

SALONE DEL LIBRO TORINO



Sommario

Editoriale	5	<i>Boeri</i>
Apertura	6	Apertura di sipario <i>Teatro e poesia</i>
	7	Produrre bellezza <i>Intervista a Cesare Ronconi</i>
	11	L'incanto del testo <i>Incontro con il Gru.Ri.Da.</i>
	14	Il ritorno di Scaramouche <i>di Leo de Berardinis</i>
	16	L'amore negato <i>Dialogo con Claudio Meldolesi</i>
	18	L'inganno del teatro di poesia <i>di Stefano Casi</i>
	20	Dare corpo alle parole <i>di Marinella Marchetti</i>
In pratica poesia	22	Massimiliano Palmese <i>Fantomas</i>
	24	Sergio Rotino <i>Incidenti</i>
	26	Andrea Cotti <i>Da quale fuoco</i>
	28	Luigi Socci <i>Insabbiamenti</i>
	30	Stefano Bortolussi <i>Sophisticated comedies</i>
In teoria teatro	32	Mariangela Gualtieri <i>Sette lettere dal presente</i>
Poesia & altro	35	<i>Teatropoesia</i>
Intervista	36	Franco Buffoni <i>Il triangolo immaginario</i>
In pratica poesia	40	Franco Buffoni <i>Il mio vero nome</i>
Intervista	42	Franco Battiato e Manlio Sgalambro <i>L'artigianato della grazia</i>
In pratica narrativa	46	Matteo B. Bianchi <i>Padre Fashion</i>
	54	Mario Corticelli <i>Il sig. Spinge</i>
	60	Giulio Mozzi <i>Vite</i>
	68	Info Altrove
Feuilleton	72	Lonz
Perversioni	74	<i>Sesso nel cosmo?</i>



LINGOTTO FIERE • 16/21 MAGGIO 1996



foto di Fabio Mantovani

Editoriale

Boeri

La lettura è appena finita, c'è appena il tempo per cercare inutilmente un ristorante aperto nella notte improvvisamente fredda, e di accontentarsi poi di un panino caldo, prima di dividersi e rituffarsi in strada, verso casa. Il pubblico era scarso e attento, ci si è divertiti. Qualcuno si avvicinato, a microfono spento, ha chiesto sottovoce informazioni, sono state strette mani e stabiliti appuntamenti. Prima di mordere il panino ora il poeta stringe gli occhi dietro le lenti, e da lontano scruta il bancone del caffè.

«Ma quelli sono boeri. Cioccolatini al liquore: li scarti e ne puoi vincere un altro, altri due o tre, quattro, fino a cinque. Saranno dieci anni che non ne mangio. Forse di più.»

Anche con le poesie - dolci o amare come il cacao, a seconda dell'impasto - funziona così, anche con le riviste di letteratura. Anche con i lettori delle riviste di letteratura, con gli spettatori delle letture di poesie. Che arrivano, ospiti inattesi, ascoltano, digeriscono versi. Ritornano, a volte, accompagnati da un amico. Il poeta ha vinto un boero. Succede con le idee. Come quella di dedicare un'apertura al rapporto fra due linguaggi affratellati eppure diffidenti, quello teatrale e quello poetico. Due codici, due corpi da dare alla parola che si spiano, si annusano, si amano e si contraddicono. Si rincorrono negli interventi di Leo de Berardinis, Cesare Ronconi, Claudio Melolesi, e dei tanti gruppi dell'area bolognese che attorno al linguaggio, al testo ricercano, si interrogano, sperimentano. Si rincorrono nella pratica e nella teoria di una collaborazione - fra noi poeti del Versodove e i danzatori del Gru.Ri.Da - che forse, speriamo, crediamo, partorirà fra qualche mese un evento, uno spettacolo scaleno e inopinato: la poesia che trova corpo e voce in un parco, che si nega e si ricrea in un incanto mobile. E si rincorrono e litigano per poi riposare insieme nel cuore di un linguaggio altro, terzo, come quello delle bellissime lettere di Mariangela Gualtieri che pubblichiamo nella sezione dedicata alla poetica. Succede con le parole. Quelle leggere di Franco Battiato, musicista che sente il peso delle parole proprie e va in cerca del ritmo enigmatico di parole altre; e quelle angolari, linear-

mente barocche di Manlio Sgalambro, filosofo, che alla musica di Battiato presta i suoi ritmi. Le metti in circuito e nasce un'intervista continuamente raddoppiata, che cresce, germoglia in un dialogo leggero e fertile irrisolto.

Succede con le storie: quella di un poeta affermato - si dirà così, piacerà questo modo di dirlo al diretto interessato? - come Franco Buffoni, che nell'intervista di questo numero ci regala la storia sua e del suo futuro, fra paesaggi lombardi e pratica editoriale, fra versi e vita - gli inediti che trovate sempre in queste pagine - e che tornerà nostro ospite nei prossimi numeri, quando Versodove si occuperà di traduttori e di traduzione. E quelle dei poeti meno noti - si dirà così, piacerà ai diretti interessati? - che riempiono una ricchissima e intrigante sezione di testi inediti, o quelle dei narratori che fluttuano distese in lunghe pagine, con diverse cadenze.

Questo quarto numero, insomma, lo abbiamo farcito, fatto lievitare - e questo in parte spiega il ritardo con cui vi arriva - perché piacesse di più a noi, prima che a voi. Ci siamo presi il tempo di meditarlo meglio, di smontarlo e rimontarlo senza troppa fretta, e dalla prossima uscita - la quinta che aprirà un nuovo ciclo, in una consonanza un po' voluta e un po' casuale con il ritmo delle stagioni - vi promettiamo altre sorprese, altri intrecci, altri sentieri.

Versodove è nato come serbatoio, palestra e laboratorio di scrittura giovanile, incubatrice di poetiche, e tale resta; ma la deriva delle contaminazioni, il nostro amore per le idee meticce ci ha portato verso altri territori, verso scritture anche più «adulte», come quelle di Ciaran Carson o di Franco Buffoni. Nel maggio prossimo sbarcheremo anche al Salone del libro di Torino, in un piccolissimo molo dove speriamo di poter accogliere ospiti e amici, scambiare esperienze.

