercors, Benn –, uchroniche paranoiche e pop – Dick, Vonnegut, Ballard –, linguisticamente metastatiche – Céline, D’Arrigo –: ipotesi prese tutte in considerazione, ma poste significativamente ai margini). Il paradosso è che, a fronte di un canone teorico così tradizionale, alla “metafisica del realismo” vengano annesse proprio e solamente esperienze *al limite*, segnate da forme che sono formalmente, assai prima che contenutisticamente, “apocalittiche” (eloquente il titolo, montaliano, del saggio): sia che, ancora una volta esistenzialisticamente, l’attesa della fine si declini a livello individuale (Fenoglio), sia che si tratti invece di un’apocalisse collettiva (Mann, Pynchon). Proprio l’annessione in assoluto più discutibile a un per quanto “metafisico” realismo, quella del babelico e labirintico *Arcobaleno della gravità*, potrebbe tuttavia spingere il dibattito aperto da Casadei verso direzioni ancora più promettenti. A fronte della carica aporetica della derealizzazione (che dell’*Arcobaleno* è tema portante, tanto a livello di cornice che, *en abîme*, entro diversi degli episodi più memorabili), si dovrebbe forse (usando magari più il Baudrillard tardo e “situazionista” del *Delitto perfetto* che non quello, giovane e ancora in certa misura barthesiano, dello *Scambio simbolico*) *capovolgere il circuito vizioso* ed esplorare il valore profondamente, e soprattutto “operativamente” (tutt’altro che “metafisicamente”, cioè) *realistico* di percezioni spinte della derealizzazione in atto. La “demistificazione del virtuale”, anziché continuare ostinatamente a “usare come parametri critico-estetici quelli relativi alla rappresentazione della realtà”, potrebbe passare insomma per un *realismo della derealizzazione*, che i processi di virtualizzazione dell’esperienza personale (e del sentire collettivo) tematizza, denuncia, e al limite (situazionisticamente) contrasta. Un gioco pericoloso, certo. Un po’ come quello del piccolo Momik di Grossman: che, non sapendo bene cosa sia, questa “belva nazista” di cui parlano a mezza bocca i genitori reduci dai lager, decide di alleviarla: per avere poi modo di addomesticarla o, se si rivelasse impossibile, cacciarla.

Perché la *verità*, dovrebbe essere ormai chiaro, non può essere in alcun modo un’istanza a priori: bensì, semmai, l’oggetto di una contrattazione, di una messa in gioco relazionale: o insomma, come la chiamava il Fenoglio di *Una questione privata*, “una partita di verità”. La partita, cruciale, di chi si trova a campare dopo la fine del mondo.

Andrea Cortellessa

[Versione inedita e accresciuta de “La metafisica del realismo”, Alias, 2000.]

Mitologie dell'11/9 Politica, media e immaginario

All'inizio degli anni Sessanta, Theodor Adorno condannava nel suo saggio *Sull'impegno un'arte dal contenuto politico letterale*: "Non è compito dell'arte indicare delle alternative pratiche, bensì opporre resistenza attraverso le sue qualità formali al corso del mondo". Risulta difficile rileggere questa frase e non pensare alla famosa dichiarazione di Thomas Hirschhorn: "I refuse to make political art, I want to make art politically". Molto spesso l'immediatezza del messaggio politico, quasi didascalico, cui si opponeva Adorno, riduce le opere allo stato di commenti socio-politici difficilmente classificabili nel regno dell'estetica. Un contenuto non basta a generare un'opera d'arte, insegna Adorno; la sua trasfigurazione deve passare da una vocazione sperimentale che, attraverso il linguaggio visivo, ne accresca il valore letterale. Seguendo Hirschhorn e la sua ricerca rigorosa quanto ossessiva, vari artisti si stanno misurando con fatti di scottante attualità.

I tempi sembrano maturi per rimeditare un evento devastante come l'undici settembre. Ciononostante, l'interesse degli artisti non pare focalizzarsi sull'attacco in sé quanto piuttosto sulle modalità con cui gli Stati Uniti hanno reagito a questo indiscutibile trauma. La manipolazione dell'informazione e il suo potere propagandistico e sociale, la sacralizzazione del concetto di patria *homeland* quale veicolo d'identità forte e quasi premoderna (e dunque modello di esclusione), la leggerezza con cui gli Stati Uniti governano il mondo intero attraverso la loro politica estera, sono argomenti toccati da vari artisti nei loro lavori. La modalità con cui essi affrontano tali questioni non si ferma alla trasposizione di un messaggio politico di protesta o antagonismo puro; più che commentare o indicare una posizione, tali opere suggeriscono domande o svelano inquietanti corrispondenze, forzando lo spettatore a dubitare di opinioni e notizie preconfezionate.

Christoph Büchel con la sua opera *Close Encounters* fa confluire realtà e finzione in un inquietante scenario di dimensioni reali. All'interno di un container, l'artista svizzero ha ricostruito due stanze con meticolosa precisione teatrale. Come il titolo suggerisce, uno dei due elementi che si fondono nell'opera è il film di Spielberg *Incontri Ravvicinati del Terzo Tipo*, in particolare il salotto dove uno dei personaggi costruisce ossessivamente — con puré di patate e ogni altro materiale incongruo — la montagna dove gli extraterrestri hanno pianificato di atterrare. Le stanze di *Close Encounters* sembrano essere state appena abbandonate, un'attività frenetica, disordinata e ossessiva, vi ha avuto luogo. Segni e simboli riconducono al mondo arabo, kefiyah e fotografie de La Mecca sono distribuite in un ambiente caotico dove le tracce del lungo tempo consumato sono leggibili nei resti di cibo, nei vestiti e negli oggetti ricoperti da una patina di polvere. Una volta varcata la seconda sala, scopriamo che non si tratta del modello della montagna di Spielberg — "The Devil's Tower" — che il misterioso inquilino stava costruendo: accanto ad una versione in puré delle Twin Towers, un modellino in cemento di scala maggiore è posto sulla traiettoria di un aereo giocattolo che minaccia le torri ancora intonse. Le ben note sequenze di *Incontri Ravvicinati del Terzo Tipo*, presenti nella nostra memoria collettiva come le immagini dell'attacco terroristico, invitano a mettere a confronto il fanatismo di Al Qaeda e il messaggio cifrato ma compulsivo che nel film gli extraterrestri inviano ad alcuni umani sparsi per gli Stati Uniti. L'opera di Büchel in una frazione di secondo ci mette in contatto con la crescente angoscia americana di proteggersi dall'invasione dell'altro, finzione e realtà diventano più rivelatorie quando giustapposte.

Similmente, ma con maggiore distacco critico, Jim Shaw in una recente mostra a New York ha esposto un modellino di due torri semidistrutte in gommapiuma. Gli edifici sono deformati come in un fumetto, visti attraverso una lente che li distorce. Si tratta dunque di un sogno, di un ritorno del rimosso o del reale? L'opera è un tipico *Dream Object* di Shaw, raffigurante uno dei suoi sogni ed è stato realizzato ben prima dell'undici settembre: come spesso nelle sue opere, non ci è dato di demarcare i confini tra reale e immaginario.

In un contesto molto più radicato nel reale, Rainer Ganahl lavora con le interfacce grafiche usate dai mass-media, la cui efficacia è resa impercettibile. Successivamente agli eventi generati dall'undici settembre, l'artista austriaco ha collezionato un archivio di immagini tratte dai telegiornali americani. Con meticolosa precisione ha isolato le componenti grafiche dalle immagini, dai testi e dal parlato. Ne risultano potenti elementi di propaganda la cui percezione è spesso offuscata dalla sovraesposizione di materiale informativo presente sul teleschermo. Con questo materiale Ganahl ha iniziato una serie di lavori, "Afghan Dialogs", basata sulla collaborazione con abitanti dell'Afghanistan. L'artista ha spedito loro l'immagine di uno schermo televisivo in cui solo le appendici grafiche sono visibili. I referenti afgani sono stati invitati a inserire liberamente il loro commento scritto nelle parti bianche, prima di trasformare il disegno in arazzo, ripetendo con consapevolezza raddoppiata le operazioni di gioco col caso inaugurate da Boetti con le sue mappe. Spesso le frasi incluse sono un lucido commento, quasi giornalistico: "L'Islam è religione di pace" o "I membri del G8 dovrebbero prendere le loro decisioni saggiamente". In tal modo

Ganahl non solo offre la possibilità a voci alternative di costruire la verità, ma espone anche la loro fragilità accostata alla pervasività della grafica usata quale strumento di propaganda. Attive in una sezione remota dell'immaginario collettivo, tali interfacce segnalano il pericoloso ruolo dei colossi dell'informazione nella creazione di una verità più politica che reale.

Completamente estraneo a qualsiasi tentativo di far affiorare un contenuto politico nella sua arte, Olav Westphallen fa leva sull'aspetto brutalmente spettacolare delle immagini usate dai giornali. Nei suoi disegni, simili a vignette da quotidiano, l'artista accenna alla potenza delle immagini quando collegate a un immaginario quasi mitologico. Il disegno *Cave* rappresenta una distorta versione fantastica del mitico rifugio di Bin Laden ed è stato esposto abbinato alla riproduzione di una cella anonima raffigurata in un quotidiano americano quale cura per il "nemico interno" John Walker Lindh, il ventenne "talebano americano". L'intricata commistione tra informazione e spettacolarizzazione iconica diviene evidente nella sovrapposizione iconografica dell'industria dell'informazione dell'altra grande industria generatrice di immagini in USA: Hollywood. In *Untitled 2003*, l'artista riproduce un'immagine tratta dal film *Salvate il soldato Ryan* a fianco di una delle immagini dei marines in Irak. La loro somiglianza risulta quantomeno inquietante. Westphallen però non crede a un illuministico cambiamento generato dalla consapevolezza degli aspetti propagandistici del potere, ciò che lo guida è un atteggiamento volto a guardare in faccia il reale senza scusanti, alla ricerca di un'autenticità di sapore nietzschiano. Il suo atteggiamento segnala un pericoloso e obliquo parallelismo tra arte esplicitamente politica ed esteticizzazione spettacolare della politica.

Il tempo di decifrazione dell'opera risulta molto meno immediato per i lavori di Cristobal Lehyt. In *Arrest* l'artista mette in luce il valore emotivo e il sottofondo ideologico delle immagini usate per illustrare le notizie di attualità. Lehyt ha riportato, con tratti stilizzati al limite della riconoscibilità, fotografie di giornali e immagini video che ognuno di noi percepisce come familiari. L'artista ha stampato su anonimi fogli bianchi i titoli cui le immagini erano abbinata e li ha disposti su una mensola alla base dei disegni. Il visitatore è invitato a ricomporre in un movimento di andata e ritorno il legami tra immagine e testo, divenendo consapevole della potenza delle immagini e ripercorrendo una decostruzione *à rebours*. Le immagini dei giornali e delle notizie televisive si depositano inavvertitamente nella nostra memoria, formando un inconscio collettivo. In tale regione esse si caricano di investimenti emotivi irrazionali. Questo vocabolario è il serbatoio ideologico delle nuove forme di retorica dell'informazione la cui efficacia è tanto inavvertita quanto pericolosa. A complicare sottilmente le evocazioni del disegno sul muro, si aggiungono due diapositive proiettate una di fianco all'altra, molto discretamente, a livello del pavimento: una mostra *ground zero*, l'altra una scuola militare cilena. Lehyt, cileno che vive a New York, riporta alla memoria un secondo anniversario legato all'undici settembre. Quello più circoscritto, nonostante la sua portata immensa nel campo delle politiche sudamericane, del colpo di stato in Cile nel 1973. Entrambe le immagini sono delicate raffigurazioni del quotidiano post-trauma e ne illustrano le conseguenze, quasi svestite di efficacia icastica, di gesti devastanti. Tale giustapposizione non conduce ad un'affermazione chiara e unilaterale bensì pone domande, mette a confronto due situazioni e i misteri che entrambe fanno riaffiorare. La questione rimane aperta tra parallelismi e divergenze che ognuno può cercare di tessere tra i due eventi, consapevole della scarsa distanza critica che questo paese ha nei confronti di se stesso. Spesso gli artisti raccolgono materiale di propaganda e lo riconfigurano rendendone evidenti i meccanismi manipolatori. Un altro punto di riferimento in questo caso è Mark Lombardi, artista americano (1951-2000) che dedicò la sua breve e tarda carriera alla raccolta di informazioni sugli scandali politico-economici, al fine di ricavarne delicati ed eleganti diagrammi esplicativi. Il rigore scientifico della sua ricerca risulta quasi profetico in un disegno del 1999 intitolato *George W. Bush, Harken Energy, and Jackson Stephens ca.1979-90*, inerente le collusioni politiche di Bush per interessi petroliferi personali in Texas e Arabia Saudita, poco prima della guerra del Golfo. Nel diagramma, simile a un pizzo, compaiono sia George W. Bush sia Osama Bin Laden. Come Lombardi, altri artisti hanno manipolato frammenti d'informazioni pubblicate, riorganizzandoli su una piattaforma più ampia per ricomporre significazioni occulte.

Sean Snyder, nel suo recente video *Analepsis*, svela la costruzione narrativa delle sequenze dei telegiornali. L'artista per un mese ha registrato *reportage* del conflitto iracheno da varie televisioni via satellite. Il materiale accumulato è stato smembrato e le immagini di spazi urbani e paesaggi poco prima che l'azione abbia luogo sono state isolate e classificate a seconda dei movimenti di macchina. Le sequenze sono dunque immagini mute di conflitti che stanno per accadere o che sono appena accaduti. I luoghi raffigurati vengono inconsciamente caricati e diventano anch'essi parte di quell'inventario inconscio di significazione visiva. Lo spazio urbano viene connotato incredibilmente dalla storia costruita dei notiziari, diventa quasi un set adibito alla spettacolarizzazione di un evento. Snyder ci svela come il potere dell'informazione riesca dunque ad incidere anche sullo spazio architettonico attraverso la manipolazione delle immagini. Le riprese di esterni senza azione inducono, però, a proiettare possibili conflitti derivabili dalla simile raccolta di immagini di azioni di guerra che la nostra memoria ha assorbito dal teleschermo. La costruzione narrativa artificiale del mondo dell'informazione agisce a livelli percettivi molto sottili, raddoppiando in tal modo la sua efficacia.

Sulla stessa linea, la cinica ironia di Daniel Pflumm ha trasformato in *CNN Questions and Answers* una raccolta di silenzi tra le interviste della CNN in una collezione di suoni da remixare quali sampling per musica elettronica. In tal modo il bersaglio della denuncia non risulta solamente il meccanismo perverso

dell'informazione, ma anche l'intontita evasione di chi ad esso si sottopone come a una stimolazione sensoriale da discoteca.

Francesco Manacorda
Flash Art n° 243, dicembre 2003-gennaio 2004

TELE[VISIONI]

Vivere con la televisione

La televisione è dentro di noi, costante, interminabile. Ed è come fosse sempre in funzione, pronta sempre ad essere guardata, virtualmente ovunque, simile all'aria che respiriamo. Noi amiamo la televisione. Facciamo ogni cosa per tentare di ignorarla, ma essa è semplicemente un fatto della vita. Ma la televisione "è" una necessità vitale? Questa domanda, dibattuta incessantemente per oltre mezzo secolo, ancora non ha trovato unanimità di soluzioni. Personalmente sono innamorato della televisione, piacere innocente e colpevole. A volte, la mia attività di scrittore e quella di telespettatore si fondono – ed è una sensazione strana e tonificante: i pensieri focalizzati trovano la punteggiatura delle distrazioni momentanee.

"Televisione... un medium, così chiamata perché né rara né ben fatta." - Ernie Kovacs (1919-62); è considerato come uno dei più importanti innovatori della commedia televisiva americana degli anni Cinquanta.

Chi, fra noi, non ha mai guardato la televisione? E chi, poi, può affermare di non esserne mai stato influenzato profondamente o superficialmente? Dentro la televisione cedo all'assorbimento, alla distrazione e alla riflessione critica, contemporaneamente. Sono a casa con la televisione. E, quando viaggio, nella mia stanza d'albergo è un'esigenza inderogabile: devo almeno poter vedere la CNN International. In queste inclinazioni sono indubbiamente tranquillo come chiunque. E, facendo zapping tra i programmi, viaggio tra idee, rappresentazioni, segni, e linguaggi, idioletti, e molto di più. La TV assomma in sé ogni accesso: alla comunicazione, all'intrattenimento, e alla distrazione, e alla possibilità di guardare. Io amo guardare. E tu?

"Perciò dammi caffè e TV
quietamente
ho visto così tanto, sto diventando cieco
e sono cerebralmente morto"
Blur, "Coffee & TV", testi: Damon Albarn, Album 13

Jerzy Kosinski, in "Being There", romanzo del 1971, ci offre una fantasia quasi credibile, una parabola moderna. Protagonista ne è Chauncey ("Chance") Gardiner, un uomo che ha trascorso la propria vita lavorando devotamente come giardiniere per un facoltoso possidente – e che, apparentemente, in molti anni non ha mai lasciato la casa presso cui lavora. Chance è dipendente dalla televisione: la guarda ininterrottamente, il telecomando mai lontano dalle sue mani. Quando il possidente muore, Chance deve lasciarne la casa, ed è obbligato ad entrare nel mondo esterno. In questa nuova realtà è completamente smarrito: sua unica realtà "esterna" è sempre stata la televisione, e così porta con sé il telecomando, suo unico avere. Chance incorre ingenuamente in varie situazioni accidentali con persone potenti – incontri che alla fine lo conducono al più alto livello del sistema politico americano. Kosinski intreccia una mirabolante favola, esplorando la mitologia della cultura americana dei mass media, la nostra dipendenza dalla televisione, e l'ottusità del nostro sistema politico. Giunge a suggerire, con ironia impassibile, che persino qualcuno tanto innocente e assente per teledipendenza come Chance può diventare un fidato consulente del presidente degli Stati Uniti. Kosinski ha adattato il suo romanzo per il cinema; il film è stato realizzato nel 1979, con Peter Sellers nel ruolo di Chance. Eccone un breve estratto, una scena nella quale un reporter televisivo intervista Chance:

"CHANCE
Io non leggo nessun giornale.
Io guardo la TV.

C'è un momento di silenzio.
Il reporter televisivo sorride, domanda a Chance.

REPORTER TELEVISIVO

... Lei vuol dire, Mr. Gardiner, che trova la copertura televisiva delle notizie superiore a quella dei giornali?

CHANCE
(risolutamente)
Mi piace guardare la TV."

"Being There" può essere interpretato come una condanna di quella società americana sempre più postletteraria che ha iniziato ad emergere durante gli ultimi anni Sessanta e i primi anni Settanta, come uno sguardo scettico sull'impatto che la televisione ha avuto nella vita quotidiana. L'unica cosa che Chance "ama" fare è "guardare", ed egli emula tutto ciò che vede: la televisione è guida letterale e simbolica della sua vita, perciò egli porta sempre con sé il telecomando. Forse Kosinski vuole suggerire che il suo accidentale protagonista è una metafora per l'umanità del futuro: una razza la cui identità sarà virtualmente indistinguibile dal - e quasi interamente basata sul - mondo messo in scena dalla televisione.

Identità televisive/Corpi televisivi

[...] La cultura in espansione della televisione ha generato un serbatoio di narritività immaginarie che le persone regolarmente usano per negoziare o "mappare" aspetti della loro identità [...]. La televisione è congeniata per funzionare non solo come un sistema primario di erogazione d'informazione e d'intrattenimento (o la sua sintesi, l'"infotrattenimento"), ma anche come un canale per codici molteplici e multiformi. La televisione è il nostro sistema di navigazione attraverso le realtà della politica, della famiglia, del sesso, del sistema della giustizia, delle relazioni globali, ecc. Paradossalmente, è la nostra realtà più peculiare, e spesso quanto avviene all'interno del suo schermo e gli accadimenti che ne stanno al di fuori sembrano indistinguibili. Mi sembra di aver guardato la televisione quasi su base quotidiana, per la maggior parte della mia vita. Da bambino, il guardarla era regolato dai miei genitori, ma mai proibito. Ecco quando ho sviluppato la mia dipendenza. Uno scenario tipico, specialmente negli Stati Uniti.

"Fare impazzire tutti per la televisione."
J.A.J. Bouman, Philips Corporation, Telegram, 5 Marzo 1948

Fin dai tardi anni Cinquanta, la televisione, come uno dei sistemi primari di erogazione d'informazione e d'intrattenimento, è divenuta sorgente del nostro nutrimento visuale e uditivo. Oltre ad essere "nutrimento", essa è una delle primarie "estensioni" tecnologiche dei nostri corpi. Ed è anche uno specchio: specchio che molto può dirci della nostra identità, della nostra cultura e del nostro ambiente socio-politico.

È importante ricordare che noi siamo, almeno in parte, responsabili per ciò che vediamo in televisione. E questo nonostante la possibilità della "messa in onda", negli Stati Uniti tecnicamente "pubblica", sia in realtà stata resa essenzialmente privata dalla crescente commercializzazione dei network. I network controllano la programmazione, la vendita e l'acquisto del "tempo di messa in onda": l'accesso è limitato, non se ne può disporre liberamente. La partecipazione del pubblico - trasformato in "audience" - è dunque circoscritta alla espressione di scelta - si pensi, ad esempio, alla guerra degli indici di ascolto.

"... un universo multi-canale, a banda larga."
Mel Karmazin, Capo Esecutivo, CBS

Chiunque è un esperto di televisione

Con poche eccezioni, la maggioranza delle persone parla correntemente - con piena comprensione - il linguaggio della televisione. Chiunque, in un certo senso, è un esperto di televisione, almeno da quando essa è divenuta forse il più populista tra i linguaggi culturali.

Noi comunichiamo l'un l'altro attraverso la televisione, con possibilità di spostarci attraverso molti confini culturali, sociali e politici. La televisione ci perseguita, e anche ci redime. Guardarla è in un certo senso analogo al mangiare gli hamburger di McDonald's: la carne è di bassa qualità, il gusto rozzo, eppure vogliamo sempre mangiarne. Non si vuole suggerire, in ogni modo, che la televisione sia solo puro

ciarpame, piuttosto che essa è fonte prima di tutte quelle rappresentazioni che nutrono i nostri desideri di consumatori. Non si dovrebbe chiudere un occhio sul fatto che la TV, nel bene o nel male, negli Stati Uniti ha giocato e gioca un ruolo centrale nella crescita e nel rafforzamento della cultura del consumo di livello avanzato. È tale "cultura" la nostra seconda sostanza, e noi sappiamo sempre come, quando, e dove questa viene innestata.

"Non dimentichi mai come usare la TV perché non hai mai dovuto imparare come si fa. Come ogni altra relazione, ti sembra sempre una sorta di 'cavartela appena' con questo apparecchio chiacchierone; tu 'ti fai' lei, lei 'si fa' te. Noi 'ci facciamo' la TV lasciando che i suoi succhi scorrano. Non dei succhi di carne e sangue, ovviamente, ma segnali acri ininterrotti, impulsi che fluiscono dai suoi circuiti artificiali ai nostri. Esattamente come l'essere umano, la televisione è sensibile al nostro contatto. Noi premiamo un pulsante e si esibisce per noi." - Barbara Kruger, "TV Guides," settembre 1989, in: "Remote Control: Power, Cultures, and the World of Appearance," Cambridge/London, 1993, p. 47.

La televisione è l'elettricità statica delle nostre vite, è la rappresentazione materiale e simbolica della distrazione che noi smaniamo come tregua dal lavoro, dalla famiglia, dalle emozioni. La televisione ha consumato la famiglia, il sesso, gli sport, la lettura, e molte altre esperienze della vita, infiltrandosi efficacemente in tutte queste attività, al punto che abbiamo iniziato a riprodurre, nelle nostre vite di tutti i giorni, i comportamenti dei personaggi televisivi. Noi siamo gli "infotrattenuti" e la televisione è il nostro palcoscenico. Ha funzione mediatrice in molte delle nostre relazioni, pertanto è un medium relazionale. Ma è anche un meccanismo di controllo, che funziona come una sorta di pulsante di accensione dei nostri percorsi al consumo, astrattamente e materialmente.

Accesso alla Tv e Controllo

In ogni discussione sulla televisione la questione del controllo è sempre emersa come punto focale di attenzione. Chi controlla la programmazione televisiva? La televisione è controllata dal governo? dallo Stato? dalle corporazioni o da altri interessi commerciali? E siamo in qualche modo "controllati" da quello che vediamo sullo schermo? E, di converso, da quando gli indici d'ascolto e le analisi dell'audience sono assurti a strumenti centrali nello sviluppo e nel sostenimento della programmazione di tipo popolare, il pubblico ha veramente possibilità di cooperare nel controllo di quanto viene trasmesso? Fino ad un certo punto, la TV dipende dai gusti dei telespettatori. Ma pure è guidata dagli interessi delle mega-corporazioni degli imperi dei media, e dagli investimenti ideologici dei network a funzionamento statale.

"La TV, in virtù della sua semplice presenza, è controllo sociale in sé." - Jean Baudrillard

La televisione commerciale rappresenta per alcuni una piena espressione di democrazia. Fondamentalmente, questo è un credo nel mercato aperto del capitalismo competitivo, il quale è alla base della logica della televisione commerciale.

Si può comprendere che alcuni siano però scettici, e soprattutto da quando tutto viene gestito soltanto da un pugno di network, sulla nozione che la TV sia in effetti un mercato "aperto" alla competizione - sebbene certo la proliferazione dei canali via cavo e di quelli satellitari abbia posto una sfida concreta alla tradizionale egemonia dei network. Ma la crescita di scelta di programmi televisivi è davvero sinonimo di espressione di media democratizzati? La risposta dipende probabilmente dalla prospettiva da cui si osserva. Eppure, in quei paesi europei dove c'è stato un allontanamento solo graduale da una manciata di canali a funzionamento statale o retti da privati, il pubblico - e di ciò rende conto la popolarità crescente della TV satellitare - sembra essere entusiasta per la maggior possibilità di scelta.

Alcuni potrebbero obiettare, forse legittimamente, che il corporatismo dei network televisivi non garantisce media concretamente democratici, e potrebbero sostenere che la democrazia poco ha a che fare con la manifestazione di una economia di consumatori (redditi della pubblicità, indici d'ascolto e divisioni dell'audience). E c'è sempre una tensione non spiegabile tra interessi commerciali e interessi del pubblico. In ogni modo, il fatto che una corporazione di media mostri redditività per gli azionisti basta sempre a mitigare la pubblica preoccupazione circa le definizioni di democrazia, di controllo e di accesso - nel bene o nel male.

Permangono, indubbiamente, popolazioni nei paesi in via di sviluppo che, per circostanze politiche e/o economiche, hanno un limitato accesso alla televisione. E, in certi contesti, la televisione può ancora

essere usata da uno stato come strumento potente di centralizzazione di una ideologia, in opposizione a quella del capitalismo di libero mercato. Non tutti nel mondo hanno potuto partecipare alla rivoluzione televisiva che noi potremmo dare per scontata.

Teoria del teledipendente

Venerata e demonizzata insieme, catalizzatrice di assorbimento e distrazione, apatia e impegno, la TV è una forza culturale che non vuole essere rimossa. Dopo più di cinquant'anni, essa ancora accende dispute, perennemente assumendo il ruolo di capro espiatorio per il supposto "istupidimento" della società o per l'erosione della moralità. Materiale eppure intangibile, sciocca e brillante, essa è in realtà un complesso sistema di erogazione di sistemi di valori moltiplicantisi e spesso contraddittori. La TV distribuisce alternativamente discorsi globali e discorsi localizzati, mentre promuove i rituali universali del consumismo transnazionale, e anche consolida modi politico-sociali indigeni nelle varie nazioni. Essa ha occasionato il simbolico collasso della distinzione tra lo spazio "privato" dell'abitazione e lo spazio sociale "pubblico" di un mondo interconnesso che sta rapidamente divenendo una simulazione di se stesso.

"... dopo tutto, ognuno sa a cosa assomiglia guardare la televisione. Ed è questa la familiarità con la televisione, la sua centralità nella nostra cultura, che la rende così importante, così affascinante, e così difficile da analizzare. La TV è molto simile al linguaggio che parliamo: dato per scontato, ma abbastanza vitale e complesso da permettere una comprensione profonda delle modalità che l'umanità ha intrapreso per creare il proprio modo.

Si ritiene la televisione assolutamente commerciale, convenzionale e conservativa. Ma questo è solo un modo altro per dire che in quanto medium è normativo, e che essa è una parte occasionale dell'esperienza quotidiana. È l'intimità stretta con la televisione che le permette di comportarsi come un agente di defamiliarizzazione.

La televisione è certamente consapevole della mancanza di arbitrio di molti dei suoi codici, e se da un lato è ben lontana dal criticarli, certamente li celebra. Ciò che noi - in quanto audience - *facciamo* con il messaggio è un'altra faccenda." - John Fiske, John Hartley, "Reading Television", London/New York 1978/1990, p. 16-19

Alcuni anni fa, il guru dei media Marshall McLuhan diceva: "Noi diventiamo quello che guardiamo". Questa affermazione, se da una parte divenne una sorta di mantra per molti teorici e molti accademici, e per i professionisti legati alle prime tecnologie a base video, anche generò controversie, e soprattutto tra chi rigettava l'argomento tecno-organico che la televisione è una estensione tecnologica dei nostri corpi. Noi "potremmo" diventare quello che guardiamo, tanto quanto la televisione afferra i nostri occhi, le nostre menti e la nostra immaginazione, ma noi abbiamo anche coscienza di essere assorbiti a livello corporeo e percettivo dalla televisione.

Chi, tra noi, non è stato teledipendente ad un certo punto della vita? Nessuno ne è esente: nemmeno i membri delle classi intellettuali e culturali. Il teledipendente è in grado di riflettere sulla propria condizione, e una tale attività congetturale fa molto poco per dissuaderlo dal suo "passivo" assorbimento dalle emissioni televisive. Per alcuni, anzi, la passività peculiare all'essere teledipendente creerebbe persino l'opportunità per entrare in uno stato di contemplazione disinteressata - la quale sarebbe l'adeguato prerequisito per un certo tipo di attività critica. L'attenzione passiva verrebbe in tal modo convertita in attenzione critica, che permetterebbe di esaminare attentamente, con competenza, ciò che si guarda. Tutti i telespettatori, in altre parole, svilupperebbero una relazione critica con la televisione, diventerebbero "critici" televisivi. Quindi, se ciò fosse, avremmo ben poco bisogno di accademici e di specialisti per capire la televisione.

Da una certa prospettiva populista, molti sono già spettatori critici della cultura dei media. Comprendono ad esempio che la televisione, nata come esperimento con la tecnologia, gradualmente è divenuta un media di massa, e anche capiscono che essa inietta se stessa nel nostro spazio domestico, e che quindi si espande - storicamente, ideologicamente, socialmente - attraverso i nostri corpi, per divenire una cosa tattile, materiale.

Televisione, lavoro, tempo libero, convergenze

Ironia dei tempi, oggi potrebbero ancora esserci molti dibattiti circa l'utilità della televisione, forse più di quanti ce ne sono riguardo la rilevanza di Internet. Alcuni ancora accantonano la TV, stimandola al livello di un "tubo stupido", di una "scatola idiota", in grado solo di offrire ripugnante pubblicità, inetto intrattenimento, e di promuovere i valori di una cultura degradata. Internet, invece, viene spesso considerato strumento indispensabile di comunicazione, d'informazione e di educazione, persino nonostante sia sempre più congestionato da pubblicità e da pornografia.

"Io caratterizzerò le basi materiali della televisione come una corrente di ricezione di eventi simultanei."
(Stanley Cavell)

Il cinema, tradizionalmente lo strumento primario di intrattenimento visuale/narrativo nella cultura popolare, è stato pienamente rimpiazzato dalla televisione: con l'avvento dell'homevideo è stato piegato entro lo spazio televisivo. E, se la televisione è divenuta la nostra principale tregua dal lavoro, il nostro apparato di distrazione, d'informazione e d'intrattenimento, l'introduzione del computer (e di Internet) ha ancor più complicato la questione – almeno quanto ha rivoluzionato il concetto di accesso. Le complicazioni emergono dal fatto che sempre più persone hanno scoperto la possibilità di far convergere tempo libero e tempo lavorativo: ora è possibile rendere virtuale – e svolgere nello "spazio" del computer – ogni attività, ogni esperienza, ogni forma e rappresentazione. Poi, grazie al rapido sviluppo della tecnologia delle telecomunicazioni, l'accesso ad ogni cosa – incluse le trasmissioni televisive – potrà avvenire virtualmente in ogni luogo, in ogni momento. La TV sarà quasi "rappezzata" nei nostri cervelli. E questo sembrerebbe essere il desiderio espresso dalle tendenze delle recenti innovazioni tecnologiche e dei modelli commerciali, che puntano infatti a far convergere la televisione, Internet, il web, e la mobilità – tendenze emblematiche dell'ethos per creare una interpretazione del lavoro e dello svago.

Tale fusione non è necessariamente una buona cosa. Forse, però, la convergenza radicale, innescherà una reazione negativa: ad esempio un desiderio di nuovamente distinguere tra spazio/attività del lavoro e spazio/attività del tempo libero. In questo scenario, le persone potrebbero insistere sulla possibilità di poter scegliere di separare la televisione da questa avviata "convergenza", proprio per preservare la santità dell'esperienza del guardare la TV, e per conservare la gioia dell'assorbimento e della distrazione tipiche del teledipendente.

Il fattore Arte

Molti sostengono, con una certa legittimità, che la televisione non rimarrà per molto, se mai lo è stata, un contesto disponibile per lo sviluppo delle pratiche innovative dell'arte. Di certo, le corporazioni non vedono un modello commerciale percorribile in relazione all'arte contemporanea, e i governi hanno sempre accolto con scetticismo l'idea di programmazioni culturali. Persino la televisione pubblica, negli Stati Uniti, ha largamente sospeso la produzione di TV sperimentale. Quali, in una tale situazione, le possibilità degli artisti di lavorare sulla – dentro la – televisione del futuro? Oggi, nella comunità della cultura, molti guardano ad Internet come ad un contesto nuovo ed aperto, sub-regolato, adatto ad ogni genere di esperimento artistico, e spesso si viene paragonando il suo spazio al territorio sovra-regolato e ipercommercializzato della TV. Ma un tale ottimismo nei confronti di Internet – e una tale negatività verso la TV – è realmente giustificato? Dovremmo ricordare che, sia in termini qualitativi che quantitativi, c'è indubbiamente spazzatura che congestiona Internet che in tutta la televisione mondiale combinata. D'altro canto, resta ancora relativamente poco costoso per gli artisti creare siti web (ad esempio esposizioni d'arte), dunque permane un genuino spazio per l'auto-rappresentazione. Ma una domanda ancora più importante sorge: cosa stanno facendo gli artisti con questa possibilità? È difficile immaginare che in futuro gli artisti abbiano un impatto economico e politico tale da poter introdurre canali TV in grado di sopravvivere (commerciali, sperimentali, o ibridi), ma grazie alla convergenza tra TV e Internet nuove possibilità si potranno testare, e ciò potrà persino essere fatto dalle istituzioni culturali. Certo molto dipende dall'evoluzione dei modelli economici, e dalla convergente o forse inconciliabile differenza tra media sperimentali e media commerciali.

Vita senza la televisione?

La televisione è in definitiva una nostra scelta, una nostra responsabilità: la si può guardare o non guardare, ma non scomparirà dalla scena. La TV continuerà a mutarci, a frustrarci, e a sedurci. La "visuale televisiva" sarà sempre una parte della nostra vita... finché non cesserà di esistere (non probabilmente nel nostro tempo di vita). Rimarrà un luogo per l'invenzione e la proiezione delle nostre vite immaginarie, ed il filtro delle nostre storie e delle nostre identità. La TV persisterà come accensione del desiderio di consumo, insieme democratica e antidemocratica. La TV incarna sempre il meglio e il peggio della nostra società, perché essa è una nostra espressione. Proprio ora, in questo momento, sta nascendo un bambino, una persona sta morendo, e qualcuno sta guardando la TV. Costante, interminabile televisione...

Joshua Decker

[traduzione di Stefano Salvi]

[Dal saggio introduttivo della mostra *Tele(visions)*, allestita alla Kunsthalle di Vienna dal 18 ottobre 2001 al 6 gennaio 2002]

NOTE SULLA PRESENZA DELL'OGGETTO D'USO NELL'ARTE CONTEMPORANEA

La presenza dell'oggetto d'uso, legato alla vita quotidiana, scelto dall'artista come elemento linguistico che interagisce con gli elementi tradizionali, o che li sostituisce, data almeno dalle avanguardie storiche. Il collage in uso presso i cubisti e i dadaisti sostituiva la pratica aulica, tradizionale, della pittura "pura" e immetteva nella composizione elementi provenienti da contesti non artistici. Il frammento di giornale o di carta da parati che Braque, Picasso o Ardengo Soffici applicano alla superficie pittorica in contiguità con le zone dipinte può essere inteso nel senso di un puro valore formale (soprattutto nel caso di Braque), ma inevitabilmente apre il confronto fra i linguaggi tradizionali e quelli parlati nella vita. Il rapporto fra cultura "alta" e "bassa" che tanta importanza riveste nell'evoluzione dell'arte contemporanea nasce anche da qui. Si può dire anzi che la presenza dell'oggetto contrassegna tutto un versante delle ricerche artistiche, quello grosso modo identificabile con un concetto di artisticità inteso come strumento di indagine critica sul reale, che nell'evoluzione delle avanguardie dialettizza con un versante da intendersi come polo opposto e complementare, teso alla espressione dell'interiorità dell'artista quando non della sua spiritualità. Il primo versante ha origine con i momenti di più radicale messa in discussione dell'artisticità tradizionale, cioè in particolare con il movimento Dada. I Merzbau e la Merzbild, la costruzione Merz e l'immagine Merz create da Kurt Schwitters sotto forma di *assemblages* di materiali disparati, bi e tridimensionali, devono il loro nome alla contrazione del termine Kommerz, che figura sotto forma di ritaglio di giornale in una di queste composizioni. Il commercio, come metafora del mondo reale contrapposto a quello ideale (idealistico) dell'arte, non potrebbe essere più pertinente a definire una forma d'arte che vuole trovare ispirazione, cioè forme e contenuti specifici, negli aspetti della vita comune e non più nel museo. Quello dadaista è un movimento che si contrappone all'arte come disciplina distaccata dall'esperienza perché il suo è un intento dichiaratamente antiborghese. Tristan Tzara arriva a dire che se la borghesia chiede all'arte di produrre il bello, compito dell'artista Dada diviene la produzione del brutto. Tale carica antiborghese, intesa come lotta contro il luogo comune, permane nell'evoluzione delle avanguardie, che presso i Surrealisti trova un aggancio organico con l'attività politica vera e propria, intesa ovviamente in senso rivoluzionario. Tesi al sovvertimento non solo dell'assetto sociale capitalista, ma soprattutto dell'identità dell'individuo borghese e del suo mondo interiore, i Surrealisti costruiscono oggetti cui attribuiscono un forte valore perturbante in senso freudiano, con valore liberatorio dai tabù psicosessuali indotti dall'ordine socio-politico. Nel novero delle pratiche Dada e surrealiste si muove Marcel Duchamp che si può considerare l'artista più importante fra quanti hanno adottato gli oggetti in arte. La sua non è stata tanto una scelta formale, quanto una decisione di ordine concettuale. Decidendo di esporre come opera d'arte uno scolabottiglie, un pettine, un attaccapanni o una ruota di bicicletta montata su uno sgabello, Duchamp è intervenuto non tanto sugli aspetti estetici di detti reperti, ma piuttosto sui meccanismi mentali che, tradizionalmente, sovrintendono all'attribuzione di valore artistico presso la nostra cultura. Che cosa, infatti, ci impone di pensare che quello scolabottiglie diventa un'opera d'arte? Nient'altro che la decisione dell'artista, cioè di un operatore culturale riconosciuto come tale, legittimato da un contesto; tale contesto è costituito da un luogo deputato, la galleria d'arte o il museo, e dall'aspettativa di un pubblico, che sa appunto che il ruolo di un artista è quello di produrre opere d'arte. Si comprende allora come l'interesse di Duchamp per l'oggetto trascenda l'oggetto stesso e si sposti piuttosto sul contesto, cioè sul sistema dell'arte e sui processi di attribuzione di artisticità che l'artista tematizza, implicitamente, col suo gesto di de-contestualizzazione, cioè con l'azione di spostare uno scolabottiglie da una cantina a una galleria d'arte. L'oggetto diventa un segno che apre a una riflessione di tipo critico e teorico sulla natura dell'arte nella nostra società. Duchamp chiama i suoi oggetti *ready made*, già fatti, pronti per l'uso senz'altro intervento da parte dell'artista. In causa non c'è più infatti l'espressione di un mondo interiore, di una soggettività, come succede tradizionalmente in arte, ma unicamente una volontà di riflettere e fare riflettere, una dimensione mentale distaccata com'è appunto quella di un teorico. L'oggetto *ready made*, come si vede, muta il senso stesso del fare arte, e costituisce una delle più importanti eredità che le avanguardie storiche lasceranno alle neo-avanguardie susseguenti. Molti aspetti dell'uso dell'oggetto comune in arte dal secondo dopoguerra a oggi dovranno infatti qualcosa a Duchamp.