Il fascicolo che avete fra le mani per il momento è come la carta luccicante di un boero. Sfolgiandolo speriamo che vi accorgiate di aver acquistato un numero doppio - o quasi - di Versodove. E poi rimane sempre il gusto dolce del ripieno. Come in un boero.

Stefano Semeraro

APERTURA di sipario

TEAURO E POESIA:
LINGUAGGI CHE SI
RINCORRONO,
SI SOSPETTANO,
SI AMANO, TENTANO
DI ELIDERSI,
SI INCONTRANO
FRA VOCE E CORPO.
ABBIAMO CHIAMATO
A TESTIMONI
DI UN MATRIMONIO
MAI CELEBRATO E
SEMPRE CONSUMATO
REGISTI, CRITICI,
POETI E ATTORI.
VI OFFRIAMO
IL FUOCO
E IL DEPOSITO
DEI LORO PENSIERI



foto di Fabio Mantovani

Esiste ancora, secondo te, questa sorta di prevaricazione del letterato sul regista teatrale, della scrittura sulla scrittura scenica? Bisogna considerare che l'autore di scrittura, come il pittore o il compositore, lavora da solo. Diciamo che lavora in uno spazio vuoto in cui ricompaiono tutte le figure della sua fantasia... quindi ricomponi dei paesaggi, ma lo fa in un ambito assolutamente artificiale cioè nell'isolamento forzato dalla realtà. Tra questo atto di scrittura e la messa in scena c'è un abisso. Innanzitutto c'è di mezzo l'oralità. Ovviamente non è detto che un buon testo scritto sia un ottimo testo da "dirsi" a teatro, anzi. Per quanto riguarda le mie esperienze ci deve essere sempre una misura fra scrittura "densa" energica, frontale e passaggi di

«Per me la messa in scena è proprio questo: comprendere un testo in un aspetto che non puoi comprendere nello scritto»

CESARE RONCONI è regista del Teatro Valdoca, per il quale cura spesso scene e luci. Negli ultimi anni ha dato vita, senza rendersene conto, ad una nomade scuola di all'erta, nella quale ha scelto i circa cinquanta giovani attori e danzatori che interpretano i suoi lavori più recenti. È autore di numerosi video. Fra gli altri: «Ritocchi del Nume su Eva nascente» e «Desideri del Nume» (1984); «Fine fine è il respiro» (1987); «1989 Nessuno ma tornano» (1995).

PRODURRE BELLEZZA *intervista a Cesare Ronconi*

DI SERGIO ROTINO E ANDREA TROMBINI

scrittura più leggera, ariosa, di contenimento. Sto facendo un discorso banale e molto tecnico, adesso. Parlo della mia esperienza...

...Che è una cosa che ci interessa moltissimo al di là dell'aspetto teorico...

Sì, ma la teoria viene a galla con la pratica. La teoria che non ha pratica il più delle volte è lontana dalla sapienza. Quello che volevo dire è che, nella messa in scena, il testo dev'essere macellato per forza. Almeno lo deve essere nel mio modo di procedere, che dà importanza al testo. Se non gli dessi importanza lo terrei così com'è. Non so come spiegare... se non dessi importanza alle luci, in ogni spazio farei la stessa luce, invece in realtà devo capire, spazio dopo spazio, cosa devo cambiare per conservare quella emozione. Ecco, per conservare l'emozione presente in un testo cosa devo cambiare mettendolo in scena? Cosa devo cambia-

re io e cosa deve cambiare lo scrittore se il testo è indicibile. Cioè, se il testo è talmente denso da non poter essere detto così come è, come può ritmicamente modificarlo? Si parla sempre di ritmo perché è molto difficile apportare modifiche al senso. Il senso profondo di un testo, tale è e tale resta. Però come portare in superficie quella profondità? Per esempio un autore come Mariangela Gualtieri che scrive il primo verso di «Antenata»: "Parlami che io ascolto". Lei lo scrive, io lo leggo e ho una referenzialità immediata. Se invece ho davanti un attore che lo dice ho una fisicità, una narratività del corpo, del movimento che lui fa... un percorso, un tipo di voce, di sguardo... e devo misurarmi con quello. Quello è il passaggio dalla scrittura all'oralità. Per me la messa in scena è proprio questo: comprendere un testo in un aspetto che non puoi comprendere nello scritto. È la parte del testo che dentro il libro non verreb-

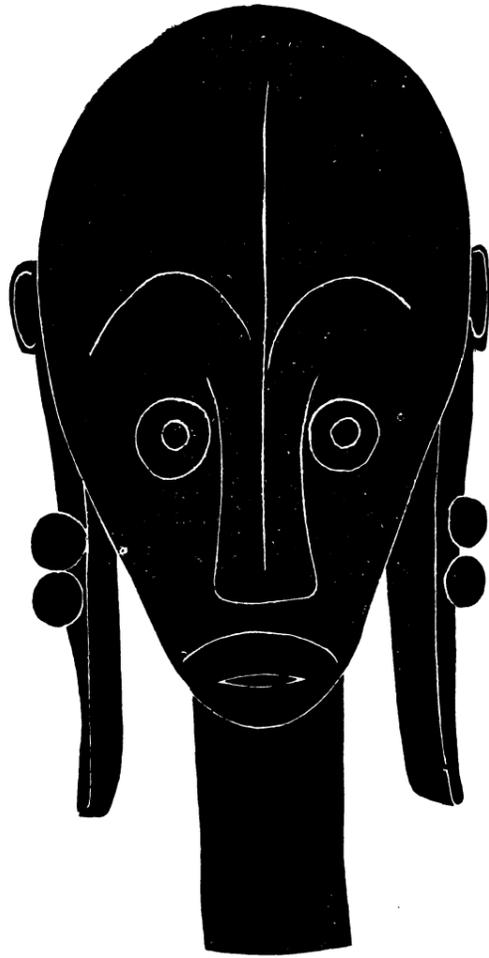
be compresa, ammettendo di mantenere tutte le parole. Però è diverso il rapporto... Tu non solo ascolti, o leggi, o ascolti leggendo: tu vedi una persona che ti parla. È molto diverso, hai un'emozione molto diversa. In questo spostamento c'è tutto il percorso della messa in scena. Ecco, c'è stata una caduta molto forte negli ultimi trent'anni in cui da un lato la ricerca cercava di dare forza al testo, ma non riusciva a trovare i modi per farlo. E questa è l'avanguardia, quella che è stata chiamata avanguardia. Dall'altra parte c'è il repertorio, che non è la tradizione ma il museo. Museificare il teatro significa ucciderlo nella sua natura, che è quella di modificare istante dopo istante il suo rapporto con lo spettatore. È l'unica arte in grado di modificarsi in tempo reale. Molto più velocemente del computer, più rapidamente di qualsiasi altra disciplina. È un'arte che ti permette di vivere il presente... Questa è la messa in scena.