A partire dalla fine della seconda guerra mondiale, come è noto, il centro propulsore dell'arte contemporanea si sposta da Parigi a New York. Qui si sono rifugiati molti artisti europei in esilio, e qui nascono i nuovi campioni dell'arte internazionale, Pollock, De Kooning, Gorky, Rothko, spesso influenzati, ai loro esordi, proprio dagli europei, soprattutto gli artisti surrealisti. Negli anni cinquanta si genera un clima artistico che comincia a guardare alla civiltà industriale e alle sue icone come a una fonte di ispirazione per i nuovi linguaggi artistici. Il movimento americano, significativamente chiamato New Dada, porterà alle estreme conseguenze le premesse di Schwitters, in un senso però quasi esclusivamente formale.

Pittori come Jim Dine, Jasper Johns e Robert Rauschenberg creano grandi composizioni polimateriche che è riduttivo definire pittoriche; esse non solo inglobano gli oggetti comuni quali scope, pale, porte in legno nella loro integralità di reperti quotidiani, ma assumono formati molto grandi e bizzarri, fino a presentarsi come pannelli o costruzioni dall'ampio impianto scenografico. La scelta di operare in questo modo è determinata dalla volontà di reagire alla grande stagione dell'Espressionismo Astratto, rappresentata da Pollock e dagli altri artisti che abbiamo sopra citati, che nella loro drammatica gestualità esprimevano un senso tragico dell'esistenza, una negatività, in gran parte determinata dal trauma che la guerra aveva causato alle coscienze di un'intera generazione. Rauschenberg e Dine non vivono più questo trauma, e abitano in un contesto sociologico che comincia a mostrare gli aspetti positivi della contemporaneità, primi fra tutti un diffuso e apparentemente inarrestabile benessere economico, di cui la metropoli diviene l'emblema più significativo. Sdrammatizzate ed emotivamente coinvolgenti in senso ludico sono anche le *performances* a cui questi artisti si dedicano come sviluppo nel tempo e nello spazio reali dell'ottimismo che motiva le loro creazioni. L'intento è quello di riqualificare in senso vitalistico i gesti e gli oggetti della dimensione quotidiana e desublimata, perfettamente degna di divenire materia di ispirazione artistica, come insegna il musicista John Cage a cui gli artisti New Dada guardano come a un maestro. Negli anni sessanta, un tale atteggiamento favorirà la nascita della Pop Art, che si appropria, se non degli oggetti veri e propri, delle immagini della civiltà massificata e consumista. In questo ambito, gli oggetti vengono non più adottati nella loro fisicità, ma rifatti dall'artista con effetti di ironica mimesi: è il caso di Claes Oldenburg che costruisce macchine per scrivere o lavandini in materiali incongruenti e soffici, o di Andy Warhol che stampa in serigrafia la perfetta imitazione delle scatole di spazzole Brillo sui lati di parallelepipedi in legno. In Europa, nella stessa epoca, l'oggetto vive una diversa sorte, quella che i Nouveau Réaliste gli attribuiscono con un'aggressività molto lontana dalle distaccate repliche dei Pop americani. I francesi Arman e César aggrediscono l'oggetto, lo sezionano ed espongono le spoglie o accumulano quantità inverosimili degli stessi esemplari con un effetto molto più inquietante dei colleghi Pop come se volessero esporre l'oggetto nella sua veste di rovina (non raramente i Nouveau Réaliste espongono veri e propri rifiuti) per proporci altrettanti *memento mori* della civiltà che l'ha prodotto. Gli anni sessanta costituiscono comunque il decennio in cui le estetiche dell'oggetto caratterizzano gli stili di vita e la produzione culturale più tipici dell'epoca, in cui la tecnologia tende già a una ridefinizione generale dell'esistente. È questo significativamente il decennio in cui il design, la produzione industriale dell'oggetto d'uso provvisto di forti qualità estetiche, viene consacrato come disciplina autonoma, non più dipendente da architettura e arte visiva.

Non stupisce quindi che nel decennio seguente l'arte viva un forte rifiuto dell'oggetto e della sua estetica, vista come meramente tesa alla celebrazione acritica dell'assetto della società occidentale. Proprio questo assetto diviene oggetto di forte contestazione dalla fine degli anni sessanta, a cominciare dalle grandi rivolte studentesche del 1968 e dal movimento operaio degli anni seguenti. La cultura più avanzata fa proprie queste istanze contestative, che presto sfociano in vero e proprio lavoro politico in senso socialista rivoluzionario. Vicini a queste posizioni i maggiori artisti degli anni settanta rifiutano l'oggetto comune come rifiutano i linguaggi tradizionali dell'arte, e si dedicano piuttosto alla manipolazione della materia intesa in senso originario e primario, anche se non escludono la tecnologia avanzata. La terra convive allora con la luce al neon, il feltro con la fotografia, il sangue umano con la scrittura manuale, e in un generalizzato rifiuto dell'arte intesa come produzione di merci di lusso, invece dell'oggettualità dell'opera d'arte gli artisti propongono gli eventi: operazioni nella natura, visualizzazione di reazioni chimiche fra materie diverse, testimonianze fotografiche di comportamenti agiti nella realtà, *performances* con l'intervento diretto del corpo dell'artista o di suoi partner. L'attenzione non viene rivolta all'oggetto se non come elemento coniugato alla stregua di altri, spesso all'interno di un discorso simbolico, come succede con Joseph Beuys. Con l'Arte Concettuale si arriva poi alla tendenza più smaterializzata e mentale che l'arte contemporanea abbia prodotto, dove l'oggetto è eclissato dal puro processo eidetico documentato con scritte o fotografie. Fra i rari ritorni in scena degli oggetti, quelli di Joseph Kosuth, il padre dell'arte concettuale, (una sedia, una sega, un orologio da muro e così via) servono come meri documenti di un'analisi del funzionamento del linguaggio verbale nel suo rapporto con la realtà.

Giorgio Verzotti

[Conferenza tenuta da Giorgio Verzotti nel 1996 presso la Fondazione Antonio Ratti di Como, in occasione del Corso Superiore di Arte Visiva del 1996 (anno in cui visiting professor era John Armleder)]

COSÌ L'UOMO STA PROVOCANDO LA SESTA ESTINZIONE

I biologi non hanno più molti dubbi sul fatto che la Terra sia di fronte a una montante scomparsa di specie che minaccia di fare concorrenza alle cinque grandi estinzioni di massa del passato geologico. Nel 1993 il biologo di Harvard Edward O. Wilson aveva calcolato che la Terra avrebbe perso qualcosa come tremila specie all'anno. Alcuni biologi hanno cominciato a pensare che questa «crisi della biodiversità» — la «Sesta Estinzione» — sia anche più grave, e più imminente, di quanto Wilson avesse previsto.

I più importanti avvicendamenti biotici a livello globale sono stati tutti provocati da eventi fisici estranei alle normali interferenze climatiche e altrimenti fisiche a cui le specie - e interi ecosistemi - sono sottoposte e a cui sopravvivono. Il più famoso di questi eventi è forse il più recente: quello di fine Cretaceo, che 65 milioni di anni fa spazzò via quanto restava dei dinosauri. Nell'ultima decina d'anni si è giunti alla conclusione unanime che questo evento sia stato determinato da una collisione (forse multipla) fra la Terra e un oggetto extraterrestre del genere di una cometa.

A prima vista, si potrebbe avere l'impressione che le estinzioni di origine fisica del passato abbiano poco o niente da dirci circa l'attuale Sesta Estinzione, un evento palesemente indotto dall'uomo. È praticamente certo, infatti, che la trasformazione del paesaggio, lo sfruttamento eccessivo delle specie, l'inquinamento e l'introduzione di specie aliene — in quanto riflesso dell'azione umana — siano le cause dirette della tensione dell'ecosistema e della distruzione delle specie nel mondo moderno. E visto che l'*Homo sapiens* è chiaramente una specie animale, la Sesta Estinzione sembrerebbe la prima documentata di livello globale la cui origine dipenda da un fattore biologico e non fisico.

Possiamo dividere la Sesta Estinzione in due fasi distinte. La prima ha inizio subito dopo l'evoluzione dell'*Homo Sapiens* in Africa, quando gli uomini cominciano a migrare dal continente africano per distribuirsi nel resto del mondo. Molte specie autoctone si estinsero ovunque subito dopo l'arrivo dei primi uomini moderni. La seconda fase della Sesta Estinzione ha inizio circa diecimila anni fa con l'invenzione dell'agricoltura. Sviluppare l'agricoltura significa dichiarare guerra agli ecosistemi: convertire il terreno per produrre uno o due raccolti classificando come «erbacce» indesiderate tutte le altre specie vegetali autoctone e considerando flagelli tutte le specie animali tranne poche addomesticate.

L'agricoltura ha avuto l'effetto di non abolire il limite massimo naturale dell'ecosistema locale per quanto riguarda le dimensioni delle popolazioni. Le stime non sono univoche, ma valutano fra l'uno e i 10 milioni il numero di persone presenti sulla Terra diecimila anni fa. Oggi siamo a più di 6 miliardi e il numero è in crescita esponenziale, per cui si prevede di arrivare a 8 miliardi nel 2020. Esiste presumibilmente un limite massimo della «capacità di carico» di esseri umani sulla Terra — delle quantità che l'agricoltura può sostenere — e questo numero viene normalmente valutato attorno ai 13-15 miliardi.

Questa esplosione demografica, soprattutto negli anni successivi alla Rivoluzione Industriale, unita all'iniqua distribuzione delle ricchezze del pianeta e al loro consumo, è alla base della Sesta Estinzione. Come in un circolo vizioso, a una maggior quantità di terreni bonificati e a più efficienti tecniche di produzione (in tempi recenti, nate in gran parte dall'ingegneria genetica) per dar da mangiare a un numero sempre crescente di esseri umani, corrisponde un'ulteriore espansione demografica.

Gli ecosistemi mondiali sono precipitati nel caos, e alcuni biologi della conservazione ritengono che nessun sistema — nemmeno gli oceani — sia rimasto incontaminato dalla presenza umana. Le misure conservative, lo sviluppo sostenibile — e in ultima analisi la stabilizzazione del numero e dei consumi della popolazione — sembrano offrire qualche speranza che la Sesta Estinzione non si evolva al punto che il 90 per cento delle specie mondiali scompaiano, come pare sia accaduto 245 milioni di anni fa con l'estinzione permo-triassica. È vero che la vita, che ha capacità di recupero incredibili, si è sempre ripresa (ma dopo lunghi intervalli di tempo) dopo spasmi di estinzione importanti. Ma l'ha fatto soltanto dopo la scomparsa di ciò che aveva provocato l'estinzione. Che nel caso della Sesta Estinzione siamo noi, l'*Homo sapiens*. Il che significa la nostra estinzione. Oppure preferibilmente, la scelta di modificare i nostri comportamenti nei confronti dell'ecosistema globale.

Niles Eldredge

[Saggio apparso ne «Il Corriere della Sera» di sabato 6 novembre 2004. Traduzione di Monica Levy]

LA PAROLA COME MIMETISMO

L'attitudine che hanno molte specie animali di mostrare gratitudine verso chi si prende cura di loro in tenera età, viene chiamata dai naturalisti *imprinting*.

La parola è priva, come si intende, di qualsiasi connotazione sentimentale e vuole esprimere quel meccanismo di comportamenti che, in altri termini, viene definito "riflesso condizionato".

Da una certa causa si ha un determinato effetto.

Proteggiamo una covata di anatroccoli e li avremo ubbidienti e devoti in fila indiana alle nostre spalle.

Fra le principali cause di un tale comportamento vi è certamente la necessità di difendersi.

Con la nascita cominciano i rischi del vivere, come sappiamo anche noi, e proprio allora esistono le condizioni di maggiore debolezza.

Occorre far presto nella scelta degli amici, non sono tollerati indugi.

Con oscura ma pronta decisione, chi vuole adottare viene nello stesso istante a sua volta adottato.

È una cosa meravigliosa ma, come ebbe a dire uno studioso delle api, "quello che c'è di più meraviglioso, è che nessuno dei due sa quello che fa".

L'organizzazione difensiva si avvale di un altro elemento, il mimetismo.

Questo fenomeno, straordinariamente interessante per l'osservatore, si manifesta in varie forme, simulazione del terreno in cui si opera, falsi segnali di allerta, imitazione di specie particolarmente pericolose come nel caso di alcuni serpenti, o macchie ocellari sulle ali delle farfalle.

La forma più comune di mimetismo rimane per altro quella del colore.

Il mascheramento è a volte tanto perfetto da rendere addirittura invisibili.

Si direbbe che la Natura abbia voluto proteggere il più debole ma dovremmo subito ricrederci perché esiste anche un mimetismo di offesa e la Grande Imparziale ha provveduto a rendere pressoché invisibile anche l'aggressore.

Avvicinandoci al tema, ci sarebbe da chiedersi se la Natura, in fatto di mimetismo, ci abbia dimenticati e, se no, quale potrebbe essere il nostro aspetto mimetico.

Prima però dovremmo chiederci da chi dobbiamo principalmente difenderci.

La domanda è essenzialmente retorica.

Sappiamo tutti qual è la risposta e perciò la daremo per scontata.

Sulla parola invece, come dono ambiguo dell'uomo, è lecito ascoltare la testimonianza di qualche scrittore, come di chi ha con essa un particolare rapporto. Intanto vorrei citare una frase di Saint Exupéry, che sembra allarmante nella sua breve semplicità: "Le parole sono fonti di malintesi".

Perché non dovremmo credergli?

Le parole non sono soltanto una fonte passiva di malintesi. Al contrario, vengono adoperate nel loro ruolo di mascheramento mimetico, di mistificazione.

Del resto, quale mezzo più efficace della parola, per la difesa e l'attacco, prima di ricorrere alle armi? Lo sapevano bene gli antichi, molto prima dei nostri imbonitori pubblicitari: calunniare, qualcosa resterà.

Scriveva Pound nel maggio 1922 che "*le mot juste* è di pubblica utilità. È un dato di fatto che non espongo per blandire gli esteti, i quali pretendono che tutti gli scrittori sono sostanzialmente inutili. Siamo governati dalle parole, le leggi sono scolpite nelle parole, e la letteratura è l'unico mezzo per far sì che queste parole rimangano vitali e precise".

Tutto vero, ma dobbiamo convenire che le tavole della legge, ammirevoli per concisione, fornivano soltanto una serie pressoché ininterrotta di divieti.

A questo punto si insinua dentro di noi il sospetto, o l'illusione forse, che in tempi ancora più remoti, in una vagheggiata età dell'oro, si potesse fare a meno delle parole, come di un frutto velenoso. Che il "mondan rumore" del poeta lasciasse il posto a un perfetto silenzio, come nei misteri di Eleusi, quando il sacerdote iniziava il neofita con un muto insegnamento, mostrandogli semplicemente una spiga di grano.

[1992]

NOTA SUL MIO LAVORO

Se ripenso al mio lavoro, mi sembra che il tema più frequente sia quello dell'aggressività con il suo corteo di corollari, mimetismo e fraintendimento. Il problema del male mi appare in una specie di simmetria araldica rispetto al bene, suo opposto, come la sua inevitabile ombra o controfigura.

Un conseguente desiderio di informare, di mettere in guardia, di marca lombarda, non sembra estraneo al mio lavoro, forse più ad uso dell'autore che del lettore. Un "moralismo" che farei coincidere con una sorta di accettazione degli avvenimenti, intesi come destino difficilmente modificabile dagli sforzi umani.

Un destino in qualche modo già segnato ma dove i segni non appaiono chiari.

Ho ripercorso con la memoria i momenti della mia vita che più intensamente l'avevano segnata, altri li ho immaginati come se li avessi vissuti, avendo in mente non di giudicarli ma soltanto di descriverli. Nell'atto di rappresentarli sono spesso ricorso a figure di animali, nostri compagni di viaggio. Costretti come sono ad agire allo scoperto, gli animali permettono a chi li studia una osservazione realistica.

In una simile prospettiva gli attori sulla scena appaiono mossi da una oscura volontà che li trascende. Recitano fedelmente la loro parte ma, come diceva delle api un celebre naturalista, quello che appare di più meraviglioso è che nessuno di loro "sa quello che fa".

[1999]

SOVRAPPOSIZIONE DI STORIA E NATURA NELLA RICERCA LETTERARIA

1. Si può dire che il vecchio modo di pensare la Natura, come per termini contrapposti, noi da un lato e la Natura da un altro, sia perdurato senza scosse fino alla seconda metà dell'Ottocento.

Qualche voce si era levata in precedenza ad annunciare un cambiamento, ma era rimasta pressoché isolata.

Fra queste, l'opera di H.D. Thoreau, con il suo vagheggiato ritorno a una "vita nei boschi" e le sue osservazioni sul mondo selvaggio, aveva in sé qualcosa di nuovo ed è ancora oggi un modello di coerenza oltre che di stile.

Thoreau non ebbe la "serena felicità di invecchiare" e non poté assistere a quanto lui stesso aveva contribuito a far nascere.

Di poco precedente, il filosofo Emerson poteva dire che "in un pomeriggio invernale, stando dentro un bosco, si poteva notare che l'intreccio dei rami nudi ricordava le vetrate istoriate delle cattedrali gotiche e che era la foresta a dominare i pensieri del costruttore".

2. Il cambiamento prese sostanza con la letteratura scientifica e in particolare con la pubblicazione, nel 1859, del più famoso libro di Darwin, *L'Origine della Specie mezzo della selezione naturale*.

L'assunto diede luogo a uno straordinario movimento di opinione, destinato a prevalere su ogni altro argomento in discussione.

Nell'ambito che interessa qui, la nuova teoria spostava di molto i termini della questione.

Anziché da rive opposte, ci accorgevamo che le rispettive posizioni, della Natura e nostre, si erano tanto avvicinate da confondersi.

Una linea di confine era stata oltrepassata e qualcosa di somigliante a una illusione, che ci faceva credere a un mondo costruito per noi, era caduta.

3. Non è da pensare che un mutamento tanto radicale del modo di vedere sia stato accettato senza difficoltà e tanto meno adottato.

Al contrario, suscitò una reazione almeno pari alla portata rivoluzionaria della nuova teoria e in varie forme è presente ancora oggi.

Tuttavia una nuova consapevolezza si era fatta strada e aveva ormai preso il sopravvento, sicché ognuno di noi poteva dire parafrasando Flaubert, ma con minore entusiasmo, "Madame Bovary c'est moi", "la Natura sono io".

4. Nel suo *Tonio Kröger*, Thomas Mann scrive testualmente: "Un amico umano! Mi credete se vi dico che il possedere un amico tra gli uomini mi renderebbe orgoglioso e felice? Ma finora ho avuto amicizie soltanto fra demoni, coboldi, mostri degli abissi e fantasmi ammutoliti della conoscenza, ossia fra i letterati".

Sorvolando sui letterati per carità di patria, c'è da chiedersi a chi poteva riferirsi lo scrittore tedesco con l'espressione "amico tra gli uomini" se non ad un ipotetico "uomo naturale".

5. Guardando dunque la Natura come in uno specchio, cosa potremmo vedere se non le immagini di noi stessi e dei nostri comportamenti, ma senza gli infingimenti e le ipocrite mascherature della nostra psicologia, viste finalmente nella loro nuda fisicità. Quale migliore osservatorio per uno scrittore?

6. Un vasto e proficuo campo di indagine si apre allora a una ricerca letteraria che voglia accostarsi alla realtà.

In questo ambito sarà possibile confrontare esperienze diverse, farle combaciare qualche volta, sovrapporle, e in questo modo comprenderle più profondamente.

Non che mimetismi e mascheramenti non esistano fuori di noi, che anzi la Natura è maestra di mimetismo, ma sono ripetitivi e per così dire araldici rispetto alle possibilità di mascheramento che ha l'uomo.

Il lupo non si traveste da agnello. Pur adottando i mezzi più adatti al suo scopo predatorio, non stravolge la sua identità, salvo nelle favole dei fratelli Grimm.

All'opposto, l'uomo, soprattutto attraverso la "parola", raggiunge il vertice del camuffamento.

7. È con la parola infatti che la realtà viene interpretata in modo unilaterale dalla politica in primo luogo e successivamente dalla Storia, almeno quella che conosciamo dai libri.

Dalla Storia, ma non dalla poesia, che cerca una interpretazione più profonda.

Lo sapeva bene Villon quando diceva "Empereur je feusse", "sarei imperatore" e non un pirata se mi fossi presentato con cento navi anziché una.

Purtroppo per lui la Storia, come si sa altrettanto bene, non tiene conto dei "se" e dei "ma" e neppure, nel suo cammino a ritroso, ci dà indicazioni sull'avvenire. Proprio a questo punto la coincidenza e sovrapposizione della Storia dell'uomo con la Natura sembra interrompersi o divaricare perché la Natura agisce ma non giudica e inoltre il suo agire non esce da uno schema ciclico sempre uguale, almeno per quanto ci è stato dato di osservare fin qui, mentre la Storia dell'uomo avrebbe in sé un destino che la mente suppone, anche se non riesce a predire.

È ragionevole pensare che il formichiere continuerà ad essere interessato alle formiche, dell'uomo non si sa.

[2000]

NOTA PERSONALE

Ho cominciato a scrivere tardi, verso i miei trent'anni. Lavoravo già da una decina d'anni in banca, dove ero entrato giovanissimo a causa delle ristrettezze economiche della mia famiglia, dopo la morte di mio padre.

Tra le mie motivazioni a scrivere, cercavo di dare un senso alla mia vita, al tempo che mi sembrava passare inutilmente. D'altra parte ho sempre avuto interesse per la scrittura e, come molti del resto, pensavo di scrivere. Mi sembrava una sfida.

Tra i miei altri interessi, oltre a quelli letterari, ho avuto una grande passione per la storia naturale. Da ragazzo leggevo il Fabre, avevo trovato i suoi libri, i *Ricordi entomologici*, nella biblioteca di mio padre. Dopo il Liceo mi ero iscritto alla Facoltà di Scienze naturali, ma c'era stata allora una forte inflazione e i nostri soldi avevano perso di valore. Dovetti interrompere gli studi e cercarmi un lavoro.

La natura, gli animali, sono ben presenti nel mio lavoro ma, nel mio progetto letterario, agiscono in funzione del mimetismo, quel particolare camuffamento che serve a nascondere, a depistare. Un comportamento molto simile al nostro, anche noi amiamo sembrare quello che non siamo, a seconda delle circostanze.

Ad esempio, la civetta si nasconde durante il giorno e, se sorpresa, sopporta di essere molestata e sbeffeggiata da passerai e altri piccoli uccelli. Ma verso sera si mette in caccia e assume il suo ruolo di predatrice.

Un doppio comportamento che è tra gli aspetti emblematici della compresenza in natura del bene e del male. Non c'è soltanto bene o soltanto male, ma entrambe le forze coesistono nello stesso individuo, nei diversi momenti.

Tornando al mio progetto letterario, la presenza degli animali ha una funzione di somiglianza, di analogia con le nostre azioni. Sicché, anche la nostra storia entra in gioco e mi sembra che siano storie parallele, sono storie di lotte e di sopraffazioni, le nostre e le loro, nostri compagni di viaggio. Foscolo diceva: "questa famiglia d'erbe e d'animali", e in fondo, non diversamente, anche le guerre si svolgono in famiglia, appunto nella famiglia umana.

In conclusione, tutte le guerre sono "civili", e non va dimenticato che civili occorre metterlo fra virgolette.

[2003]

[Da Giampiero Neri, *La serie dei fatti* (quindici prose) a cura di Victoria Surliuga, LietoColle, 2004]

LA REALTÀ È UNA FACCEZZA OTTUSA

La realtà è una faccenda ottusa e forse è per questo che sembra attrarre tanto. Un'empatica similitudine ci fa desiderare quello che sembra assolutamente appartenerci proprio come destino. Sapere, sapersi, misurarsi, osservarsi. Pare che la cosa migliore sia essere strumento di misura o di perlustrazione perché tutto va annotato e ordinato. L'ottusità dello sforzo è proprio nell'orizzonte dell'azione, così prevedibile e costretta in una catena di cause ed effetti che sembra condurre ad un riduzionismo irreversibile, un po' come piegare e ripiegare un foglio; la passione per la realtà fa perdere spazio, riducendo la portata di ogni desiderio ad una constatazione, un tentativo o una falsa partenza.

La realtà è lo status quo, quello che è il tavolo per la minestra, un punto di appoggio, un substrato, una solida posizione nello spazio? Ma non si può credere che guardandosi le scarpe il tempo passi più veloce o con più leggerezza che guardando fuori da sé e più in alto. Nella realtà vedo morire il tempo, perdere le cose, cadere la testa dal sonno; non mi interessa sapere di più della mia trama o di quello che mi piace e mi fa compagnia. La realtà me lo svela, mi porta via con sadismo ogni mistero per un'apparizione o per una fuga; mi spiega tutto, mi evidenzia con pedante lentezza ogni particolare mentre lentamente enumera quello che ho già visto per riportarlo nel corso delle cose ammutolendo ogni risata ed ogni malizia. Non si sfugge, non c'è trucco, non vedo gioia nella concretezza terrena della realtà. Tutto pare previsto come un piano di volo, ogni momento è un limite tra due estremi che si lasciano velocemente ed indifferentemente, come salire e scendere una parabola di cui si ha ogni coordinata ma di cui si ignora il motivo, la spinta, la conclusione.

La realtà di chi si immerge in un liquido ha l'immagine di un solido che si fa spazio in una cavità che sempre si richiude e si riapre, ma appena usciti dalla piscina, tutto torna condivisibile e lo spazio è solo una questione di tempo per raggiungerci. Mi torna in mente Robbe-Grillet e la sua realtà enunciativa, le sue misurazioni, le azioni compiute nello sfaldarsi del tempo, la descrizione così minuta di ogni istante e della sua ripetizione in parti ancora più corte, per descrivere azioni ancora più minime e irrilevanti, fino a produrre una montagna di non avvenimenti che descrivono un'azione che assolutamente poteva anche non svolgersi ed anzi proprio per quello mai avvenuta al di fuori della descrizione stessa. Ecco la realtà come stato comune che conforta la comune possibilità di esistere, senza unire o allontanare, il ci di esserci, e allora? Quello che ho imparato e che mi piace vedere è proprio tutto quello che della realtà si fa gioco, quello che sempre sembra altro, che simula e si fa imprevedibile, quello che non ha un programma e che quindi è più difficile da sorprendere in un agguato. Il sogno della realtà rigenera noi mostri, probabilmente.

Amedeo Martegani

REALISMO POTENZIALE

È sicuramente il termine "possibile" che mi attira in un discorso sul realismo. E non solo perché di "realismo effettivo" ne vedo ben poco, nella mia vita prima di tutto, dovendo barcamenarmi con progetti a breve termine di impiego e letteratura (in genere costruiti sulla retorica delle ipotetiche: "se succedesse questo potrebbe succedere quest'altro"), oppure nello stato delle cose, nella frammentazione dell'esperienza, della nozione di sé, che non possono che costringermi ad una strategia di rimessa, precaria, e al tentativo, piuttosto che alla certezza, della nominazione (se il mondo appare in pezzi, non si può che ragionare sui pezzi, non sull'intero, navigando a vista e affidandosi, in parte, al beneficio del caso). Ma anche perché, appena mi pongo il problema di una rappresentazione, di una scrittura che mi riporti il reale, fosse anche solo il mio personale, mi trovo subito a fare i conti con un concetto (che in effetti mi sembra abbandonato, dai più) che si può chiamare ideologia e che, per ogni frase che dico, non fa che ricordarmi che il linguaggio, a differenza della matematica, è un'opinione.

Forse, però, la ragione per cui mi sento attratto dal termine "possibile" è che mi riesce molto comodo in un gioco di parole, che fa diventare il "realismo possibile" un "realismo potenziale". E che ribalta i termini del discorso: e se la realtà, anziché essere il dato che precede la scrittura, fosse quello che la segue?

In un caso simile il testo non sarebbe più un prodotto ma un mezzo di produzione, non più una rappresentazione ma uno strumento. In genere, per me, uno strumento di misura, per calcolare le aree di sensi (di realtà) possibili, di possibili intenzioni sul reale, di stili e modi d'impiego.

Assumendo questo punto, però, non ci sarebbe più bisogno di una petizione di realtà, non ci sarebbero più debiti da pagare alla mimesi, ed anche la narrazione di un fatto sarebbe la sua tramutazione in un modello di significato. L'inconsistenza del reale, l'inadeguatezza dei nostri nomi e delle frasi in cui li organizziamo, la narrazione stessa sarebbero quasi un problema residuo, un epifenomeno. Anche solo lo scarto dalla norma, l'interruzione sintattica, l'anima barocca (che mi sembra viva in molte delle cose che leggo) aggiungerebbero un oggetto, e con esso tutta una nuova geografia di relazioni, nell'animo di chi legge (ma si potrebbe benissimo dire: il suo spazio pragmatico, l'insieme dei suoi presupposti), trasformandone la realtà, i risultati della sua geometria e magari le conclusioni che se ne possono trarre sul bene, sul male, sulla politica estera e sul mondo d'oggi.

Si potrebbe immaginare, così, tutto un canone di testi che generano realtà, anziché esserne generati, ed anche un'estetica della dichiarazione, della proiezione, che ci liberi, una buona volta, dai tanti ricatti della testimonianza e della rappresentazione, come anche da quelli di uno stile efficace, espressivo o quant'altro.

Gherardo Bortolotti

[Saggio apparso anche sul *III Quaderno di poesia da fare*, www.cepollaro.it/IIIQuader.pdf]

VADEMECUM (PER BOCCA D'ALTRI: IL RAPPORTO CON LA REALTÀ)

Le persone hanno un buco in bocca e ci sono parole che escono. [J.-L. Godard]

Quando la gente parla ti riempie la testa di stronzate. Le stronzate che dicono ti si ficcano in testa e tu ci sguazzi dentro [...] finchè alla fine ti escono fuori dalla bocca e si ficcano nella testa di qualcun altro.
[D. Grieg]

La realtà acquista un linguaggio nuovo ogni qualvolta si verifica uno scatto morale, conoscitivo, e non quando si tenta di rinnovare la lingua in sé, come se essa fosse in grado di far emergere conoscenze e annunciare esperienze che il soggetto non ha mai posseduto.

Il realismo, relativo al sistema di rappresentazione di una certa cultura, epoca o persona, non ha nulla a che vedere con la relazione quadro-oggetto: non è altro che il grado di adeguazione del sistema di raggruppamento usato nel quadro al sistema standard.

Uno dei compiti principali dell'artista, a nostro avviso, è la produzione di ritratti accompagnata da una riflessione simultanea sui processi.

La maggior parte di noi "nota le cose".

La cosa da capire è che la riduzione di mezzi è una riduzione di immaginazione allo scopo di arrivare a una fisicità, una riduzione di metafore per arrivare a una presenza.

Io considero lo spazio come un materiale.

Mi interessa la definizione e la struttura di un campo sociale che presenti azioni attraverso la loro messa in atto.

Non è necessario adoperare materiali artistici per fare arte.

Sometimes people ask me if I have poetic connections in my work; I feel it is minimal. I responded to contemporary life, city life; the words I picked were pulled off the street, for their street power rather than their poetic power.

L'arte consapevolizza i modi di produzione e i rapporti umani prodotti dalle tecniche e dai media del proprio tempo e, spostandoli, li rende più visibili permettendo di esaminarli fino alle loro estreme conseguenze sulla vita quotidiana.

Io presento le cose come sono. In questo modo mostro anche gli strumenti e i meccanismi che le rendono ciò che sono.

Bisognerà che un giorno o l'altro cominci a servirmi della parola per smascherare il reale, per smascherare la mia realtà. È più o meno così che, oggi, posso definire il mio progetto. Ma so che non potrà realizzarsi completamente se non il giorno in cui avremo scacciato, una volta per tutte, il Poeta dalla città.

Niente è nascosto, ogni cosa è sotto i nostri occhi.

Lì dove c'è un quadro, la realtà ha un buco.

O ti guardi avanti o ti guardi indietro. Questa è la nostra vita. Tutto qua.

Le strutture che percepiamo come immobili si muovono, i muri che ritenevamo impenetrabili saranno penetrati, le strutture saranno trasformate e noi riguarderemo questo momento come si guarda indietro agli anni '50, '40, '20, come singolari periodi di transizione tra tecnologie.

I limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo.

Il mondo è la totalità dei fatti, non delle cose.

La gente tende a farsi delle idee di ciò che ritiene interessante, e sarà un numero di cose molto limitato perché l'immaginazione delle persone è pigra ed esse preferiscono fare poche cose piuttosto che molte e si accontentano di farne una sola per un tempo straordinariamente lungo.

Noi non abbiamo soltanto un modo di vivere che tutti dovrebbero seguire. Dovremmo avere tutta una varietà di modi e poi dovremmo avere anche la possibilità di altri modi ancora, rispetto a quelli che pensavamo, in modo tale che ognuno possa vivere come intende vivere, invece che come altri pensano che debba vivere. Dovrebbe vivere come ha bisogno di vivere.

Ricordiamo il problema dell'incommensurabilità: le rappresentazioni rappresentano qualcosa d'altro rispetto a ciò che sono ritenute rappresentare. Gli artisti che pretendono di copiare fedelmente distinguono forse a fatica tra le caratteristiche della loro arte e quella dei suoi modelli - o dimenticano gli effetti delle loro emozioni - e creano così una "realtà" più desiderata che percepita. Questo aspetto del problema è quello che comunemente viene chiamato "espressione". [...] Essendo risposte attive a quanto si vede, le rappresentazioni "esprimono" tanto il carattere in evoluzione e i bisogni cangianti dell'osservatore quanto o più di quanto non riflettano un oggetto fisso: non posseggono "oggettività".

Troviamo bello quello che ci è abbastanza indifferente da permettere di vedere al suo posto ciò che vogliamo.

La storia contemporanea viene creata dai media costruendo narrazioni storiche con l'aiuto degli osservatori. Gli eventi diventano notizie in relazione ai sondaggi di opinione e agli indici di ascolto.

La trama del quotidiano vibra di incitamenti costrittivi generatori di compulsioni: "Comprate questo", "Fate questo", "Concedetevi questo piacere", "Guardate qua", "Pensate questo", "Divertitevi/ lavorate tanto", "Provate questa sensazione", "Avete bisogno di questo". I meccanismi della società occidentale - che si tratti della pubblicità, delle riviste dedicate al modo di vivere, ecc. - sembrano tutti voler attirare la nostra attenzione senza sosta. Questa atmosfera satura sembra ordinarci di agire senza che la nostra volontà cosciente entri in gioco. Così la società si trova composta da ciascuno dei nostri atti compulsivi.

Quando può, l'occidentale lavora; spesso il suo lavoro lo annoia e lo esaspera, però l'occidentale fa finta di prenderlo a cuore, e questa finzione finisce per lasciare il segno.

Ciò di cui abbiamo bisogno è una mente in grado di fare esperienze.

Sai, Karin, gli esseri umani sono tremendi. Sopportano tutto, alla fin fine.

Penso che la storia dell'arte sia semplicemente una storia di liberazione dal brutto, e questo avviene entrando in esso e usandolo. Dopo tutto, il concetto in base al quale giudichiamo brutto ciò che è esterno a noi, non è al di fuori di noi, ma è dentro di noi. Ed è proprio questa la ragione per cui continuiamo a dire che stiamo lavorando con le nostre menti. Ciò che stiamo cercando di fare è aprirle in modo tale da non vedere più le cose come brutte o belle, ma di vederle esattamente come sono.

I think that the practice of art is an examination of visual communication. People have to recognize visual culture as a constructed language, a language that acquires meanings through its construction.

The purpose of an artwork is not to transmit information or meaning, but is rather to mediate or pattern information or meaning in a way that matches its cultural and temporal context.

L'avvento dei media sullo schermo dell'arte rende definitive l'implausibilità e l'irrealtà delle sue stratificazioni esistenziali e naturalistiche.

Most popular films have a narrative. You step into an abstraction of time, which is not at all like the time one lives.

Quali sono i limiti della narrazione della realtà?

A: When you say a work is literary, you usually mean it's bad; when a book is said to be too literary this is also considered a criticism. It's like saying it's arty.

B: Do you think that your work is literary?

A: No, because I never think of myself as an author, only an artist.

Art is what makes life more interesting than art.

Ogni uomo si inventa prima o poi una storia, che ritiene la sua vita, o tutta una serie di storie.

Ogni volta che uno parla nozionisticamente, con esattezza, su come qualche cosa andrebbe fatto, tu ascolta, se puoi, col massimo interesse, sapendo che il suo discorso descrive un'unica linea in una sfera di attività potenzialmente illimitate, che ognuna delle misure che lui ti dà esiste entro un campo spalancato all'esplorazione.

Tutto quanto dobbiamo fare è accostare informazione a informazione, non importa quale. È così che diventeremo consapevoli del mondo perché è quanto fa esso stesso.

Nessuno ha mai avuto in mente la maggior parte di ciò che accade.

Alessandro Broggi

[Autori citati: E. Albee, I. Bachman, N. Bourriaud, G. Celant, Clegg & Guttmann, S. Douglas, R.W. Fassbinder, M. Fernandez, R. Filliou, S. Fleury, M. Frisch, N. Goodman, R. Horn, M. Houellebecq, R. Irwin, M. Kelley, J. Koester, D. Mamet, S. Morrissey, G. Perec, R. Serra, P. Sietsema, G. Rockenschaub, A. Ruppertsberg, E. Ruscha, M. Shiff, B. Strauss, B. Vian, B. Viola, L. Wittgenstein]

LA RESPONSABILITA'

Quando pensiamo al concetto di responsabilità, ci viene subito in mente l'ordine giuridico: la legge infranta o rispettata. I codici che gli uomini si sono dati per riuscire a convivere nel modo meno cruento possibile. Solo in un secondo tempo assumono rilievo gli altri risvolti di questa parola che purtroppo sta diventando assai logora, visto l'uso smodato che se ne fa un po' dovunque. Ed ecco allora comparire, quasi come una nota a margine, la responsabilità morale, rispetto ai valori etici che tuttavia ognuno di noi elabora secondo schemi inevitabilmente soggettivi: si va quindi dalla rigida precettistica, prerogativa dell'individuo austero e inflessibile, all'alibi interiore, tipico degli ipocriti, più o meno sofisticati. In molti casi, comunque, un'azione può risultare compatibile legalmente senza esserlo dal punto di vista morale. Esistono forme di responsabilità sociale che sono ancora più sottili e riguardano gli usi e i costumi del mondo in cui operiamo: spesso implicite, a volte le praticiamo inconsapevolmente.

Tali accezioni della responsabilità non sono state sufficienti a evitare, nella storia umana, le peggiori nefandezze: sarebbe da ingenui ritenere che avessero potuto impedirle, ma forse avrebbero dovuto metterle sotto scacco, almeno dal punto di vista logico. E invece gli assassini hanno potuto affermare, a voce alta, davanti alle corti chiamate a giudicarli: io non sono punibile perché ho eseguito gli ordini. Non avevo scelta. Se, nel lager dove prestavo servizio, mi fossi rifiutato di fucilare gli inermi, sarei stato ucciso insieme a loro. Questa posizione difensiva è assai più diffusa di quel che crediamo. Riferita ad Auschwitz, è diventata il manuale dell'infamia: i burocrati che mettevano il timbro di consegna sui fogli dei deportati dichiararono, a guerra finita, di non aver sospettato neppure per un momento le conseguenze di quel loro piccolo gesto esecutivo. La medesima testimonianza resero i ferrovieri che conducevano i treni fino alle banchine dei campi; i dottori pronti a dividere i malati dai sani, le donne dagli uomini, i vecchi dai giovani, avviando gli uni verso la morte, gli altri al lavoro nelle baracche; le guardie delle Ss; perfino coloro che, secondo la procedura, erano incaricati alle graticole delle camere a gas: anche questi ultimi, nei processi che si tennero a Francoforte negli anni Sessanta, si protestarono innocenti. In realtà, come sappiamo, non lo erano affatto, ma per inchiodarli alle loro colpe le accezioni giuridiche, morali e sociali della responsabilità, a cui abbiamo prima accennato, si dimostrarono davvero inefficaci, come armi sparate a salve contro il diavolo della specie umana. Lance con la punta di gomma. Semplici parole senza frutto. Tanto è vero che in nome di quelle stesse nozioni di responsabilità i carnefici la fecero franca. Le condanne di Norimberga rappresentano infatti, dal punto di vista giuridico, come risulta assodato, un vero e proprio strappo alla regola.