Ti senti coautore dei testi che Mariangela Gualtieri scrive per il Teatro Valdoca?

Assolutamente no. Non voglio mai leggere il testo prima delle prove, voglio ascoltarlo direttamente dalle voci degli attori. Mariangela si isola, anche in maniera forzata, violenta e scrive, poi torna con il suo materiale... congruo o incongruo non importa. A quel punto chiedo che sia inciso o imparato dagli attori. Di solito lo faccio incidere da Mariangela; lo ascolto in macchina o nel walkman quando passeggi. Mi appare già nella sua oralità più che nella sua scrittura. Il testo scritto a me appare alla fine, quando lo spettacolo è completato. Solo in quel momento mi appare in quanto testo scritto, in quanto epigrafe... l'epigrafe di un morto che io tratto da vivo. È come se fosse la pietra tombale di un corpo con cui io lavoro. Per cui non lo voglio definire a priori. Con Mariangela non c'è mai problema, perché lei si fida della mia messa in scena come io mi fido della sua scrittura. So che la sua scrittura ha un recinto potentissimo e lei si fida del recinto registico che io attivo. Va detto che alcuni testi non li accolgo e non li accoglierò mai, altri li accolgo e trasformo subito, altri hanno un tempo intermedio di definizione e a volte subiscono delle modifiche. Quindi esiste una parte di testo che non è pertinente alla messa in scena, una parte che entra così com'è da subito e una parte intermedia che subisce delle trasformazioni. Poi ci sono parti di testo nuove, che vengo scritte espressamente vedendo le prove. È una cosa molto importante perché questa è la drammaturgia. Io non lavoro su di un incubo definito. Il mio è un sogno indefinito, è un altro processo di scrittura. In questo senso sono molto più legato al cinema americano, all'uso del piano medio e lungo, pur essendo molto mediterranea la lingua fisica che appare. Il montaggio però è americanissimo, è veloce, con cambi di inquadrature. Si passa da primissimi piani a campi lunghissimi. Forse sono più vicino ai fotografi americani che ad altre cose.

Ma cosa è per te il testo?

È un recinto emotivo primario per gli attori. Questo è fondamentale. Però non è così primario nella mes-



sa in scena totale. Una parte delle parole presenti nel testo sono già presenti nel corpo, è inutile ridirle. Se prendo il testo scritto di «Antenata» è compiuto, è fissato in quelle pagine in modo definitivo. Invece un attore ne ha una parte negli occhi e in come si muove, una parte è nei suoni che produce muovendosi, un'altra parte può averla la musica, un'altra ancora può essere anche detta. Io devo trovare quanto di questo testo è già dentro l'attore senza che lui lo dica, quanto è nei movimenti e quanto è nella voce.

In «Ossicine» avete mandato in scena la registrazione di parti del testo. È stata una scelta dettata dal fatto che non avevi trovato dei gesti, che non ritenevi fossero abbastanza forti...

In «Ossicine» era talmente forte l'impianto pittorico da risultare sufficiente, almeno nella prima parte dello spettacolo. Gli attori in quello spettacolo avevano solo sillabazioni, sembravano in fase prelinguisti-

ca. Senza sbarramenti linguistici. «Ossicine» è stata una cosa molto speciale all'interno della mia esperienza... perché venivo da sette spettacoli di parola. Ventotto attori erano una tribù e mi sembrava che la voce di uno, intesa come voce con significato, fosse invece insignificante, che servisse una "voce di Dio". In «Fuoco centrale» invece il testo è nei corpi, tutte le parole escono dai corpi, come se uscissero da un loro nucleo interno, come se fossero un loro escremento... come il sudore o il gesto. Per «Ossicine» Mariangela aveva scritto un testo che è stato provato molto e da cui usciva un grande affresco fisico, infantile. La cosa più forte era, in realtà, questa voce che non si sapeva da dove venisse. Era come un pensiero collettivo. Ovvero: tutti stiamo ascoltando la stessa voce. Quello che accade in «Ossicine» come caduta di ascolto, nella nostra teoria ha un grosso peso. In realtà l'attore non è che dica un testo, accoglie dentro di sé una voce

molto più antica di lui. Anche se è strappato dall'urlo, quest'urlo viene... è come se passasse dentro di lui un fulmine, come se l'attore facesse da parafulmine per un testo pre-scritto, che viene e di colpo si sedimenta in lui. Ecco, questo è il punto. Non c'è mai l'aspetto narrativo, non c'è mai una fisicità equilibrata con la voce. C'è una fisicità muta, balbettante, poi di colpo arriva una impennata che può essere violenta, epica oppure comica, di tradizione linguistica, recente o dialettale... e sempre leggermente impertinente rispetto al soggetto che la dice. Comunque l'attore diventa un risonatore perfetto. Solo lui può dirlo, solo lui può catturare quel fulmine in quel momento sulla scena. Quando non lo cattura, il testo non è nel corpo, non proviene dal corpo ma è sul corpo. È come un vestito. Questa è la differenza. È come se si lavorasse in uno stato di precoscienza: non sei cosciente di quanto avviene ma ti predisponi all'ascolto. L'attore è una macchina in grado di assorbire e scaricare, di prendere energia da un fulmine e tirarne fuori luce o urlo. È la stessa cosa di cui altri parlano in modi diversi.

È il testo che ti serve da stimolo per comporre la regia oppure hai già in mente delle immagini

ni, delle situazioni che ritrovi amplificate nella scrittura di Mariangela?

Quando fai una passeggiata non hai in testa cosa ti accadrà durante il percorso. In teatro è la stessa cosa. So che c'è un percorso, che c'è del verde, che incontrerò delle persone, che può esserci buono o cattivo tempo, ma devo essere pronto ad assorbire sempre quel che accade. Questo è il mio rapporto non solo con un testo, ma anche con le immagini... l'udito è qualcosa di più sofisticato, è più antico, precede l'immagine, è più profondo. L'udito è più profondo dello sguardo...