Accantoniamo le grandi tragedie del Novecento e guardiamo cosa accade ogni giorno, qui ed ora, intorno a noi. Quante volte, nella vita professionale, ci siamo limitati ad eseguire il cosiddetto mansionario senza tenere conto dei contesti? Se siamo sinceri, dobbiamo ammettere che si tratta di un comportamento automatico, quasi inevitabile. Del resto, l'organizzazione del lavoro aziendale, come numerosi studiosi hanno dimostrato, a partire da Zygmunt Bauman, poggia le sue basi proprio sul concetto del compartimento stagno, anche se sono tante ormai le critiche espresse da chi vorrebbe creare i presupposti strutturali affinché l'informazione passi da un reparto all'altro e tutti gli operai siano consapevoli del processo produttivo. Consideriamo i nostri rapporti umani quotidiani. E poniamoci la classica domanda di prova: di fronte a una palese ingiustizia, accaduta a due passi da me, sono intervenuto oppure no? Fino a che punto mi sono sentito chiamato in causa da un evento non rivolto contro la mia persona?

La responsabilità assoluta, che dovrebbe spingerci a prendere posizione, a sporcarci le mani, a metterci in gioco, è sempre pre-giuridica, pre-morale, pre-sociale. Essa nasce quando due uomini si guardano. Io e te. Tu ed io. Prima ancora di entrare in contatto, sentono di appartenere alla medesima specie. Avvertono una radice comune. E' questa la molla che determina l'azione di soccorso. Intendiamoci: sarebbe impossibile per chiunque caricarsi sulle spalle i mali del mondo. Se così fosse, sprofonderemmo sotto la soma, condannati alla nevrosi, incapaci di accettare la nostra impotenza. E allora in quale modo agire?

Propongo di esercitare la responsabilità assoluta, laddove risulti impossibile trasformarla in una norma di condotta, come una forma di contraddizione esistenziale inevitabile e permanente fra quello che si potrebbe fare e quello che non si farà mai. Dimenticare questo scarto, oppure rimuoverlo, è il pericolo che l'uomo del ventunesimo secolo rischia di correre. Disporsi a vivere con la pungente consapevolezza della nostra insufficienza, abbandonando l'illusione di poterci mettere il cuore in pace ma non smettendo di lottare per superare questa condizione, potrebbe invece essere l'ultima frontiera della resistenza etica.

Eraldo Affinati

IL GIUDICE E LA CHIMERA RACCONTO GIUDIZIARIO TRA CRONACA E FINZIONE

Qualche anno fa, durante un turno di servizio in cronaca giudiziaria, tra i vari processi della giornata cui dovetti assistere ce n'era uno che mi colpì in modo particolare.

Imputata era una guardia carceraria, accusata da un detenuto di maltrattamenti e abuso di potere. Secondo il racconto fatto in aula, il pestaggio era avvenuto la sera del giorno di Natale. Il detenuto, che divideva la cella con un compagno, in preda allo scoramento e a una dolorosa nostalgia, come spesso accade in un carcere nei giorni delle feste, aveva cominciato a "fare voci". Si era messo a cantare, voleva improvvisare una specie di festiciola non senza un pizzico di irriverenza e aveva finito per fare un po' troppo chiasso. Così la guardia carceraria era intervenuta e dopo un breve battibecco l'aveva picchiato, colpendolo più volte al ventre per non lasciare lividi, come fu riferito in aula. Questo secondo l'accusa. Durante l'udienza furono sentiti come testi i colleghi della guardia carceraria e il compagno di cella del detenuto picchiato. I primi negarono ogni violenza, il secondo - che in fase istruttoria aveva invece confermato il pestaggio - in aula ritrattò ogni cosa.

Ricordo quest'uomo - il testimone - all'epoca ancora carcerato. Era pallido e magro, il volto scavato, i capelli lunghi spettinati, le braccia tatuate. Era arrivato nell'aula del tribunale scortato dalle guardie carcerarie, gli stessi colleghi dell'imputato, e alle domande del pm, della difesa e del giudice rispose con un'infilata di sommessi e sussurrati "non ricordo", mentre le guardie carcerarie ostentavano un'aria del tutto indifferente.

Siccome spesso la realtà è esattamente come pensiamo che sia, era evidente che l'uomo era stato intimorito, anche perché - va detto - il detenuto accusatore aveva nel frattempo scontato la pena, e adesso assisteva al processo da libero cittadino, al riparo da ogni possibile ritorsione qualora fosse stato ancora in carcere.

Durante il dibattimento l'accusa non era stata in grado di produrre convincenti referti medici sull'avvenuto pestaggio, i colleghi dell'accusato avevano confermato l'intervento in cella ma negato la benché minima violenza, per cui l'unico elemento a sostegno dell'accusa era la testimonianza del compagno del detenuto picchiato. Di fronte alla sua ritrattazione (non c'era ancora l'incidente probatorio), però, rimanevano ben pochi elementi in mano all'accusa. Anzi, la parte offesa rischiava una denuncia per calunnia. Il processo si concluse con una sentenza di assoluzione nei confronti della guardia carceraria "perché il fatto non sussiste".

Terminata l'udienza mi resi conto che, come talvolta accade nelle aule giudiziarie, avevo di fronte due verità: una verità di diritto, espletata nella forma della sentenza, e una verità esperienziale, espletata nello sguardo impaurito del teste chiave. Da una parte la vita, dall'altra il giudizio.

Nel pomeriggio dello stesso giorno scrissi una breve cronaca del processo esponendo i fatti in modo essenziale e il più preciso possibile, senza alcun accenno - ovviamente - alla possibilità che il teste chiave potesse essere stato intimorito e costretto a ritrattare. Ne risultò un articolo breve e arido che non sarebbe riuscito in alcun modo, come avrei invece voluto, nell'intento di instillare nei lettori del giornale - anche i meno accorti - il dubbio che la realtà non fosse quella riportata nel resoconto di cronaca, e che la verità molto probabilmente rimaneva da un'altra parte, e cioè al di là di quella "barriera con il mondo" costituita dalla sentenza. Speravo che l'esposizione dei fatti in sé bastasse a suggerire ciò che, come cronista, non potevo dire, a pena di cadere nell'illazione, facendo così un cattivo servizio prima di tutto al lettore (oltre, ovviamente, a rischiare una querela). In qualità di cronista avevo svolto - suppongo - il mio lavoro in modo diligente, ma come narratore provavo la spiacevole sensazione di chi non può usare le parole per rappresentare quella certa realtà esperienziale, per il semplice motivo che "il diritto, comunque si manifesti, paralizza il tempo e le forme" **(1)**.

Ecco, provavo una sensazione quasi di paralisi, e mi resi conto che, se volevo liberare le parole, se volevo portare il lettore vicino a quella realtà non solo di diritto della quale avevo avuto esperienza, allora avrei dovuto abbandonare il territorio della cronaca e inoltrarmi in quello della narrativa. La causa, intesa non come *litis*, ma come *quaestio*, e cioè considerata in tutte le sue fasi di istruttoria, dibattimento, sentenza, è una storia - vale a dire una "rappresentazione di avvenimenti e situazioni (...)

in una sequenza temporale" **(2)** - racchiusa in una procedura, cioè nel complesso delle norme e dei codici che regolano il processo.

Se compito del cronista è quello di liberare la storia dalla procedura in funzione informativa secondo le regole e le tecniche della scrittura giornalistica (tenendo sempre conto che la "perorazione narrativa (...) rimane per l'uomo della strada il portale per l'arcano reame del diritto" **(3)**), compito del narratore è invece quello di liberare la storia dalla procedura in funzione di rappresentazione: non è più un'informazione e una comunicazione del fatto giudiziario, ma la sua rappresentazione in funzione letteraria, e quindi emozionale, speculativa, etica, morale ecc. Questo perché "la letteratura smaschera il diritto" **(4)**, e sottrae la rappresentazione degli avvenimenti ai lacci di un formalismo procedurale che è "povera scimmia dell'esperienza, realtà immaginaria che pretende di sovrapporsi a quella vera" **(5)**. Il cronista effettua in sostanza una semplificazione formale che deve però rispettare la procedura, il narratore invece - che si tratti di *fiction* o *non-fiction* - non è tenuto al rispetto della procedura: i codici espressivi prevalgono sui codici procedurali e informativi. Si tratta, in buona sintesi, di togliere quelle che l'avvocato-narratore francese François Gayot de Pitaval, nel presentare nel 1734 le sue "Cause celebri ed interessanti", una delle prime raccolte moderne di novelle giudiziarie, definì le "spine del Palazzo". Ma, una volta redatta la breve cronaca del processo alla guardia carceraria accusata di aver picchiato un detenuto, o meglio a prescindere da questa, come avrei potuto "liberare" la storia in una forma narrativa? Diciamo che al narratore sono date almeno tre possibilità:

- La procedura è il meccanismo che muove la narrazione. Il racconto del processo diventa l'intreccio, inteso come successione dei contenuti d'azione: la storia del detenuto picchiato diventa dunque un *legal thriller*, il racconto è la storia di questo processo.

- La procedura *entra* nella storia, nella sua struttura. La procedura è la *fabula* che accompagna la successione causale e temporale degli eventi: è, nella vicenda narrata, il momento che "segna la presenza del tempo" **(6)**. Avrei potuto, ad esempio, raccontare la vita del detenuto o della guardia carceraria a partire dal processo, o avere il processo come punto d'arrivo, oppure lasciare al processo il compito di unire come un *fil rouge* lo svolgersi della vicenda.

- La procedura è la storia. La vicenda del detenuto picchiato può essere scritta nella forma dell'interrogatorio del suo compagno di cella, o di una confessione o di un'arringa: in pratica il codice espressivo della narrazione - la lingua e lo stile - è una mimesi del codice procedurale. Ma queste sono solo tre delle forse infinite possibilità che ha il narratore di rappresentare la realtà attraverso la forma del racconto giudiziario, e questo sia nel caso che la storia "liberata" sia "vera", "inventata" o un misto di verità e di invenzione.

Il punto fondamentale resta quello di vincere il conflitto insito fra diritto e letteratura. Il giudizio, per sua natura, ferma, blocca le azioni e le passioni della vita: se ne nutre, le cerca, ma in quanto giudizio per poterle capire, esaminare e valutare le deve fermare, come il naturalista "ferma" gli animali sotto vetro in formalina per poterli studiare nel tempo.

Il narratore deve invece tornare a far fluire azioni e passioni perché il suo scopo non è il giudizio, ma una critica del giudizio, quindi un'esplorazione di limiti e possibilità. Il giudizio diventa per il narratore un'opportunità spesso straordinaria, il "territorio del diavolo" dove poter effettuare le proprie scorribande, dove mettere in gioco anima e pensiero. "La lingua non può sostituire la morale e i valori (...) ma è destinata a colmare il vuoto quando ogni altra cosa si dissolve" **(7)**, ed è per questo che per un narratore la legge - la procedura - può diventare "il sistema culturale estrinseco più importante alla luce del quale verificare i (propri) dubbi" **(8)**. Giustizia e ingiustizia diventano così i poli entro i quali si muove un sistema dove il narratore può trovare la via espressiva migliore per rappresentare una realtà spesso sfuggente.

È un fatto, del resto, che "il rapporto tra estetica ed etica, tra forma e sostanza e fra teoria interpretativa e contesto storico viene affrontato al meglio proprio attraverso l'uso letterario di tematiche giudiziarie" **(9)**. Ogni storia, ogni narrazione nasce da una crisi, un evento, un pensiero, un ricordo un'azione che interrompono un equilibrio, un'esistenza indirizzando la vita verso una nuova ricomposizione, un nuovo equilibrio, al quale la narrazione dà forma e, direi, sostanza. Ogni atto della legalità - soprattutto il processo - ha la stessa funzione di rottura e ricomposizione: è la presa d'atto di un corto circuito, ed è là, nel punto di rottura della faglia, che il narratore va a cercare quella "mediazione simbolica" che "trasforma l'universo naturale in un universo di senso" **(10)**.

Tra cronaca e finzione, l'atto giudiziario "è un atto di interpretazione" **(11)**, e come tale indica al narratore una via privilegiata all'interpretazione del mondo, offre un'altra possibilità di dare un nome alle

cose, di compensare la mancanza di trasparenza della vita, e insomma di fare luce non sulla verità, ma sulla ricerca della verità, esplorando lo spazio dell' intervallo fra l'evento e la sentenza, là dove avvengono i corti circuiti della vita.

Pietro Spirito

Note.

- (1) E. Di Mauro, "Il giudice e il suo scriba - Narratori davanti alla legge", Libri Liberal, Firenze 1998, p. XXII.
- (2) G. Prince, "Narratologia", Pratiche, Parma 1984, p.6.
- (3) J. Bruner, "La fabbrica delle storie - Diritto, letteratura, vita", Ed. Laterza, Bari 2002, p. 52.
- (4) E. Di Mauro, *op.cit.*, p. XIV.
- (5) *Ibid.*, p. XV.
- (6) P. Jedlowski, "Storie comuni - La narrazione nella vita quotidiana", Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 10.
- (7) R. H. Weisberg, "Il fallimento della parola - Figure della legge nella narrativa moderna", Il Mulino, Bologna 1990, p. 281.
- (8) *Ibid.*
- (9) *Ibid.*, p. 282.
- (10) P. Jedlowski, *op.cit.*, p. 49.
- (11) R. Ceserani, *Il gioco delle parti*, in E. Scarfoglio, "Il processo di Frine", Sellerio, Palermo 1995, p. 15.

Poesia e realtà

LO SPETTRO DELL'ESPERIENZA

Oltre lo specialismo del critico. La scrittura dell'esperienza e l'esperienza della scrittura. La frase normale (Umberto Fiori). L'intermittenza di senso (Marco Giovenale).

Oltre lo specialismo del critico

Porre come oggetto di riflessione il nesso tra poesia e realtà non credo sia scegliere un tema tra i possibili. Se la poesia ha qualcosa di fondamentale da promettere, ciò dipende dalla nostra convinzione che quelle poche parole messe (quasi sempre) in verticale sulla pagina sappiano dirci qualcosa del mondo o di noi stessi. Se la poesia è una chiave, senza la quale non avremmo accesso a qualcosa di importante per comprendere la nostra vita, allora essa non solo possiede inevitabilmente un rapporto con la realtà, ma costituisce anzi una delle forme più sicure, più storicamente sperimentate di questo rapporto. Ma il presupposto che faccio mio è che si scriva per *far luce* su di noi e sul nostro mondo. Presumo insomma che esistano vari gradi di consapevolezza, di comprensione, di conoscenza della realtà che ci circonda. E presumo ugualmente che la poesia pretenda di *ampliare* la consapevolezza, la comprensione, la conoscenza. In poche parole, penso che la poesia abbia un *oggetto* e che questo oggetto non sia la poesia stessa (anche se può accadere che la poesia parli di sé, si riferisca a se stessa) bensì il *mondo*, qualcosa che è *altro* dalle parole, che *non* sta nel testo.

Se la poesia parla solo di sé, ciò significa che l'unica realtà di cui essa può ampliare la comprensione è la Poesia stessa, universo autonomo e astratto, puramente formale, costruito progressivamente dai poeti nel susseguirsi delle generazioni. In questo caso, si potrebbe discutere sul nesso poesia-realtà, ma a patto d'intendere che ogni singolo testo poetico si rapporta alla realtà del Testo, come una configurazione particolare di parole si rapporta alla virtualità delle infinite configurazioni possibili di parole. Ogni singola poesia non è che una nuova rivelazione di quella realtà potenziale e latente che è la Poesia. Contro tale tesi, sostengo che il rapporto tra poesia e realtà non può essere concepito in questo modo se non secondariamente, in modo derivato. Innanzitutto e per lo più, la singola poesia risponde alla sfida di *dire* il mondo in un modo più "preciso" o più "completo" o più "intenso", di quanto si faccia quotidianamente in una conversazione, in una lettera, in un discorso ufficiale o in una qualsiasi altra circostanza.

Questa semplice affermazione ha una conseguenza molto importante. Coloro che sostengono che la poesia parla solo di se stessa, sono interessati più di ogni altra cosa a quella famiglia di fenomeni che vanno sotto il nome di "intertestualità". Poiché tutto si risolve nel rapporto tra configurazione diverse di un unico universo, quello del Testo poetico, plurale e in continua espansione, allora il lavoro della critica si riduce sostanzialmente a inventariare i rapporti tra i singoli testi poetici. Per quelli invece che rifuggono da questa visione, il testo poetico è messo a confronto con una pluralità di discorsi che sono a lui contemporanei *storicamente*, affinché si possa verificare se e come sia soddisfatta la sua pretesa di dire qualcosa del mondo in *modi* o *gradi* diversi rispetto a quelli disponibili attraverso altre forme discorsive presenti in una data società. Perché mai, insomma, una data poesia dovrebbe parlarci con più completezza della vita umana di quanto potrebbe fare un discorso filosofico, religioso o psicologico?

Il critico, allora, condividendo queste premesse, non sarebbe affatto uno specialista di una forma discorsiva particolare, di un sapere specializzato, grazie al quale dovrebbe dar conto di quell'artefatto linguistico che è il testo poetico. Ma come già affermava **Fortini** nel 1970:

"il critico letterario potrebbe essere colui che parla ad altri (non in quanto specialisti di alcuna specialità ma in quanto raggruppati, o in conflitto, per situazione di cultura, ideologia, classe) e pone l'opera letteraria ed i suoi significati in rapporto con tutto quello che egli sa del pensiero; delle ideologie, delle credenze, della società: sapere nel senso di sapienza e non solo in quello delle scienze positive; e con quello che egli crede e vuole, in un dichiarato confronto fra il messaggio letterario e gli altri messaggi che lui critico attraversano e visitano (...)" (1)

Come sempre l'arduo fraseggiare fortiniano ha il pregio di unire precisione e ampiezza di sguardo. Quello che Fortini qui dice è che il critico letterario, ossia il critico militante, e non il filologo o lo storico della letteratura o l'esperto di semiotica, ha il compito di *mediare tra l'opera e il mondo*, intendendo il "mondo" come l'insieme dei messaggi *non poetici* che lo attraversano e lo costituiscono per noi, individui situati in una certa fase storica e in una certa società. Questa concezione dev'essere ben distinta da un'altra più diffusa, ma di stampo spiritualistico, che pretende anch'essa di rivendicare il peso di un universo *extrapoetico* e *extratestuale*. Il punto è che essa fa di ciò che trascende il testo poetico un'entità indeterminata, posta *altrove* e *al di sopra* degli umani saperi.

È l'idea che troviamo espressa, ad esempio, dai curatori dell'antologia poetica *Il pensiero dominante*, laddove contestano gli eccessi del "formalismo" e della "intellettualizzazione della poesia". Respingendo il modello di una poesia intesa come gioco di segni fine a se stesso e avulso dalla nostra esperienza del mondo, **Loi** e **Rondoni** sostengono un interesse condivisibile per il rapporto tra il testo e l'extratesto, tra la poesia e l'altro da sé. Sennonché dopo aver dichiarato l'importanza di un tale rapporto,

lo annichiliscono in nome di una fantomatica identità, che sfugge ovviamente ad ogni presa concettuale. La poesia, infatti, è "l'annullamento dell'individualismo come legge in favore di un'esperienza misteriosa di concomitanza tra sé e gli altri, tra sé e il mondo e l'energia che lo anima" (2).

Per nulla ci interessa qui polemizzare con le scelte antologiche realizzate dai due curatori. È importante semmai richiamare il loro argomento contro lo "specialismo" del critico e il "formalismo" del poeta, per distinguerlo categoricamente dal nostro. Lui e Rondoni piuttosto che aprire, al di là dello specialismo universitario e delle sue esigenze di neutralità, uno spazio di libertà del critico, di scelte e giudizi giustificabili "in nome proprio", semplicemente negano qualsiasi necessità di mediazione critica grazie ad "un'esperienza misteriosa", che dal poeta si trasmette al lettore per le virtù segrete del testo.

Qualsiasi contestazione del critico specialista e dei suoi strumenti neutrali non può che porsi ad un livello di complessità analogo a quello elaborato dal discorso fortiniano. Altrimenti vi è il rischio di richiamarsi ad un'esperienza sacralizzata, di cui non è possibile dire nulla, se non che l'autentico poeta ne è il *solo* portavoce.

Per ciò che riguarda la contestazione del "formalismo", dobbiamo svolgere invece un discorso ulteriore.

Dalla scrittura dell'esperienza all'esperienza della scrittura

Propongo qui non una riflessione compiuta, ma un frammento di riflessione. Non c'è in questo nessuna predilezione per l'aforisma critico o l'impressionismo. C'è solo la consapevolezza dei propri limiti e la speranza che altri possano riprendere, correggere e ampliare questo abbozzo di analisi.

Solitamente, quel fenomeno letterario denominato "neoavanguardia" costituisce un irrinunciabile punto di riferimento positivo o negativo per tracciare geografie o storiografie nell'ambito della letteratura degli ultimi cinquant'anni. Tutto il resto può essere cangiante, assumere forme o nomi diversi, ma la neoavanguardia deve rimanere un pilastro segnaletico incrollabile. Anch'io me ne servirò in questi termini, seppure il mio discorso non implica una valutazione sulle singole attività poetiche dei componenti della neoavanguardia. Quello che mi interessa cogliere si situa soprattutto sul piano della "teoria" prodotta dai neoavanguardisti. E io considero questa "teoria" per quanto ha di *sintomatico*, se riletta oggi. Ma un discorso analogo si potrebbe fare per altre esperienze letterarie, anche se tutte riconducibili probabilmente ad un tipo di rapporto privilegiato con l'eredità delle avanguardie storiche, come nel caso del gruppo di poeti e scrittori orbitanti intorno alla rivista *Tel Quel* in Francia, durante gli anni Sessanta.

La mia ipotesi, dunque, è che l'oscura categoria di "formalismo", e lo spettro di sterilità che essa evoca in molti di noi, poeti, critici o lettori, va precisata, illustrando il "passaggio" da una scrittura dell'esperienza ad un'esperienza della scrittura. Non si tratta di un gioco di parole, ma di uno spostamento gerarchico dei termini attraverso i quali ci sforziamo di comprendere l'attività letteraria e poetica. Ecco, quindi, il mio frammento di riflessione, scritto qualche anno fa in occasione di un lavoro più ampio e ambizioso mai portato a termine. Tale lavoro verteva sul chiarimento della *funzione sociale* del genere poesia e il brano che propongo porta ancora traccia di tale approccio al problema.

Bisogna, in quanto poeti, prepararsi per le grandi solitudini. Non si tratta di solitudini esistenziali o metafisiche. Sono le solitudini tutte sociali del *mancato riconoscimento*, dello *status* negato, conseguenti allo svuotamento della funzione pubblica e culturale del poeta. E tali solitudini appaiono "grandi", in quanto agire al di fuori della teleologia della merce (tutto ciò che si fa ha come scopo di essere venduto) e al di fuori dell'ontologia dei mass-media (sei ciò che il tuo sembiante pubblicitario è) rende spaventosamente deserto il contesto entro cui si realizza la nostra attività. Condannati tutti quanti a vivere oscuramente. A rischio di solipsismo, pur non avendone la vocazione. (Così è anche per noi, che ad un tratto ci siamo tolti dalle nostre solitudini, che siamo ad esse insofferenti, che ci siamo inventati occasioni di dialogo e incontro, pur di confermarci che la poesia *esiste*, non solo *in noi*, indimostrabile fede, ma anche *tra di noi*, nelle letture reciproche, nelle repulsioni e negli attaccamenti, nelle curiosità incolmabili.)

Ma in che cosa consiste lo "svuotamento" della funzione pubblica del poeta? Una prima e approssimativa risposta potrebbe essere questa: il genere lirico *sembra* aver perso la sua influenza specifica nella determinazione del nostro orizzonte culturale, *sembra* non poter più fornire delle parole, delle immagini, delle suggestioni capaci di valorizzare o almeno chiarire la nostra esistenza. In altri termini, è venuto appannandosi quel nesso tra poesia e società che, nella modernità, ha garantito comunque l'interesse pubblico per la *forma* di espressione lirica, indipendentemente dal tipo di materiali - privati, marginali o addirittura asociali - da essa trattati. Non si sta certo denunciando la poca rilevanza del discorso poetico nei confronti di temi che riguardano l'ambito dei destini collettivi e dei grandi eventi storici. Già nel XIX secolo **Baudelaire** annunciava, in poesia, la necessità di eroicizzare la vita privata e la coscienza interiore, stabilendo così la supremazia della lirica sull'epica, sulla tragedia e sulla satira. Ma durante il Novecento, almeno fino agli anni Cinquanta, qualsiasi evento della vita privata, sia pure il più risibile o eccentrico, costituisce una scoria biografica in grado di essere redenta, assumendo l'impronta dell'universale. La miseria dell'esperienza individuale può ancora mutarsi in emblema, illuminazione profana o epifania, in virtù del lavoro di distillazione e sublimazione proprio della forma lirica. Ma con gli anni Sessanta viene a prodursi un'incrinatura profonda in alcuni dei postulati della lirica moderna. Di

questo evento, la neoavanguardia è stata ad un tempo celebratrice e vittima. Ciò che in primo luogo viene sconfessato è il postulato di un intreccio possibile tra esperienza individuale e parola poetica.

Questo intreccio è sciolto in modo drastico, con l'irruzione sulla scena di un'ideologia del testo che svincola l'attività poetica dalla pretesa di esprimere un'esperienza o un sé, considerati come preesistenti all'atto dello scrivere o, comunque, non del tutto coincidenti con esso. Di fronte ai radicali mutamenti di quegli anni, il poeta sembra reagire con una mossa audace e disperata: assolutizza la sua sovranità e, contemporaneamente, la rende più arbitraria. D'ora in poi è l'atto stesso di scrivere a giustificare ogni presa di parola: l'esperienza della scrittura, infatti, diviene il *tutto* dell'esperienza. L'urgenza di rompere ogni legame con l'onnicomprensiva categoria del "realismo", finisce inconsapevolmente per travolgere anche le coordinate ideologiche dell'espressivismo moderno, ossia l'idea che la forma lirica sia la realizzazione compiuta di un senso che la vita individuale custodisce in sé in modo potenziale, oscuro, informe. L'intero patrimonio delle scorie biografiche, da sempre fluttuanti ai margini della storia collettiva, è ora del tutto screditato. La vita non è più quel polo verso cui la scrittura si sente obbligata e rispetto al quale anela liberarsi (in forma più o meno sublimata, più o meno mistificante). Tutta la vita, ora, accade nel perimetro del testo, si realizza nell'attività dello scrivere. Quando **Montale** parlava di una vita ridotta al cinque per cento, pensava alla scrittura come un segmento ulteriore, gravitante intorno a quel nucleo minimo. Per i Novissimi anche quel cinque per cento è liquidato: l'ontologia rimanente è quella del testo. Evento e scrittura coincidono. L'unica esperienza che si può ancora fare è confinata nella pagina.

La rottura prodotta è profonda e i Novissimi ne sono consapevoli, seppure non possano coglierne, ovviamente, tutte le conseguenze. Scrive **Alfredo Giuliani** al termine della prefazione della celebre antologia einaudiana del 1965:

"Se vivere è già <<rappresentare>>, ossia scrivere, incidere biologicamente segni memoriali, fare poesia è un forzare la vita a risciversi, a scompigliare e rimontare segni memoriali in nessi inediti, spingerla a liberarsi dai feticismi della rappresentazione in visioni che <<traversano>>, senza sostare e <<formarsi>> né nell'uno né nell'altro, il linguaggio della vita e quello dell'arte. In altri termini: il primato della struttura, il suo porsi in luogo della rappresentazione, significa che la poesia, anziché offrirsi nel suo insieme come metafora del reale, si costituisce come un altro polo di quel mondo linguistico che tutti scriviamo vivendo" (3)

Nonostante una predilezione per un linguaggio tecnico, di iniziati alle ardue verità del verbo strutturalista, un punto emerge chiaramente dal passo citato: la distinzione polare tra vita e scrittura è mantenuta solo per annunciare un continuo slittamento del biologico nel semiotico e del semiotico nel biologico. Scrittura e vita divengono quindi termini interscambiabili. La poesia non parla del mondo, è un mondo alternativo al mondo. Ciò che ora suona nuovo è l'aut aut: o poesia obsoleta che vuole essere "metafora del reale", o poesia attuale che vuole essere un reale alternativo. (I teorici attenti, dal romanticismo in poi, avevano sempre impostato il discorso, sottolineando entrambi gli aspetti della parola poetica: sia metafora di mondo, sia mondo autosufficiente. E le suggestioni maggiori nascevano appunto da un tale paradosso irrisolvibile.)

Questo mutamento, che fa *dello scrivere* l'esperienza centrale della vita, non possiede però gli accenti "esistenzialistici" che si possono ritrovare nel **Blanchot** degli anni Cinquanta. L'esperienza come scrittura era celebrata in Blanchot all'insegna dell'anticipazione della morte e della non produttività. Come abbiamo visto, per i Novissimi è il biologico ad iscriversi nel semiotico. La scrittura è quindi manifestazione di energia vitale immediatamente resa produttiva nell'attività poetica. L'esperienza diventa *sperimentazione*, ossia l'ambito programmatico nel quale, a partire da alcuni procedimenti fissi, si produce il testo, disintegrando il proprio patrimonio di ricordi e immagini. Qui tocchiamo uno dei punti decisivi della mia ipotesi. Nella formula "scompigliare e rimontare segni memoriali in nessi inediti" c'è tutta la grandezza e la miseria di molta poesia, dagli anni Sessanta fino ad oggi, e non solo di derivazione avanguardistica. Si potrebbero citare mille altre fonti, che riconducono a questa medesima idea: la scrittura come esperienza è un lavoro di "disintegrazione" della *figuratività* propria di ogni esperienza comune.

Col termine "figuratività dell'esperienza" mi riferisco al fatto che ogni nostro vissuto è modellato culturalmente, si rende riconoscibile e verbalizzabile in virtù di stereotipi condivisi. L'esperienza non è un flusso informe, a cui diamo, ciascuno per proprio conto, una figura. Ora, la neoavanguardia prendeva atto lucidamente del diffondersi crescente di modelli dell'esperienza *direttamente* controllati dall'industria della comunicazione e dello spettacolo. Constatava così la colonizzazione della memoria e dell'inconscio da parte di una nuova forma di merce: l'immagine pubblicitaria e televisiva. A fronte di ciò, i Novissimi affidavano alla scrittura poetica una missione di de-condizionamento: la rottura dei nessi e la produzione di segni irrelati significavano, nell'ottica militante dell'epoca, la fuga dall'*inautenticità* della vita, ulteriormente mercificata con lo sviluppo economico dell'inizio degli anni Sessanta.

Questa tattica dimostrò assai presto i suoi limiti, alcuni previsti altri no. L'industria culturale e pubblicitaria si impadronì con prontezza dei procedimenti di scomposizione e ricomposizione dei segni

utilizzati in ambito poetico e artistico. Il rischio era in qualche modo previsto e questo ha avuto come sua conseguenza una sorta di continua corsa in avanti. Ciò ha però prodotto a lungo andare un dilemma: a che ci serve un testo che disintegra la nostra esperienza, sia essa pure inautentica, derivata, parassitata da centri di produzione, se i frammenti di essa non compongono nulla che ci renda il nostro sé e il nostro mondo più comprensibile o più consistente? La domanda dovrebbe però essere rivolta non solo ai poeti sotto qualche aspetto eredi della neoavanguardia, ma a tutti i poeti che, anche in nome di principi teorici o di simpatie ideologiche del tutto diverse, sono approdati a risultati di scrittura simili. (Detto di passaggio e tra parentesi, questa domanda me la pongo anch'io, nel mio fare poetico, senza che per questo abbia trovato una immediata e convincente risposta.)

La frase normale (Umberto Fiori)

Mi verrebbe da dire che un valido poeta non può non passare attraverso il dilemma sopra esposto. Chi oggi non dubita della propria esperienza, rischia il peggiore degli errori: scambiare una cartolina tramonto-pastello con una *tranche de vie*. Eppure vi sono casi rari, in cui la scrittura poetica è pensata e praticata in termini di "inattesa" arrendevolezza nei confronti della "frase normale" e della "figuratività" più familiare. È il caso di **Umberto Fiori**. Nei suoi testi più riusciti, Fiori celebra qualcosa come la *radiosa evidenza dell'ottusità*. Fiori non ricerca mai, nel comporre le sue figure, stratificazioni di senso, profondità temporali della memoria, richiami a incerti destini collettivi. Nemmeno è attirato, come lo è un Majorino ad esempio, da continui rovesciamenti e scambi tra "superficie" e "profondità". In lui c'è un esercizio ostinato a non "penetrare". Gli oggetti e le persone vengono costantemente trattenuti nella loro evidenza più familiare, pre-fenomenologica, senza mai risolversi nell'estraneità della pura apparenza, né caricarsi di rimandi storici e culturali. Mantenere un tale equilibrio non è affatto facile. Ed in effetti il grande fascino della poesia di Fiori (per chi ne è sensibile), credo consista proprio in questo. Una tale poesia rinuncia ovviamente e fin da subito alla *verità*, ossia ad ogni forma di figurazione della "totalità". Ma sappiamo che anche il genere lirico può inseguire la verità nella forma del frammento avulso, totalizzante. Neppure questa è la via di Fiori. Quest'ultimo è semmai un maestro nel far vibrare i contorni delle situazioni più familiari e ordinarie, senza per questo frantumarli o deformarli. Ci si potrebbe chiedere quale ne possa essere il vantaggio. Credo che sia lo stesso che ci offrono certe osservazioni del secondo **Wittgenstein**, in tutt'altro ambito ben inteso. Come esiste una volontà ostinata di penetrazione del linguaggio ordinario, che conduce ad una vera malattia del pensiero, così esiste anche una volontà di penetrazione delle nostre esperienze quotidiane verso un significato più alto, pieno, astratto. Contro tale volontà agisce la scrittura di Fiori, abituandoci a percepire in qualche modo la forza, il sostegno, il calore insito nei nostri limiti, nelle nostre angustie. Si legga, a trasparente esemplificazione di quanto detto, questa poesia:

Pedone

Pensare fa paura. Fa paura
sollevarsi dal mondo, lasciare
Il mondo – questo, che ci tiene –
per averlo davanti.

Andiamo in giro
In una scena familiare:
nuvole, muri, piante; ma non possiamo
abbracciarla, capire fino in fondo.
Siamo lontani dalle cose vere
Che abbiamo intorno.
Siamo in errore.

Eppure a volte uno lo vede bene
il suo errore, lì, com'è fatto,
lo sente come parla e come si muove
dentro, e la voce esatta che ha.

L'*errore* consiste nell'incapacità di comprendere "fino in fondo" quella "scena familiare" che, quotidianamente, si ripropone a noi. Fiori testimonia del comune sentimento d'incompletezza dell'esperienza. Noi sentiamo, sappiamo, che c'è un *oltre*, un sovrappiù di senso, una *verità* a cui attingere. Non si tratta, per forza, di "verità" d'ordine metafisico. La biografia intellettuale di Fiori ci spinge più a credere che la *verità* assente è di ordine umano, storico e politico. Insomma, è una verità che si costruisce collettivamente, attraverso le mediazioni dei saperi, ma anche delle esperienze personali maturate, decantate. Ma raramente noi siamo propensi a concentrarci sull'*oltre*. Raramente abbiamo l'occasione, l'energia, i mezzi per scavare "fino in fondo", dentro le scene che fanno parte della nostra

vita ordinaria. E questa consapevolezza non è cancellata da Fiori, ma egli la sollecita nel momento stesso in cui accetta e celebra il limite del nostro sguardo, la sua opacità relativa.

L'intermittenza di senso (Marco Giovenale)

Nei testi di **Marco Giovenale** la questione di una "disintegrazione dell'esperienza" sorge spontanea. Qui il "familiare" è un territorio precluso. Fin da subito, però, ci si può chiedere se ciò che appare come una serie di figure disarticolate, non sia invece il frutto di un elementare lavoro di articolazione. Noi sorprendiamo Giovenale nell'atto di scomporre il già scomposto e irrelato materiale della sua esperienza o assistiamo piuttosto a primi movimenti di "agglutinazione" di un flusso disperso e molteplice? Io sono propenso a difendere la seconda ipotesi. E cercherò di dimostrare perché.

Innanzitutto prenderò in considerazione *Il segno meno. Parte di prosimetro (1998-2003)*, uscito per Manni nel 2003. Si tratta senz'altro della raccolta più ampia e articolata pubblicata da Giovenale. Una raccolta che lo colloca tra gli autori più interessanti di quella fascia generazionale assai trascurata da editoria e critica che è costituita dagli esordienti degli anni Novanta. Di quel gruppo di poeti, Giovenale ha la salutare *noncuranza* attiva che lo spinge a vivere la condizione del poetare, come un'attività di dialogo nell'isolamento, di strenua attività di raccordo e rinvio in una situazione di quotidiana marginalità culturale. E tutto ciò nella consapevolezza, sempre più marcata, che le istituzioni letterarie l'attitano, che i piagnistei sono perfettamente inutili, come le sospettose cerchie esclusive. Ecco allora la postura di Giovenale nell'odierno mondo poetico italiano: scommettere sull'apertura spregiudicata, sulla disponibilità all'incontro e al progetto, senza nulla perdere della propria specificità, sia politica che poetica. Se un'incompatibilità e un'incomprensione devono verificarsi, la loro occasione è la circostanza concreta di dialogo, e non la decisione anticipatrice e astratta. Ciò che ci deve dividere e separare, è il *nostro* lessico, il *nostro* linguaggio, non l'appartenenza ad una corrente od a un'eredità, che eventualmente ci riguardano solo di rimbalzo, come suggestioni e nutrimenti sempre filtrati, elaborati.

Da ciò, l'impegno di Giovenale attraverso il suo blog: www.slow-forward.splinder.com, laboratorio di riflessione e scrittura a tutto campo, che lascia intuire il vasto lavoro che precede il momento della cristallizzazione propriamente poetica. Ed ecco la collaborazione con **Massimo Sannelli**, nella realizzazione di "*bina*" lettera aperta aperiodica. Per non parlare del ruolo di organizzatore e promotore, a Roma, del progetto *Ákusma*. Ma mi rendo conto che, sotto il profilo biografico, il discorso su Giovenale rischia il tono uniformemente elogiativo, per via della rara abnegazione che lo contraddistingue quale interlocutore in un ambiente poetico spesso scostante e ingeneroso. Ritorniamo dunque ai testi.

La scrittura di Giovenale si presenta, ad una prima lettura, come francamente oscura, difficile. In questa durezza scopriamo fin da subito, però, degli improvvisi passaggi, delle vibrazioni di significato ampie, seppure non del tutto determinate ed esplicite. Qualcosa respinge e nel contempo attrae in maniera altrettanto decisa. Intorno a questa tensione, si organizzano le successive letture, che vanno gradualmente a dare profondità e spessore alle figure. *Il segno meno* è quindi un libro che chiede riletture e che impone un'attenzione ai molteplici rimandi interni, in quanto il disegno stesso del libro, la scansione delle sezioni, stanno a significare ben oltre il semplice accostamento dei singoli testi.

Il primo testo, che rinvia con evidenza al titolo della raccolta, è una prosa concentrata ed intensa: uno dei testi migliori del libro. Soprattutto una prosa che acquista, per la sua collocazione in apertura di libro e la sua carica semantica, un carattere esemplare, nei confronti di tante prose, sparse in modo più casuale, in raccolte di poesia di altri autori. Questo testo funziona come un elenco "a risucchio": man mano che si celebra l'onnipotenza del nome, che ogni elenco sacro o profano realizza, si estende l'azione di annichilimento della cosa. Ad operare la successiva sparizione delle *res*, in concomitanza con la loro evocazione, sono i verbi: tutti esprimono un'azione negativa, di rapina. "Mi è stata sottratta una primissima forma che non ricordo", così inizia il brano. Seguono poi altre voci verbali: "nemmeno più ho avuto", "hanno portato via", "hanno preso", "hanno tolto", "hanno tagliato", ecc. Chi è il soggetto che compie questa serie di azioni? Non è mai indicato, ma lo è invece il soggetto su cui ricade questa massiccia azione annichilente: "Sottratto tutto. Tutto bene. Il feto è nato morto." Queste tre frasi si staccano tipograficamente con un bianco, rispetto all'unico periodo iniziale, che si prolunga per oltre una pagina. Eccoci posti di fronte al paradosso del "segno meno": una nascita che è spoliamento, una nuova entità biologica offerta alle forze di rapina di un soggetto plurale e vago (gli "essi" che hanno "sottratto la forma"). Intorno al nodo, alla "strozzatura" semantica, ironica e raccapricciante, costituita dalla frase finale, si possono tracciare diversi fili, per percorrere diversamente i testi successivi.

Io scelgo il filo che mi appare più evidente, quello del *soggetto assente*. In effetti, nei testi della raccolta, il soggetto appare sempre ai margini, defilato, in via di vaporizzazione o, al contrario, sembra condensarsi di colpo, precipitare in una forma solida, pietrificata. Una delle ragioni di questa *inconsistenza biografica* può essere vista in un rifiuto, in una negazione forte delle forme ordinarie di significato: "È il guasto intermittente dell'insegna / *reality*, giù". Vi è qualcosa di compromesso nel rapporto tra il soggetto che osserva e il paesaggio osservato. Il mondo funge da insegna intermittente, da "reality" e non da realtà. Ed è inutile accanirsi su questo lampeggiare: "(...) scoperto infine / che la bottega vendeva l'identico / sciuparsi degli occhi nello sforzo". Il verso di apertura e quello di chiusura di questo testo (il secondo della raccolta) propongono come metafora del paesaggio "la vetrina" con le sue luminarie attraenti, ma anche con la sua superficie riflettente, che restituisce l'immagine dell'inutile sforzo di decifrazione del reale.

Siamo agli antipodi di quelle figurazioni grigie e ordinarie, di cui parla la poesia di Fiori. In Giovenale non riconosciamo quasi nulla dell'esperienza quotidiana, se non questo frantumarsi continuo del senso, questa dispersione dei dettagli, che scorrono sulla pagina avulsi, irrelati. Avvertiamo la tensione di un soggetto che vorrebbe riunire in un'unica realtà la presenza a sé, dolorosa, "mentale", e la consistenza dura, cieca, del paesaggio: "Sente di dover fare corpo tra il luogo – quello spazio breve – e il fatto che non abbia senso restarci" (righe 1-2, p. 35). "Fare corpo" significa non solo calpestare un luogo, ma sentire di averlo interiorizzato e di appartenere ad esso. Questa è l'esorbitante pretesa, sempre negata però dall'estraneità costante del mondo esterno. Ed ecco che allora il soggetto reagisce nuovamente "vaporizzandosi": "Non si può lasciare, è un posto abbandonato" (riga 14, *idem*). La voce verbale, ed il soggetto che essa evoca, è negata, in quanto l'oggettività del mondo ha colmato ogni spazio di manovra, anche nella sua forma negativa (posto *abbandonato*).

Questo movimento, però, se da un lato nega al soggetto una sua consistenza figurale – gli nega posture e memoria –, dall'altro nega al mondo di portare a termine il suo atto di pietrificazione. È il linguaggio, infatti, nel suo sussultare ritmico, sonoro, versale, a rompere ogni possibile fissazione, in senso soggettivo od oggettivo, della figura. La parola *sorprende* di continuo il soggetto che la dice ed *elude* i contorni prestabiliti che l'ordine delle cose gli affida. "Come tutto è più fragile che detto / – e invece è fatto segno del contrario" (v. 1-2, p. 51): abbiamo qui, io credo, due versi chiave per comprendere la poetica di Giovenale. Le cose, in definitiva, sono altrettanto fragili dei filamenti emotivi che le custodiscono. Ciò che davvero ha forza è il *nome*. Il nome *chiama* altri nomi, per moti psichici in gran parte inconsci, e questo spinge il soggetto oltre se stesso e oltre il confine pietrificato del mondo che lo schiacciava. Le parole fuggono in avanti, abbandonano ogni discorso compiuto (ogni figurazione familiare) e rivelano, a tratti, possibilità di senso inaudite, impreviste.

Giovenale, quindi, è certo erede di tutti i pericoli che la poesia come *esperienza della scrittura* presenta. Egli ha scelto un suo versante, e in modo sicuro, radicale: dai surrealisti fino a certo **Milo De Angelis** (quello di *Millimetri* e di *Terra del viso*) e a certo **Giuliano Mesa** (i lavori successivi a *Improvviso e dopo*). Questi pericoli sono di diversa natura. Il peggiore è forse quello dell'*incoerenza*. Si accetta una certa supremazia del significante, per correggerlo poi secondo gli stilemi di una poesia ben codificata e accattivante. Un altro pericolo assai diffuso è quello di scivolare verso forme eccessivamente *astratte* di nominazione. Le parole hanno sì preso il sopravvento sulle esigenze inerziali del soggetto e del suo mondo, ma per costituire un loro disegno astratto, privo di ogni risonanza nella nostra comune esperienza (è il rischio che corrono molti dei poeti orbitanti intorno alla rivista *Anterem*).

Giovenale mi sembra non correre nessuno di questi pericoli. In lui la tendenza all'astrazione è costantemente bilanciata da un'intrusione costante di "corposi", materici, dettagli o gesti o scorci architettonici, di paesaggio: " (...) un fascio nero di denaro / passa dalle prime alle seconde tasche" (v. 7-8, p. 21), "La lepre scalcia per rientrare nella tana. / Fumo degli odori, insetti, niente si accorge." (v. 1-2, p. 50), "La cenere fine di fine / mattina filtra dall'ultimo / listello utile al siero / del vetro. (...)" (v. 5-8, p. 32), "Un cane con più veleno abbaia al muro chiuso / battuto dai motivi dell'acquata." (v. 4-5, p. 29). Emerge qui la stratificazione di rimandi interni al testo di Giovenale: non solo sapienti procedimenti fonici, ma incisività di figure, che se ancora non si compongono in un messaggio chiaro e coerente, rivelano che c'è dell'*ascoltabile* e del *visibile* oltre il nostro ordinario "mal visto e mal detto". E il dosaggio lessicale ne è anch'esso spia: si passa da parole "elementari" (caproniane) come "sedia" e "tavolo" per giungere all'aggettivo letterario "lene", al termine tecnico-specialistico "bucrani", al raro "liquescenza" ed infine ai vocaboli di lingue morte e straniere. Come l'uso drastico e costante dell'*enjambement* suggerisce sul piano delle scelte metrico-ritmiche, tutto il testo di Giovenale, dalle figure di mondo ai singoli vocaboli, è percorso da fratture e relative suture che tengono insieme, spesso per semplice contiguità sonora, materiali di diversissima provenienza.

In conclusione, il caso di Giovenale illustra come un iniziale *rifiuto della figurazione* (dispersione del soggetto, pietrificazione del paesaggio, primato del significante, indeterminazione del significato, ecc.) possa approdare ad un testo fitto di rinvii alla realtà extratestuale, ma non secondo linee-guida consolidate, narrative, ideologiche, bensì attraverso *intermittenze di senso*. Questa condizione, sia chiaro, non mi pare in nessun modo *felice*. Essa riconosce implicitamente che si è annichilito uno spazio condiviso di significati, sui quali poggiare almeno il primo moto espressivo del dire poetico. Ma questa constatazione non si accompagna né ad una rinuncia definitiva né ad un ilare abbandono alla deriva del significante.

Andrea Inglese

Note.

(1) F. FORTINI, *Critica letteraria e scienza della letteratura* [1970], in *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, p. 776.

(2) *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, a cura di Franco Loi e Davide Rondoni, Garzanti, Milano 2001, p. 16.

(3) *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Einaudi, Torino 1965 e 1977, p.12.

IL REGIME DELLA VISIBILITÀ E LA «POESIA-PROBLEMA»

Scura è la terra e scura è la dimora in cui riposa la parola d'origine, quella vera. Per questo i nostri più antichi progenitori avevano la pelle scura. Per questo il colore della notte s'accorda con il volto di chi porta la storia sulle spalle.

Subcomandante Marcos

1. *Il «resto» della poesia negli anni Novanta*

C'è qualcosa di involontariamente tragico nel "trionfalismo" con il quale, durante gli anni Novanta, è stata accolta la poesia ritornata all'affermazione di una «parola integra, portatrice (...) di una più piena vitalità e visibilità umana» **(1)**. Il decennio, viene detto e ripetuto a più voci, ha assistito a «un illimpidimento nei rapporti con le cose e le parole» **(2)**, al ritrovamento di «visibilità delle immagini e di narratività dei testi, fuori dalle alchimie assolute del verbo» **(3)**: tendenza trascinate, ed effettivamente ravvisabile perfino in autori, come Viviani o De Angelis, con precedenti non certo "leggibili". Se questo può essere considerato il segno di un percorso che procederebbe verso «una responsabilità delle parole rispetto alle cose o, anche (...) una consequenzialità delle parole rispetto alle cose» **(4)**, c'è da credere che, conclusa l'epoca della parola "irresponsabile" («eletta, elaboratissima ed enigmatica, tutta tesa ad alludere allo sfuggente mistero del mondo o a mimare e denunciare la sua caoticità mistificata») caratterizzante le stagioni dell'ermetismo, della neoavanguardia «e ancora oltre» **(5)**, la poesia di fine secolo sarebbe finalmente scampata alla prigionia della «pura intensità momentanea» e riuscita nella (a mio avviso, lodevole) impresa di sottrarre al romanzo «quel personaggio fondamentale di ogni "storia di vita" che è il Tempo» **(6)**. Esattamente in questa chiave va recepito il rifiuto della «superstizione filosofica», dell'«esoterismo», del «sortilegio dell'oscurità» **(7)** sancito da quei poeti che, mentre si illudevano di donare all'opera un esito comunicativo/comunitario, un rinnovato rapporto con la storia e con il tempo, l'hanno soltanto consegnata alla paralisi di un'immunizzazione translucida, raggelante, senza neppure la gloria della disperazione, proseguendo sulle strade spianate da maestri eterogenei e discutibili del secondo Novecento come l'ultimo Montale, Luzi, Bertolucci, Sereni, Giudici. Bisogna chiedersi, in primo luogo, se negli anni Ottanta-Novanta il compiuto transito dal primato della parola a quello della *res* abbia segnato davvero un passo in avanti rispetto all'incantesimo metastorico, al «lirismo depurato» contro il quale insisteva giustamente Debenedetti nella sua dura polemica con De Robertis **(8)**; a me sembra, piuttosto, che questo passaggio di consegne si sia beffardamente tradotto non in una liberazione ma in una diversa e più moderna forma di asservimento dell'espressione, nella sua uniformazione livellatrice al totalitarismo abbagliante della tecnica, dell'immagine e della merce-feticcio: e infine nell'emarginazione di quell'indispensabile elemento di rottura e resistenza etico-estetica, di quel nucleo enigmatico mai compiutamente chiarificabile che M. Perniola ha chiamato «il resto dell'arte» **(9)**. Per comprendere fino a che punto si sia spinto questo processo di assoggettamento della poesia al regime della visibilità, è utile leggere alcuni mediocri versi (con *incipit* di ascendenza sereniana) di un sonetto di Raboni, ai quali va almeno dato il merito di rendere la migliore istantanea della *Stimmung* culturale del decennio appena trascorso: «Niente sarà mai vero come è / vero questo venticinque dicembre / millenovecentonovantatre / con il suo tranquillo traffico d'ombre // per corsie e sale e camerate ingombre / di vuoto e il fiume dei ricordi che / rompe gli argini in silenzio» **(10)**. Cos'è allora il famigerato "reale" per il poeta di fine XX secolo, per il poeta *della fine*? Un ospedale silenzioso e malinconico ma tranquillo e ben ordinato, una sorta di tempio puritano in cui non si celebrano feste! Ciò che lascia ancor più perplessi è osservare come tale mistificazione riduzionista, che si traduce in subalternità nei confronti dell'esistente e in censura imposta al "resto della poesia" (cui corrisponde la «*hybris* critica di considerare non-poesia, aprioristicamente, la poesia-problema» **(11)**), venga accettata in modo per così dire *bipartisan* sia da voci variamente narranti "in tono minore" come Ruffilli, Fiori, Cucchi, Rossi, Santagostini, Lamarque, Bacchini, Piersanti sia da parte dell'opposta reazione "neo-monumentale" di Copioli, Conte, Mussapi, Kemeny, Pontiggia: due fronti conflittuali soltanto in apparenza, ma sostanzialmente compatti e uniti nel portare alle estreme conseguenze un lavoro di repressione della parola viva, scura, ctonia che ha radici lontane (l'umanesimo, l'affermazione della stampa, ecc.). Se nella poesia dell'ultima generazione volessimo individuare una piuttosto coerente e consapevole linea (o meglio un *multiverso* di tendenze e percorsi) portata alla tensione e alla frizione nei riguardi dell'esangue poetica tardo-novecentesca che prescrive un'opera addomesticata e umanizzata, il nostro sguardo andrebbe rivolto a un gruppo di autori **(12)** che adottano il linguaggio "mostruoso" dell'enigma e dell'allusione, della parola-*problème*, «ostacolo» frapposto al conformismo della "chiarezza" e alle maniere ipocrite della letteratura di corte. Ma qual è il "problema" di cui è sostanziata questa poesia? Qual è lo spettro che l'eterno petrarchismo italiano, operando un capovolgimento proditorio e un'astuta parodia della perdita d'aureola, si sforza di

esorcizzare con l'antidoto della prosa, che qui non significa affatto ritorno all'epos narrativo e alla comunità ma soltanto estinzione dell'ambiguità, degli incendi della parola? Io credo che il punto decisivo consista nell'emersione, se non proprio nella prepotente irruzione, in corrispondenza del passaggio da una cultura chirografica all'"oralità secondaria", di istanze *verbomotorie* e *sintetico-analogiche*: tutte pulsioni e passioni irriducibili a «quel sistema di paratassi blande, di slittamenti di responsabilità, di elusione dei costi del possesso dei piaceri, di smaterializzazione irreversibile del valore dei corpi e delle vite individuali, che può essere in sintesi chiamato ancora capitalismo» (13). L'"antinovecentismo", che nelle sue per quanto reciprocamente contrastanti ipostasi rappresenta soltanto un novecentismo rovesciato (e non meno ideologico di questo), comporta così, a me pare, almeno due ricadute di grande rilievo: 1) la distruzione del potenziale eversivo dell'oralità, dimensione implicita nella poesia-problema poiché quest'ultima si presuppone e realizza come "gioco" agonistico, come sfida all'interpretante (14): il nesso oralità/poesia-problema non stupisce, oltretutto, se si è disposti a riconoscere che l'efficacia performativa di un testo *non* dipende dalla sua immediata comprensibilità razionale e dalla disponibilità alla parafrasi; 2) la neutralizzazione del dinamismo mitopoietico (15): e qui non c'è *clarté* lombarda che tenga, perché soltanto un linguaggio che si dia come scarto indecifrabile dall'identico e dal già-visto, come estensione del concetto di realtà (potenzialità tutt'altro che automatiche o spontanee nella parola poetica), può rappresentare un momento essenziale della lotta alla distopia per la reinvenzione simbolica del mondo.

2. Massimo Sannelli

Riguardo alla poesia di Massimo Sannelli, G. Mesa ha parlato di «quasi un non rassegnarsi alla *finitezza* di un verso *compiuto*» (16). Probabilmente è una forzatura sostenere che questa incompiutezza, marchio dell'inermità e sacralità dell'arte (17), rappresenti di per sé stessa anche una specie di "prova del nove" dell'avvenuta «comunicazione di un contenuto non più o non solo individuale» (18): ma ciò non toglie che a una tale ricerca, posizionata naturalmente agli antipodi della leggibilità, sia almeno legittimo riconoscere la definizione di *trobar clus* come «nuovo stile tragico» contraddistinto in modo eminente dalla «assenza del parlato», dalla «mente musicale» e dalla «non-parafrasabilità» (19). Lontano dall'esaurirsi in una «esperienza di altissima retorica», che pure è molto presente nella poesia di Sannelli, il «chiudere» comporta l'immediata «fusione con la vita» (20): di qui, allora, prende origine lo stile tragico, portato continuamente a scontrarsi con la difficoltà (o l'impossibilità, o l'inopportunità) di contenere nella parola l'esigenza esondante di un più generoso rapporto con il mondo, del tutto sconosciuto alla poesia del decennio appena trascorso. E in effetti, quello che più impressiona è la coerenza con cui Sannelli sonda le possibilità di ampliamento o superamento del concetto di "realtà" (21), che il Novecento (come già l'Ottocento) ha circoscritto e identificato con il processo storico *tout court*, incorrendo perciò in una forma di alienazione ideologica uguale e contraria alle secolari antinomie eternità-tempo, essere-divenire, stasi-movimento... Per Sannelli è necessario percorrere una via diversa dal passato, una via olistica e non-duale, affidandosi a una nuova «ascesi dell'impersonalità (non un petrarchismo, dunque)», come osserva puntualmente M. Giovenale (22), che non disegni traiettorie verso oppure fuori da qualcosa ma si risolva semmai in una postura, in un rimanere sospesi nello spazio come nell'atto di un interminabile salto o passo di danza. Da un'esigenza così lucidamente perseguita non può che derivare una raccolta come *La posizione eretta* (23). La folta presenza dei deittici ("qui", "questo", ecc.) è il primo segnale dell'imminenza sconvolgente dell'*Erlebnis* conoscitivo, il sintomo decisivo di un'infinita prossimità che, pur coinvolgendo interamente e per squarci imprevedibili la vita interiore («sono anche aperture / improvvisate al petto e alle spalle / (nessuno vede) e tensioni dove / è l'intimo, dove l'intimo sta...»), non deve mai trasformarsi in contemplazione solipsistica dell'ineffabile: «non esiste / cosa che - anche ornando / e generando luce / nel petto - si taccia». Il linguaggio che rispecchia e restituisce l'esperienza del tempo nella posizione eretta («questo tempo è, questo / benedetto tempo, ora, punto, giorno, sono / solidi») è quello dell'enigma, a cui Sannelli può far indifferentemente ricorso per descrivere un acquario di pesci («molti animali / insieme, in uno stato degno») oppure per raccontare della «maestà / ferma, la posizione orizzontale a / mezz'aria di chi salta, diritte le gambe». La tipica obliquità di questo linguaggio non va intesa come il prodotto di un «lavoro a freddo», di un gioco meramente intellettualistico, ma costituisce la modalità più autentica e fedele di esplicitazione della conoscenza "post-categoriale", cioè di un ampliamento della percezione della realtà ottenuto attraverso l'autologia, l'ascolto della propria «vocazione scritta».

3. Marco Giovenale

Alla radice dell'esperienza poetica di Marco Giovenale non troviamo alcuna pienezza o ridondanza dell'io (il che non comporta la mancata assunzione di una responsabilità anche etica nei confronti del mondo)

ma l'accertamento di lacune mai colmate, di un buio prenatale: «Mi è stata sottratta» si legge in una prosa di *Il segno meno* (24), «una primissima forma che non ricordo, o una serie di forme, non so definire, e subito dopo mia madre». Se la scaturigine e la natura stessa del *Dichten* viene esplicitamente riconosciuta dall'autore come una «voce che dice di mancare», si spiega allora perché la percezione delle cose che ne deriva risulti così frammentaria («il guasto intermittente dell'insegna / reality»), così pervasa dal senso di un irrimediabile «non ricostruirete», come avverte un testo della silloge *Altre ombre* (25). È vero che si è ormai spento «il filamento grande» (cioè le grandi "narrazioni" affermative dell'era moderna, ammettendo la legittimità di un'interpretazione macrostorica di versi che possono spesso riferirsi, piuttosto, a situazioni personali), è vero che nulla «splende più su pelle degli / amanti, della stanza»; nonostante ciò, continua a darsi un'eventualità di attrito generativo, di vita e contrasto con lo *status quo*: «Una riga un picco voltaico / del lume fa però perplessi ancora / pochi oggetti bianchi». Questa "perplessità" delle cose illumina forse una delle ragioni per cui Giovenale concentra la sua ricerca poetica sul suono, o meglio sull'assonanza, che diventa la chiave d'accesso a significati nascosti o inesplorati, comunque "dimenticati" proprio dai *récit* egemoni. Si veda ad es. la raccolta *Raggi incidenti*, con quell'avvio così sintomatico: «ne è rimasta / linea della voce - / spessori inferiori dei suoni». È come se Giovenale sentisse di dover ripartire dalla materia elementare, di ricapitolare la genesi cosmica, per poter afferrare il senso, o i sensi, degli oggetti, dispersi, occultati «oltre l'eco». Si tratta in sostanza di un ritorno alle articolazioni linguistiche primarie, che sono (leggiamo sempre nel testo iniziale) "marmimare", solide e liquide nello stesso tempo, e dunque pressoché indefinibili. Questa indagine sul suono-senso, pervenendo a esiti di grande suggestione che si aprono alla dimensione dell'oralità, si esprime attraverso la figura morfologica della paronomasia. Alcuni esempi fra i molti possibili: "Tossendo: torcendo"; "Règolano: regalano"; "Anima: anonima: animale" e "atonale: ateniese"; "curvano: curano"; "assente: sete"; "colpa: colpo". La paronomasia, nella poesia di Giovenale, si presenta come la modalità di manifestazione della realtà nascosta, anteriore, cioè dello «svestirsi doppio / che ruota nelle cose», un'ambiguità sfuggente che ha sempre l'ultima impronunciabile parola, che agonisticamente interroga chi la interroga: l'«ultimo» di cui «non si può scrivere / essendo coincidente».

4. Carlo Dentali

Fra i poeti presi qui in esame, Carlo Dentali appare il più "estrovertito", il più attento all'eventualità di declinazioni direttamente politico-sociali del *bios* e dell'oralità. Basterebbe uno sguardo ai titoli dei suoi lavori (*Emerodromi* (26), *Cronache* (27), *L'oscillazione elettorale* (28)) per intuire in che termini e fino a quale livello Dentali estenda la sfera d'azione della parola problematica, della poesia-ostacolo: da una parte, affidando all'allusività del testo il compito di veicolare la protesta o i segnali di disagio per i molteplici traumi causati dalla società del controllo («una legge vieta / più di quanto possano immaginare», leggiamo in *Emerodromi*); dall'altra sciogliendo questa stessa trasversalità in mimesi del gergo politico-giornalistico, come a volte avviene nei testi di *L'oscillazione elettorale* (si vedano quindi locuzioni quali «astensionismo / dilagante», «inasprimento dei parametri», «transazioni illegali», ecc.). Nonostante le "schiarite", Dentali muove da un atteggiamento di totale diffidenza nei riguardi della visibilità e della frontalità, del quale possiamo forse considerare una perentoria esplicazione documentale questo testo di *Cronache* (dove, peraltro, viene consapevolmente registrato l'estinguersi delle macro-narrazioni moderne, con il susseguente *déreglement*): «Di certo c'è che non avremo / regale facilità, / e così, anziché grandi fondazioni, / dovremo sembrare / un'escogitazione astuta / sullo sfondo, / all'altezza dello striscione / indicante / come navigare senza più rotta, / con ritmi così frenetici e spettrali».

5. Alessandro Broggi

La poesia di Alessandro Broggi ospita la percezione di una precarietà ancipite, che investe contemporaneamente la fenomenologia e l'ontologia. Al bradisismo degli oggetti («il tempo degli avvenimenti / è ancora del tutto provvisorio» (29)) corrisponde infatti l'evidente caduta della polarità soggettiva, di cui Broggi coglie con forte senso critico il disincanto e l'ammutolimento, e tuttavia senza chiamarsi fuori dal processo in atto: «Passiamo la vita a evitare le situazioni di tensione, non siamo mai stati tanto occupati. // Spariscono gli spazi aperti; gelosia della perdita. // Il frinire dei grilli si commenta da solo. // Si impone una bellezza irrilevante» (30). Ne deriva sì una tagliente frammentazione ritmica che può costeggiare il nichilismo espressivo (così nella plaquette *Inezie* (31): «a perdita di mietitura / vallo a sapere / delle tue precessioni // acquate // ...Polinesia») ma anche quella lucidità, quella provvidenziale diffidenza nei riguardi dell'io e delle sue (dubbie) apoteosi grazie alle quali è dato recuperare un dialogo più disteso con l'utopia («La rivoluzione sostanziale era una gigantesca tartaruga

che attraversava il sentiero» (32)) e con la dimensione della corporeità, dell'interno finalmente risolto nell'esteriore: «un'epoca intera di occhiate - niente idee se non negli sguardi» (33).

6. Angelo Rendo

La medietà (34), opera prima di Angelo Rendo, chiama espressamente in causa la responsabilità antagonista del *trobar clus*: «ci vuole una parola chiara / ed angelo è il suo contrario». Contro i miti dell'alta definizione e della comunicazione, contro la perspicuità disciplinata e senza sbavature della parola-immagine, Rendo si affida a un'eresia promiscua e da sempre incompiuta: «resto a turbinare fuori / dalla significazione, mi sconsolo / lucido quel che c'è da lucidare / chiamo il fresco a riposare / il pesce a puzzarmi / negli interstizi, fra i denti». Mentre i codici comportamentali della cultura contemporanea impongono il volo a bassa quota, un'energia d'urto che ricorda per certi effetti dirompenti l'"esordire" di Antonio Moresco chiede alla poesia l'assunzione di un ruolo tragico, autoriale, generativo e non neutralmente testimoniale: «perché non sondiamo l'eroe, / il governo esplosivo?» (35). L'aggressività e gli eccessi intemperanti del *gai saber* («bastare», cioè rimanere giudiziosamente entro i confini prestabiliti dai poteri politico-culturali, «sarebbe come credersi in empio / disegno») trovano completamento nell'interferenza di un vedere metafisico (ma nell'accezione non dualistica conferita al termine da Artaud) che consente a Rendo di raggiungere appunto la medietà: allora è proprio in questa chiave che possono essere letti i riferimenti al doppio che ci abita osservandoci in silenzio («come il tuo corpo contiene tuo / fratello, accucciato nell'estasi / dormiente, che ti fa scavo e / non senti...»), all'illusorietà del tempo fluente in uno spazio «fermo fermo», alla sola parmenidea realtà della stasi «compiuta».

Giampiero Marano

Note.

- 1) R. Galaverni, *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Guaraldi, Rimini 1996, p. 9.
- 2) R. Manica, *La questione della chiarezza. Sulla poesia fra anni Ottanta e Novanta*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di M. I. Gaeta e G. Sica, Marsilio, Venezia 1995, pp. 121-127, alla p. 127.
- 3) M. Merlin, *L'anello smarrito della tradizione (sulla poesia italiana degli ultimi decenni)*, in *Sentieri poetici del Novecento*, a cura di G. Ladolfi, Interlinea, Novara 2000, pp. 115-123, alla p. 121.
- 4) R. Manica, cit.
- 5) B. Falcetto, *La comunicazione poetica. Le rivincite della leggibilità*, in *Tirature 2002: I poeti fra noi. Le forme della poesia nell'età della prosa*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore-Fondazione Mondadori, Milano 2002, pp. 20-26, alla p. 20.
- 6) A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 188.
- 7) Ivi, p. 222.
- 8) G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di E. Montale, Garzanti, Milano 1992, p. 27.
- 9) Vale a dire «ciò che nell'esperienza artistica si oppone e resiste all'omogeneizzazione, al conformismo, ai processi di produzione di consenso massificato, in atto nella società contemporanea, e più in generale alle tendenze a ridurre la grandezza e la dignità dell'arte» (M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi 2000, p. 96).
- 10) G. Raboni, *Quare tristis*, Mondadori 1998, p. 17.
- 11) M. Sannelli, *La femmina dell'impero. Scritti per un seminario sulla «vera, contemporanea poesia»*, SerEl International, Genova 2003, p. 26.
- 12) La ricognizione tentata in questo saggio non contempla altre voci rilevanti del *trobar clus* contemporaneo, alle quali conto di dedicare prossimamente un secondo intervento.
- 13) M. Giovenale, *La parola spostata*, «slow-forward.splinder.com», 7.3.2004 (variazione dell'articolo intitolato *Afasia di settembre*, «Il Segnale», XXI, 62, giugno 2002).
- 14) È Ong a parlare della «tipica mentalità agonistica delle culture orali» (W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. it., il Mulino, Bologna 1986, p. 120).
- 15) Per l'approfondimento di questo concetto rimando a Wu Ming, *Giap!*, a cura di T. De Lorenzis, Einaudi 2003.
- 16) G. Mesa, *Il verso libero e il verso necessario. Ipotesi ed esempi nella poesia italiana contemporanea*, in «il Verri», 20, 2002, pp. 135-148, alle pp. 143-4 (corsivi dell'autore).
- 17) Lo stesso Sannelli parla della «femminilità della parola che si scioglie dalla pratica e si esalta in una

forma 'religiosa'» (M. Sannelli, *La femmina dell'impero*, cit., p. 13; corsivo dell'autore).

18) M. Sannelli, *La metafora della maestà*, «L'Ulisse», 1, 2004 (www.lietocolle.com/ulisse). All'opposto, A. Inglese sostiene che la «vocazione al *trobar clus*» pone l'accento «sulla necessità di custodire il luogo dell'espressione individuale piuttosto che sulla possibilità di cogliere la verità della propria esperienza» (Introduzione al dossier sulla poesia italiana contemporanea, «Action poétique», 177, settembre 2004; pubblicata su «Nazione indiana» - www.nazioneindiana.com, 24.10.2004).

19) M. Sannelli, *La femmina dell'impero*, cit., p.32.

20) Ivi, p. 56.

21) Si veda M. Sannelli, *Il gioco del massacro. Appunti sui contemporanei*, «Smerilliana», 3, 2004, pp. 363-370.

22) M. Giovenale, *Breve nota sul lavoro di Massimo Sannelli*, «Poesia da fare» (www.cepollaro.splinder.com), 23.9.2004.

23) M. Sannelli, *La posizione eretta*, L'Impronta Editrice, Trento 2004.

24) M. Giovenale, *Il segno meno*, Manni, Lecce 2003.

25) M. Giovenale, *Altre ombre*, La Camera Verde, Roma 2004, con una postfazione di R. Roversi.

26) C. Dentali, *Emerodromi*, Lietocolle, Faloppio 2003.

27) C. Dentali, *Cronache*, «Dissidenze» - www.dissidenze.com, 6.10.2004.

28) C. Dentali, *L'oscillazione elettorale*, «Poesia da fare - IV Quaderno» - www.cepollaro.splinder.com, dicembre 2004, pp. 22-28.

29) A. Broggi, *Dieci quartine da «Serate socievoli»*, ex_04.splinder.com, 24.10.2004.

30) A. Broggi, *Manuale per avventure quotidiane (Tre finzioni del soggetto in forma di sentenza ironica)*, «Nabanassar» - www.nabanassar.com, 15.6.2004.

31) A. Broggi, *Inezie*, Lietocolle, Faloppio 2002.

32) A. Broggi, *Manuale per avventure quotidiane*, cit.

33) A. Broggi, *Quaderni aperti*, «bina», 23, 11.5.2004; poi in «Poesia da fare - IV Quaderno» - www.cepollaro.splinder.com, dicembre 2004, pp. 17-20.

34) A. Rendo, *La medietà*, Nuova Editrice Magenta, Varese 2004.

35) Il corsivo è dell'autore. Probabilmente anche il riferimento alla figura dell'eroe non va dissociato dall'attuale comparsa di fenomeni riconducibili all'affermazione dell'«oralità secondaria»: sul rapporto fra culture orali e tradizione eroica si veda di nuovo W. J. Ong., cit., pp. 103-104.

TRA COSE-CENERI E CASA-CENERE

Per una prima analisi de *La casa*, di Andrea Ponso
(Editrice Stampa, Varese 2003)

Una delle qualità di Andrea Ponso: essere un autore 'di sintassi' senza che questo significhi abbandono alla pura narrazione. (Almeno a mio avviso si tratta di una *qualità*, quasi in assoluto, nel contesto presente). La sua scrittura è un dispositivo di registrazione/distorsione del reale posto là dove una ferita o evento che poteva venir narrato è appena scomparso, e dove una epifania anche irrelata che poteva o potrebbe mostrarsi non è ancora interamente a fuoco.

Voglio dire che nel procedere dei suoi versi decisamente *non c'è* racconto *né* alcuna mistica dell'accadimento salvifico. Ciò non vuol dire che racconto e apparizione del senso non compaiano nell'opera (e verosimilmente nella sua implicita visione della realtà). Semmai, è vero che entrambe le cose, storia e scintillio, non si precipitano nelle/dalle singole poesie, ma sono diluite e forse dissimulate pianamente in un percorso. Codificate. O tenute volta per volta, poesia per poesia, sempre un grado sotto l'emersione retorica, ossia sotto l'*eccesso di Novecento*. (Pur essendo, la sua, una scrittura che del Novecento, e del migliore e maggiore, si nutre: forse perfino 'dipendendone').

L'intera raccolta di poesie *La casa* (Stampa, Varese 2003) è nastro di vicende o storie addensate per lacune; e un'unica e distesa macroapparizione di senso, per fughe, «profili, graffi, figure», più che per presenze stagliate. Si possono elencare alcune note utili ad un primo inquadramento o inventario (sommario e soggettivo) di dati e di valori testuali:

a. Il libro è costituito da 'registrazioni di voci' (o di una voce) della casa e sulla casa. I frammenti colgono/riportano o meglio distorcono e complicano quello che di volta in volta tra le pareti – o sul dimorare stesso – si dice.

b. La sintassi, di cui sopra, non è 'libera' ma – con profitto semantico – vincolata dal lavoro sulle rime interne, sulle assonanze e consonanze, specie in vocaboli abbinati, che si specchiano a distanza minima: «*spengersi in cenere, un cedere*» (pag.11), «il male sparisce e rapisce» (p.12), «Sento il vento» (17), «scogliera scioglierà» (30), «steccati / attaccati» e «vedette ridotte» (32), «immerso nel bosco immenso» (39), «i salici, le acacie» (42), «inudibile, inaudita giuntura» (57), «rancore, e ancora» (63), ...

Quanto appena osservato porta direttamente a quella 'ossessione del *quasi identico*' che è una delle cifre della raccolta, condensata nella figura recursiva dell'acqua specchiante, moltiplicatrice ingegnosa e però mortificatrice ingenerosa di segni («Quando piove il contorno si muove», 18; «Non resta / che tacere o affidarsi a opachi riflessi», 56; eccetera).

c. È facile pensare a Luzi come a un modello avvertibile in Ponso, per ciò che riguarda l'idea del «transito», o della 'vita interstiziale', la vita scissa e possibile solo per respiri intermedi, o nel cuneo schiacciato fra idee-colossi non visibili (tutto e nulla, immobilità e mutamento, vicissitudine e forma), o anche solo «tra» due eventi. È la ben nota preposizione luziana. Esempi di questa dualità *voluta*: «Sostare senza vergogna, nell'unica / pace concessa ai viventi, tra uno scarico e l'altro, o nel bivio / che tormenta il punto morto dei binari» (48); «si partecipa al tutto / nel momento del dissesto» (44), «l'andirivieni indeciso del respiro tra le vertebre» (47), «e nel buio così tra una finestra e l'altra il ricamo» (49). O daccapo si pensi all'indizio testuale dato dalle parole-specchio, di cui al § b.

Ma a temperare nettamente questa 'influenza' sta pure una...

d. ...opzione forte per il caos delle tramature, per la *non compostezza* delle cose. Pur entro una cornice lessicalmente invece assai vigile e composta: e qui è forse un parziale limite del libro. (Voglio dire: sintassi e metri de *La casa*, che in altra sede potranno essere analizzati, compongono un quadro non inedito ma mosso e 'di dialogo' con la tradizione; diversamente, il vocabolario sembra a tratti bloccato da una parziale filiazione, forse programmata, da una linea di 'purezza' – anche se non fredda – di poetiche storicizzate).

Ma torniamo al tema del caos.

L'impossibilità di stringere il senso in un codice che sia solo duale è presente in immagini esplicite. Si può rintracciare ad es. nell'espansione dei «rovi», nella crescita disordinata di spine e fronde: già il primo verso della prima poesia, posta in corsivo, dichiara: «*Ho una casa di basilico e frasche, le stagioni*». Scelto come verso staccato e isolato (per arbitrio di chi analizza, è chiaro), esso presenta sia la 'coppia' «basilico e frasche», sia la 'ramificazione' e moltiplicazione o irraggiamento: nella stessa parola «frasche», e poi nelle «stagioni» in fin di verso.

Identica nota si può applicare al già citato tratto che dice «e nel buio così tra una finestra e l'altra il ricamo»: qui il «tra una finestra e l'altra» si complica e moltiplica in virtù del «ricamo».

E ancora, a parlare di rovi intrecciati e di fatuità ma *necessità* della fioritura violenta ed estesa: «Quieto rumore delle fronde / lento intrecciarsi dell'orto [...] / ortiche» (22), «Nel folto di qualche gradino coperto di cardi» (28), «l'intrico quieto dei cespugli» (31), «così si avvicendano pochi intrichi inutili» (32), «riannodare / all'ombra la povera trafila» (34), «Un giro di siepi, più sotto, i rovi intricati inestricabilmente» (40), «il fondo, l'ombra, l'ordito di alghe» (45), «Sassi, massi, pietre. Un delirio, un intrico di piante» (54), «Non c'è riposo, in chi germoglia, né speranza» (65), «larva che fruttifica / il gorgo di questo dolore», (p.66: ma poi subito: «mano / che ferma la selvatica / lingua dei rovi»), fino all'ultimo distico, in corsivo, che esorta a smuovere «*piano il raccolto / indistinguibile dalla ferita*» (67); o all'altro esauriente distico di poetica, a p.42: «Un parlare dove apparire o nascondersi: ecco l'intrico / dei tralci e delle erbacce, i salici, le acacie».

Specchio (dualità) e tramatura (molteplicità) si fondono a p.36 in una delle più belle poesie del libro. Al centro, la dichiarazione: «dall'immensa cornice non esce chi appena è ritratto / e confonde se stesso allo sfondo con segni finissimi / e secchi».

e. Gli incipit (anche *all'interno* delle poesie) hanno spesso intenzionale vocazione (invocazione) letteraria: con riprese e quasi-calchi facili, di limpidezza puntuale: riferimenti montaliani («sparire altro non è che un'unghia», 14), o a Sereni («Diceva, era la mano», 17; «Non sopporta più niente», 34), a Luzi («un fuoco calmo / dalle linee spezzate, dal caos delle giunture», 43), forse perfino a Pavese («sapremo il silenzio, la gabbia che incrina», 49) o a Fortini («Eppure parlavi anche per me», 64); e – si può ipotizzare – alla 'perfezione' di Cristina Campo («Sei cresciuta / come la brocca che la trasparenza / incrina piano»: nella stessa poesia: notevole). (E anche: «Come un canto mi scosta la veste», 46)...

f. Un asse tematico nel libro è la cenere: non la vecchia decadenza né il meno anziano *nulla scenico* del Novecento; ma una più 'domestica' (e forse addomesticata: ma perciò inquietante) scomparsa, dissoluzione: di cose eventi e sensazioni nella e della casa.

Insomma una cenere che è percepita e percettiva: a significare però un dissiparsi di più ampio contorno, non descritto. Già dal principio del libro, batte come suono di lutto praticamente in ogni poesia: «l'inverno è uno spengersi in cenere» (11), «E il male sparisce e rapisce» (12), «prima che sparisca il sole» (13), «sparire altro non è» (14), «Poi / è sparito, senza sangue» (15), «ciò che si perde. Qui la casa / in disuso» (17), «l'ombra profonda nella morte d'acqua / perde calma e i contorni» (18: estroflesso è il riferimento ad Eliot).

Ed ecco poi la perdita di identità-*persona*: «potresti essere una cosa che si consuma [...] / [...] / o stenderti, per esistere, / nel folto del grano di adesso // e lasciare la tua figura» (57: testo che richiama e addolcisce il *dolore dell'identità* nominato dal «crampo della sua figura» nella poesia a p.39).

g. Si possono assumere alcune parti di testo come spie di ulteriori temi: soprattutto un titolo come *Una materia impercettibile* (sequenza di poesie tra p.45 e p.49) è netto, in questo. Un nucleo di scrittura è dato dunque dall'impercettibilità della materia (natura, realtà) come tale, e della *materia* intesa come argomento (dunque precisamente *tema*). In effetti è difficile arginare la sensazione di indefinizione tematica – del tutto voluta dall'autore – che accompagna il libro, solo 'coeso' e 'ospitato' dalla e nella parola-segno «casa». (Che compare appunto come una *casa dei doganieri* in cui lo sciame delle poesie entra e sosta irrequieto, vegetazione di «profili, graffi, figure», rammentando il titolo di sequenza già citato: pp.20-22).

h. L'autore cede con misura (e va elogiato per questo, a paragone di infiniti altri che non resistono) alla tentazione metatestuale; alla favola della scrittura che scrive la scrittura; alla patologia trendy della poesia sulla poesia (sulla poesia sulla poesia sulla poesia). Non si loderà mai abbastanza la parsimonia, in questo. In tutti.

i. Se qualche punto di tangenza fraterno può essere indicato per la poesia di Ponso, ci si può riferire in parte al più narrativo Paolo Bertolani (*Incertezza dei bersagli* consuona con il titolo *Una materia impercettibile*; ma allora, in tema di 'poesia conoscitiva', perché non immaginare un legame col Pennati di *Una distanza inseparabile*?).