È un filo diretto con il cuore.

Però è anche vero che quando tu riesci, miracolosamente, a mettere insieme tutti i sensi in una sintesi, allora un testo diventa completo. Mariangela era molto commossa quando assisteva ad «Antenata», perché non aveva mai immaginato prima che quel testo fosse quelle cose. Lei era molto commossa... Alcuni testi li ha scritti guardando le prove. C'è un'idea di fondo, ma normalmente quello che penso di volere in scena non lo faccio mai. Probabilmente le idee che ho visivamente per il mio spettacolo possono andare a esprimersi nel suono. Le cose sono quelle, ma non so-

no al posto giusto. Perché fare? Perché niente è al posto giusto, né le parole, né i movimenti, né le immagini. Ma c'è un punto in cui si mettono in ordine. È un processo a ritroso. C'è già tutto, forse di più, devi solo ascoltare, farti portare da quello che hai dentro di te, da quello che hai visto. Per il prossimo spettacolo ho delle immagini, ma non so se, vedendo i corpi degli attori, leggendo il testo che sta scrivendo Mariangela, accadrà quello che ho in testa. Probabilmente uscirà quello che ho in testa ma in una forma che non è quella che immagino adesso... C'è tutto ma non sai come si mostrerà. Il teatro è questo: è l'antiprogettualità totale. È la distruzione del progetto... Non devi mai controllare, devi sempre sprogrammare un attore, costantemente.

...Altrimenti l'attore entra in alcuni meccanismi...

L'attore entra come lo scrittore nei meccanismi, così come tutti gli artisti. Il teatro modifica la vita in tempo reale. La scrittura ha un dato storico che non riesci a cancellare, un fatto oggettivo. La scrittura è anche, automaticamente, la storia. Ecco perché i libri sono tutte epigrafi, tombali. Parlano della vita, ma sono tombali. Anche la pagina stessa sembra una lapide. Il teatro no, è a trecentosessanta gradi, se ne sente la puzza, la fatica. Gli attori sudano, cadono, perdono la voce, sono più alti una sera meno un'altra... come la vita.

Come siete arrivati ad usare testi di poeti delle epoche più disparate?

Abbiamo iniziato con degli spettacoli muti, per due anni, poi abbiamo lavorato sui testi di Eschilo, De Angelis, Celan, Ginsberg, Rilke, Mariangela Gualtieri, Shakespeare, Pasolini, brani dai «Cantos» di Pound. Poi dall'89/'90, a parte uno spettacolo con testi di De Angelis, abbiamo solo usato testi di Mariangela. Questo perché il lavoro di Mariangela è esploso.

Perché questo passaggio?

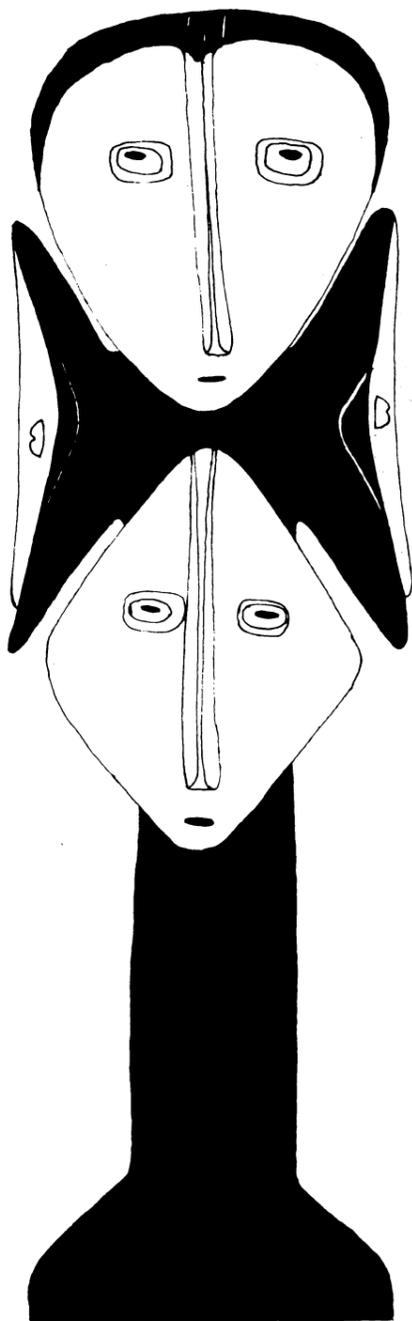
I primi spettacoli erano centrati sulla visualità perché non trovavano il passo delle parole. Poi, dopo, trovato il passo tutto è venuto naturale. Adesso uso testi di Mariangela e non ho problemi. Anzi, devo dire che è un'esperienza entusiasmante poter avere un autore in tempo rea- ▶

TEATRO VALDOCA

Fondato nel 1983 da Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri.

«Lo spazio della quiete» (1983) - Regia: Cesare Ronconi; Soggetto: Mariangela Gualtieri; «Rebus» (1983) - Progetto e regia: Cesare Ronconi; «Le radici dell'amore» (1984) - Regia: Cesare Ronconi; Soggetto: Mariangela Gualtieri (premio UBU per la ricerca); «Ghetzeman» (1985) - Regia: Cesare Ronconi; «Atlante dei misteri dolorosi» (1986) - Regia: Cesare Ronconi; Soggetto: Mariangela Gualtieri; «Gladiatores» (1986) - Progetto e regia: Cesare Ronconi; «Ruvido umano» (1987) - Regia: Cesare Ronconi; Soggetto e sceneggiatura: Mariangela Gualtieri, Cesare Ronconi; «Otello e le nuvole» (1988) - Regia: Cesare Ronconi; Drammaturgia: Mariangela Gualtieri; «Cantos» (1988) - Regia: Cesare Ronconi; Drammaturgia: Mariangela Gualtieri; «Canti dall'esilio d'occidente» (1988) - Progetto e regia: Cesare Ronconi; Testo: Mariangela Gualtieri; «Riassunto del Paradiso» (1989) - Progetto e luci: Cesare Ronconi; Testo: Milo De Angelis; «Antenata atto primo "Sigillo alle madri"» (1991) - Regia, scene e luce: Cesare Ronconi; Testo: Mariangela Gualtieri; «Antenata atto secondo "Tornare al cuore"» (1992) - Regia e luce: Cesare Ronconi; Testo: Mariangela Gualtieri; «Antenata atto terzo "Enigma"» (1993) - Regia e luce: Cesare Ronconi; Testo: Mariangela Gualtieri (premio Orizzonti per la Drammaturgia alla trilogia di «Antenata»); «Ossicine» (1994) - Regia, luci e scena: Cesare Ronconi; Testo: Mariangela Gualtieri; «Fuoco centrale» (1995) - Progetto, luci e regia: Cesare Ronconi; Testo: Mariangela Gualtieri.