Ma soprattutto una affinità dovrebbe essere a mio giudizio vista tra Ponso e un autore come Mario Benedetti. (Non a caso pubblicato, prima che da Mondadori con *Umana gloria*, presso la stessa editrice e collana che ospita il libro di Ponso, con uno straordinario libretto intitolato *Il parco del Triglav*, 1999).

Per Benedetti si è parlato, a mio parere fraintendendone la ricerca, di "neo-petrarchismo", evidentemente scambiando l'uso della marca [paesaggio] (che non credo nessuno rimproveri p.es. al tuttora «'lirico'» Zanzotto) con una reimmersione panica nei vocaboli che lo incarnano. Come se lavorare con 'vocaboli di paesaggio' costituisse reato tout court. A questo punto chiunque *usi* – non importa come – i vocaboli «lago» o «salita» o «prato» o «acqua» può venir tacciato di petrarchismo, detto reo di forgiare *solì e purì* emblemi (seguendo l'ira maestra di Contini, del resto sacrosanta). Ci sono

troppi critici che si fanno scudo di veloci prelievi di lemmi. Ignorano l'esistenza di altri gradi di analisi oltre la grammaticale.

E, precisando, apriamo una parentesi. Si abbia la misericordia di ammettere che l'uso di *una possibile* area semantica è sano e ha liceità anche dove l'area medesima sia in parte o in tutto esterna al vocabolario cittadino (intendendo, per città, *grande* città). Non meno necessario è riconoscere le distorsioni al 'narrare' e al 'dichiarare' che in Benedetti sono immancabili. Infine è opportuno annettere *Umana gloria* ad un campo retorico in cui nominazione e distorsione interagiscono con un ben problematico "io lirico" (persona grammaticale e tentazione a cui, *forse*, potrebbe venir imputata la riuscita non piena di segmenti del libro: ma appunto da sondare attraverso analisi, *pro bonum lectoris*). Chiusa parentesi.

j. Teniamo per fermi alcuni meccanismi o argomenti osservati nel libro di Ponso: la non-integrale narrazione, il corteggiamento freddo delle *epifanie*, la sintassi tramata di rimandi sonori, l'impercettibilità della realtà come riflessa impercettibilità della «materia» della scrittura, il transito e morte delle cose-ceneri della/nella casa-cenere.

Quale ulteriore strumento li lega tutti, consentendo loro – almeno nelle intenzioni – di accedere a una *nominazione del reale* non diretta, di grado zero, bensì agita 'come se' fosse diretta?

Il discorso diretto. Semplicemente: virgolette aperte all'inizio e chiuse alla fine di (quasi) ogni poesia.

È la strada che Ponso sceglie per ridare allo sguardo la possibilità di accedere daccapo a taluni lessici e forme. È il segnale di un'addizione di coscienza alla via poetica intrapresa. Un segnale che permette per esempio al testo di parlare di "immagini spezzate" dicendo letteralmente «immagini frante», topos eliotiano, senza che «frante» scuota troppo le memorie vociane e campaniane che vociano e scampanano immancabili nei critici (non immotivatamente) attenti.

È, questa strategia di Ponso, interessante e significativa. Nonché forse vicina a due altri itinerari lirici, diversi, di cui si dovrà riparlare: *L'esperienza della neve*, di Francesco Scarabicchi (Donzelli, Roma 2003); e *Il diario di Kaspar Hauser*, di Paolo Febbraro (L'Obliquo, Brescia 2003). Il primo costituito per tre quarti dal meccanismo delle virgolette; il secondo architettato sulla (borgesiana) finzione di un diario altrui: espediente inventato per dar parola a un ingenuo (ma come può apparire ingenuo Wittgenstein) personaggio lunare.

[E, attenzione: in Ponso una sezione intera, significativamente l'ultima (*Carestia serale*, pp.59-67), è del tutto priva di virgolette; e così in Scarabicchi ben tre sezioni del libro, centrali, perdono le virgolette]

Con scarto laterale, mossa di sviamento, questi autori – di scrittura limpida – 'stabiliscono' una frontalità di discorso che forse, senza virgolette o senza libro-maschera, suonerebbe destrutturata per picco di ingenuità o letterarietà, o per candore non sostenibile dalla poesia occidentale – perlomeno italiana – così come è ora.

[Utili, in tema, le osservazioni su «parola obliqua», «registrazione» e citazione, in Vincenzo Bagnoli, *Contemporanea*, Esedra, Padova 1996, pp.68-69]

Se tale operazione di *sviamento e lateralità*, non tecnica, non 'programmata', sia o meno una strategia vincente – al passaggio del secolo – giudicheranno altri. E: nel tempo. Un compito delineabile con chiarezza è semmai quello di affrontare fin da ora i connotati testuali, i valori e le scelte delle opere singolarmente considerate, come si è tentato di fare in questa sede osservando il libro di Andrea Ponso.

Marco Giovenale

VO FORA NELLE STRADE

La realtà di ognuno di noi corrisponde all'insieme delle relazioni che abbiamo con noi stessi, con le persone più vicine, col sistema nel quale siamo direttamente inseriti, con un sistema-mondo più o meno lontano nel quale ci percepiamo in vaga compagnia di persone ideali o idealizzate, non per forza umane. L'attività chiamata *poesia*, nel momento in cui fissa gli istanti di vita di chi scrive, non esce dalla realtà e non può uscirne; al limite la riassume dopo averla filtrata: *vo fora nelle strade/ e non c'è più semenza inaridita/ a farmi male...*

Poco si sa, ad oggi, di come realmente lavori il cervello umano, di come organizzi i dati e stabilisca priorità nei comportamenti relazionali. Un aspetto interessante delle ricerche più recenti si fonda sull'analisi delle esperienze di pre-morte: persone date per clinicamente decedute (da situazioni incidentali, comatose o chirurgiche) e poi recuperate a questa vita si trovano spesso a raccontare esperienze straordinarie e in larga parte simili, a prescindere da sesso, età, credo o censo, tanto che esistono persino mappe di un ipotetico aldilà. Parola chiave e scopo della vita, a detta di questi "ritornati" (che riportano incontri con una "Luce" fonte del Tutto e pieno Amore), è l'attenzione verso gli altri; l'insieme delle esperienze umane sarebbe cioè manifestazione di un'unica Fonte, alla quale tutti torneremo accresciuti dalla relazionalità maturata in questa vita (se invece non avremo completato la missione, torneremo all'esperienza mortale in altre vesti). Il dubbio, razionalmente atroce e ben lontano dall'essere fugato, è che si tratti di visioni o reazioni fisiologiche legate allo "spegnersi" delle attività, una sorta di ultimo placebo prima del nulla. *Il tuo fardello è questo e devi convenire/ che non c'è Oltre a certi occhi, né c'è Dopo...*

Accettando o meno l'attendibilità dei racconti, per fede o per speranza, resta chiaro come uno degli obiettivi migliori da perseguire a questo mondo sia *sperimentare*, così da accrescere l'esperienza globale. Anche in poesia, dunque, nulla di meglio che cercare commistioni inedite e contaminazioni con quanto non ricade nel sapere consolidato e nella tradizione: nulla si scopre ma è lecito inventare, e pazienza se dopo un certo tempo si diverrà obsoleti, un passo per tutti sarà intanto stato fatto. Non è realistico barricarsi dietro il "tutto già detto - tutto già fatto" per ammissione di impotenza o svilimento degli entusiasti: a chiunque, giorno dopo giorno, si presentano chance di superarsi. E conviene provare, nel rispetto degli altri e nella responsabilità dei ruoli che ci siamo cuciti addosso. Una dialettica comunque posta è un invito che non va disatteso: *ogni uomo s'impratica uno scopo/ o sceglie quello d'altri che gli piace/ ma è sempre uomo e uomo vale e resta,/ libero di pensare in un bicchiere/ e d'affannarsi in campi limitati,/ mai pago d'uno scopo generale/ in un modo che non si possa ribaltare.*

È anche vero che può risultare difficile dialogare con chi è troppo diverso, con chi porta specificità troppo in contrasto con le proprie; in questo caso la chiave è l'astrazione, riuscire a vedere il fondo che accomuna.

Le persone hanno un bisogno continuo di sentirsi creative, ma le opportunità vanno riducendosi, come le lingue parlate nel mondo. Sempre più numerose sono invece le comunità che si raccolgono attorno a linguaggi settoriali, e in questa direzione va la mia ricerca attuale. La convinzione di fondo è che i migliori tecnici usino nel loro lavoro le medesime "strutture di controllo" dei poeti e perfino dei neuroscienziati: *sequenzialità*, nel costruire flussi logici e/o emotivi; *selezione*, nell'uso, riuso e organizzazione in rete di moduli (pattern) noti e funzionanti; *ripetizione*, intesa come uso costante e personale di modi e toni simili ad uno stile. Nell'associare creatività a produttività, i ricercatori ritengono che il miglior modo per stare al passo della ricerca sia usare i linguaggi di lavoro come una lingua naturale, così da sentirli vivi e seguirne senza traumi i mutamenti; e così da evitare la spersonalizzazione che affiora in lavori di routine, innovando se stessi assieme agli strumenti. Cerco anch'io un avvicinamento progressivo delle sfere logico-formale ed emozionale, anche by-passando l'italiano, semanticamente troppo carico di storia e culture, e quindi ambiguo. La scommessa e il fondamento di questo lavoro sta negli attuali studi neuroscientifici, indirizzati a dimostrare che la struttura cerebrale è organizzata sintatticamente prima che ritmicamente. Se nell'esperienza poetica le parole sono scelte dal ritmo, nelle esperienze con linguaggi tecnici le stringhe sono scelte dalla sintassi. La poesia in quel campo sarebbe quindi la massima economia di stringhe in una sintassi assegnata. Prendo come esempio pratico un mio testo-codice di programmazione per computer:

```

{
  fixed_population<human, doubles> tempo( other ); //fa tutto il lavoro
  swap( tempo ); //non può generare eccezioni
  return *this;
}

```

La struttura formale costituisce qui una sequenza di istruzioni necessaria ad un compito specifico, mentre le parti variabili contribuiscono a costruire una trama. Il tutto parrebbe assumere valenze semiotiche paragonabili a quelle dei testi poetici, anche considerando che il codice (correttamente scritto nella sintassi di riferimento) può essere *eseguito*, cioè *performato*.

Allo stesso modo potremmo guardare alle norme UNI (insieme di riferimento nazionale di "buona pratica" per le attività produttive) come ad un serbatoio di accostamenti inediti ma ben fondati e validi. Questi due, ad esempio, sono *collegamenti*:

UNI¹₃₁⁰UNI
 5
 6
 -
 7
 3
 7
 5
 I
 N
 U
 UNI 5588 UNI

Giovedì, 17 marzo 2005
 Università degli Studi di Milano
 Sala di Rappresentanza del Rettorato - Via Festa del Perdono, 7 - Milano

Non si tratta di *divertissement* d'avanguardia o di giochi depotenzianti in stile dada, né di un rimbalzo su linguaggi fine a se stesso; è piuttosto un modo di portare alla luce il senso profondo della scrittura, e di capire come sia radicato ben al di là degli angusti confini dottorale-accademici, ideologici o di utilità mercantile. Molto ancora si può fare in questo senso, e mi auguro che scatti una scintilla di curiosità, da parte di ognuno nei propri ambiti. Sarebbe un vero passo avanti.

Giuseppe Cornacchia

www.nabanassar.com

[Ndr: tutti i versi citati nel saggio sono tratti da "Ottonale", raccolta inedita dell'autore].

ARTE E REALTÀ

La fine della seconda guerra mondiale segna una forte cesura col periodo storico precedente. È un punto di non ritorno, al di là del quale si agita un mondo di crudeltà, di ingiustizia, di violenza inimmaginabile, e che segna le coscienze con il trauma di ferite e interrogativi dolorosamente aperti. Su tutti, la domanda estrema: se tanti lutti e sofferenze avrebbero potuto essere evitate, se si è fatto abbastanza per dare un diverso segno agli avvenimenti da parte di chi per sensibilità e carisma avrebbe avuto titolo per farlo. Alimentata da una speciale temperie di speranza e tensione ideale verso una società nuova, si afferma l'esigenza di un ruolo sociale e civile dell'artista. È il momento della polemica contro il disimpegno degli intellettuali e in ultima analisi contro l'autonomia dell'arte, che porta a rileggere in negativo tutta la precedente cultura, coinvolgendo nella critica anche figure autorevoli quali Croce e Montale e giudicando le opere su basi ideologiche, per cui la poesia sensibile e tormentata di Montale viene bollata come rarefatta arcadia ed esasperato egocentrismo, e il complesso e poliedrico mondo di Pirandello come psicologismo astruso.

Forse nessun altro momento storico ha vissuto una più profonda dicotomia tra le ragioni dell'Etica e quelle dell'Estetica, tra la libertà dell'individuo e l'incombente "necessità" della storia.

Ogni discorso sul rapporto tra Arte e Realtà porta insito il rischio di un equivoco. Nel momento in cui si richiede all'opera d'arte "più realtà", si intende comunque riferirsi alla realtà come vissuto sociale, come esperienza del quotidiano, dimenticando che questa non è tutta la realtà, e che esiste un senso della realtà "altro", che si cela dietro gli oggetti, gli eventi, i significati normali della vita.

L'opera d'arte dovrebbe, secondo l'ottica affermatasi nel dopoguerra, investirsi delle istanze di trasformazione della società, eleggendo a soggetto d'ispirazione la gente comune, gli operai, il sottoproletariato, i contadini, i ragazzi di vita, e trattando tematiche connesse a fatti storici e sociali quali la Resistenza, la questione meridionale, la fabbrica- e con un linguaggio che sia non quello borghese ma quello dei soggetti sociali trattati, privilegiando il dialetto, la spontaneità espressiva. Ecco: l'opera d'arte "dovrebbe". Ma è proprio in questo verbo "dovere" che si struttura il paradosso dell'attribuire una missione sociale all'artista. Come Eros, le Muse sono divinità fuorilegge, e un discorso sul ruolo sociale dell'arte inevitabilmente si incrocia con la riflessione sulle natura e sul significato dell'arte. "E come potevamo noi cantare..." dice Quasimodo spiegando il silenzio del poeta lirico nell'"ora dei lupi"; e Neruda scrive: "Mi chiederete: dove sono i lillà...?/Venite a vedere il sangue per le strade!". Ma il tacere della poesia lirica a favore di quella civile è una scelta interiore, che ci dice soltanto il prevalere di un'emozione piuttosto che di un'altra nell'autore; la poesia come effusione del cuore vive anche nelle condizioni più estreme (vedi le poesie scritte nei lager o in situazioni di prigionia), e nelle condizioni più estreme viene vista non come inutile gioco intellettuale ma come volo di libertà (vedi lo splendido capitolo della lettura del canto di Ulisse nel lager, in "Se questo è un uomo" di Primo Levi.).

La motivazione dell'artista non può che essere motivazione interiore. Interrogato sul rapporto tra arte ed eventi storici, e in particolare sul quadro a soggetto storico, Carlo Carrà rispondeva: " Non nego che il pittore possa prendere a soggetto un avvenimento storico, nego però che il pittore possa senza un vero motivo interiore mettersi al cavalletto. Credo che l'artista possa fare tutto quello che gli passa per il cervello; non sono uno di quelli che pensano nulla esistere fuori dalla realtà visiva. *Tutto è reale e tutto è vero ciò che vive nello spirito dell'artista*".

Se "l'uomo borghese non è tutto l'uomo", è anche vero che la realtà quotidiana non è tutta la realtà. Come uomo, l'artista non può non rapportarsi al reale, eludere l'umano. Ogni movimento artistico, -anche le avanguardie, anche l'école du regard, anche il surrealismo,- con punti di arrivo diversi parte comunque dall'esperienza del reale (e persino il gruppo '63 che agli esordi respinge ostentatamente il rapporto con la realtà e con la comunicazione, tra scissioni e polemiche, finisce con l'inglobare stili di più gestibile sperimentazione). "Più realtà" è anche ampliamento della realtà fino a comprendere anche livelli invisibili e misteriosi di essa: la visione, l'onirico, l'inconscio.

La connessione tra arte e realtà nel senso di arte e realtà storico-sociale e spesso più marcatamente di arte e ideologia, con le sue scelte realistiche alla Lukacs e neorealistiche, entra in crisi molto presto, prima della crisi ufficiale degli anni Sessanta, testimoniando il cambiamento di clima e il tramontare di pur generose utopie- a cui non fu estraneo l'evento dell'invasione dell'Ungheria nel 1956 da parte dei carri armati sovietici.

Emblematico è il percorso di Italo Calvino, dal "Sentiero dei nidi di ragno" a narrazioni di ispirazione favolistica e metafisica, spesso ironica, che non abbandona i temi sociali ma li inserisce in un contesto di originale libertà espressiva, (vedi tra l'altro Marcovaldo),-e che approda poi allo straordinario "Le città invisibili"-, ma anche quello di Cesare Pavese, nelle cui opere migliori il fatto storico fa da cornice al dramma personale dell'individuo e dove l'ispirazione lirica contenuta a fatica affiora in passi di forte slancio emotivo, e che percorre poi strade completamente diverse passando dalla storia al mito nei Dialoghi con Leucò; mentre autori come Cassola e Pratolini propongono argomenti e stili che, più che a Balzac, Zola e Verga, assomigliano ai racconti di Liala ("Liale" li definiscono infatti i neoavanguardisti del Gruppo '63).

Le premesse della crisi erano già in germe fin dall'inizio, innanzitutto nell'ambiguità del rapporto arte-ideologia. E già Vittorini, anch'egli autore della particolarissima evoluzione, che nel primo numero del Politecnico nel 1945 definisce "consolatoria" la cultura tradizionale, e propone una nuova cultura "che impedisca la sofferenza, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, a vincere il bisogno", non ci sta comunque a "suonare il piffero per la rivoluzione" ed entra presto in collisione col PCI di Alicata e Togliatti: "Lo scrittore non può essere privato della libertà di porre esperienze segrete, interne, recondite dell'uomo, che è proprio di lui scrittore scorgere, ...in più delle esigenze che pone la politica". E più tardi, in "Dibattito sull'arte contemporanea" del 1954 afferma: "Un artista è *naturalmente* engagé in quanto artista... Nell'engagement naturale dell'arte alla realtà storica di fondo... l'artista contribuisce anche alle trasformazioni di realtà... indipendentemente dalla posizione politica".

La rilettura dello scorcio d'epoca dal '50 ad oggi da una prospettiva culturale e socio-politica totalmente diversa, ci permette una visione resa lucida dalla lontananza; "come quei ch'han mala luce", possiamo dire con Dante, noi vediamo "le cose che ne son lontano", in questo caso lontano nel passato. Ci rendiamo conto oggi dell'ambiguità e delle forzature contenute nel dibattito sull'impegno dell'intellettuale.

Ma la riflessione su quel periodo non può non stimolarci a saper riconoscere i rischi che nuovamente possono presentarsi ogniqualevolta il nodo arte-realtà si configuri come adesione dell'arte a un'ideologia politica. L'arte non è ideologia. Come afferma Ernest Fischer, "*l'opera d'arte è, al contrario, una vittoria della realtà sull'ideologia.* [...] L'artista non è fuori dal mondo. L'epoca lo muove, lo plasma, lo educa. Ma solo la sua capacità artistica deve essere tale da esprimere quest'epoca. Egli presentisce nell'essere l'essere diverso, nel quotidiano lo straordinario, ... nell'umile dettaglio trova l'accesso all'essenziale".

Ogni artista è consapevole della sua "responsabilità" etica e umana, e del duplice rischio che egli corre nel suo percorso: allontanarsi troppo dal reale, ed esserne risucchiato. Riassume efficacemente questa consapevolezza Albert Camus, in un brano al tempo stesso lineare e poetico:

"L'arte cammina tra due abissi: la frivolezza e la propaganda, E su questo crinale su cui avanza il grande artista, ogni passo è un rischio estremo. Tuttavia in questo rischio, e soltanto in esso, si trova la libertà dell'arte".

Angela Diana Di Francesca

In dialogo

INTERVISTA A GIULIO MOZZI

a cura di
Pietro Berra

«Vogliamo fare una collana di libri che siano letteratura senza essere necessariamente fiction. Perché ci pare che a forza di identificare la letteratura con la fiction finiremo col confonderla con l'entertainment. Vogliamo fare una collana di libri che contengano un'istanza realistica». Questo un passaggio del manifesto con cui due anni e mezzo fa Giulio Mozzi lanciò la collana Indicativo presente e anche Sironi editore, che proprio con questa collana ha compiuto il grande salto dall'editoria parauniversitaria (gli Alpha Test) alla letteratura. Venticinque titoli, dal reportage *Porto di mare* di Livio Romano al romanzo socio-politico *Il busto di Lenin* di Giuseppe Caliceti, passando per tanti esordi felici e un caso letterario (*La messa dell'uomo disarmato* del prete-operaio Luisito Bianchi), hanno dato ragione a Mozzi. A 44 anni l'intellettuale padovano può vantare una militanza culturale spessa e varia: autore di sette volumi di narrativa; curatore, con Caliceti, dei libri-inchiesta *Quello che ho da dirvi. Autoritratto delle ragazze e dei ragazzi italiani* (Einaudi 1998) ed *E' da tanto che volevo dirti. I genitori italiani scrivono ai loro figli* (Einaudi 2002); fondatore, presso il circolo La lanterna magica di Padova, della Piccola scuola di scrittura creativa; dal 27 maggio 2003 scrive anche un diario in rete (www.giuliomozzi.com).

Nel suo sito, presentando il convegno "Raccontare i luoghi" da lei organizzato, ha scritto: "Mi pare che ultimamente architetti e urbanisti e narratori e poeti e musicisti eccetera abbiano ricominciato pian piano a parlarsi". Che cosa li ha spinti a farlo?

Mi pare che l'iniziativa sia partita dagli architetti e dagli urbanisti. Ho l'impressione che, in questi tempi di iperspecializzazione, nei quali anche gli artisti sono artisti specializzati (e perfino la multimedialità, o la trasversalità rispetto alle specializzazioni, sono specializzazioni), gli architetti e gli urbanisti abbiano salvata e conservata una forma mentis, diciamo così, rinascimentale. Sarà perché sono quelli che hanno che fare con gli oggetti più complessi (si può dire che scrivere un romanzo "è come costruire un mondo"; ma costruire un quartiere di città è enormemente più complesso), e quindi (si) sono addestrati a un approccio complesso alle cose. Sarà che sono, tutto sommato, quelli che vivono in una condizione più simile a quella degli artisti rinascimentali (lavoro quasi solo su commissione, relazione con committenti-mecenati, eccetera). Fatto sta che quando parlo con un artista, generalmente si finisce col parlare della sua arte. Quando parlo con un architetto o un urbanista, si finisce col parlare di tutto.

E che cosa l'ha spinto a promuovere una collana come "Indicativo presente"?

Ma: in buona parte, devo dire, proprio l'esperienza con architetti e urbanisti. Mi piace immaginare la nostra collana (dico nostra, perché è il frutto di un lavoro di una agguerrita squadra di persone) come una specie di carta geografica dell'Italia. Mi sono reso conto qualche giorno fa, discutendo con un amico di geografia letteraria, che tra le "piccole" e "giovani" case editrici siamo quella che ha i suoi autori più sparpagliati sul territorio, e i cui libri hanno ciascuno un più forte e riconoscibile radicamento nel territorio. Non voglio dire, certo, che desideriamo essere "una casa editrice di autori locali". Voglio dire che per i narratori italiani d'oggi ci sono due possibilità: o raccontare storie che abitano in precisi luoghi della nostra patria, che di quei luoghi si nutrono e che quei luoghi, grazie alla potenza del proprio discorso, trasformano; oppure raccontare storie nell'Italia della televisione: in quell'Italia-standard che non si presenta ai nostri sensi, che non tocchiamo con le mani, ma vediamo dentro la scatola.

Ci può parlare di un "caso letterario" uscito proprio nella sua collana, "La messa dell'uomo disarmato" di padre Luisito Bianchi? Come si spiega, alla luce del successo di critica che ha avuto, il fatto che sia circolato in edizione autoprodotta dal 1989 senza che nessun editore prima di Sironi pensasse di pubblicarlo?

Si spiega facilmente, credo: per pubblicare, in Italia, nel Decennio della Grande Rimozione della Storia, un romanzo teologico sulla Resistenza (e un romanzo teologico è, in un modo tutto suo addirittura esagerato, un romanzo storicistico, un romanzo che crede nella storia - nella storia degli uomini e nella Storia Sacra), ci voleva coraggio. Ora, i grandi editori italiani non hanno coraggio; e il libro aveva una mole (ottocento pagine!) da risultare inaffrontabile per gli editori piccoli. Tutto qui.

L'esigenza che ha sentito lei di far misurare gli scrittori con la realtà era avvertita anche dai lettori? Ovvero: come è stata accolta dal pubblico la collana "Indicativo presente"?

Non so bene che cosa sia "il pubblico". Posso dire che nei giornali si parla parecchio dei nostri libri, ossia che rispetto alla nostra "massa battente" siamo sovrarappresentati (come capita a tutti i buoni piccoli editori, peraltro). I libri, poi, vendono da cinquecento a cinquemila copie, secondo il caso; generalmente tendono ad assestarsi attorno alle millecinquecento. A qualcuno può sembrare molto, ad altri potrà sembrare poco. Io nel 1993 esordii con *Theoria*, vendetti mille copie in un anno e mi guadagnai, di colpo, lo status di "scrittore". Oggi l'attenzione (dei mezzi di comunicazione, dei lettori) verso la letteratura italiana è molto, molto minore; per cui puoi guadagnarti millecinquecento lettori a mani nude (a confronto dei colossi dell'editoria, noi siamo gente che lotta a mani nude) e avere l'impressione di non aver portato a casa niente. Ma io so, questa è la mia esperienza, che millecinquecento lettori non sono uno scherzo.

Per Einaudi ha curato due libri in cui i figli scrivevano ai loro genitori, e viceversa. Come hanno risposto all'iniziativa le diverse generazioni?

Eh, molto diversamente. I ragazzi con entusiasmo, mandando materiali d'ogni tipo, esponendosi a rischi colossali, dicendo cose sensate e cose assurde una affianco all'altra senza neanche accorgersene. Gli adulti, com'era logico aspettarsi, molto più posatamente, meditatamente, strategicamente. Si può dire che nelle lettere dei ragazzi c'era molto casino, e nelle lettere degli adulti molta retorica. Io personalmente sono a favore della retorica: è della retorica, dell'arte del parlare e del discorrere, che abbiamo bisogno per dire le cose, fare mediazioni, risolvere i conflitti.

Internet avvicina gli scrittori alla realtà o li allontana?

Il telefono ha avvicinati gli scrittori alla realtà o li ha allontanati? Le Poste hanno avvicinati gli scrittori alla realtà o li hanno allontanati? Le autostrade hanno avvicinati gli scrittori alla realtà o li hanno allontanati? La risposta è la stessa. Il telefono, le Poste, le autostrade, Internet, hanno cambiata la realtà. Avvicinano dunque: a una realtà che hanno cambiata.

Come cambia il rapporto con la scrittura, e quello con i lettori, quando si tiene un diario online come il suo?

Devo dare una risposta lunga. Sul risvolto di copertina del mio primo libro, nel 1993, c'era scritto: «Giulio Mozzi è nato nel 1960. Abita a Padova in via Michele Sanmicheli 5 bis». Ricevetti molte lettere, parecchie telefonate. Con alcune persone intrapresi una corrispondenza, con altre feci amicizia. Io ho un solo modo per immaginare un libro: una lunga lettera spedita a destinatari ignoti. E, ovviamente, desidero che questi destinatari abbiano la possibilità di rispondermi. Sennò, come dire?, mi sembrerebbe di essere uno speditore di lettere anonime. In tutti i miei libri (tranne uno, per asineria dell'editore) è pubblicato il mio indirizzo. Scrivere tutti i giorni in rete è un'esperienza per me nuova dal punto di vista tecnico, ma solo dal punto di vista tecnico. E neanche tanto nuova. Tra il 2000 e il 2003 ho gestito un bollettino letterario via email, *vibrisse*, che si era conquistato quasi tremila abbonati. So che cosa vuol dire, diciamo così, avere il lettore seduto al tuo fianco, che ti legge mentre ti scrive. Mi sembra una buona cosa.

Lei è un narratore, ma anche un lettore onnivoro. In passato Luzi ha tirato più volte le orecchie ai suoi colleghi accusandoli di "desistenza civile". Ma non le sembra che, forse a partire da "Barlumi di storia" di Raboni (2002), anche i poeti siano tornati a misurarsi con la realtà e con l'attualità?

Veramente, non mi sembra che abbiano mai smesso. Non mi sembra che i poeti italiani, da quaranta o cinquant'anni in qua, si siano occupati solo di cigni e di cavalli bianchi. Lo so, ci sono le "opinioni correnti". E' opinione corrente che i poeti italiani si occupino esclusivamente di cigni e di cavalli bianchi, e che i narratori italiani non facciano altro che guardarsi l'ombelico. L'altro giorno, guardi, ero in una biblioteca a fare una sorta di lezione su "La letteratura italiana degli ultimi vent'anni", tutto compreso. Faccio la mia lezione, e poi si alza in piedi uno a dire: i poeti italiani si occupano esclusivamente di cigni e cavalli bianchi, i narratori non fanno altro che guardarsi l'ombelico. Io gli ho detto: "Senta, ma gli autori che ho citati nella mia lezione, lei li ha letti?". "No", mi ha detto il tipo, "non li ho mai sentiti nominare". E non avevo parlato di Pinco Pallo o di Tito Tazio, ma di Busi Trevisan Moresco Zanzotto Arbasino eccetera. Non sopporto le opinioni correnti. Luzi, poi, può dire quel che vuole. Ma ho il sospetto che, semplicemente, non legga. O almeno che non legga i poeti che hanno oggi la mia età o poco più o poco meno della mia età. E, per carità: succede spesso, di ridurre il mondo alla propria generazione.

INTERVISTA A CAMILLO PENNATI

a cura di

Roberto Bertoldo

Questa più che un'intervista è un dialogo tra lettore e poeta, con domande irrisolte e risposte sfuggenti come sempre avviene in letteratura, ossia nell'attività che più di tutte s'interroga sull'inesprimibile adeguandoglisi. Non ho voluto condire il dialogo, ma ho voluto presentarlo così, nella sua essenzialità, per quanto essa possa sembrare a volte fin troppo veritiera circa l'ineluttabile incomunicabilità.

Mi pare che la tua poesia sia in italiano l'esempio migliore di una distinzione tra suono e immagine, che sia insomma il miglior risultato della frattura tra fonismo – e/o fonosimbolismo – e naturalismo, simbolico o meno. E vero che il poeta ha forse altri intenti, e traduce solo, in certi casi, e spesso inconsciamente, il proprio rapportarsi col suo tempo, la propria affettività solidale o intransigente, ma tu credi che possano le ragioni della tua poesia conciliarsi in qualche modo col mio giudizio forzato da critico?

Ogni mio verso, compiuto significativamente in sé, è contessuto di un suo ritmo, di un suo timbro musicale specifico che parimenti si concatena al successivo e così continuando fino alla chiusura di ogni testo. Sono anelli, inanellamenti, ciascuno consistente d'un suo significato (oscuro o no che possa essere o sembrare) e di una sua incorporata o consustanziale assonanza timbrica senza la quale non esisterebbe.

La consapevolezza di ciò mi deriva dal lavoro di ripresa e di restauro (in questo caso con cose vecchie o persino di stampa). Ossia quando non soddisfatto di un certo verso perché ancora sciatto, trascurato, piatto, incolore, amorfo al significato che vo cercando dentro di me perché invece combaci nel suo affiorare al massimo d'una concettiva raffigurazione: in quell'istante di apnea estrattiva tengo la frase tra una sinapsi e l'altra e la lavoro, la rielaboro sempre con un mio "metronomo" che l'intesse e la troverà accettabile, se non specularmente risolta, se non quando collimerà con la sua musicale assonanza, col suo ritmo di consistenza e quindi di sussistenza, almeno momentanea. Anzi dico che ogni mio testo parte da un attacco o incipit già formulato nel suo affiorare fantastico da una fusione che deve eliminare le intercorrenti dissonanze (o cacofonie) quali "spie" di un fraseggio non ancora armonico e armonizzato nel suo significante contenuto. È il ritmo, quindi, come pulsione ed echeggiante suoni a decantare il verso. Quindi una "strumentata" vibrazione. Il poeta si rapporta al suo "vissuto" di ammaliante e di maliosa angoscia e al suo tempo condiviso e/o inaccettato sin&diacronicamente. Il silenzio interiore in cui ciò avviene è, per me, trasecolare e trasecolante.

Il ritmo, appunto: non è esso il risultato di un diverbio "risolto" tra suono e immagine? E dunque il ritmo delle tue poesie non è andato sempre più a ricrearsi nelle dissonanze risolte? E risolte, mi pare, più che altro in una sorta di gruppo irregolare di note, quasi come un ritmo barbaro (intendo "barbaro" nell'accezione carducciana, là riferita alla metrica). È come se stessi cercando di riprodurre un ritmo che è nel pastiche visivo dell'architettura postmoderna.

"Il diverbio risolto tra suono e immagine", "le dissonanze risolte" in cui il mio ritmo "è andato sempre più a ricrearsi". Certo, dico e aggiungo e sostengo io, ma ritenendo e desiderando appunto di averli risolti, e in ciò latenti o indecifrabili, al critico, al lettore. E sono cose che tu sai in quanto da me già esplicitate. Se però, ancorché risolte/i, in quanto critico e analizzatore e lettore ancora le/li avverti, allora è così. Poi per il resto va benissimo: "pastiche visivo dell'architettura postmoderna" (quale?), ritmo barbaro, ecc.

Io non condivido la tesi di Jameson che il "pastiche visivo" di una certa architettura sia postmoderno, ma questa sua definizione mi è utile per cercare di rendere più esplicita l'anticipazione musicale della tua poesia. Insomma, l'atmosfera sonora intrisa di contemporaneità, e proprio per questo, se non forse per lo stile, già postcontemporanea, mi sembra una forma di recupero creativo, e dunque non manieristico, e dunque barbaro, che apre ad emozioni e sensazioni nuove. Ora, spostando ma non di troppo il discorso, vorrei chiederti: quanto e come ha contato, in questo e per questo, lo sforzo di adesione alla terra, affinché «morir non sia / soltanto la fatica d'essere / una vita d'uomo, il transito / pesante sulla terra», come recitano i bellissimi versi di *Quest'ora* (in *L'ordine delle parole*, Mondadori, 1964)? E ancora: oltre a Nietzsche, quali filosofi ieri e oggi nelle tue letture più amate?

La mia scolastica traiettoria va dagli Eleati, da me i più amati, e su cui mi soffermai conquiso e di mia sponte, al Leibniz meno preso da elucubrazioni titaniche e forsennate, e da autodidatta (secondo la

definizione di Contini, dettami a voce, e cioè quanto si apprende in proprio dopo l'Università) il Voltaire del *Dizionario filosofico*, Nietzsche in parte, quindi i Sufi e poi Bertrand Russell, il Popper di *Scienza e filosofia* e infine il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*, non quello del *Tractatus logico-philosophicus*, per me troppo lontano, se non in qualche tratto, per poi passare ad interessi più specificatamente scientifici (anche qui distinguendo tra elucubrazioni creativistiche e osservazioni concretamente scientifiche): botanica, insettologia, geografia, fisica, mineralogia, oceanografia, sociologia, ecologia, senza nemmeno sognare di diventarne un cultore.

Ecco, siamo giunti al punto che più mi interessa, alla *prepoesia*: hai amato gli Eleati ma ti sei ribellato, pur ammettendole, alle imposizioni della coerenza e all'illusorietà della percezione sensibile (anche solo il tuo interesse per le scienze lo prova). Il rifiuto della metafisica, già con l'accettazione dei limiti gnoseologici popperiani e con la ricchezza fenomenica voltairiana, addirittura il rifiuto wittgensteiniano (e, a suo modo, anche parmenideo — ma per Parmenide il pensiero spiega la realtà, per Wittgenstein può solo mettercela davanti —, nietzschiano, ecc.: «O è sogno anche la morte / come riaffiora nel pensiero» [*E là tremare in Erosagonie*, Einaudi, 1973]) del fenomeno a favore della sua possibilità (e, ancora, l'acquisizione ribelle dell'inafferrabilità intellettuale del divenire), possono dirsi il percorso sostanziale della tua poesia? Penso a «solo la vita ci porge (...) ancora altri dolori / altri modi d'amare / che sgretolano / l'aureola dei santi / e la fama degli eroi» (*È vero in Una preghiera per noi*, Guanda, 1956), a «la vita / anche la nostra è tempo sufficiente / a che in quel buio tremi almeno / l'agonia della partenza, l'esodo / le sue stazioni successive, sostando / un obolo e un'offerta, levando ancora / tende ad altre mete, esodi, oboli, / offerte» (*Cartolina a Belfast in L'ordine delle parole*, Mondadori, 1964), a «Sembra / la morte un più sicuro termine / la vita una durata più terrestre, / come legate a una pietà che le rinsalda / in quella pazienza di crescere certe / unendo silenzio a silenzio» (*Allora la vita ha un silenzio, ibidem*), a «Fossi dentro di me come ogni stelo che affiora al culmine / in divampante colore godrei di questo sole / oggi che inonda l'aria illuminandola da sopra / un mare azzurro...» (*L'assalto della gioia in Sotteso Blu*, Einaudi, 1983), a «come guardando il mare / senza avvertirne il mutare se non nell'avvenuto / mutamento che ti distanzia incomprensibilmente / a osservare d'ogni momento dell'adesso quanto / è appena stato del tempo alle sue spalle / così da non vederne il volto...» (*Per immedesimata riflessione, ibidem*), a «Non è vero / che dal cristallo d'esperienza della morte / saprei per quel distanziamento / come vivere adesso / è vero invece / che mi si appanna dentro l'esperienza / della mia la trasparente / intelligenza della vita» (*La trasparente intelligenza della vita in Il dentro dell'immagine*, Shakespeare and company, 1987), ecc., per citare cronologicamente da libri diversi.

Sì, il "percorso sostanziale" è sostanzialmente questo.

Ma la tua adesione alla terra può dirsi oggi più estetica che civile? La tua poesia mi pare sia divenuta sempre più avara di chiarimenti, sempre più tesa all'ascolto della bellezza. Inoltre per te la bellezza, la «bellezza sensibile», è ancora ogni segno che è «slancio e guizzo» ove convergono «sostanza e forma» (cfr. *Sotteso blu*, 1983)? A me pare che la bellezza per te oggi non possa essere più, in altre parole, armonia.

Il discorso sulla bellezza mi porta a pensare ad un'emozione estetica dall'indifferente e vario configurarsi della fisica immanenza del visibile; ad una congenialità biologica che assembla fattezze & tratti fascinosi & ammaliani nei canoni di un'armonia pre-estetica & pre-culturale a se stante però più intensamente percepibile tramite quelli; alla commovente comprensione d'una temporalità & spazialità che doppiamente ci sfuggono poiché non ci appartengono se non nel trapassarle nella consapevolezza di lasciarle senza averle mai davvero & intensamente & corporeamente abbracciate; ma tutto mi si sfalda ambiguamente tra l'additarsi del pensiero solo restando una ancor più stupida compassione per questa forma d'esistenza che rappresentiamo. Quanto a una mia adesione civile, rimando il lettore, bontà sua, a rileggersi la sezione *Eros stravolto* in *Sotteso Blu* ove rozzamente intendevo additare alla mia meta consistente nell'abbandonare ogni elucubrante metafisica per la fisica intesa come fisicità di intuizione e di rapporto e di percepente e sensuale comprensione sensibilmente esercitata (a motivo e in opposizione all'ineluttabile nostro impaurente sapere e incubo della caducità, che ci differenzia inesorabilmente per cultura da tutto il regno naturale) quale possibile modo, almeno, di accomunarci al naturale esistere. Confuto l'aggettivazione di estetica alla mia adesione alla terra, in quanto è un'adesione che più perseguendola mi differenzia dalla natura stessa comprendendone il perdurare cosmico rispetto all'umano durare e la sua connettiva essenza ed essenzialità rispetto alle sconnesse vite, non esistenze, degli umani. Estetico, oltre che trasgressivamente morale, nel mio tragitto d'uomo, di pensatore e di scrittore, è certamente il mio desiderio di trasfigurare in versi — sopra quel criminale e dissennato scempio degli umani — la fenomenica bellezza della natura che ignora ogni sua manifestazione in senso estetico e figurale in quanto è e non ha necessità di dirsi, si pensa in sé e di sé senza esternazione, si esprime nella

sua essenza, non nel tradursi, che è solo un esercizio e dell'estetica e d'una inseparabile distanza d'estasi. Sapendo come la natura non sappia che farsene, ignorandoci, del nostro antropomorfismo. E a che la corruzione della mente e, per filiazione culturale, del corpo possa non dilagare distruttivamente e perniciosamente, avanti l'auspicabile estinzione dell'homo sapiens.

[Da "I quaderni di Hebenon" (ottobre 2001), supplemento a Hebenon n. 9-10, aprile-ottobre 2002]

GLI AUTORI

[“Sacra Rappresentazione” è andato in scena al teatro Metastasio di Prato dal 2 al 6 febbraio 2005. La regia è di Paolo Magelli, un nome sconosciuto in Italia ma famoso nel resto d’Europa, soprattutto nell’area slava e tedesca. Magelli torna eccezionalmente a casa proprio per dirigere questo spettacolo, che ha come protagonista Pamela Villorosi, che da adolescente fu sua allieva.

Cerco di riassumere la trama del dramma, in modo che sia possibile per chi legge collocare il monologo di Alfonso, uno dei personaggi del testo, riportato più avanti.

Sullo stesso territorio, in una giornata di densa nebbia, seguiamo due avvenimenti contemporanei: una battuta di caccia e un crocifissione, ultima stazione vivente di una via crucis che deve svolgersi quel giorno. Causa nebbia invece del cinghiale viene cacciato un ecologista. E causa nebbia la processione viene sospesa e tre uomini, dimenticati per sbaglio, muoiono sulla croce.

Le due storie si incrociano e i personaggi passano dall’una situazione all’altra: l’ecologista braccato dal cacciatore diventerà Gesù sulla croce, la scenografa della sacra rappresentazione sarà l’intrusa nel capanno di caccia, la moglie del cacciatore, protagonista di un coinvolgente incontro con l’ecologista, rimarrà incinta. E l’ecologista, in compagnia di uno spacciatore e di un immigrato che non sa la lingua, ripercorrerà senza volerlo le tappe della passione.

Così come “La ricotta” di Pasolini - che tratta lo stesso tema - è anche un film sul cinema, sul rapporto fra finzione e realtà, così Sacra Rappresentazione è anche un dramma sul teatro, dove ho provato a rappresentare un paradosso: dovrebbe essere il personaggio di Gesù a morire e l’attore a vivere, invece sulla scena avviene esattamente il contrario.

In Sacra Rappresentazione ho cercato di esprimere il senso di smarrimento che vivono gli Italiani, gente persa nella nebbia che ha dimenticato radici e identità. Mi sono chiesto attraverso la scrittura se questa identità si può ritrovare nella cultura cristiana. Forse, mi pare di poter dire a processo ultimato, a patto di rileggere quella tradizione con occhi nuovi, eretici, disinibiti.

Edoardo Erba]

COME OBA RIMASE INTRAPPOLATO NELLA STORIA.

Alfonso e Oba sono a un bar nella cittadina che sorge a sudovest del prato. Non ci importa com’è il bar, basta che abbia dei tavolini all’aperto, perché loro parlano seduti a un tavolino. Alfonso parla seduto. Oba sta in piedi a un metro di distanza e non risponde e forse non capisce niente perché è appena arrivato o appena scappato, non lo sappiamo. Secondo i documenti ha ventotto anni, ma potrebbe anche averne diciannove o trentacinque perché i documenti come scopriremo sono falsi e noi non siamo in grado di distinguere l’età di un nero. Oba è un africano di quelli che li vedi e gli invidi il fisico e i capelli crespi e in segreto anche il colore della pelle. Di quelli che gli invidi tutto tranne il contenuto dello zaino. Che infatti è lercio e quasi vuoto eppure a occhio contiene tutto quello che Oba possiede.

Alfonso ha quarantadue anni. Italiano con quello sguardo da stronzo che da un po’ di anni hanno messo su gli italiani. È basso tracagnotto, camicia bianca col colletto alto. Ha un po’ di ciccia sulla cintura e quando parla sforza la pancia indietro come se dovesse scoreggiare. Nonostante cerchi di sembrare gentile, ha un che di antipatico che si becca a prima vista e pochi vedendolo al tavolino di un bar attaccherebbero con lui. E non ha attaccato neppure Oba, che manco avrebbe saputo come fare visto che non sa la lingua. Lui si è solo avvicinato al bar cercando di non avere l’aria troppo persa. L’altro l’ha studiato un minuto poi si è alzato e parlandogli piano, gli ha detto qualche scempiata, gli ha dato qualche botta sulla spalla tanto per metterlo a suo agio. E Oba gli ha dato retta, è stato lì ad ascoltarlo fino in fondo. Per paura o forse per non essere maleducato. Oba ha sorriso, si è distratto, si è ripreso, ha cercato di fare un sì quando pensava ci fosse da fare sì, di fare un no quando ci stava un no, di allargare le braccia quando non sapeva se dire sì o no, si è incazzato, ha sentito il sangue che bolliva, ha avuto paura, tutto nel giro di cinque minuti. Non ha mai interrotto Alfonso e alla fine senza sapere come si è trovato invischiato.

Tralasciando l’approccio e tagliando alcune divagazioni di dubbio gusto, il discorso di Alfonso grosso modo è stato di questo tipo:

- La vuoi una birra? Birra... cerveza... birra come la chiami? Birra. Dopo te la offro. Lo sai cos’è il razzismo? Razzismo. Te qui stai sulle palle a tutti. Perciò occhio a dare nell’occhio. Lo vedi quello là dentro? Con un pugno ti butta giù i denti. E se fai tanto di alzare la cresta lo vedi questo bar? te li ritrovi tutti addosso che ti fanno la festa. Perché gli italiani sono un mucchio di stronzi. Ricordatelo. Per il tuo bene. Te devi entrare in una certa mentalità sennò ti prendono a sassate. Qua se vedono che al tuo paese il terremoto ha ammazzato non so un milione di persone sai

quanto gliene sbatte? No per dire quanto gliene frega... Ce li hai i soldi?... Niente? Lavorare... Qua senza i soldi sei già morto. Adeguarsi capito? Devi fare quello che fanno gli altri. Abbassare la gobba. Sgobbare marcire morire. Devi morire. Qua per fare un centesimo devi perdere un chilo, hai capito o no dove sei arrivato? Devi mangiare merda mezzogiorno e sera sennò rimani fermo. Tocca queste mani... Lo senti quanto hanno lavorato? Eh? Lo senti il callo? Sì? Mi piace perché ci hai intuito. Non c'è callo. Io con le mani non ho mai fatto un cazzo. Perché qua chi lavora è fregato. Loro ti dicono lavora lavora ma poi chi comanda non fa niente, capito? Sì ma non è il tuo caso. Te sei nato schiavo dimenticati di comandare. Te devi obbedienza al primo che incontri altrimenti sono sassate. E chi è il primo che hai incontrato? Alfonso. E qui sei stato fortunato perché potevi trovare un delinquente qualsiasi invece Alfonso ha la testa sveglia. Ti faccio un esempio pratico: dov'è il tuo passaporto? Passaporto. Documenti. No non ce l'hai tu. È qua nella mia tasca. Oba vero? Te l'ho preso quando ti ho dato quella pacchetta sulla spalla. Questo per dirti quanto sei scemo. E anche bugiardo. Questi cosa sono? E allora perché hai detto che non avevi soldi? Sì te li do te li ridò... offrimi una birra e siamo a posto. Due birre, capooo. Toh... No non tutti, questi li teniamo per pagare le birre. Hai capito o no che è potevo andar via? Li avevo già in tasca tu manco ti eri accorto. Oh oh oh... cosa fai? Piano eh... Calma amico. Stammi a sentire. Te qui stai sulle palle a tutti, questo te l'ho detto. A me per primo, questo te lo dico adesso. Perciò non è che puoi fare il prepotente. I tuoi documenti li ho guardati. Falsi li sgama anche un bambino. E neanche l'ombra di un permesso di soggiorno. Io dico una parola e te sparisce, capito Oba? Che poi va a sapere se ti chiami davvero Oba. Hai nostalgia della merda? Vuoi tornarci al volo? Allora amico compagno preparati a lavorare per Alfonso perché ho appena perso un uomo e ho bisogno il rimpiazzo. Come te la cavi col posteggio? Automobili, macchine... posteggio. Ci sono i posteggi anche al tuo paese o andate sul cammello? Ah, ecco... Non è difficile te lo spiego in due parole. Qui con la macchina non puoi più fare niente. Ti faccio un esempio pratico: se lasci la macchina qua fuori il tempo di farti una birretta... ammesso che te la portino... capooo, ho detto due birre! se lasci la macchina qua fuori arriva un carro arancione e te la porta via. Però prima del carro arriva Alfonso. Che ha già steccato il vigiliante. Insomma la cosa è semplice: te alla sera ti metti qua fuori. Con una borsa al collo e una berretta in testa. Bianca perché nero come sei di notte non ti vedono e ti tirano giù, e fai finta di essere un posteggiatore vero. Ti metti un po' in mezzo alla strada e fai così col braccio. Quelli che si fermano gli fai segno del posto libero gli fai segno avanti, indietro alt queste cazzate qui. Poi quando scendono ti avvicini e gli fai così col dito. Vuol dire due. Novanta su cento c'è uno che mette mani al portafogli e paga. Se non paga glielo ripeti. Due. E se non paga ancora lo lasci andare via poi con comodo magari dieci minuti dopo quando vedi che non c'è in giro nessuno tiri fuori un chiodo e gli rigli per bene la fiancata. I soldi li metti nella borsa. Io ogni ora passo e faccio la somma dei soldi nella borsa e delle righe sulle portiere. E il conto mi deve tornare, capito bene? All'inizio ti do il dieci poi si vede. Più le mance che lì sono affari tuoi non ne voglio neanche sapere. Ce l'hai da dormire? Nessun problema. Con quel dieci ti paghi la stanza. Penso a tutto io. Da un amico mio. Puoi già andarci stanotte. Domani cominci. Oggi no perché il centro è chiuso. Lo sai che giorno è oggi? Eh... manco quello. Venerdì. E domenica sai che giorno è? Niente, chi se ne frega di domenica. Cosa sei, musulmano? Vabbe' musulmano o no te fai quello che dico io così ti paghi la prima notte perché qua i regali non si fanno a nessuno. Ho appuntamento con una ragazza e ci vieni anche tu. Cerca figuranti. Teatro. Li cerca bianchi ma vedrai che ti faccio passare. Non preoccuparti per quello che devi fare dopo sono tre cazzate ti spiega tutto lei. Ah, quei soldi che hai nel passaporto me li dai come caparra. Garanzia. Perché io sono buono sono l'amico di tutti mi fido di tutti ma fregature non ne voglio, capito? Adesso brinda al culo che hai avuto, che non è facile arrivare qua il primo giorno e trovare casa e lavoro in una botta sola... Allora capooo? Le vogliamo portare queste birre o no? Ma i musulmani la bevono la birra? Però questa è leggera eh, l'alcol non si sente neanche...

Notizia.

Edoardo Erba è nato a Pavia, si è formato alla scuola del Piccolo Teatro di Milano e vive a Roma. Fra i suoi lavori teatrali il più noto è Maratona di New York. Rappresentato con successo in Italia dal '92 al '94, è stato tradotto in 8 lingue, pubblicato in 4 e rappresentato in 13 paesi. Fra le altre opere di Erba è interessante citare Ostruzionismo radicale, La notte di Picasso, Porco Selvatico, Tessuti umani, Curva cieca, Vizio di Famiglia, Vaiolo, L'uomo della mia vita, Venditori e Buone Notizie. Con Venditori, Senza Hitler, Vizio di Famiglia, Il capodanno del secolo, Maratona di New York e Dejavu Erba si è affermato nei più importanti premi nazionali di teatro (Riccione, Idi, Enrico Maria Salerno e Candoni). La notte di Picasso e Porco Selvatico sono stati presentati allo Stages Theatre di Hollywood. Dejavu è stato rappresentato a Londra e Amburgo. Venditori a Budapest. Muratori, replicato a Roma dal 2002 al 2004, ha avuto una versione tedesca a Frankfurt Oder nel 2004, mentre Sacra Rappresentazione è andato in scena in prima mondiale nel febbraio del 2005 al Metastasio di Prato, con la regia di Paolo Magelli. Erba è considerato "uno dei talenti più brillanti della sua generazione. Nelle sue trame si intrecciano tutte le sfumature, dal giallo alla vena comica"

(Dizionario dello spettacolo - Baldini Castoldi). Ubulibri ha pubblicato Maratona di New York e altri testi, una raccolta che contiene anche Venditori, Dejavu, Buone Notizie e Senza Hitler. Vizio di Famiglia e Curva cieca sono pubblicati da Ricordi Teatro.

A partire dagli anni '60 molti artisti più o meno "impegnati", concettuali e non, hanno iniziato a produrre opere che andassero oltre i supporti tradizionali della pittura e della scultura, utilizzando il video, l'installazione, la fotografia e ogni sorta di medium estraneo agli abiti dell'arte precedente. Altri, tra i "materiali" stessi della loro ricerca hanno spesso scelto parole e frasi della lingua naturale. In diversi casi si è trattato di lavorare orizzontalmente, in un movimento sincronico che partisse dall'istanza sociale e dalla comunicazione viva, più che verticalmente, in un lavoro con le forme disciplinari di un dato genere o mezzo. Dipingere "paesaggi bucolici" non rappresentava più la nostra realtà, che è diventata urbana, telematica, industriale e commerciale. Il nostro paesaggio è fatto di cemento, segnali stradali, marchi di fabbrica, insegne e slogan pubblicitari, computer e Tv, messaggi e discorsi sui telefoni cellulari. Illustrare situazioni d'evasione, della fantasia o della memoria significava assumere una posizione nostalgica e politicamente marginale. Si trattava, e si tratta, invece di consapevolizzare i modi di comunicazione e i rapporti umani, i presupposti culturali di una società complessa quale la nostra, le convenzioni e le convinzioni circolanti, prodotti dal sistema dei consumi, dalle tecniche e dai media del nostro tempo, rendendoli visibili. "Quanto dobbiamo fare è accostare informazione a informazione, non importa quale. È così che diverremo consapevoli del mondo perché è quanto fa esso stesso" (John Cage). Il filone concettuale si pose tra gli altri l'obiettivo, se così si può dire, di un'arte che non recitasse più ma che si mettesse a nudo, e che "mettesse a nudo", prendendo un messaggio, un'idea, un meccanismo o un "contenuto culturale" e mostrandolo in modo trasparente e senza residui.

È quanto fa l'americana Jenny Holzer, una delle principali artiste contemporanee orientate al linguaggio, che presentò la sua prima serie, i *Truisms*, nel 1977-79. Quest'opera, che ripresentiamo qui integralmente in lingua originale, ha come obiettivo l'analisi della forza del linguaggio e della sua capacità di veicolare messaggi. I *Truisms* (in italiano Truismi) – il termine significa "verità ovvie" – sono una lunga serie di "sentenze", lunghe una riga e ordinate alfabeticamente, per lo più presentate singolarmente o a gruppi, sui supporti più vari.

La lingua scelta dalla Holzer per questo particolare genere di aforismi ci ricorda che il nostro linguaggio è piano e diretto, che usiamo un vocabolario semplice per la maggior parte del tempo, a volte ripetendo parole e frasi importanti. Ma la particolarità dei *Truisms* sta nella fusione di due retoriche contrapposte: l'impulso passionale e irrazionale tipico del manifesto, e la razionalità, fredda e "di servizio", della didascalia. Come il primo, la lingua dei *Truisms* è incisiva, assertiva, fattuale e programmaticamente calda; come la seconda, è denotativa, esplicativa, anonima, neutra e sgombra. Questo espediente, insieme alla mancanza quasi totale di pronomi personali, ha come effetto immediato l'indecidibilità della voce autorale e la pluralizzazione dei punti di vista. L'ordine alfabetico, che nella successione completa dei *Truisms* dà adito spesso a vistose contraddizioni tra frasi vicine, rende ancora più evidente la volontà oggettivante e l'intenzione dell'artista di tagliare qualsiasi legame tra autore e testo. L'autore progettato dai testi della Holzer è infatti dappertutto e in nessun luogo – ma insieme stranamente imperativo e rigidamente ideologico. È questo lo shock: il fruitore, chiamato in causa in prima persona, si chiede da dove vengano queste frasi, chi le abbia pronunciate e che cosa significhino per lui. Tenendo in sospeso la figura dell'autore, il lettore viene così forzato a prendere posizione personalmente, a confrontarsi con un ampio range di posizioni perentorie e compulsorie, che sintetizzano acutamente luoghi comuni e cliché circolanti. Molte di queste "sentenze", abilmente costruite dalla Holzer, sembrano infatti frasi colte dalla strada, idee o pregiudizi ascoltati in metropolitana, slogan percepiti alla Tv, discorsi che ci avvolgono quando cuciniamo un pasto solitario o mentre aspettiamo alla fermata del tram. Ci restituiscono una versione del mondo quando la nostra censura interna smette di funzionare e il rumore di fondo dei discorsi fuori di noi ci appare come il nostro stesso pensiero. I *Truisms* ci mostrano cioè come fatti e concetti esterni a noi, spesso indotti dal sistema (=ideologia), vengono interiorizzati come pensieri individuali e monologhi interiori.

Il contesto di fruizione, pensato dall'artista per i *Truisms*, è principalmente proprio quello dei luoghi pubblici, e solo in seconda battuta quello degli spazi museali, delle mostre e delle gallerie d'arte. Al di fuori dell'ambiente protetto e "schermato" dell'arte, il loro impatto è infatti più forte, perché siamo più indifesi, naturalmente portati a leggere i messaggi che ci circondano non come oggetti estetici (finzioni) ma come messaggi funzionali, legati pragmaticamente al contesto comunicativo, al mondo reale e al nostro comportamento effettivo. Ecco perché la Holzer, per il testo dei *Truisms* e per quelli delle opere successive (si veda a riguardo la preziosa monografia edita da Phaidon nel 1998) ha scelto siti e supporti pubblici (subdolamente) strani, come ad esempio volantini, manifesti pubblicitari, cartelloni e poster stradali, placchette esplicative di bronzo posizionate sopra o accanto a fontane o a monumenti, targhette commerciali, magliette, cappellini, confezioni di profilattici e gadgets vari, panchine pubbliche, portiere dei taxi, neon, scritte luminose, tabelloni per gli annunci aeroportuali o per i punteggi negli stadi di football americano, e infine - come nella famosa installazione di Times Square - led e nastri luminosi dove normalmente scorrono messaggi di servizio e pubblicità. L'intento della Holzer è allora, in ultima analisi, quello di sorprendere l'uomo comune, chiamandolo prepotentemente in causa con stringhe veritative di

comune esperienza e "slogan aforistici" essenziali, oggettivi e dal tono apodittico, presentati in contesti insospettati, laddove vigono automatismi percettivi legati ad altri codici di informazione, contemporaneamente ricodificando la pelle discorsiva dei luoghi della nostra contemporaneità e smascherando la pervasività del linguaggio dell'istituzione coll'impossessarsi del suo potere.

[Alessandro Broggi]

a little knowledge can go a long way

a lot of professionals are crackpots

a man can't know what it is to be a mother

a name means a lot just by itself

a positive attitude means all the difference in the world

a relaxed man is not necessarily a better man

a sense of timing is the mark of genius

a sincere effort is all you can ask

a single event can have infinitely many interpretations

a solid home base builds a sense of self

a strong sense of duty imprisons you

absolute submission can be a form of freedom

abstraction is a type of decadence

abuse of power comes as no surprise

action causes more trouble than thought

alienation produces eccentrics or revolutionaries

all things are delicately interconnected

ambition is just as dangerous as complacency

ambivalence can ruin your life

an elite is inevitable

anger or hate can be a useful motivating force

animalism is perfectly healthy

any surplus is immoral

anything is a legitimate area of investigation

artificial desires are despoiling the earth

at times inactivity is preferable to mindless functioning

at times your unconsciousness is truer than your conscious mind

automation is deadly
awful punishment awaits really bad people
bad intentions can yield good results
being alone with yourself is increasingly unpopular
being happy is more important than anything else
being judgmental is a sign of life
being sure of yourself means you're a fool
believing in rebirth is the same as admitting defeat
boredom makes you do crazy things
calm is more conducive to creativity than is anxiety
categorizing fear is calming
change is valuable when the oppressed become tyrants
chasing the new is dangerous to society
children are the most cruel of all
children are the hope of the future
class action is a nice idea with no substance
class structure is as artificial as plastic
confusing yourself is a way to stay honest
crime against property is relatively unimportant
decadence can be an end in itself
decency is a relative thing
dependence can be a meal ticket
description is more important than metaphor
deviants are sacrificed to increase group solidarity
disgust is the appropriate response to most situations
disorganization is a kind of anesthesia
don't place too much trust in experts
drama often obscures the real issues
dreaming while awake is a frightening contradiction
dying and coming back gives you considerable perspective
dying should be as easy as falling off a log
eating too much is criminal

elaboration is a form of pollution
emotional responses are as valuable as intellectual responses
enjoy yourself because you can't change anything anyway
ensure that your life stays in flux
even your family can betray you
every achievement requires a sacrifice
everyone's work is equally important
everything that's interesting is new
exceptional people deserve special concessions
expiring for love is beautiful but stupid
expressing anger is necessary
extreme behavior has its basis in pathological psychology
extreme self-consciousness leads to perversion
faithfulness is a social not a biological law
fake or real indifference is a powerful personal weapon
fathers often use too much force
fear is the greatest incapacitator
freedom is a luxury not a necessity
giving free rein to your emotions is an honest way to live
go all out in romance and let the chips fall where they may
going with the flow is soothing but risky
good deeds eventually are rewarded
government is a burden on the people
grass roots agitation is the only hope
guilt and self-laceration are indulgences
habitual contempt doesn't reflect a finer sensibility
hiding your emotions is despicable
holding back protects your vital energies
humanism is obsolete
humor is a release
ideals are replaced by conventional goals at a certain age
if you aren't political your personal life should be exemplary
if you can't leave your mark give up

if you have many desires your life will be interesting
if you live simply there is nothing to worry about
ignoring enemies is the best way to fight
illness is a state of mind
imposing order is man's vocation for chaos is hell
in some instances it's better to die than to continue
inheritance must be abolished
it can be helpful to keep going no matter what
it is heroic to try to stop time
it is man's fate to outsmart himself
it is a gift to the world not to have babies
it's better to be a good person than a famous person
it's better to be lonely than to be with inferior people
it's better to be naive than jaded
it's better to study the living fact than to analyze history
it's crucial to have an active fantasy life
it's good to give extra money to charity
it's important to stay clean on all levels
it's just an accident that your parents are your parents
it's not good to hold too many absolutes
it's not good to operate on credit
it's vital to live in harmony with nature
just believing something can make it happen
keep something in reserve for emergencies
killing is unavoidable but nothing to be proud of
knowing yourself lets you understand others
knowledge should be advanced at all costs
labor is a life-destroying activity
lack of charisma can be fatal
leisure time is a gigantic smoke screen
listen when your body talks
looking back is the first sign of aging and decay

loving animals is a substitute activity
low expectations are good protection
manual labor can be refreshing and wholesome
men are not monogamous by nature
moderation kills the spirit
money creates taste
monomania is a prerequisite of success
morals are for little people
most people are not fit to rule themselves
mostly you should mind your own business
mothers shouldn't make too many sacrifices
much was decided before you were born
murder has its sexual side
myth can make reality more intelligible
noise can be hostile
nothing upsets the balance of good and evil
occasionally principles are more valuable than people
offer very little information about yourself
often you should act like you are sexless
old friends are better left in the past
opacity is an irresistible challenge
pain can be a very positive thing
people are boring unless they are extremists
people are nuts if they think they are important
people are responsible for what they do unless they are insane
people who don't work with their hands are parasites
people who go crazy are too sensitive
people won't behave if they have nothing to lose
physical culture is second best
planning for the future is escapism
playing it safe can cause a lot of damage in the long run
politics is used for personal gain
potential counts for nothing until it's realized

private property created crime
pursuing pleasure for the sake of pleasure will ruin you
push yourself to the limit as often as possible
raise boys and girls the same way
random mating is good for debunking sex myths
rechanneling destructive impulses is a sign of maturity
recluses always get weak
redistributing wealth is imperative
relativity is no boon to mankind
religion causes as many problems as it solves
remember you always have freedom of choice
repetition is the best way to learn
resolutions serve to ease our conscience
revolution begins with changes in the individual
romantic love was invented to manipulate women
routine is a link with the past
routine small excesses are worse than then the occasional debauch
sacrificing yourself for a bad cause is not a moral act
salvation can't be bought and sold
self-awareness can be crippling
self-contempt can do more harm than good
selfishness is the most basic motivation
selflessness is the highest achievement
separatism is the way to a new beginning
sex differences are here to stay
sin is a means of social control
slipping into madness is good for the sake of comparison
sloppy thinking gets worse over time
solitude is enriching
sometimes science advances faster than it should
sometimes things seem to happen of their own accord
spending too much time on self-improvement is antisocial

starvation is nature's way
stasis is a dream state
sterilization is a weapon of the rulers
strong emotional attachment stems from basic insecurity
stupid people shouldn't breed
survival of the fittest applies to men and animals
symbols are more meaningful than things themselves
taking a strong stand publicizes the opposite position
talking is used to hide one's inability to act
teasing people sexually can have ugly consequences
technology will make or break us
the cruelest disappointment is when you let yourself down
the desire to reproduce is a death wish
the family is living on borrowed time
the idea of revolution is an adolescent fantasy
the idea of transcendence is used to obscure oppression
the idiosyncratic has lost its authority
the most profound things are inexpressible
the mundane is to be cherished
the new is nothing but a restatement of the old
the only way to be pure is to stay by yourself
the sum of your actions determines what you are
the unattainable is invariably attractive
the world operates according to discoverable laws
there are too few immutable truths today
there's nothing except what you sense
there's nothing redeeming in toil
thinking too much can only cause problems
threatening someone sexually is a horrible act
timidity is laughable
to disagree presupposes moral integrity
to volunteer is reactionary
torture is barbaric

trading a life for a life is fair enough
true freedom is frightful
unique things must be the most valuable
unquestioning love demonstrates largesse of spirit
using force to stop force is absurd
violence is permissible even desirable occasionally
war is a purification rite
we must make sacrifices to maintain our quality of life
when something terrible happens people wake up
wishing things away is not effective
with perseverance you can discover any truth
words tend to be inadequate
worrying can help you prepare
you are a victim of the rules you live by
you are guileless in your dreams
you are responsible for constituting the meaning of things
you are the past present and future
you can live on through your descendants
you can't expect people to be something they're not
you can't fool others if you're fooling yourself
you don't know what's what until you support yourself
you have to hurt others to be extraordinary
you must be intimate with a token few
you must disagree with authority figures
you must have one grand passion
you must know where you stop and the world begins
you can understand someone of your sex only
you owe the world not the other way around
you should study as much as possible
your actions are pointless if no one notices
your oldest fears are the worst ones

Il tuo *lavoro* riguarda
la struttura e i confini dello spazio articolato
il margine e la tensione di un indicatore periferico
colore e la firma della saturazione
luce e la creazione del luogo illusorio
superficie e i dettami dell'avambraccio
posizione e il terreno espositivo
formula e la soluzione elegante
ornamenti e il tardivo riconoscimento delle arti pratiche
materiale e l'abbraccio fisico
figure e la retorica del reale
struttura e la perforazione dello spazio
edifici e la direzione dell'impegno
spostamento e la sovversione dell'abituale
l'arena e gli affari degli uomini
opacità e l'esaurimento dei rapporti sociali
desiderio e il prolungamento della stasi
shopping e l'immagine della perfezione
utopia e l'abbandono del contesto
commento e l'annuncio del supplementare
pubblico e l'attento sguardo delle donne
congiunzione visiva e la risonanza del taglio
nominare e singolarità sciolte
trasparenza e il desiderio di quiete
voyeurismo e remota eventualità
teppismo e lusinga del picaresco
moda e l'imperialismo degli abiti
trasmissione e il breve dialogo
narrativa e la raccolta di casi
sogni e lo slittamento di significato
ricordo e la sconfitta della memoria totale
trauma e il suono che solo i cani possono udire
malattia e l'accumulo di profitto
proprietà e la sensazione del valore
denaro e la velocità del potere
analisi e la manutenzione del laboratorio
neutralità e il gioco del doppio
argomento e lotta corpo a corpo
linguaggio e lo sfregamento della pelle
citazione e il ritmo di corpi ammassati
piacere e il nome proprio.

[Da G. Celant, "Inespressionismo", Costa & Nolan, Genova 1988 – traduzione di G. Celant]

Notizia.

Barbara Kruger, nata a Newark (New Jersey) nel 1945, è fra i più importanti nomi dell'arte contemporanea. Vive a New York.

L'allarme

Le centinaia di finestre colme di facce
Per qualcosa di accaduto in strada,
Qualcosa che nessuno è in grado di spiegare,
Perché non ci sono autopompe, né grida, né spari,
Eppure qui si sono tutti radunati,
Alcuni con le mani sugli occhi dei figli,
Altri sporgendosi e urlando
Alla gente che cammina là sotto per le strade
Con la stessa calma e aspetto sereno
Di chi passeggiava di domenica
In un altro secolo, meno violento del nostro.

[Traduzione di Alessandro Broggi e Stefano Salvi; testo originale sul "New Yorker" del 13 settembre 2004]

Notizia.

Charles Simic è nato a Belgrado nel 1939. Nel 1953 lasciò il suo Paese con la madre e il fratello per trasferirsi negli Stati Uniti e ricongiungersi col padre. Ha vissuto a Chicago e nei dintorni fino al 1958. Le sue prime poesie furono pubblicate nel 1959 quando aveva 21 anni. Da allora ha pubblicato più di 60 libri negli Stati Uniti e all'estero; è stato finalista del National Book Award per la poesia e sempre per la poesia ha ricevuto il Premio Pulitzer. Ha anche pubblicato molte traduzioni di poesie in francese, serbo, croato, macedone e sloveno e 4 libri di saggistica. Dal 1973 vive nel New Hampshire dove è professore d'inglese all'università del New Hampshire. Tra i libri tradotti: *Hotel Insonnia*, Adelphi, 2002, e *Il mondo non finisce*, Donzelli, 2001.

Dalle regioni dell'aria

Visionando dall'alto la visione
visionando il visionabile in toto
come un involucro
che per meglio differenziare il prodotto
non fa che esprimere maggiormente il vuoto
il mutato non sembra poi mutato
Questo l'antico fogliame? le acque blu?
l'azzurro stemperato? le città
merlate di storia? Questo l'idioma della quiete?
Questo il colore della Totalità?

Si buca

il mansueto chiarore si va
dentro la nuvolaglia
giù dove il sole scalda poco
dove il bianco candeggia
dove il verde è bruciato e dove l'acqua è scolo
dove gli uccelli vanno altrove
dove il paese è mortificato
dove i rumori esaltano i nervi come a tante rane
dove i clacson scampanano a morto
dove i polmoni hanno acini di piombo
dove non c'è un'immagine col suo valore giusto
non una sillaba di cui fruire
dove non si può più convincere
dove occorre sovvertire
dove la gente muore per correre in massa al mare
dove un'auto in pochi metri si mangia la nostra
quotidiana razione d'ossigeno
fate un po' voi il conto del carbonio che disseminano...
E perché l'occhio abbia la sua parte
una ninfetta nuda dentro una sfera di cristallo
in orbita nel suo perielio pubblicitario
prova lacche rossetti deodoranti e assorbenti
tra il disordine oh! studiato
di mini intimi indumenti.

(Da Di certe cose, Mondadori, 1970)

Centro storico

Fin che fa giorno e la gente ozia
posteggiano accanto al lusso
i più addossati al muro
usano cartelli come nell'Opera da tre soldi
concentrano nella scritta ciò che vorrebbero dovuto
le donne stringono al petto bimbi non loro
inerte materia non persone
meschini ricalchi di una messinscena
per mezz'euro se cade nel piattino

Così trapassa

Il procedere del tempo
non ha un percorso lineare:
sei felice? non guardi le ore
magari lo avverti troppo breve
o ricordi il suo scialare
non nelle cose se poi tutto è uguale

Il senso? non ne hai la competenza

il tempo è un virus latente
quando è l'ora si presenta
con una metafora: che riposi in pace!
vuota chiacchiera

Quella frana che ha la lentezza del sogno

Voce di donna al telefono ore 8,50
«... è un'emergenza qualcuno
è caduto dal palazzo»

con l'immediatezza dei media
ecco che appare il nuovo
l'incubo l'evento

Impero

In un conflitto totale
l'Europa andrà rifatta ex novo
in scala sul modello di Las Vegas

Vuoti d'aria

Il cielo è sporco
non sa che farsene dei voli
non li senti non li vedi
pure io dei versi: siamo pari

Alla fermata dell'autobus

Fa molto caldo e la gente in attesa
cerca rifugio sotto il cavalcavia

Una piccola folla chiassosa
molti con zaini perlopiù studenti
dal lungoviale arriva altra gente

Il mezzo è puntuale
vuoto fa presto a riempirsi
il conducente scende a fumare

Malgrado i vetri e le portiere aperte
dentro non si respira
ridiscende chi non trova a sedere

Il conducente invita a rientrare
buonultimo un ragazzo con una gabbia in mano
chiede se anche il cane deve pagare

Finalmente si parte
il conducente avvia il motore
l'autobus imbecca il cavalcavia

Pochi secondi rotti da un lampo
poi l'esplosione

Usando il silenzio a mo' di congedo

Se non fai domande
non ricevi risposta
il mare del pensiero
trasmette solo onde piatte

La luce che ti fu trasmessa
e che tu porti dentro
è l'eco di un mondo
che ci sta espropriando

e della cui bellezza
nel libro genetico
serbi l'impronta
per chi verrà dopo

(Da Ruggine, Mondadori, 2004)

(scelte concordate con l'autore)

Notizia.

Nelo Risi è nato a Milano nel 1920 e vive a Roma. Ha soggiornato a lungo anche a Parigi. Poeta, traduttore di poesia, da Kavafis, Jouve, Laforgue, Sofocle e altri, è inoltre regista cinematografico e televisivo. Tra i suoi film più famosi possiamo ricordare re: Il diario di una schizofrenica, Una stagione all'inferno e La colonna infame. Vincitore del premio Viareggio e del premio Librex-Montale, ha pubblicato vari libri di poesia. tra i quali: Polso teso (1956), Di certe cose (1970), Amica mia nemica (1976), Le risonanze (1987), Mutazioni (1991), Il mondo in una mano (1994), Altro da dire (2000), Ruggine (2004).

Le prime fragole

Strisci nell'erba bianca di margherite.
Sei vestito di rosso, hai una cuffia rossa in testa,
e nella mano destra un pelacarote che infilzi
nel terreno ancora molle di marzo, sempre avanzando
lentamente nel folto del prato. Sdraiato
sull'erba, con le margherite negli occhi. Sto scalando
l'Everest, mi dici. E anche le guance sono rosse di gioia.

Strisciavi ieri nel tuo Everest di margherite
e io ti guardo oggi nel ricordo e intanto ascolto la radio
in attesa di notizie terribili, e tu continui a strisciare felice
e la radio dice della bambina schiacciata da un panzer a Gaza
tu prepari una pozione con piume d'uccello per imparare a volare
io ti preparo le prime fragole rosse dell'anno e mi chiedo se gli occhi
dell'uomo che guidava il panzer avranno capito.

Senza immagini

Avendo da anni deciso felicemente
di rinunciare alla televisione non vedremo
la danza delle bombe su Bagdad su Bassora sui resti
di quello che un tempo fu il centro del mondo.
Non vedremo le facce gravi dei potenti
le smorfie eroiche degli inviati speciali
le scene raccapriccianti di macelli e di fuoco. No, grazie,
rinunceremo allo spettacolo. Alla festa.
Davanti alla radio, in silenzio,
potremo guardare nel vuoto, immaginare
quel che si può immaginare, troppo poco.

Senza immagini
tutto sarà più chiaro, più tremendo.

Settembre 2003, Nuovo Anno Zero

Un filo, o meno ancora, come un rivo
sotterraneo, che appare solo a tratti e poi s'imbuca
e riemerge in un altro ventennio. (*Quell'acqua scura,
densa, e quelle forme quasi umane che galleggiano:
tutti perduti, dunque? Tutti uguali?*)
L'origine, la sorgente: i martoriati,
i dispersi. Una cosa precisa e voluta: proprio questo
lampeggia allora chiaro sul pelo dell'acqua e del sangue,
veniamo da li. Poi un giorno
ne sale un altro e grida: è stato un gioco,
uno scherzetto innocuo. (*E le forche,
e le fosse, e quell'impura
purezza di tempesta e di rapina?*) Più neppure
l'ombra di un imbarazzo lo disturba: *nuove belve*
disse una volta un poeta. Ma era poco.

(O Italia, *renovada in di to vacch!*)

Lettera da Nikolajevka

Sento urlare in tutti i dialetti, è un urlo solo
Nuto Revelli

Se c'è stata una colpa, credo,
dico di noi fuscilli,
è stata l'ignoranza. Il non potere,
il non voler capire. Trascinati
da un vento troppo forte, e ogni domanda
era domanda d'ansia: ci bastava
Non solo allora, sempre, chi tre è uscito
l'abitudine
a chinare la testa, o a rialzarla
solo in un moto d'ira rovinoso. Ma voi, adesso,
siete molto diversi? Te lo chiedo
davvero, te lo chiedo
sapendo già che non potrai rispondere,
che non vorrai rispondere temendo
di sbagliare, o di ferirmi
ancora. Ma è questa
l'unica nostra speranza, brucia e insiste
qui, sotto neve e fango, sola brace.
Altri capirono, forse, non noi: colpa e condanna,
ecco l'eredità. Questa manciata
di terra magra e povera, un passato
di fumo. Raccoglietelo nel palmo di una mano,
fate fiorire qualcosa di non guasto,
se può crescere ancora. Diffidate
d'ogni risposta. Con fiducia e sospetto
riscattateci. Capite anche per noi, se lo potete.

(da *Folla sommersa*, Milano, Marcos y Marcos, 2004)

Quick Soup

*Non so più bene cosa fare
di me. Non so, mi perdo,
dice l'amico mangiando una quick soup
(intanto sullo schermo Richard Geere
sfiora il ginocchio di una donna bellissima),
e di notte è l'angoscia
che mi sveglia. (Laggiù tutti si alzano,
Geere dà la mano compunto al marito di lei,
lei tace, si aggiusta la gonna, è una carezza
rinvitata.) E poi il lavoro,
capisci, i bambini. Altri, ci sono,
che sanno giusto tutto ciò che fanno,
per principio. Lo lascio che è già scuro. Richard Geere
starà forse facendole l'amore; io per strada
vedo dietro le imposte di un palazzo
un'ombra d'uomo che picchia qualcuno, un bambino
o un ragazzo, con furia,
finché cade all'indietro. A Paradiso,
in una sera di pioggia come tante.*

(inedito)

NOTIZIA.

Fabio PUSTERLA (1957) vive tra Lugano e la Valsolda. Attivo anche come saggista e come traduttore (soprattutto di numerose opere poetiche di Philippe Jaccottet), è autore delle raccolte poetiche: *Concessione all'inverno* (Casagrande, 1985, poi 2001); *Bocksten* (Marcos y Marcos, 1989, poi 2003); *Le cose senza stona* (ivi, 1994); *Pietra sangue* (ivi, 1999); *Folla sommersa* (ivi, 2004). La sua opera è tradotta in diverse lingue europee.

La costruzione sale
contando le centinaia di caldarelle
montate sulla mia spalla
ogni mattone ha raspatto sulle mie mani
ogni mattone ha raspatto le dita del muratore
che sputa tra le pietre
che fuma senza posare la cicca lavorando
e bruciarsi le labbra
con acqua amara per arrestare sudore
ogni palmo di mura ha una bestemmia
ogni palmo di scialbo ha la schiena di mio padre
l'acqua che ci ha bagnato è sudore umano
sudore umano tutte le mura che vedi.