le a fianco. Lei mi dà quanto ha scritto, permettendomi di tagliare e cucire. Poi c'è un confronto sulla pertinenza. All'ultimo momento c'è sempre una specie di "limatura". Quando tutte le parti si stanno montando, quando è stato scritto, aggiunto, tolto quello che non serviva, fissato quanto era buono da subito, c'è un'ultima levigatura generale, il grezzo prende luci e colori. Quindi qualche parola viene cambiata, qualche frase viene aggiunta, qualche limatura ritmica



viene fatta. Però questo è un lavoro tipicamente suo. Gli ultimi giorni si mettono a punto gli aggettivi, le coloriture sottili...

Come siete arrivati al rapporto con Milo De Angelis?

Per uno strano caso conoscemmo Milo a Santarcangelo, nell'85, durante l'allestimento di un nostro spettacolo. Milo ne rimase molto colpito. Gli chiesi di scrivere cinque frasi da mettere in quello spettacolo. Erano frasi scritte su lunghi cartigli da srotolare come fanno gli angeli nei dipinti rinascimentali. Milo scrisse cinque, sei frasi, tra cui "Voglio che anche i morti stiano zitti", che è molto bella. Queste frasi venivano mostrate e poi bruciate in un braciere. È iniziato tutto da lì. Poi Milo ha sempre seguito il nostro lavoro... è un amico, una persona carissima. Attraverso di lui abbiamo poi fatto tre anni di scuola di poesia, tre serie di incontri che abbiamo chiamato "scuola" (una parola forte e sbagliata) a Cesena, e siamo entrati in contatto con vari poeti: Fortini, Luzi, Bigongiari, Conte, Majorino, Loi, Ramat, Sicari, Deidier, Molinari e altri. De Angelis è stato un tramite casuale... io non sapevo neanche chi fosse. Anche perché ho odiato la poesia fino a tardissimo. Per me la poesia è sempre stata una cosa tremenda. Conoscevo i fotografi americani, l'iconografia mi attraeva moltissimo, ma la poesia non la sopportavo. La poesia è un rapporto di interazione. Quando leggi una pagina è più largo quello che ascolti di quello che è contenuto in quella stessa pagina. Ecco, per esempio, la percezione che io ho soprattutto della seconda parte di «La sostanza dove io manco» di Mariangela, è di una tale immensità di una tale potenza che non riguarda quello che è scritto nel libro. Il libro è uno specchietto, è un telescopio che mi introduce in una galassia, in milioni di galassie. La poesia è quel passaggio dalla scrittura alla galassia, ma non è la scrittura. L'attore non è il teatro. È la cosa che gli manca che è il teatro. È quello che manca al poeta che è la poesia, non quello che scrive.

Parlando di «Fuoco centrale» ci hanno colpito i due pezzi in "lingua pinji" e "lingua pinji sciantu". Ci sono sembrati pu-

ramente fonemati. Sono stati scritti da Mariangela o ideati per esigenze dello spettacolo?

Noi avvertiamo una saturazione di senso. Mettendo in scena un'opera di quasi due ore, ti accorgi che quando percepisci il senso cominci a perdere il contatto con l'opera. Allora per uscire hai la fisicità dell'attore, l'atletismo, la sua capacità di usare la parola, oppure hai i dialetti, un percorso laterale. Per superare questa saturazione, ho chiesto a Mariangela di usare varie lingue. Lei le ha sognate, ha sognato proprio la scrittura, e le ha scritte così come le ha sognate. L'idea sostanziale era di creare una quantità di percorsi complessi, non univoci, attorno alla lingua.

Biagio Cepollaro dice che ai dibattiti sulla poesia a cui è invitato inizia a parlare di poesia e finisce col disquisire sul Fondo Monetario Internazionale. E quando, sulla base di questo percorso, dice di essere un poeta, si sente ridicolo.

Non conosco Cepollaro come poeta, ma capisco il suo imbarazzo. In realtà il poeta è tale solo quando è in quel tasso di problema. Io vivo con Mariangela da quasi venti anni, ma non ho mai avuto la sensazione fisica o mentale di vivere con un poeta. Capisci solo che i poeti hanno un loro ambito di cui non fai parte... e poi definirsi poeta è ridicolo. In realtà l'artista è un telescopio verso galassie, niente di più. Ti mette in contatto con un universo che non riesci a vedere da qui. Il poeta è qualcuno che ha messo a punto uno strumento speciale per vedere da un'altra parte.

Quando, all'inizio di «Ossicene», scrivi sul corpo degli attori è un modo di appropriarti delle parole espresse nel testo?

No, è un abito. In quello spettacolo ho attraversato gli stilemi di vari artisti. Per me lì la maestria è l'affresco, il "comunque avvenga", la velocità, la ritmica, la capacità di tenere il passo di quello che avviene. Quindi in quel momento io sono attore come chi è sul palco senza problemi di ledere niente. L'importante è produrre cose che ami e produrre bellezza... nel senso profondo della parola. Non forma: bellezza, sapienza visibile. Consapevolezza fatta carne. E per il resto ognuno fa quello che può. ■

L'INCANTO DEL TESTO incontro con il Gru.Ri.Da

DI ANDREA TROMBINI

Da dove è nata l'esigenza per Gru.Ri.Da. di mettere in movimento un testo?

PAOLO NICOLINI Inizierei col citare un passo fondamentale dello statuto della nostra associazione: il «Movimento dell'incanto». Si tratta di una condizione dell'essere in cui la realtà non è solamente ciò che si vede e si sente. Il sogno è un esempio evidente di come sappiamo mettere in metafora quanto vediamo e sentiamo. Quello che definisco «stato di incanto» è una condizione di soglia fra realtà e sogno raggiunta in maniera consapevole, così che non c'è più problema di memoria né difficoltà di collegamento fra la realtà e ciò che viene evocato dentro di noi, poiché possiamo osservare come gli stimoli esterni vengono trasformati dal nostro essere più profondo.