Si fabbrica una chiesa per San Michele Arcangelo
l'angelo che ha vinto il diavolo
ieri sono venuti a visitarla il vescovo e il cardinale
solo i ruffiani si sono inchinati ed hanno baciato
le mani
io sogno sotto trenta gradi di calore la rivoluzione
metto su con tutte le forze gli operai perché ren-
dano il meno possibile
il capocantiere urla misurando l'ore e i metri
della resa
e dice che non si rende come si dovrebbe
il prete dice che prenderemo l'indulgenze
io come un vecchio eroe m'abbatto e m'esalto
certe volte non penso che alla terra che scavo ai
mattoni che carico
alla sera guardo le colline e penso a quella che
mi ama
e alla domenica di svago ci prendiamo il mare
il capo cantiere urla arrabbiato e decreta le multe
ogni tanto la lista dei licenziati è appesa alla porta
dell'ufficio
e i pensieri si caricano d'odio
al marcaore bisognerebbe far cadere addosso il
carico di calce
la mia donna la vedo solo la domenica
i baci sono pieni di voglie perché hanno aspettato
sei giorni
sei giorni che sono troppi.

Quando cammina per la sua figura composta
che rassomiglia ad un personaggio del corriere
dei piccoli
anche la gente grande ride urlando il suo sopran-
nome
e lui tira mattoni sprema il cervello
in insulti che dovrebbero offendere
invece fanno solo ridere
qualcuno gli dice che non dovrebbe prendersela
più se la prende e più fanno peggio
ma lui si sente finita tutta la dignità
che gli fa ancora cercare un posto
per lui il fascio o la democrazia è stato lo stesso
ora cantiere disoccupati prima vendeva varechina
solo sotto la repubblica di Salò
ebbe un posto all'annona prendendo la tessera
da repubblicano

ma venne epurato il posto lo ebbe un altro
ha il fegato che gli fa male ha cinquanta anni
sulla fatica sbanda e slaccia la cinta.

Ha un numero di anni che non si contano
perché per il cantiere non si può passare i ses-
santa anni
e lui deve aver falsificato le carte
ha fatto la guerra mondiale d'ardito
e racconta la vita degli assalti
come prendere le donne o i fiaschi di vino
lasciando sui tavoli al posto dei soldi le bombe
a mano
e l'Africa ha avuto la sua fatica e la sua guerra
e tutto racconta del sole e del vento
e per ogni cosa dà la sua sentenza
parla con calma e il vino comincia a lasciarlo da
parte
perché dice che vuol fare la nuova guerra
e non prende pensione perché in guerra non si
mettono marchette
e per rimanere invalido occorre avere fortuna
trovare un proiettile savio che spacchi qualche osso
ma non è una fortuna che capiti a tutti
e la fortuna l'ha persa tutta nascendo.

Mangia in estate pomidori in inverno patate
conosce la carne alle feste comandate o quando
mietono o battono
i porci li para tirando pietre precise sulle groppe
correndo sul campo dei foraggi
scopre i nidi degli uccelli e delle serpi
mette i lacci sui fossi per gli uccelli assetati
alla sera sta silenzioso con gli occhi pieni di sonno
sente i discorsi dei grandi e certi pensieri li fissa
nel cervello
l'ulivo è come l'uomo
soffre il caldo in estate e in inverno la tramontana
e pensa metà nel sonno all'uomo e all'ulivo
all'olio che sta tra le parti del pomodoro
in cui inzuppa la mollica del pane
scacciando le mosche stancamente perché è l'ora
del sonno
appoggia sulla coscia della madre la testa
dove ora le mosche possono fermarsi
non hanno più la mano veloce che le prende a volo
e gli stacca le ali per farle continuare a vivere
come un verme che la gallina becca.

Qua mai un uomo ha incontrato un altro uomo
tutto è murato in un unico gesto
muti oggetti che ricompaiono per riscomparsi
di nuovo
ogni parola è la stessa parola
ogni figura è la condanna dell'altra
quale cottimista ossesso continua a fabbricarvi
quale delirio crea la ripetizione della stessa figura
da dove sono usciti uguali sino allo spasimo
come sarà scelto chi sarà il perduto chi sarà il

salvato
quale sottilissimo potrà dividervi
e guardarvi come fosse possibile trovare nei vostri
passi
qualcosa che riecheggi lontane scoperte
girare in questo mondo dove ogni sputata deve
avere l'approvazione
imparare a ricercare nei tram il posto più lontano
da quello che dovrebbe essere il mio prossimo
ho imparato a murare la bocca come una ferita
a spiare sulle fessure delle vostre facce.

21 9 1961

Non vi ritrovo nessuno e come in pentimento vi
ricordo
ora che sono sistemato ed in castigo aspetto
quelli che verranno di nuovo ad incontrarmi
ho trovato questo buco da scavare e con diligenza
lo scavo
cerco a notte di accordare il mio respiro con quello
di mia moglie
e di tutto quello che odo poche cose mi accalorano
mia moglie che è rimasta incinta aspetta solo che
la sua pancia s'apra
sente tutti i movimenti della vita
è mio figlio che già da dentro la pancia si agita.

[da *Le streghe s'arrotano le dentiere* (1966), nella Collana di Ristampe E-book E-dizioni Biagio Cepollaro]

Notizia.

Luigi Di Ruscio è nato a Fermo (AP) nel 1930. Emigrato in Norvegia nel 1957, ha lavorato per quaranta anni in una fabbrica metallurgica e sposato Mary Sandberg, da cui ha avuto quattro figli.

Ha pubblicato le seguenti opere:

Poesia:

1. Non possiamo abituarci a morire. Prefazione Franco Fortini, Schwarz, Milano, 1953.
2. Le streghe s'arrotano le dentiere. Prefazione Salvatore Quasimodo, Marotta, Napoli, 1966.
3. Apprendistati, Bagaloni, Ancona, 1978.
4. Istruzioni per l'uso della repressione. Presentazione di Giancarlo Majorino, Savelli, 1980.
5. Epigramma, Valore d'uso edizioni, Roma, 1982.
6. Enunciati, a cura di Eugenio De Signoribus, Stamperia dell'arancio, Grottammare, 1993.
7. Firmum peQuod, Ancona 1999.
8. L'ultima raccolta, prefazione Francesco Leonetti, Manni, Lecce 2002.
9. Epigrafi, Grafiche Fioroni, Casette D'Ete 2003

Narrativa:

1. Palmiro, presentazione Antonio Porta, il lavoro editoriale, Ancona, 1986.
2. Palmiro, (seconda edizione 1990).
3. Palmiro, (terza edizione 1996) Baldini&Castoldi.
4. Le mitologie di Mary, Lietocolle, Maggio 2004

CINQUE POESIE DA "VERSI NUOVI"

1999

si va avanti vado avanti ? non so
che voglia dire ma so che molto ho dimenticato tanto
da non aver nulla da dire neanche un colpo
di telefono
a capodanno per gli auguri al punto d'aver creduto
senza panico perduta con i numeri la vecchia
agenda

chi c'è mi viene
a mente
ci sarebbe nel bisogno e nella distrazione
non scompare

ecco forse un po' ho lasciato andare

le persone e per questo
le cose che ci sono non devo ricordarle

in un appunto

vado avanti ?

indietro
se
ancora fibrillo ancora per lo più mi perdo e c'è
sempre un di troppo, un di troppo poco, c'è sempre insomma
la vecchia ansia di perfezione l'occhio che valuta
il successo dell'azione

anche se è proprio l'azione che vorrei disfare

la vita intanto pare che non basti per sé sola che sia solo
una risorsa muta da destinare a qualcosa che vale
più di lei e infatti
sacrificano, costano come quando si dice:
è costata quaranta milioni di vite, quelle che si avvitano ingoiate
dalle statistiche e vite
che si danno come *ti ho dato tutta*
la mia vita o come munch vecchio che dice:
all'arte ho dato
tutta la vita ora è l'arte che dà
a me

vite consegnate ad una missione dove si vince
o si perde vite sportive da primati appunto
da primate.

d'altra parte trentamila anni è troppo poco per giudicare la specie neanche il tempo
di ambientarsi

fin qui i primi
tentativi fin qui testate test di mondiali

precoci civiltà
sopraffazioni

a fronte delle quali gli antibiotici il radar l'aspirina un notevole
allungamento delle speranze
di vita

non importa cosa
poi ci fai se stirata a morsi e palestra forse già
bionica eugenetica

come nel dialogo di platone il comandante
della nave modesto a trasportare
illesi i suoi passeggeri perché lui non poteva
sapere se per tutti era bene
la vita
se qualcuno in cuor suo diverso
non avrebbe voluto naufragio
d'un colpo e non per sua colpa
andare
a picco

e poi vite evolute che sono quasi sempre dove si trovano

come ieri con pino ed andrea nel bar dell'immanenza
globali economie contro i conti della spesa

male è la sbornia cerebrale bene è quella specie
di pace nel mezzo del trambusto forse anche la breve
capacità di amare di invecchiare nell'amore

il discorso è scivolato subito al fatto che la trappola
dell'azione è per lo più non rispondere
a bisogno
che anche ad esser contro t'impigli nell'inganno

che il difficile è proprio stare
dove sei e muoverti
nella piena
immobilità

ma questo poi dissi è facile
con le parole.

dopo un anno

pungeva brezza marina allo svoltare
di una strada

andati

compatti paesaggi sfilacciati d'un colpo
dalla corsa
dell'auto

non dovrei tanta ferocia agli amici di un tempo: dopotutto ci si dava
da fare
anche quella è una strada se la via
è l'unica
via

per sette anni col cuore non consentì né affermazione né negazione: ecco

troppo ho affermato e negato troppo distinto e contrapposto e troppo
sono dentro ancora a quel viluppo

amelia rosselli mi disse due anni prima di gettarsi nel vuoto che mi spettava
isolamento
e grande lavoro
che tutto quel Cianciare era portato
di gioventù e imperizia
che la faccenda era davvero più dura non ho mai capito
perché mi amasse
forse perché coprendola con *plaid* di fortuna sul gelido aereo avevo detto che perfino
nel nostro mestiere
c'è cuore

il fatto è che sono nuovo
di queste parti ancora solo per qualche minuto
scevro
d'ansia il resto del tempo è ancora tutto
imballato nello stesso
modo come appunto in un trasloco

e oggi mariano dice che a lui è capitato
di vivere nel tempo che una speranza durata
duecento
anni
finisce e inquadra
anche il resto delle perdute
battaglie
in questa cornice e giunge così lontano come se diderot
in persona avesse gettato
la bomba
per farla esplodere davanti ai nostri piedi di fine
millennio e corsa

ma poi di cosa è fatta una storica
speranza

diciamo ci fu grande scommessa nell'*ottobre*
del diciassette che c'era di tutto e il contrario
che poi ha prevalso
quello che a noi rimase non era quell'*ottobre* che tutto
era già finito
prima dell'anno della nostra nascita
ciò che mi divide da lui è questo credere che la storia
sia compatta speranza o collettiva disperazione: non possiamo sapere
come è la cosa nell'insieme
di queste cose non bisognerebbe neanche parlare ma allora di cosa
ha senso parlare

per sette anni non consentire col cuore all'affermazione o alla negazione
ritrovarsi ad agire
più dentro
più addentro del mondo e dopo
aver molto dimenticato
allora soltanto
uscire

1999

superstringhe

le chiamano superstringhe al di sotto anche della più piccola
particella e sarebbero a dieci
dimensioni
come nastri aggrovigliati tendenti
all'unità
perché l'universo da incredibile voglia
di unità poi decade
e forma
cose
bottiglia bicchiere barattolo di latta la tazza
di cocchio come ancora si conservano
a Bologna
nello studio di Morandi

ma noi dimensioni tre
abbiamo e sono già tante
da farci spersi
e anche se la quarta
tentiamo neanche posso immaginarla
ché contiene la vita mille
altre ma non contano
le tante
e neanche la sola
che uno crede di confezionare con o senza
il fiocco

ormai telefona solo ai fratelli una volta
alla settimana

quando il tempo è orizzontale
non c'è sorvolo che tenga le vere
cose non le puoi raggiungere: Ulisse giocava con i nomi ma poi
ci voleva proprio la cera
nelle orecchie
o le corde
strette all'albero maestro che neanche lui ci stava
nel suo tempo
senza barare e rispondere
ad inganno soave
con altro inganno
tipico di chi va
per mare

al mare gli piace stare sul materassino e dare di tanto
in tanto un colpo
di braccia costeggiando
la deriva
bene: quel che conta è sole e schizzo
freddissimo
dell'acqua
non la direzione
tanto comunque si gira
in tondo

come quando Pericle all'assemblea dovette della guerra
giustificare i morti
col motivo della fama
e del comfort in ogni casa
ateniese: la violenza
deve inventarsi

comunque delle scuse: la prima è che pacifico stare non è degno
di uomo
Pericle voleva dire che i suoi sapevano godersi la vita e all'occorrenza
rinunciarci
il tono è quello di giovanotto intraprendente che vuol fare meglio
dei padri che a salamina
respinsero lo straniero: non convince la pretesa
disinvoltura che avrebbero avuto a godere e
a morire : sa tanto
di discorso
del potere
invece vorrebbe navigare come dando di tanto
in tanto una bracciata con fissa
la mente
allo sciabordio
dell'acqua
senza far caso
al mare

1999

corso buenos aires, finestra.

(Il disegno calmo di una finestra basta a colmare la mente)

dal tavolo del bar in notte afosa
senza passione con il tossico
all'angolo della casa in piedi
con tossica: *però non mi fare*
male pagando in natura

come si fa a provare quello
che provano come ogni volta che schiaccio
l'insetto il dolore chimico nell'ultimo istante quando non c'è coscienza
o forse chissà quanti sono i modi
del sentire
ne abbiamo preso uno
in occidente e qualche altro
di riserva come nel *reve* che in mille
da ogni luogo giungono in fila di auto sulla montagna
con tecno alta a provare ad essere fuori
di testa visto che il mondo non cambia

bisogna cominciare ad amare con sé
facendo pace
perché quarant'anni di malinteso
amore sono tanta confusione

bisognerà cominciare con la cura
uno ad uno
uno alla volta
aspirando di ognuno il dolore
un po' per volta
ed espirando conforto chiarezza rottura dolce
del nero
quarant'anni di restringimenti quando crescere
era soltanto nell'arte degli spilli

per reggere il disegno
di una storia
quarant'anni di nomi che lasciarono a caso
filtrare un po' di bene
nominando tutto come si copre un cadavere
con un lenzuolo

*(non sono molte le cose
importanti ma le poche sono difficili e solo
dopo nel dopo che non lascia più
scampo le vedi andare
mentre ogni giorno
non viste
stavano e stanno)*

bisognerà cominciare a non avere paura dei deboli
confini della mente e del niente
opaco che la racchiude
fino alle nuvole

*(cose che sembravano poche
non abbastanza
o non ancora
ora sono infinite e tutte qui
ed ora)*

uno ad uno
uno alla volta

un po' per volta
nei deboli confini della mente
restituendo loro un corpo
di pioggia e di niente

1999

secondo incipit

sono vere queste nostre
prove d'amore e davvero
dovremo in un punto
di botto
interromperci
come tutto il resto
come tutti. a questo
ho pensato quando
con busta gialla e radio
grafia mi son visto
in metropolitana e poi con bocca
aperta attendere
seduto davanti
a tubo catodico che scruta
scocco di sentenza

stamani ad esempio la luce
di milano era commovente
e diceva come scrive giuliano

diversa per chi di vita
in vita bene
o male
l'amministra

*e le case che sono di cartone
alle prime piogge
crollano*

*e i pensieri che sono aria
alle prime piogge
si dissolvono*

perché ciò che chiamiamo storia
è quotidiano spasmo e convulsione
(e milano si blocca
se piove
con fiumi ai bordi
dei marciapiedi
con ombrelli
che s'affollano esitanti
per chi ha il coraggio
di guardare)

e così occorre di nuovo
riconsiderare cos'è la mente
e se basta
il cervello a significarla
perché il bene non può
aggiungersi al senso
di un'azione
che dove noi abbiamo
diviso e sezionato non c'era
da dividere o sezionare
ma solo di essere capaci
di una pausa
per non sovrapporre alla cosa
lo strumento
alla decisione
la paura che la cosa
distorce e annulla

e allora in questo secondo
inizio non c'è nulla
da fare
ma solo da affinare
l'intuizione iniziale
perché se uno è il tempo
non val la pena di proseguire
e le cure e i destinatari
di amore e apprensione
e la stessa disciplina imposta
alle azioni
sono solo passaggi presto
riassorbiti in un'apertura
senza oggetti
per quanto dura
quell'unico tempo senza intenzione

(l'occidente
è stirpe che da sé si vota
all'estinzione)

*perché pace non è intenzione
ma lungo addestramento*

e diminuzione

(fin qui per ora le nostre prove)

2000

Notizia.

Biagio Cepollaro, nato a Napoli nel 1959, vive a Milano. Dopo un iniziale apprendistato (*Le parole di Eliodora*, Forlì, 1984) presso la rivista *Altri Termini* di Napoli, diretta da F. Cavallo all'insegna del rinnovamento delle esperienze poetiche sperimentali degli anni '70, si è dedicato, a partire dal 1985, alla stesura di una trilogia dal titolo '*De requie et Natura*' che lo ha impegnato fino al 1997. I primi due libri sono usciti nel 1993 (*Scribeide*, pref. di R. Luperini, Manni Ed.; *Luna persciente*, pref. di G. Guglielmi, Mancosu Ed.); il terzo, *Fabrica*, con postfazione di Giuliano Mesa, nel 2002 presso Zona Ed. La trilogia è un 'poema sulla natura', sulla natura artificiale dei paesaggi metropolitani e dei molteplici linguaggi compresenti che l'attraversano, da quelli della tradizione letteraria, a quelli massmediali, dialettali e tecnologici. Ed è anche una domanda sul senso dell'esperienza individuale all'interno di questa 'natura'. Negli stessi anni, ha partecipato al dibattito letterario come promotore del *Gruppo 93* e come fondatore, con Mariano Bairo e Lello Voce, della rivista *Baldus*. Sulle pagine di questa rivista ha elaborato la nozione di 'postmoderno critico' come orizzonte della sperimentazione poetica dalla seconda metà degli anni '80. E' intervenuto in *readings* e convegni internazionali di poesia e suoi testi sono stati inclusi e tradotti in diverse antologie. E' intervenuto con l'esposizione di un testo poetico in una sezione della XVII edizione della *Triennale di Milano* ed ha partecipato a varie trasmissioni radiofoniche (*RAI-3 Suite*; Radio Svizzera) e televisive (*RAI 2, Serata contro i razzismi* e *RAI Educational, L'ombelico del mondo, La Storia, in Enciclopedia multimediale delle lettere, 2000*). Su spartiti musicali di Giovanni Cospito ha eseguito suoi *testi concertanti* in performance per percussioni, soprano, voce, tape e live-electronic (*Leonkart*, Milano, 1996; Teatro Due di Parma, 1997). Con Nino Locatelli, '*Variazioni da Fabrica*', lettura-concerto, *Fondazione Mudima*, Milano, 1997. Ha inciso un suo testo all'interno di un brano musicale composto dal percussionista Filippo Monico, in *Frammenti*, Mitteleuropa Ensemble, Iktius, 1998. Dal 1997 si è relativamente appartato dal dibattito e dall'ambiente letterario, dando inizio ad una diversa fase del lavoro creativo, fortemente centrato sulla dimensione etica della poesia, di cui una prima testimonianza è costituita dal libro '*Emendamento dei guasti*' (1998-99), Mazzoli ed., 2001 e una seconda da '*Versi nuovii*' (2004), Oedipus ed., 2004.

C'è una casa a un solo piano
un po' malandata
con un tetto fiorito d'edera,
dentro le lenzuola bianche piegate,
il tavolo, vi abitano due vecchi,
fuori dei barattoli con basilico, e altri odori
(c'è un barattolo di menta).
I barattoli sono arrugginiti.
Alcune scale scendono
a un canneto su una riva d'acqua.
Una barca è legata a una corda,
le assi vecchie, molto scrostate.
La barca ondeggia, la corda tocca l'acqua
poi si tende e si solleva sopra.
Il fiume lambisce le rive,
scorre gli alberi, specchia le canne in fila,
vede le rocce, vede muoversi il sole,
gli gira la testa, vede sotto sé il cielo,
scorre, scorrazza, va dove gli pare
e dove necessariamente deve andare.

C'è un'isola, dentro una casa,
nella casa un tavolo, con dei cesti sopra,
si sente un suono come di telai,
fili, rocchetti, forbici,
tutto è ordinato,
ogni cosa è posata con cura
come per sempre,
si sente il canto di una donna,
nella stanza un focolare arde,
il fuoco è allegro e scoppietta acceso
ma non senti rumore,
senti invece il fruscio delle fronde
e l'odore dei cipressi,
il rumore lontano delle onde
nella sera che si avvicina.

Anche se tutto è negletto,
anche se tutto è impolverato
e giace inerte, nell'oblio,
anche se è così, a me non importa niente.
Io mi siedo su questa sedia impolverata
che potrebbe frantumarsi sotto il mio peso,
parlo con delle persone che nessuno vede,
e potrebbero ridere vedendomi.
Che gli altri ridano non m'importa niente,
che mi ignorano, anche di questo non mi importa.
Questi muri che tocco, vedi, si sgretolano,
questa bottiglia d'acqua s'incrina appena,
questo pane sulla tavola non diventa polvere,
queste posate e questi piatti, ordinati, composti,
in relazione l'uno con l'altro, e noi tutti intorno
che facciamo il segno della croce e ringraziamo il Signore
prima di mangiare.

Eppure non m'è mai sembrato il mondo
così nitido, così pulito,
così naturale e all'antica,
come non sembrerebbe.
Mi sembra come se lo vedessi da ragazzo
con le case vecchie, e con le persiane verdi,
con i carretti, e le strade piccole,
con la gente vestita male,
con i ragazzi non con i capelli tutti curati come sono oggi
ma con i capelli selvaggi.

Se sei ricco, non ostentare la ricchezza,
se non sei ricco, non fare finta di esserlo,
è vero che la ricchezza è su tutti i giornali,
vedi la pubblicità, come sono pulite le persone,
ben lavate e truccate, sembrano dipinte,
e i giochi delle luci, realizzati in laboratori loschi,
e delle ombre.
Se hai delle etichette sugli indumenti
toglile via,
perché dobbiamo fare anche noi pubblicità?
Perché dobbiamo essere schiavi della pubblicità,
usati peggio di bestie, perché bestie siamo diventati,
perché sopportiamo tutto e ingoiamo,
strappiamo le etichette, sfasciamo i cartelloni pubblicitari,
non guardiamo la televisione, non compriamo giornali,
la pubblicità sarà più costumata
perché saprà che non è più la padrona,
continuerà a fare male ma cercherà di nascondersi.
E quei direttori di giornali e reti,
quei padroni della cultura di massa
che dicono: la vera cultura
è la pubblicità, sono le canzonette,
è tutto ciò che è mercato, tutto ciò che tira,
quei personaggi vanno smascherati,
dobbiamo tirarli fuori dagli uffici in cui sono nascosti,
dobbiamo esporli alla luce,
dobbiamo intervistarli, e pubblicare e diffondere
tutte le lordure e immondizie
che galleggiano nella loro mente,
e di quanta bestialità e violenza
sono capaci, paragonabili a quelle dei terroristi.
Di fronte alle denunce si schermiranno,
cercheranno di difendersi, proveranno a pentirsi
ma noi li inseguiremo e li fustigheremo,
li faremo correre nudi, rossi di scudisciate,
sempre più veloci, con le mani sulle vergogne,
tra le risate della gente.

Ragazzi, voi avete curato il corpo,
pensate a truccarvi e pettinarvi, fate esercizi e sport,
infatti siete bellissimi, il vostro corpo è bellissimo
ma non pensate che è ora
di curare la mente?

Ehi, mi sentite?, sono sotto questa crepa,
voi dove siete? ah, vi vedo, siete rintanati
sotto le macerie, anche voi, nei buchi
negli interstizi più impenetrabili,
chi è allo scoperto non sopravvive,
le strade sono fiumi di sangue,
voi mi vedete in questa crepa
ma in verità sono in un giardino fiorito,
sono steso sull'erba e guardo il cielo,
un profumo dolce si spande nell'aria
e una musica mi allietta,
delle fanciulle cantano, altre suonano e ballano,
io le guardo e non me ne andrei mai di qui,
davvero certo non me ne vorrei mai andare.

Oggi una bomba quasi non mi prendeva.
Fuori non puoi andare perché è tutto minato.
Non puoi parlare con nessuno
perché ci sono spie ovunque.
Ho acceso la televisione:
dei giovani venivano utilizzati
sfruttando il loro desiderio di apparire,
intervallati dalla pubblicità.
In una pubblicità avvenivano stupri
impressionanti,
poi veniva detto che noi siamo bestie
e non esiste altro che il mercato
Una signorina disgraziatamente
mentre diceva che la pubblicità è bella
e che lei è stata condizionata dalla pubblicità
è stata presa da una bomba.

È una guerra dove non c'è da combattere,
cadono bombe, e basta,
ti colpiscono per strada, dal fruttivendolo,
nei cinema, nei supermercati, nei luoghi di lavoro,
anche a casa: entrano dalla finestra
e ti esplodono in faccia.
Anche se ti costruisci un bunker
cento metri sotto la terra,
con le pareti d'acciaio, con le porte di diamante,
anche lì le bombe ti colpiscono.
La gente infatti non va nei rifugi,
né sta in casa, né cerca di nascondersi
ma fa tutte le cose, come se fosse tutto normale,
esce lavora va al bar va a divertirsi
come se fosse tutto normale,
come se fosse tutto come prima.

Noi della resistenza non è che andiamo in strada a sparare,
né ci nascondiamo in montagna,
né scriviamo sui giornali,
noi della resistenza non facciamo niente
ma quando moriremo avremo nella nostra mente

un ordine beato che ci ha consolato,
ci ha accompagnato nella vita, ci ha dato gioia
e felicità, ha fatto sì che la vita valesse veramente viverla,
morderla con tutti i denti come un pomo,
e quando moriremo questo paradiso
che noi abbiamo trovato, che era per strada
sotto gli occhi di tutti,
lo porteremo con noi sotto terra
e anche sotto terra continuerà a brillare.

I fuochi ardono tra le macerie,
ai lati delle strade sono ammicchiati i cadaveri.
Nell'aria è un odore insopportabile.
Ricordo questi luoghi nel tempo della pace,
i paesi tranquilli, le feste col ballo in piazza,
i giochi, da bambini, fino a tardi nelle sere d'estate,
i sonni sull'erba dopo pranzo
all'ombra di una quercia,
le stradine piene di more e lamponi
nel fresco della mattina,
nell'aria della sera che non imbruna.

È una guerra, come tutte le guerre, senza regole,
ci si uccide a tradimento.
È una guerra, come tutte le guerre, senza un motivo,
o è un motivo deciso dall'alto
che a noi, che combattiamo, è completamente oscuro.
Forse una contesa dinastica, di successione, o una vendetta,
forse tutto è nato da un futile screezio,
una questione di precedenza, di etichetta ecc.
E noi combattiamo ogni giorno,
ogni giorno siamo sul fronte.
Quando torniamo a casa per un breve congedo
la vita ci sembra bellissima,
assaporiamo ogni cosa con voluttà,
poi ci sentiamo però come un amaro,
un seme della guerra anche là,
è allora che ci accorgiamo che il tempo è scaduto,
salutiamo ogni cosa, un saluto che è un addio,
e ritorniamo a combattere.

Notizia.

Claudio Damiani è nato a San Giovanni Rotondo nel 1957. Vive a Roma. Ha pubblicato le raccolte poetiche "Fraturno", 1987, e "La mia casa", 1994; "La Miniera", Fazi Editore 1997; "Eroi", Fazi Editore, risultata vincitrice al Premio Montale 2001. Ha curato per Fazi Editore anche "L'Arte poetica" di Orazio nel 1995. I suoi testi sono apparsi su varie antologie.

Italia

I bambini morti
non hanno finito i compiti.
Però hanno visto l'immaginazione al potere
schivare le leggi
e calzarne di nuove come guanti di gomma
per non lasciare impronte.
I bambini morti
non hanno finito i compiti.
Però hanno visto il midollo sfilato dai fatti
per un trapianto di cocci e risse,
l'indifferenza a lezione di galateo
ma galateo non sarebbe pensare anche agli altri?

I bambini morti
non hanno finito i compiti.
Però hanno visto i risparmiatori usati
come banche sfonde
e le banche fare rapine,
l'iceberg della retorica
saggiare la pancia del popolo,
il brodo dei vassalli devoti al proprio grasso,
la corruzione spalmata sul pane
da tutta la famiglia
e soprattutto nessuna disperazione, nessuna.

I bambini morti
non hanno finito i compiti.
Però hanno visto l'ex terza carica dello Stato
fare la ballerina nella tivù del Capo del Governo,
cercare la telecamera col bacino
in un dibattito di ciglia.
Hanno visto *Cosa pubblica* e *Res Nostra*
scambiarsi i consiglieri a Carnevale
mentre i grilli canterini, zitti e muti,
invidiavano i salterini sul Carro vincitore.

Il re nudo non si nascondeva,
mostrava le lastre al di là delle transenne,
era uno scheletro passato ai raggi X.
Ma il popolo, sincero:
"Come gli dona la pelliccia di volpe!".

I bambini morti non sono più quelli.
Al passaggio a livello strappano la tessera
in cui credevano e ne prendono un'altra,
poi quella di prima e un'altra ancora.
Il treno non passa
non passa mai il treno
il treno di adesso è il vento che tira.

Quando ne hanno voglia, quando ne hanno rabbia
i bambini morti scuotono la slot-machine dei loro stipendi,
piovono aumenti.
Confrontano i prezzi in cento negozi,
insegnano ai vecchi come fare la spesa.
I bambini morti sono uno spettacolo a nostre spese.

I bambini morti
non hanno finito i compiti.
Però hanno visto pensatori e massaie
nuotare in un bicchiere d'acqua
e i poeti affogare in un rimario di bugie.
Un cantiere di liposuzioni

macchie d'olio sulle autostrade
bloccano l'Italia. Tutto qui.
Hanno seguito i talkshow
dove il problema è un altro.
È sempre un altro, il problema.
Allora che problema è?

I bambini morti
sono entrati in guerra.
In principio era solo preventiva,
poi la guerra si è bevuta l'aggettivo
come un uovo dal guscio sforacchiato.
Nell'asilo di mire e di mani
il futuro era un disastro,
i Martiri nutrivano le caldaie del Paradiso,
tagliate le vene a Socrate.

I bambini morti
non hanno finito i compiti.
Però hanno visto di cosa sono capaci gli orchi,
perfino di intendere e di volere,
dopo stragi di un attimo
puliscono il coltello sul pelo delle vittime
come sciamani.

I bambini morti, da bravi cristiani,
muoiono dalla voglia di chiedere
al morto ammazzato
se ha già perdonato o cosa...
"Lasci gli organi in ordine?
E il condono per l'aguzzino?".
Sbarra anche tu la casella
firma col gruppo sanguigno
e spedisce al Paese in Prima Serata.
Loro ci fanno il titolo, noi ci faremo la bocca.
Ma soprattutto nessuna disperazione, nessuna.

I bambini morti
non hanno finito i compiti
però giurano di averli fatti.
Lo giurano sui nostri figli.

Mamma

La sassaiola del temporale scoppiò che la bambina era fuori.
Tornò a casa zuppa come un impacco, cercò la mamma,
disse che fuori aveva incontrato la Morte
e che la Morte le aveva dato una cosa.
Aprì la mano, c'era un chicco di grandine
quasi fuso, con un buco nero al centro
come un neo malato.
La mamma mise il chicco su un vassoio
che sembrava la palma della mano.
Andò in cucina, aprì il freezer,
il neo di grandine rotolò tra i tondini
di passato di verdura e gli altri surgelati.
"Finché il chicco non si scioglie, non morirai",
disse una carezza della mamma.
La bambina pensò che il freezer contasse più della Morte.
"Più della Morte conta l'elettricità",
la corresse lo sguardo della mamma.
Comunque la bambina capì che il freezer

sarebbe stato il suo polmone d'acciaio.
Quella notte scoppiò la sassaiola di un altro temporale,
saltò la corrente, il neo di grandine si sciolse
si unì ai tondini di passato
e la bambina morì.

Assassino

Anche in altre lingue
la parola assassino
è rumore di tempesta teatrale
foglio di latta scosso.

Assassin hasisiya hashish
sepolto nel cervello,
alla radice,
terra bruciata il cuore.

Mörder murder morso
di carne strappata.
L'arco del suono
pianta una croce
in un film di colpe.
Sulla neve, nelle vene.

Pernice bianca e rosa dello sparo,
l'arcobaleno in lutto.
Vendetta, perdono
cinghie di lacrime,
cavezza per la mente,
camicia di forza.

Mörder murder muri
di carne strappata.
La valanga di un urlo
seppellisce l'udito,
tura le vene a boschi e villaggi.

Abbasso la pena di morte
pietà per l'assassino
purché l'Inferno
sia la sua sedia elettrica.

Notizia.

Ennio Cavalli nasce a Forlì nel 1947. Inviato della redazione Cultura prima del GR1 di Sergio Zavoli poi del Giornale Radio Rai, è da lungo tempo testimone dei più grandi eventi culturali di questi ultimi anni, come il Premio Nobel. È un poeta ed uno scrittore raffinato al quale piace coniugare una grande ironia ed un gusto ricercato per la Cultura. È autore eclettico di libri molto diversi: nel 1996 sono usciti in contemporanea due suoi testi. Uno di racconti: *La donna che affittava un dito, Mobydick*, ed uno di poesie *Libro di Storia e di grilli*, Campanotto. Ennio Cavalli è ora caporedattore del GR Rai ed è anche autore di fiabe e libri per bambini. È stato finalista al premio Cento e al Bancarellino.

©Festivaletteratura

Bibliografia Sintetica

Dieci Fellini e 1/2, Guaraldi, 1994
Due ruote fa. L'Italia del '77 vista da un Giro e in un racconto, La Vita Felice, 1997
L'amore in cuffia, La Vita Felice, 1997
Libro di scienza e di nani, Ass. Edizioni Empiria, 1999

Il romanzo del Nobel nel racconto di un inviato, RAI-ERI, 2000
Se nascevo gabbiano... era peggio (mezzo mondo visto da un bambino) , Feltrinelli, 2001
I gemelli giornalisti, Piemme, 2002
Bambini e clandestini, Donzelli, 2002
Fiabe storte, Donzelli, 2003
Cose proprie. Poesie 1973-2003, Spirali, 2003
Il poeta è un camionista, Archinto, 2003

IL GENERALE INVERNO (estratti da Il Manuale sulla Resistenza)

27 gennaio 2002

ai revisionisti

Mi hanno detto
"i criminali sono tutti uguali"
con facce di ghiaccio
dolorosi tratti
ricordano il male
"ma sono tutti uguali"
che "il ghiaccio si è sciolto"
chi è morto è morto
avvolto nel silenzio
aspetta che il tempo lo equipari.

**

ai revisionisti (2)

L'elmo di latta, le foto di Treblinka
il vecchio stendipanni, una divisa di lana
una stella di David. Vogliono
che dimentichi tutto. "E' un teorema
il costruito, un'abile messinscena."
Si aspettano che gli contraddica
per mandarmi alla gogna.
"C'è stato di peggio" mi fa una signora
"sapesse i rossi". Ha un cane piccolo
di razza ignota, lecca il suo gelato.
Non dimenticherò mai.

**

Inverno delle comete

Inverno delle comete, inverno delle folaghe
Dei centesimi di zucchero, del nichel annerito
Dei pomeriggi allungati passati a contare
Con lo scotch tra le mani, i fiori di carta.

Inverno degli Iniziati, inverno della scienza
Dei vaccini dolorosi, delle ulcere sanguinolente
Dei pomeriggi senza fari, delle bollette non pagate
Piove. E poi grandina e un fiume di roba viene giù.

Inverno delle altitudini, delle vette non scalate
Dei bambini circoncesi sul bordo dei dolori
Delle notti insonni con la paura della Radio
Maledette giornate senza obiettivi e rotative spente.

Inverno ebraico, con l'attesa spasmodica

Senza una luce accesa, con il buio addosso
E forse dentro. Con l'amore che ti porto.
Lontano dalle unghie non riuscirei a trattenermi.

**

Inverno ebraico

Inverno dei sogni e dei conti, inverno di Salice
Inverno di mare, di porti, barche e gelatine
Questo freddo che non mi abbandona
Che curva le erbe, le foglie, i rami di abete.

Inverno di sale, inverno ebraico, di sangue
Su ferite suppurate, su materassi di gusci rotti
Inverno di accendisigari, di incensi all'oppio
Di te senza di me, di ritagli di giornale.

Inverno di seme, inverno gelato, di sete
Dei laghi di Lucania asciutti, di terra dura
Secco nel vento, dalle fessure e gli usci
Inverno delle lotterie, delle maschere e dei virus.

Inverno di corea, di colera, di marea
Inverno non finito, inverno passato a studiare
Inverno a lavoro, di fiotti di latte caldo
Inverno di solitudine, storie riscritte, corpi abbracciati.

**

Le lapidi di questa Italia, sepolcri neri
Ricoperti di limo, e poi erba, e poi gramigna
Lapidi di questa Italia, sepolcri di fango
Compost di verdura, di foto dimenticate
Di feci indurite, di carcasse putride
Mosche crepate, lattine svuotate.

Le lapidi di questa Italia, abbandonate
Dimenticate, oppure osannate, riscritte
Con sigle di ottone, oppure d'oro
Spolverate ad ogni occasione. Lapidi di foglie
Rigogliose, o rinsecchite, accartocciate
In un barlume di rimembranza, schiacciate.

Le lapidi di questa Italia, da Ostia
Al Porto di Taranto, dai muri di Marzabotto
Alle Fosse Ardeatine. Il dolore sui figli.
E adesso si lorda di carta, inchiostro nero
Massiccia televisione, era tutto uno scherzo
Pubblicità, adesso, senza Disturbo.

**

ai revisionisti (3)

Ho dimenticato le promesse
ma anche i libri storia
mi state ricordando di quanto odiammo
di quando ci odiammo
della polvere da sparo
dei fucili modello 41, le scarpe di carta.
Dimenticare. Il silenzio è d'oro.
O con noi o contro di noi.
Si è chiusa un'epoca.
E' incontro informale, suvvia
non è poi tanto grave rubare
ma solo ricordare. Dimenticati.

**

ai revisionisti (4)

Ho paura. Se compare.
All'improvviso dalla nebbia.
Dagli incroci della SS. Sulla via del mare
Senza suoni. Né bagliori. Senza sonno.
Infinita fermata. Non mi preparo.

**

Ho letto il vostro messaggio
La terza persona. La carta intestata.
Una firma sgheмба. La piega perfetta.
Non c'era bisogno di tradurlo.
Bastava il colore della busta.

C'è un tempo giallo
Dove il vento si dirada in turbini
Affastella le cartacce e la polvere
Sommueve il bitume secco e spaccato
Suona nelle fessure del condominio.

Non serve più camminare svelto
Sobbalzare al rumore dell'alba
La sveglia può tremare con calma
Pausa-pranzo tutto il giorno.
Non sono neanche disoccupato.

Il tempo giallo diventa rosso
Una mansarda verniciata di smalto
"Le nuvole limano l'orizzonte"
mi stai a sentire ? "Le nuvole limano.."
Osservo molto di più il tempo.

Mi capita di seguire il Meteo
Guardare la gente che fa la spesa
Le madri in attesa dei figli
Con quel ridere dei bambini
Usciti di corsa in braccia confortevoli.

**

ai revisionisti (5)

Dicono che tutto cambia e s'aggiusta
anche l'emozione vira e rincula
e si torna come fosse un'emigrazione
come non smettere il filo d'Arianna
la nostra rappresentazione; essere precario
in attesa di consumazione.

**

ai revisionisti (6)

Non si torna indietro
eppure a volte è necessario
il pararsi innanzi delle pietraie
enormi muri in grezza boscaglia
tornare indietro, rifare il giro
in più lunga strada, ma giusto arrivare.

**

Correvamo come rondini d'inverno
Nella direzione imposta dalla condizione
Il lacrimogeno, il fumo denso, la sirena
l'immondizia in fiamme, in totale disincanto.

Andavamo come calabroni, in sciame
Lungo strade invisibili e passi di giganti
L'intimazione, il ferro battuto, il sangue
Le mani in alto in monito di pace senza resa.

Ci guardavamo come milizie criminali
Il terrore delle madri in divisa di madri
Di studenti camuffati da studenti, il contorno:
L'asfalto cotto, non parliamone, tanto non vale.

**

dal Telegiornale ... del 27 marzo 1999
"... per fortuna non ci sono vittime civili."

...ma solo uomini ammantati di verde
celati dietro una siepe e rognosi di sansa
chini sulle ossa di morti assassinati
ignavi carnefici, vittime ignare, lebbrosi
allo sconfinco della malattia si vedono soli

empiono le pive di tutto, le loro traveggole
ma qualcosa è certo, vive, lo straniero
scolta di una nuova missione occidentale
ed alle due di stanotte il sibilo di un dardo
ascolta col terrore di avergliela tolta

ci dovremmo rallegrare secondo voi
chi sono questi individui vuoti
non sono per caso anemoni
o fiori di latta chiamati uomini ?

**

ai revisionisti (7)

La strada da fare sembra tanta
più difficile è imparare a spiegarsi
assaliti da denunce e tonti
valli a spiegare che del sangue
una goccia non si getta via.

**

ai revisionisti (8)

E' come se la morte fosse l'unica espiazione
ci avvisano con un guizzo di luce negli occhi
serve solo a toglierci strane idee dalla testa
gettarle in Iperurano stopposo, spaventarci
con tanta televisione.

**

Io t'immagino raggomitolato
dentro un piumino assottigliato, dentro
il tepore della lycra e del cotone
Lecchi ferite al senso del dovere
Rilassando i nervi sull'avanposto.

Il pestaggio finirà sul giornale
Daranno per qualche ora del fascista
a qualcuno, poi torneranno indietro
come spettri disegnati nelle notti.

Ma la tua anima segnata per sempre
Alle 22,15 del 19 novembre
1994.

**

ai revisionisti (9)

Eravamo in fila per mangiare
ma il gelo ci fermò sulla riga
nelle corrispondenze di gemme
surriscaldati dalla neve improvvisa
per tornare ancora a lottare.
E chi c'era, c'era.
O non resta che dimenticare.

**

ai revisionisti (10)

Hanno lasciato orme dappertutto
ma dicono di ignorarle domani
quando si saranno trasformate in suono
traforate dall'onda del mattino
sul barbaglio aureo di un galleggiante
in mezzo al mare.

**

La frenata delle lamine sui binari
appariva un sistro animalesco
per piazza delle Medaglie d'oro.
Era Bologna allargata dai sensi unici
per le strade rutilanti del centro
allo sbuffare di filobus stracolmi.
Questo silenzio più frequente nel sonno
in attesa di una donna o della morte
con copricapo di tramontana improvvisa.

Notizia.

Mario Desiati (1977) è nato a Locorotondo (BA), ma vive a Roma dove è redattore di Nuovi Argomenti.

dopo la strettura,
un liquido e l'erranza significherà
pure
che non sarai *remato*:
scivolo di cartapesta e barriera
remota.

**

significando che il giro trita
metti i punti su tutto,
vedi l'ascensore e l'esito:
il poro non odorato.

**

dovunque il profumo è sigillo,
tempia dimenata fra gambe:
un circuito di pesi e misure.

**

ci vuole una parola chiara
ed angelo è il suo contrario.

**

mai dire forse che *dice*
quindi semina e non
raccolgie.

**

di fascio meta nova,
nemo semplice deo:
re.

**

come ci si debba comportare
quando il nome comune si fa strada
ed essere faccia prova che il tanto
non vale se è lungo e ipotetico
questo appesantirsi vale stare
a casa – nemmeno la paralisi
nemmeno può portare a chiudere
i battenti (il caldo) la testa –

e tutto fugge sul più bello
via via e lascialo stare.

**

ovvero se fosse inenarrabile l'atto:
giungere al colmo di forze
e confluente di scarti, hai visto
hai detto che non è fatto
fattibile insiste sulla nenia
il fondo

**

e tanta, fu la fede, percussiva
a riempire il lato, quello bello
e l'altro, a seguire, immobile

**

fusa col sorriso in un baleno
ha preso il giro sulla lingua
e dimostratosi *saputo*
il fastidio si rigira
in fede.

**

fuochi dell'aperta campagna, alluminio
di due stagioni far apparire l'età
come presente come dato altrimenti
la possibilità, che è pesante, si carica
dell'indocile, spinta, chiedere
fluidità al Padrone, quello grande

sua misura, mio rispetto.
mia misura, suo rispetto.

(Da *La medierà*, Nuova Editrice Magenta, Varese, 2004)

Notizia.

Angelo Rendo è nato a Scicli (RG) nel 1976. È fondatore e cogestore di *nabanassar* (www.nabanassar.com), sito per la letteratura del terzo millennio occidentale.

Notte di Natale a Montemezzo

Fantasmì grigioverdi battono
ritmi infernali col legno
dei cucchiari sulle gavette
vuote. Per tavola l'altare
di una chiesetta di montagna
la notte di Natale.

Guarda Badel Camillo
prigioniero di guerra
n° 50979: 19 febbraio 1918,
l'ultima lettera -
«Carissimi genitori
ecco che sono un'altra volta
a darvi notizia della mia
ottima salute» -
18 marzo, la nera signora
con l'erba in bocca.

**

Racconto del '43

1.

Mi figuravo una cantina,
una specie di caverna,
scavata nella roccia
della collina sovrastata
dal castello di Federico Barbarossa.
E lo zio nascosto
sotto una coperta sdrucita
tra una damigiana e lo scheletro
nero di una bici da uomo.
Fuori un mondo che altri volevano
a qualunque costo diviso
tra buoni e cattivi.

2.

A ottobre venne a stare da voi
uno zio o qualcuno del genere.
Aveva un nome da cane: Puccetta,
come il vostro setter inglese.
Si divertiva a giocare a nascondino
da solo, nei momenti più strani.

3.

«Vi ammazzerò io
prima che vi ammazzino i tedeschi!».
I bambini nella stanza di fianco
sentirono tutto.
Per molto tempo
ebbero paura di quel padre
che li amava da morire.

4.

L'ufficiale della Wehrmacht
levò la tanica di benzina al cielo
come un calice.
Del suo brindisi Giulio capì
una parola sola, *banditi!*

«Banditi voi!» pensò
mentre gli portavano via
la 1100 Fiat nuova di zecca.

5.

«Il ferro alla patria!»
raccomandava il manifesto
della mostra di cancellate autarchiche
organizzata dall'Unione Fascista
degli Industriali della Provincia di Como.
Espose l'intera famiglia a un grave pericolo
la palizzata in ferro battuto
murata in fondo al magazzino
del nonno.
Vale una citazione
nell'enciclopedia della resistenza?

**

Santo Stefano 1989

Per tutto il pranzo si discusse
se fosse stato giusto giustiziare
senza un regolare processo
il dittatore e sua moglie Elena.
Avevo 14 anni, credo di aver detto
che non si ammazzano così
neppure le formiche.
Poi un panettone ripieno -
avanzo del giorno di Natale -
mise tutto a tacere.

**

La bomba intelligente

(modello 1999)

Ho conosciuto una bomba
davvero intelligente.
Ogni notte torna dall'aviatore
americano che la sganciò -
per sbaglio, s'intende -
sull'ospedale di Belgrado
e gli esplode
tra le tempie.

(modello 2001)

Ho conosciuto una bomba
davvero intelligente.
Ogni notte torna dall'aviatore
americano che la sganciò -
per sbaglio, s'intende -
sulla Croce rossa di Kabul
e gli esplode
tra le tempie.

(modello 2003)

Ho conosciuto una bomba
davvero intelligente.

Ogni notte torna dall'aviatore
americano che la sganciò -
per sbaglio, s'intende -
sul mercato di Baghdad
e gli esplode
tra le tempie.

**

Questa globalizzazione

Questa globalizzazione, vedi,
è come quando passeggi per il centro
tre giorni prima di Natale,
alle cinque e un quarto della sera,
e in via Cantù ci sono tutti -
tutti che guardano le vetrine,
tutti che comprano, tutti
che corrono - ma, voltato l'angolo,
ti ritrovi in via Giovio, solo, al buio,
e nessuno
a cui dire che stai male.

**

Vagone ristorante

Marco scenderà, come noi,
solo alla fine della corsa
alla fine della terra
la sua terra, Neviano,
venti chilometri da Santa Maria di Leuca.
È partito alle 5 del mattino
da un posto che non ho capito,
in Svizzera tedesca.
«Almeno là ho un lavoro
duraturo, forse. E con le tasse
che pago ci aggiustano le strade».
Qua non può permettersi
neanche un panino: non prendono più
i franchi, al vagone ristorante.

**

Esche vive

La differenza
tra signori e poveracci
è una questione
di distanze e diottrie:
è nave da crociera
o relitto di disperati
il barlume che avanza -
sembra avanzare -
dall'Albania verso
questa c(r)osta del Salento?

Mi avvicino a tre ragazzini
che pescano - non sono
figli di pescatori,
non si curano della luna piena -
per sentire cosa dicono.

L'unico bisbiglio
è di un mulinello
che si riavvolge a strappi
come il filo macilento
delle mie supposizioni.
Appeso all'amo un cefalo
che sembra un tonno
cerca di riacciuffare il mare
con un colpo di pinna
disperato e vano.

Un tipo sui quaranta
sbuca all'improvviso
da una torretta di tufo:
«Che t'avevo detto, France',
l'esca viva è sempre la migliore».

Quella notte,
noi ormai dormivamo sodo,
sulla spiaggetta di Torre dell'Orso
sbarcarono settantacinque
esche vive.

**

Cosia

Il torrente vicino a casa
cambia colore secondo la moda
nella famosa città della seta.

**

Mentite spoglie

a Giampiero Neri

Giocavano con i richiami degli uccelli.
Sul davanzale dell'abbaino
un passero e una merla
beccavano molliche di pane.
L'avresti detto un San Francesco
il cacciatore
che insegnava il mestiere all'erede.

(Dalla raccolta inedita "Poesie politiche". "Esche vive" e "Notte di Natale a Montemezzo" sono apparse in "Poesie di lago e di mare", Lietocolle, 2003)

Notizia.

Pietro Berra è nato a Como nel 1975. Giornalista, lavora al quotidiano *La Provincia* e collabora con il settimanale *Diario*. Ha pubblicato le raccolte di poesie *Un giorno come l'ultimo* (Dialogo, 1997) e *Poesie di lago e di mare* (Lietocolle, 2003), i libri di inchieste e reportage giornalistici *La scena immaginata. Storia di un teatro che non c'è* (Nodolibri, 2002) e *Sei frustate per una rapa. Storie del Novecento* (Marna, 2004), il racconto in versi sugli schiavi di Hitler *Disfattista!* (Lythos, 2002), il volume di storie e leggende *Nel paese dei pescaluna* (Marna, 2004) e la biografia *Giampiero Neri. Il poeta architettonico* (Dialogolibri, 2005).

Afternún annón

Será 'l respir de acheia rosa
será 'l brivid de'lgambo
meibi di dans i di suét
ov de' su' petalss
o el su stinki uisspirr

(Ai 'mcauntin'di mani on echeb)
dú filoss ar' elpin'mi
adacchianar su u'ncart
tri uils draivv
foar e'n escapeid from maiself

mí che daghe 'li úrdin
como un furer che la mena a'laghera
ela vole lassarme
s'u'nCorso Sempíun parabolic
end cullinar laikk Mario Mauntain

cops bít di scít aut ov n'lader endcaffd
davant dú mecanici che
fix enadartassí
vún s'e' mettuto `na tiara
Ai putiton
deinde ai Iú chemme
vo'llassá
i tri uimen che me puscian
com'Erinn ovar di rúf
vúna si apogia s'ncurniciún
sgambata i vagosa comm'n
bravacci

co'atiara Ailúklaikk
the pope of Sempion Avenue
end l' Erinn si scialan
il lader l'é purtá euei
da'n polismen
arraggiato
Ai ghivvbéc a' tiara a' du
mecanici
che aor'ar fixin' la
pansa de'la tiera
cusendocusendo'i largg lips
d'u'ntumbín

Cloto se acosta in copp'al curniciún
i finkarosa talia 'lciel
Lachesi smailes uocciando l'Alemagna
Atropo (sci's so suítt!) puscis mi
tu di doar
nau Ai evv `ncapell porpoll
uail `na cupe' con slandra i
pappa se parca
da' mecanici
Ai ricaunt i'ssordi indi tassí
tortifaivr
vún da 1
dú da 2
vún da 10
vún da 20

*"siamo tassisti ma a volte ci
facciamo di quelle risate"*

(lo talio in silensio) i dervo gli occ
al sol
Ai meiddit anca `stavolta
ma quest'ann me parése di last
Iú duerme
son afternún annón
tu po' stopparlo fore littol'luail
Dei ar com'usei che bechétan
incopp'aman e tardan
di greit escapeid
olmost per ciaparte per 'l cul
o por stornada integrasion
meibi l'alido primitiff
d'acheia rosa sul comodin'
i'l brivid del gambo
meibi di dans i di suét
o el sú miasmatic uisspirr...

[Incognite pomeridiane

....forse il respiro di quella
rosa il brivido dello stelo
forse la danza ed il sudore
dei petali... o il sospiro

(conto i soldi su un taxi)
due amici che mi aiutano
a salire su un carretto
a tre ruote
per una fuga da me

io che do ordini
come un Fuhrer che manda in
guerra
lei mi vuole lasciare su un
Corso Sempione ondulato
come Monte Mario

la polizia picchia un
ladro ammanettato
davanti a due meccanici che
aggiustano un taxi
uno porta una tiara
io la indosso
poi ci sei tu che mi
vuoi lasciare
e tre donne che mi trascinano
come Erinni sul tetto
una si appoggia su un cornicione
sgambata ed assorta come
un bravaccio

io con la tiara in testa
sembro 'l pope of Corso Sempione
le Erinni che ridono
il ladro portato via in
braccio da un poliziotto
schiumante
consegno la tiara ai due
meccanici
che stanno riparando il

ventre della terra
suturando le grandi labbra
di un tombino

Cloto si stende sul
cornicione e assorta scruta il
cielo
Lachesi sorride guardando
l'Alemagna
Atropo comprensiva mi spinge
accompagnandomi alla porta
adesso ho un cappello viola
mentre una coupé con puttana
e magnaccia si ferma dai
meccanici

riconto i soldi sul taxi
trentacinque
1 da 1
2 da 2
1 da 10
1 da 20
*"siamo tassisti ma a volte ci
facciamo di quelle risate"*

lo guardo muto e apro gli occhi
al sole
ce l'ho fatta
anche questa volta
ma quest'anno mi sembra l'ultimo
tu dormi
sono incognite pomeridiane
puoi trattenerle un po'
più a lungo
come uccelli che becchettano
sul palmo e tardano
la grande fuga
quasi per irriderti
e per stornata integrazione
forse l'alito primitivo di
quella rosa sul comodino
e il brivido dello stelo
forse la danza ed il sudore
o il sospiro olente...]

**

giúmetria

l'eran tú laina rett
ogne `ncoppa `na
Lambreta i `na Vespa
s'incontravan a`a Rotunda
d`iSesto
tu covar`lsegmenti
de la tangensial de
Ciniselo

Mario from barsport
ammucciava i su`fairflais
indi box ovmaccis

`l cornfild
meiid `n tralici

co'a spiga de metall

la fairflai
libera
Imnava et s'astutava
asta l'amort

il puntt
collapsed
scuarta' dá do'tangentt
going tu opposait dairectionss
ogne `n'coppa `na
Lambreta i `na Vespa

[geometria

erano due linee rette
rispettivamente su una
Lambretta e una Vespa

s'incontravano alla rotonda
di Sesto
per diventare un punto

per coprire il segmento
della tangenziale di
Cinisello

Mario del bar sport
nascondeva le sue lucciole
nelle scatole di svedesi

il campo di grano
produceva un traliccio
dalla spiga di metallo

la lucciola
libera
si accendeva e si spegneva
fino alla morte

il punto
collassava
smembrato da due tangenti
divergenti

rispettivamente su una
Lambretta e una Vespa]

**

Fúd

no l'é moar biutifúl l'apoesia
cu'í' steine ov mmarmaleidd ?
cuanni `l vers acchiana
froam i craterr de'l comido
`l daitrimbb,`l gianbi end
INMAICHEISS
`l vers sufega' follous i
escheipps

entre careteras de ghera
i parabol de mortt
i sicitá

che la'pen
stambolls
su'iscollii, i'sperún
i fiordz de'crambs
o it ghezz stakk entre i'freimmss
ov paddolls nau drai
'na vota uaild ueivss
de (h)ugo d'aranca
i la suppa
che'il sciit crasic
ciallengg di poet
che il filf ruinn
i'martlett de'a kibbórdd

ch'a poesia bicamm
dressin'
broff
salad
che da' saborr
sal
pepp

che passin' claudz d'ibreff
spesia'
de farin i sciúgarr
bi di staffdd
de'a poesia
'a poesia che
nunca fa'passa' a'famm

[Cibo

non è più bella la poesia
con le macchie di marmellata?
quando il verso ascende
dai crateri del desinato
il ditirambo, il giambo e nel
mio caso
il verso affannoso insegue e
scappa
tra percorsi di guerra
e parabole di morte
e aridità

che la penna
inciampi
sugli scogli, gli speroni, i
fiordi di briciole
o s'areni tra le cornici di
pozzanghere ormai secche
un tempo sbarazzini marosi di
succo d'arancio
e il brodo

che il foglio carsico
sfidi il poeta
che l'unto corroda i
martelletti della tastiera

che la poesia diventi

condimento
brodo
insalata
e insapori
sali
pepi

che nuvole in transito di alito
speziato
di farina e zucchero
siano il ripieno
della poesia
la poesia che mai sazia]

**

**Cacaroccio
(Perplanet american)**

da Mars
Ai lúk i piz de prunnes
cúkd
cornerd
su'littoll pleitt
Dei lúklaikk abortt de'cacarocci

Ai lúklaikk
moar endmoar
maifadar
anca i pel de'anasica
che me suletican i'llip
i que'bargili
che taliavo curioús
Ai bilivd
cuanno `ero un putel
che mai fadar gavia perdú
le baslete in ghera

achí no ai oldticiarss
ma impiegadi sulitar
de l'ATiEmme
ghé rimastt sol un sceff incazzoso
che tarn la beicon
como se mena `lsac
i `un camarero stiupid
che smails semper
end Hi seis
Ai evv dis, Ai evv det
de'su'tiene sultant
quei'occ da pirla

Iu' sit closs tu mi
i pereps me talii
Io' me desmentigo de ti
Ai lúk di beicon
den capiscio che
Iú ar lukin' mi
end Ai lúk di scef
che ghe pieaseria ser un faiter
macedonic
Como se Ai eraivd
da'cuarenta dí et
cuarenta nott ne'ldesertt
i no tiengo hambre

sento il fúd mitin'
asía l'estentine
uear 'l batton
l'é comm'na diga
Cocliti contra í'scuregg

Iúar so biutifúl
che Ai chentelliu
che i piz de prunnes
lúklaik abortt de'cacarocci
becaús no tengon ancora
dos uings
end dos littollegs
dos antene
de quel che no se para
Iú chent uin í'cacarocci
Ai fink
Ai fink a'lavuri de'e prunnes
che daran riliff
a'idulúr
de quest' stomag che
l'e' una vida che 'l no fatica

Ui tolk ebautt di uedarr
indis dainer co' nu'scef
ex faiter
'un camarero otimista
'un emploii de l'ATiEmme
'un camarero che scuciara
raispuddin'
'n 'un' enclavi
biaind di caunter

Ió che de naitt okk
g'ó sultantt le ociaie
suta 'li occ
i suta í'baslete
end Iú che se' pregnata
end Iú ar rilli biutifúl
che
au chen Ai tellIú
che dis piz ov prunnes
lúklaik abortt d'í'cacarocci
Au chen Aí duit?

[Perplaneta americana

Chez Mars
guardo i noccioli di prugne
cotte
accantonati
sul piattino
sembrano feti di scarafaggi

assomiglio
sempre di piú
a mio padre
anche i peli del naso
che mi solleticano il labbro
e quei bargigli
che tanto m'incuriosivano
credevo
da piccolo che
mio padre avesse perso

le mascelle in guerra

qui non ci sono i vecchi maestri
ma solitari dipendenti
dell'azienda tranviaria
è rimasto un cuoco burbero
che gira la pancetta
come se tirasse pugni
al sacco
e un cameriere scemo
che sorride
e dice
"da mangiare oggi
ho questo ho quello"
e di suo ha solo quegli occhi
ebeti da sogno ebete

tu siediti di fianco a me
e forse mi guardi
ed io mi dimentico
di te
guardo la mia pancia
poi mi accorgo che mi guardi
e guardo il cuoco che
vorrei
fosse un vecchio pugile macedone
mangio come se fossi arrivato
dalla quarantena nel deserto
e non ho neanche fame
sento i cibi incontrarsi
lí verso il fondo
dove un bottone
fa argine
Coclite contro la stipsi
tu sei così bella
che non ti dico
che i noccioli di prugna
sembrano feti di
scarafaggi
perchè non hanno ancora
quelle alucce
quelle zampette
e quelle antenne
di chi non demorde
penso non puoi vincere gli scarafaggi
penso anche all'effetto
delle prugne
che allevieranno
le pene
di questo stomaco che si
è arreso da tempo
si parla del tempo
in questa tavola calda con un
cuoco ex pugile
un cameriere ottimista che scucchiaia rice pudding
un dipendente dell'azienda tranviaria
in un enclave
al termine del bancone

io che di falco della notte
ho solo le borse
sotto gli occhi e
sotto le mascelle
e tu che sei incinta
e davvero sei bella che

come faccio a dirti
che
questi noccioli di prugna
sembrano feti di scarafaggio
come faccio?]

(Poesie tratte da "Afernún annón")

**

Non arrivano i messaggi tradotti

no 'iscrím bacaiun de'ultim politicari
no i'vvolantin dublefass

Uí ar esceim d pe'a nostr'gnuransa
italí 'uozz left de num? in num?
notenemos ropa da lava' in di don mills
i el'nost imperio vive ancuora
ne' imediocuerpos de'lduce
uill bild moar ghetos pe'nnostrri figghi i
li adar razzi'e che vegnarán.

Aftar ás Ceramicalend, Vudbrigg on di leikk,
Morgheggiovill...

Achí donde las careteras bring tú di aitalian steitt,
Achí no'arivan di messagis de'ultimm politicari.

"Iú evv biltt Trónto end adess l'é vostra..."

d'estatt i veci son comm'isaina
ne'iquiett aitalian corridors

[Non arrivano i messaggi tradotti

né le urla sgangherate dell'ultimo comiziante
né i volantini double-face.
Abbiamo vergogna della nostra ignoranza
Italia che cos'è rimasto di noi? In noi?

non abbiamo panni da lavare nel don milis ed il nostro
impero sopravvive nei busti del duce
costruiremo altri ghetti per i nostri figli e
le altre razze che verranno.

Dopo di noi Ceramicaland, Woodbridge on the lake,
Morgheggioville. . .
Qui dove la autostrade portano all'enclave italiano,
Qui non arrivano i messaggi portati dall'ultimo comiziante.

"Avete costruito Toronto e adesso è vostra..."
d'estate i vecchi fanno da segnaletica
nei silenti corridoi italiani]

(Poesia tratta da "Il segreto delle fragole", diario poetico 2003, a cura di A. Broggi e C. Dentali, con una nota di M. Cucchi, LietoColle, 2002)

Notizia.

Corrado Paina è nato a Milano nel 1954 e vive a Toronto, in Canada, dal 1987. La lingua usata nelle sue poesie è l'italiano, un pidgin che riproduce il parlato dalle comunità di immigranti italiani a Toronto.

PubblicazioniLibri :

Ottobre 2004 – The dowry of education (Mansfield Press -Toronto)
Maggio 2003 – Tempo Rubato, incisioni di Sandro Martini e poesia di Corrado Paina (Atelier 14 -Milano)
Aprile 2000 - *Hoarse Legend* (Mansfield press -Toronto)
Novembre 1996 – racconti – Di Corsa Mapograph - Italia
Ulisse edizioni pubblicherà nei primi mesi del 2005 una raccolta di poesie intitolata "darsena inquinata"

Plaquettes:

Giugno –Luglio 2004 – Painocchio – il Ragazzo innocuo – Milano
Giugno – Slim Gattier Butter – il Pulcino e l'Elefante - Italia
Dicembre 2002 - Fast Exile – il Pulcino e l'Elefante- Italia
Maggio 2002 - Così come cogli una parola - Il Pulcino e l'Elefante - Italia
Settembre 2001 – Rubare le ore al sonno - Il Pulcino e l'Elefante - Italia
Maggio 2001 – La dannazione s'interruppe – Il Pulcino e l'Elefante - Italia
2000 – Books – *The Brobdingnagian Times* - Irlanda

Antologie:

Maggio 2004 – *La biodiversità della parola* – LyricalMyrical
Luglio 2003 – *Clandestini* – Lietocollelibri – Italia
Novembre 2002 – *Il segreto delle fragole* – Lietocollelibri – Italia
Agosto 2000 - *Anthology of Spoken Word* (Tupperware Sandpiper – Toronto) (CD)

Chapbook:

Settembre 2004 – Piero's dust - LyricalMyrical
Maggio 2004 – la biodiversità della parola - LyricalMyrical
Dicembre 2003 – Tonight I am the State/ 'stasera io sono lo Stato – LyricalMyrical
Maggio 2003 – Spies a Kensington – LyricalMyrical
Aprile 2003 – Spies in Kensington – LyricalMyrical

da **"il superfluo"**

*

stamani sulla balaustra escrementi di colombi:
scaglia corrucciato l'occhio al cielo, cerca un colpevole
e subito s'incaglia (è il vicolo cieco dei perdenti
il circolo dei cani che s'addentano le code)

solo silenzio infatti precipita dall'aria, o sbatacchiare
di battipanni a mezz'altezza o martelli pneumatici
che crivellano le strade - estraneità insomma
(nulla da acquistare e da rivendere - nulla)

*

solo alle lucertole ricresce la coda:
a noi - animali da salotto - benché mutilati per difesa
non resta che un ritratto
irriverente a farci compagnia
un quadro di famiglia
una bottiglia da svuotare
e questa manciata di ricordi
ad osteggiare il vuoto martellante dello schermo
(come se la nostra abbondanza non bastasse a svuotarci)

da **"tapis roulant"**

*

Nessuna sorpresa, neppure oggi
e non c'è male peggiore
che saperlo tra il sonno e la veglia
o a quel primo appuntamento con il grugno insaponato
il raschio vetrino del rasoio la sfilza di calzoncini
impiccati nell'armadio.
E tu - alla prima scelta capitale tra una maglia e una camicia
una calza di lana o di cotone - stai lì cogli occhi
vuoti in attesa di qualcosa chissà cosa forse un lampo
un'intuizione che scagioni.
Ma il mattino sbrogli le giunture come d'abitudine
neppure avanzi d'inquietudine nei primi passi
sonnacchianti:
sei in buona compagnia e lo sai e non domandi:
che risposte potrebbero mai darti lumache in riga
conchigliate impegnate a sostenere il guscio
che preme acceca toglie fiato
si pensano protette
e se non dormono sgusciano le antenne e bestemmiano
al semaforo che da verde si fa rosso. Ed è tutta lì
l'alba
il miracolo della natività:
altro che mangiatoia e pastori e magi
messaggeri d'altre terre: c'è solo
un gregge modernissimo che mastica scienza e pastiglie
e guadagna la tomba con uno starnuto
uno starnazzare ottuso tra gas e discariche.

da **"l'occhio della gazza"** (da quadri di Pieter Bruegel il vecchio)

"la caduta dei ciechi"

chi l'avrebbe detto che quell'inciampo
quella caduta del primo della fila
sarebbe stata per tutti una rovina:
abbiamo sentito l'abisso a uno a uno sguardarsi
sotto i piedi la spalla amica cedere sotto la mano
e il cielo e la chiesa e la campagna fermi nel silenzio
prima e dopo il precipizio
non badano alla frana dei corpi disarticolati
come noi neppure immaginiamo l'orrore delle uova
sgusciate che ci hanno ficcato al posto degli occhi

- non dovevamo fidarci di quella guida
cieca come noi solo più sicura presuntuosa -

da **"nuova civiltà d'erbacce e di ramarri"**

*

cacciato l'animale selvatico
nella riserva s'annidano ora i musci
una massa occhiuta tra il fogliame le erbacce
le serpi emarginate preparano il veleno
i falchi gli artigli.
qui - nel delirio di cubi e geometrie
noi e i nostri figli e cani e gatti e uccelli da voliera e
bonsai di giungle tropicali e pesci d'acquario e spugne
affondanti in sonni senza sogni strafatti d'anestetici
chi sentirà l'accerchiamento delle zampe felpate
delle piante rampicanti
i muri delle case periferiche già artigliati
raschiati dalla lebbra.

*

se sapessimo che siamo solo
lillipuziani in una città-giocattolo
da diversa prospettiva per una volta
istruiti dal volo vedremmo dall'oblò
come da un eden privilegiato la pianura
regolata dai nani e l'altrove allontanato
che si gonfia a dismisura che minaccia
di franare; dal crinale l'occhio sa
che sono in pericolo i nostri mondi
progettati con la riga e la matita
i confini fittizi cederanno
a una nuova civiltà d'erbacce e di ramarri.

Notizia.

Sergio La Chiusa è nato il 23 settembre 1968 a Cerda (PA) e vive a Milano. Poesie tratte dalla raccolta inedita "il superfluo" sono apparse su: "Clandestini" (Lietocollelibri, 2003), "Il segreto delle fragole" (Lietocollelibri, 2003 - 2004), "Specchio", "Il Segnale", "La Clessidra" e, on-line, "III e IV Quaderno Poesia da fare" (Biagio Cepollaro E-dizioni). Ha partecipato a rassegne sui giovani poeti curate da Giancarlo Majorino a Milano (Piccolo Teatro Studio '94, Circolo Bertolt Brecht '98, Istituto Paolo Pini '99).

Tutto convive

Mani limacciose e il fango secco
si scrosta e sbriciola in polvere
colano granelli di clessidra nel secolo

contadini attanagliati dal sudore
cesti di uova ai preti in cambio
di acquasanta e fede. Ipermercati

con troppe luci e scatole a colori
il gesto di posare il pollo al raspere
degli aghi di stampanti a inchiostro

a casa bere dal frigo refrigerata
acqua che sgorga dalla scarpata
nel luccichio del sole. Tutto convive

muta e il millennio atteso è linea
della mente assetata di traguardi
consuetudini racchiuse in panettoni

da forno o inbustati industriali:
non importa se la tradizione muore
rinasce spolverata nel secolo migliore.

(Monteforte I., 19-10-'99)

*

I giocatori di carte

Traballa il tavolo ai colpi ossuti
del pugno che stringe orgoglioso
il tre di denari carta padrona tra cesti

colore di spiga: attanaglia soffoca
l'asso arreso e sfinito. Buste inviolate
di patatine si gonfiano al tatto

poi scoppiano sorde nelle mani callose
bruciano labbra nei morsi croccanti
si asciuga la lingua col sale. La birra

dorata perde la schiuma e abbandona
il bicchiere nelle lunghe sorsate
fauci asciutte si imbevono fiere

per tornare presto legnose. Risa
più grasse di pance sedute a riposo
accompagnano ore d'ottobre sbucciato

mi fingo gingillo dei sospiri serali.
L'autunno perenne ci guarda assonnato
continua il gioco rimescola il poco.

(Guardia L., 1 ottobre 1999)

(dal cd: JP Band: Le note richiamano versi - Abeat records, 2004)

*

In un "Mc Donald's" all'ora di pranzo

In questo simbolo del mercato globale
non vedo differenza inespressiva
col resto della città. Una poetica silenziosa

insinua custodita dal suono dell'aspiratore
sui rumori catalitici delle auto il fragore
rullante dei motorini. Tutto è contenitore!

Anche i mattoni ingialliti artificiali rilassano
sotto l'ombrellone della città - nulla è caotico
nelle ore del pranzo - nello scenario estivo

non mi accorgo di essere nel centro
della metropoli operante. Solitario
al silenzio di questo tavolo in fòrmica

della carta residua dei panini del cetriolo
scartato e del bicchiere marcato Coca Cola
sfoglio una rivista d'Arte.

(Mc Donald's Napoli, 12.7.2001)

*

È strano, ti accorgi, che le persone
cercano di somigliare ai piatti che regalano
ai vassoi lisci e semplici, ai bicchieri
disegnati barocco, complicati:
e più la gente si presenta vuota
tanto più cerca un merletto
per completare la vita o dare
senso a tutto con un oggetto.

(Guardia Lombardi, settembre 2000)

(dal cd: JP Band: Le note richiamano versi - Abeat records, 2004)

*

Viviamo anni di spettacolo
centomila luci solo un flauto.
Rauca voce incanta
nella luce che abbaglia: l'eccesso
punto di partenza e riflesso.

Sgattaiolo tra foglie, ai piedi
cocci di specchio ricomposti
meditabondi in un secchio:
sgomitolo una vita perfetta
ne guardo l'animo o l'aspetto?

Proiezione del còtodo
dell'immagine, di cui
sono un pezzo, fragile.

(dalla raccolta: Il continente perso - ed. Fermenti, 2000)

*

I volti randagi non hanno semplici segni
sulla pelle, le mani turgide afferrano
gli oggetti al lavoro e incasellano
gli algoritmi dei giorni uguali. Sotto
la luce sedimentata dal lampione
aspettano l'autobus di linea, appoggiati
sul peso livido della borsa nera
il pensiero sulla calotta dei numeri
lasciati accumulare, il volto
per il possesso acquisito dagli anni.

(Monteforte I., 16 febbraio 2004)

*

Il server acceso ci ricorda che siamo
una fabbrica di muti, col suo rumore
di locomotrice ci riporta ad un arrivo
alla stazione.

Ci affanniamo alle porte
con le valige tese e sbirciamo tra
le scritte ferme dei cartelli: non c'è
altoparlante che annuncia il nostro arrivo
né la nuova partenza designata.

Fermi

sulla sedia siamo in laboriosa attesa
del fine settimana:

la nostra fabbrica
senza voci, il fiato corto sui computer.

(Napoli, 2 dicembre 2003)

*

Prato metropolitano

Parli di ginestre come fiori arroccati,
non vedi il mutamento:
sono luci circolari della città incatenata
i fiori che sopravvivono
alla roccaforte di cemento,
allo sgomento sopportato
nei sobborghi metropolitani
dopo le 22:30 (*ventidue e trenta*).
Chiudono i cancelli e ammuffiscono
barbe ammucciate sotto le coperte

e corridoi sventrati dei volti
ricordano corsie di ospedale.
Arranchi stanco lungo il viottolo scosceso
circondato da ginestre
e da lontano i lampioni sono stoppie
bruciate nel rancore della notte.

(Monteforte I., 26 novembre 2002)

Notizia.

Domenico Ciprinao, nato nel 1970 a Guardia Lombardi (Av), è laureato in Economia e Commercio. Ha curato per anni, con amici, il Festival Jazz Evening Song in Altirpinia. In poesia già vincitore del premio *Lerici-Pea 1999* per l'inedito, ha pubblicato **"Il continente perso"**, (Roma, Fermenti, 2000; 2a. ed. 2001), con introduzione di Plinio Perilli e nota del musicista jazz Paolo Fresu. (libro che ha ricevuto il premio *Camaiole "Proposta" 2000* e la segnalazione al premio *Eugenio Montale 2000*). La Stamperia d'Arte "PulcinoElefante" ha pubblicato, nel giugno 2001, il testo **"L'assenza"** (in 33 copie) con foto a cura di Enzo Eric Toccaceli e la sezione **"Natura domestica"** nel libro collettaneo "4 poest" (Il Filo, 2003) con prefazione di Alessandro Carrera. Ha partecipato al Bunker Poetico di Marco Nereo Rotelli alla 49a. Biennale di Venezia. Ha ottenuto consensi in molti premi, tra questi: *Ossi di Seppia 1997, Città di Penne 1999, Lorenzo Montano 1999, Città di Miramare-Rimini 2001, Quontamatteo 2001, Città di Venafrò 2002, Città di Corciano 2002, Valle Senio 2002, Premio Capoverso 2004, ecc.* È presente, con poesie e recensioni, su riviste ed antologie in Italia e all'estero, tra queste: *Pagine, La clessidra, Il segnale, La Mosca di Milano, Hebenon, Le Voci della Luna, Hortus, Pietraserena, Prove d'Autore, L'Ortica, Plurabelle, Banco di Lettura, L'Immaginazione, Gradiva, Forum Italicum.* È presente nelle antologie del '900 *Melodie della Terra* (a cura di Plinio Perilli), edita da Crocetti (Milano, 1997) e nell'antologia "L'altro Novecento vol. V: La poesia meridionale e insulare" (a cura di Vittoriano Esposito) edita da Bastogi (Foggia, 1999). È responsabile scientifico della poesia, per la rivista di letteratura internazionale "Sinestesia". Collabora a riviste di settore e partecipa a letture pubbliche. Appassionato del connubio jazz e poesia, ha dato vita, insieme all'attore *Enzo Marangelo* e al pianista *Enzo Orefice*, al progetto **"JP band"** che fonde Jazz e Poesia con testi di Cipriano e musiche di Orefice, di cui è stato pubblicato il cd dal titolo **"Le note richiamano versi"** (Abeat records, 2004), con la collaborazione dei musicisti Ettore Fioravanti e Piero Leveratto e corredato dalle foto di Eric Toccaceli e una presentazione di Giorgio Rimondi. Il cd ha ottenuto recensioni, tra l'altro, sulla rivista di cultura jazz statunitense "Cadence" e su "Musica Jazz". Inoltre, ha relazionato in pubbliche conferenze sull'argomento e suoi testi sono stati accolti nell'antologia della poesia jazz italiana "Swinginversi" (Lampi di stampa, 2004) a cura di Guido Michelone e Tina Brunozzi. Ha pubblicato sull'agenda in versi **"Il segreto delle fragole"** nelle edizioni 2003 e 2004 (Lietocolle).

L'esistenza è la sorte, uno stato ambiguo
un confronto ritornato.
Guardo il limite il volume leggero di un'opera
si impugna la domanda si ritrova il possesso.
Tutto si salda, l'ironia triste massaggia lo scenario.
Allento la bocca vagano memorie infuse di potenza.
L'acqua ci sfiora e cambia traiettoria, palpita cavando
la terra, si infila nel segnale, discosta il fango lentamente.
Frastorna una sedia, l'urlo di un tuono addolora i colori.
Gli occhi elettrici illuminano il cammino quella
Ombra senza uso è ovunque.

Trovo il vuoto esploro prima di scendere, brucio
incenso sui binari.
Ogni insolito movimento nei mucchi che
scendono nelle strade.
Fughe di piccoli destini si mescolano, salutano.
Descrivo visi goffi, gioiosi quello che percorre
le loro mani mentre abbracciano forte il Solo
Come arrivai lì mentre il sole graffiava i viaggiatori.
Piango nelle parole accennate fluttuando nel silenzio
tra gente salmastra, il messaggio tremolante del canto

Mescolando le speranze si arriva all'irreale.
Inumano è vivere mormorando sofferenze.
Soffio assillante, sulla veranda la luna
passeggia sul colle.
Vorrei raggiungerla ma in una sfumatura
svanita spingendo la voce rauca delle nuvole.
Suoni di sedie dietro la porta fanno ritrovare
la vita.
Nulla è il disordine che trascina, capire senza indagini.

Vibra il bosco di girasoli, quasi nutrito dal sole.
Impalpabile il dolore nella contemplazione.
Appendo all'anima il riflesso di un eco.
La lucertola assapora il calore.

Vibra il bosco di girasoli, quasi nutrito dal sole.
Impalpabile il dolore nella contemplazione.
Appendo all'anima il riflesso di un eco.
La lucertola assapora il calore.

Le finestre del mondo palpano furtive la luce.
Nel freddo intenso giocano le lucciole.
Il divino abile le inargenta, l'arpa si apre a
un ritorno, trabocca di parole.
Dorme il ricordo, lo sguardo sonoro
del vento come luce sanguinante avvolge la collina.

Il giardino si veste di stelle.
I cani piangono, serrano i ripari.
Si spengono luci e mestieri.

L'uomo diventa bambino e il sonno non tarderà
ad annullare l'esistente.
Si disimpara forse lo slancio, si aspetta
lungo la scala, il legno, l'atrio ritornerà vivo.

La baia è un commercio millenario, mistico.
Penso che nessuno si sia tessuto sulle
mani la verità.
Continuo a dirlo a tutti e il mondo si impicca
senza un comando.
Qualcuno mi raggiunge a volte, ma la sua sensata
vita non mi fa vendere la mia, ne ha paura semplicemente.
Raccolgo domande con voce vacua senza fine.
Non si considera logico qualcosa che frange la lentezza.

(Inedite)

Notizia.

Francesca Moccia è nata nel 1971 a Ponte (Benevento), dove vive. Ha pubblicato su «Specchio della Stampa» ed è presente nell'antologia di Mario Santagostini *I poeti di vent'anni* (Stampa, Brunello 2000) e nell'antologia di Maurizio Cucchi e Antonio Riccardi *Nuovissima poesia italiana* (Mondadori 2004).