Uno stato di presenza...

P.N. ...Attraverso una riduzione progressiva di tutto ciò che distrae la coscienza dalla possibilità di raggiungere questa condizione. All'epoca in cui ho prodotto la prima coreografia che si intitola «Il Volo» - da cui il nome dell'associazione - arrivavo progressivamente a questo stadio con una musica in sottofondo o mentre leggevo un libro: consapevolmente sdoppiavo la mia coscienza fra l'attenzione a quello che leggevo e l'attenzione al mio stato di tensione e di rilassamento fino ad arrivare ad una fase di rilassamento profondo in cui la mia coscienza trasformava il testo in immagini o in percezioni dinamiche. Immediatamente consideravo queste immagini in maniera negativa, come «distrazioni dal testo». Invece, dopo la quinta, sesta ripetizione

dell'evento, vedevo che questo era il legame tra il testo e il mio modo d'essere più profondo, che non è il modo di pensare e di vedere della quotidianità. In questo stato di incanto si ricreava dentro di me una tensione dinamica spaziale; nel momento in cui mi riprendevo sentivo che potevo riprodurla muovendomi in un certo modo ad un certo ritmo, e ciò che riproducevo era ulteriormente nuovo rispetto alla condizione iniziale. La cosa fondamentale rimane la scoperta che esiste uno stato «extra-quotidiano», come l'ha definito Eugenio Barba.

A questo punto si tratta solo di applicare stimoli diversi; io ho utilizzato principalmente la musica, poi il testo sotto forma di saggi o romanzi finché, attraverso un percorso naturale, sono arrivato alla poesia. Ero alla ricerca di testi che potessero essere letti come un mantra, testi che contengono una forza generatrice. Non conoscendo il sanscrito, ero alla ricerca di testi in lingua italiana nei quali potessi sentire un ritmo, un'espressione e un significato più forte della parola quotidiana e ho trovato un libro di Tagore, che si intitola «Ghitangiali», in cui il tema è sempre il tentativo di avvicinarsi a dio così come viene visto nella filosofia indù. Avevo imparato alcune poesie a memoria e le recitavo come un mantra, sillabandole; ripetivo le frasi ritmando la mia respirazione e cercando di capire che cosa si generava in me. Questo mi ha permesso di entrare in maniera più profonda all'interno di un testo poetico. Se un brano musicale facilmente «entra dentro» - perché entra dalle orecchie (il mantra nell'iniziazione vengono dettati dal maestro al di-

scepolo nell'orecchio destro, quindi l'orecchio come veicolo fondamentale per raggiungere la parte più profonda dell'essere) - attraverso la lettura, attraverso l'occhio, mi risultava più difficile far entrare il testo al mio interno. Partendo da questo modo di leggere è difficile dire se lo stimolo principale da cui nascevano i primi movimenti nello spazio fosse ▶



il testo o il suono della voce. Sta di fatto che il movimento modificava la mia voce e il modo di sonorizzare il testo. Ho cercato di far sì che il testo potesse essere espresso in piena libertà attraverso tutte le possibilità dinamiche: da una parte, lasciando che venisse fuori quella forma spontanea e creativa che si generava nello stato di incanto; dall'altra, tenendo presente, razionalmente, tutti gli aspetti dinamici (il movimento «legato», «staccato», «oscillante», «tenuto», «lasciato»), tutti i parametri che potevo utilizzare.

Nei vostri spettacoli sono presenti anche testi prodotti da voi con questo metodo «corporeo»...

P.N. Secondo Kylian il coreografo è un creatore secondario quando crea su un brano musicale già esistente, poiché è il brano che dà tutti gli stimoli. Nella creazione dei testi, o di parte dei testi dei nostri spettacoli, siamo invece «creatori primari» o «creatori primari», perché il testo lo creiamo sul momento. Mi sono reso conto – in maniera consapevole, dopo tutto questo percorso sullo stato dell'incanto – che riuscivo a vedere dietro un gesto visibile

un altro gesto, che ritenevo quello vero, che non poteva essere espresso per problemi di inibizione o per paura o anche per impossibilità da parte di chi si esprime di sentire questa sua verità profonda. La ricerca dell'ultimo gesto possibile. Poi il percorso ha attraversato questi stadi e cioè «Mettiti in un certo stato e muoviti liberamente». In questo modo probabilmente all'inizio uscivano degli stereotipi, poi, con l'allenamento, cominceranno ad uscire cose apparentemente incomprensibili, che diventeranno comprensibili perché verranno a ripetersi determinati gesti, determinate azioni; si ripeterà uno stato d'animo che farà dire all'interprete «sono nella verità» ed è quello stato che già abbiamo definito prima, solo che trovare uno stato di incanto è più facile in una situazione di rilassamento e di solitudine.

Come procedi quando ti viene commissionato uno spettacolo? Ai tuoi attori-danzatori chiedi un contributo anche in termini di parola, di testi e riflessioni che servono come partenza per la realizzazione dello spettacolo. P.N. Conoscere la tecnica, creare il gruppo, avere una «commissione» per uno spettacolo, tutto questo non

basta ad eliminare resistenze molto forti, che si esprimono in termini di imbarazzo, paura, silenzio, incapacità di creare o, prima ancora, di esprimere il proprio punto di vista, che viene negato per timore del giudizio degli altri. Allora, come esercizio, ho creato questo espediente delle «affermazioni positive»: andare in mezzo e, immobili, esprimere il proprio punto di vista agli altri. Eppure c'erano ancora resistenze anche da parte di quelle persone che sembrava volessero andare avanti a tutti i costi. Allora ho stimolato un lavoro di riflessione, quindi non solamente la parola ma addirittura la scrittura: in una situazione in cui non c'era da affrontare nemmeno lo sguardo degli altri, cioè a casa, nella propria intimità, lasciare fluire pensieri, ricordi, sensazioni, che potevano essere letti a tutti. Ma anche questo tipo di esercizio produceva notevoli resistenze, e da qui la scoperta dei «demoni» presenti in ognuno di noi: il «demone del risentimento», il «demone della bambina che può essere sgridata» e così via... L'individuazione, attraverso la scrittura, di questi demoni è stato un atto liberatorio. Sono potuti uscire senza che avessero più la forza emotiva precedente, come demoni «purificati».

Già nel nostro primo spettacolo «Terre basse» avevo chiesto dei contributi in termini di racconto su come avveniva l'uccisione del partigiano: ognuno di loro ha scritto come se avesse assistito a quest'avvenimento e di come era stata vissuta questa morte; sono poi state scelte alcune immagini e parole, in un lavoro di sintesi che è diventato una scena dello spettacolo. Questo lavoro è continuato in «Hai anche tu una luna nel tuo cielo?» cercando una corrispondenza e una verità tra gesto e suono possibile. Perché non usare la parola? Perché non usare il suono? Non c'era nessun motivo per autolimitarci, per essere di più in un ambito di danza che non in un ambito di teatro di parola. La fase dell'abbinamento gesto-parola passa prima attraverso l'abbinamento gesto-suono che ha anch'esso una sua storia. Attraverso esercizi di ripetizione e di scoperta delle proprie potenzialità sonore richiedo di lasciar uscire spontaneamente il suono, la parola, nell'esecuzione di un determinato gesto e

alla messa in atto di una determinata situazione. A volte ci sono reazioni spontanee in cui compaiono suoni, parole, gesti inaspettati, inconsapevoli, la cui forza viene colta più dagli altri che osservano che dal soggetto che agisce. E questo accade più nella fase iniziale di un esercizio in cui siamo ancora sufficientemente imbarazzati e persi per non creare strutture morte. All'inizio di un'improvvisazione, di una situazione data possono comparire con più facilità imprevisi.

L'utilizzo di testi poetici non mi sembra in contrasto con il vostro modo di fare teatro: i testi che usate sono generalmente fatti di poche parole...

P.N. Sì e in effetti, nel mio modo di vederla, anche la poesia è un testo

«asciugato». Sentiamo la necessità di uscire da una logica della comunicazione in cui l'aspetto razionale della parola tende a prevalere: la parola che spiega piuttosto che la parola che evoca. Vogliamo uscire da questa logica per lasciare un'impressione, uno stato d'animo che sfugga alla logica occidentale di immediata definizione e catalogazione. Intendiamo spostare idealmente la percezione e la ricezione su un piano analogico. La filosofia cinese antica, quella taoista e non solo, è un esempio di questa osservazione del mondo avvicinando elementi diversi che però possono stare, per analogia, su una stessa direttrice; ad esempio il sole, il mezzogiorno, il cuore, l'entusiasmo e l'esuberanza così come l'uomo e

la notte, il buio, la luna, l'acqua nella direttrice opposta. È un punto di vista un po' meno ideologico e un po' più viscerale.

Seguendo i vostri spettacoli si ha come l'impressione che il tutto parta da un nucleo nascosto nel corpo dell'attore o in un qualche punto del luogo della rappresentazione e che nessuno degli elementi del vostro linguaggio possa mai essere, da solo, sufficiente a farlo uscire.

P.N. Mi fai venire in mente una cosa che ha scritto Schneider, un etnomusicologo tedesco. Stava tentando di riscrivere lo spartito di una danza etnica che aveva visto eseguire dagli abitanti di un villaggio e si era trovato in difficoltà; allora aveva cercato di farsi aiutare chiedendo agli esecutori cosa venisse dopo questo o quel gesto, ma questi non sapevano nulla, non riuscivano a ricostruirla, perché per loro non si poteva scindere il canto dal ritmo e dal movimento. Schneider si era trovato di fronte all'impossibilità di comunicare con la mentalità primitiva. Non doveva più concepire l'evento come composto di più elementi, ma come un'unica cosa inscindibile.

In una precedente occasione parlavi del corpo come blocco unico...

P.N. In generale in tutte le tecniche di movimento, dall'Eutonia al Tai Chi, dallo Yoga alla tecnica Feldenkreis, si parla di esercizio che cambia i modelli mentali. Si considera di solito più la mente capace di modificare il movimento del corpo o la postura; ma, dato che corpo e mente sono uniti in un unico essere, bisognerebbe pensare, piuttosto, a delle influenze reciproche. Anche nella poesia esistono delle tecniche, l'importante è che non siano fini a se stesse. Il fine della tecnica è la liberazione dell'essere, il volo dell'anima. ■

IL GRU.RI.DA. (Gruppo Ricerca Danza) si è formato attorno al lavoro di Paolo Nicolini e Mara Slanzi, da anni impegnati professionalmente nel campo della danza. Nel 1991 il gruppo si struttura anche come associazione culturale (Il Volo), rivolta allo studio, sperimentazione e didattica nel campo delle discipline psicofisiche, della danza e del teatro. Caratteristica del lavoro di questa compagnia è l'interazione coi luoghi che ospitano l'evento teatrale. Spettacoli prodotti: «Terre basse» ('92), «Hai anche tu una luna nel tuo cielo?» ('93), «Aia-l'eco di un mondo scomparso» ('94) e «Traffucando nella borsa» spettacolo per bambini che ha debuttato lo scorso febbraio in alcune scuole di Bologna e provincia.

PAROLA E TEATRO: Teatro Reon.

di Fulvio Ianneo

A quindici anni ho cominciato a scrivere poesie e a leggere moltissimo e mentre continuavo a scrivere, cercavo di strutturare, dare spessore alle parole, alle visioni e ai pensieri, trarre fili, costruire senso attraverso la scrittura e facendo questo a poco a poco mi sono allontanato dall'immediatezza del mio corpo che scriveva e ho cominciato a fare teatro con il corpo. Ma il corpo è la spudoratezza della parola e la parola è la vergogna del corpo. E questo rapporto stressante è per me il conflitto maturato nel momento in cui sono arrivato alla necessità di concepire una visione drammaturgica per il teatro che cercavo di fare. La drammaturgia è il sistema nervoso del teatro in scena, è il senso, il non senso, la voglia disperata di manifestare ed esprimere l'esistenza quando questa ha avuto un'opportunità di conoscenza, una visione di se stessa attraverso un materiale poetico, un autore, un testo, un libro. A questo punto la macchina produttiva della mente e dell'anima cerca di agire attraverso l'arte per arrivare all'espressione. In questo gioco, spudoratezza e vergogna, corpo e parola iniziano la loro lotta, un surriscaldamento molecolare instinguibile dove corpo e parola esprimono la loro dialettica intuibile e non decodificabile. Queste sono le condizioni che rendono possibili l'energia, la necessità, la presenza, la conoscenza, la resurrezione del teatro nella rappresentazione. Ma al momento del concepimento dell'opera c'è un filo sottile profondo, scandagliabile solo con l'esercizio poetico della scrittura, una ragionevole trance, una composta possessione dell'esprit che ospita lo stile della parola, a lui più congeniale, che si evolve e cresce a contatto con le proprie necessità. L'esercizio della parola e la necessità poetica si alimentano a vicenda, pur restando in una sfera autonoma. La parola del teatro soggiace però non alle regole della letteratura ma a quelle dell'oralità, dove vigono leggi molto complesse che pertengono alla respirazione, al canto, al suono, alle risonanze corporee, alla sintonia emotiva. Le parole nel teatro devono trovare un equilibrio nella dimensione concentrativa dell'attore, altrimenti rimangono vuote. Questo argomento ha una portata troppo vasta e complessa, è un problema antropologico e culturale, che riguarda il valore stesso del dire e il suo rapporto con la parola scritta. Mi limito a sottolineare che per me vale una differenza necessaria tra testo e scrittura. In rapporto alla scrittura il testo è la conservazione letteraria di ciò che fu scritto per la parola detta. La scrittura è la parola che diventa parte integrante del teatro nella sua oralità. Ogni testo comporta svariate trasposizioni, tenuto conto del piano linguistico che deve esprimerlo, e diventa scrittura quando combatte con la spudoratezza di un corpo che deve affrontare una vergogna e mettersi a nudo. L'immagine conclusiva che mi piace evocare è proprio quella dei comici dell'arte che, con le loro maschere e i bauli pieni di libri, manipolando i testi letterari e trasformando in dialetti, rivitalizzarono l'immaginario del loro tempo con il virtuosismo gestuale e vocale dei loro corpi: caos originario e virtualità della parola.

TUTTO IN UNA STANZA una nota del Teatro della Polvere

di Michele Mellara e Alessandro Rossi

Il teatro è una stanza in cui dorme una donna che sogna. Di fronte a lei un uomo la guarda. È in procinto di svegliarla. Un fulmine, roboante, fa tremare le finestre. La donna si sveglia di soprassalto. Ha gli occhi sbarrati. Si china. Raccoglie la foto dell'uomo e la riappende alla parete. Poi, lentamente, insonne, seduta sul letto, si accende una sigaretta. Nota bene: la donna è «l'attore»; la foto dell'uomo è ciò che resta del pubblico; il fulmine è un fulmine. *Oggetto della sintesi:* la stanza come unità non dissociabile dall'atto teatrale. Nella stanza reale si crea sempre un «altro» luogo, uno spazio possibile affinché il gesto-parola dell'attore si possa manifestare. *Percorsi:* riflessioni sull'inutilità dell'arte dell'attore, sul rapporto attore-stanza nella letteratura da «camera», sulla costruzione fenomenologica dell'atto teatrale fra ospiti (pubblico) e ospitanti (attori). *Autori scelti:* Jean Genet (*I paraventi*), specularmente ordinato nella costruzione dello spazio scenico. Einstein della scenografia che appare descritta nelle note dei suoi testi con una dovizia quasi maniacale, prepara tutto il suo teatro all'atto principe di uno spettacolo: l'entrata del pubblico. Stephen Berkoff (*Decadenze*), maligna, asciutta, clownesca e amara è la stanza della tortura di Berkoff dove i personaggi, in un gioco di rapporti anali senza orgasmi, si scambiano vicendevolmente le parti di carnefice e vittima. Marcel Proust (*La strada di Swann*), iperrealismo surreale di un borghesuccio nella sua stanzetta abituato a comportarsi come Freud e Cipputi insegnano: entrambi all'analisi, l'uno del «gommone», l'altro del potere. Veramente sublime. George Perec (*La vita istruzioni per l'uso*), non arrendersi al mare dell'oggettività è per lui un imperativo. Descrive tutto ciò che c'è in una stanza. Provateci voi se ne siete capaci!

IL RITORNO DI SCARAMOUCHE

parla Leo de Berardinis

«Il ritorno di Scaramouche» mi riporta molto indietro nel tempo e mi ha reso consapevole del fatto che in effetti tutto quello che da circa trentacinque anni vado facendo insieme a diversi compagni di viaggio mi ricollega fortemente alla commedia dell'arte, non dal punto di vista filologico, tecnico o per l'uso della mezza maschera, ma proprio perché io ho sempre detto che il teatro è l'attore; tutto il resto (luci, testo ecc.), è soltanto un supporto alla sua arte. E tutta l'arte dell'attore non è quello che si vede o si ascolta, ma è proprio quello che non si vede e che non si ascolta; è una trasmissione del proprio vissuto che avviene attraverso altri organi e che, attraverso altri organi o, meglio, attraverso altri centri di percezione, si riceve. Questa è la grandezza del teatro

che oggi è l'unica forma d'arte che permette questo tipo di contatto così diretto per cui una forza di non so quale natura - di certo non soltanto psichica - che forse un giorno la scienza scoprirà, e che ognuno possiede in misura diversa, arriva in platea e ritorna in palcoscenico. Questo scambio enorme nulla ha a che vedere con un discorso lineare e logico, ma ha la potenza, quando riesce, la forza di superare tutte le barriere razionali e quindi le barriere delle informazioni che possono essere mistificanti. Parlo anche delle barriere culturali, perché in una società come

questa non a tutti è data una cultura; in una società come questa dove tutto è finanza, economia, produttività, dove tutto viene definito mercato libero ma poi mercato libero non è, la forza del teatro è davvero importantissima.

Il mio tentativo è sempre stato quello di arrivare ad essere un attore-musica, un pensiero-musica, non nel senso formale - anche se la musica è sempre molto presente nei miei spettacoli (nell'uso della voce ho sempre lavorato sulle note, sui timbri, sul frastuono) - ma in un altro senso che è molto vicino a questo concetto e cioè che ognuno, quando ascolta la musica, la ricostruisce per mezzo di associazioni che non sono logiche; quando poi avviene il miracolo dello stato di grazia sia di chi ascolta che di chi esegue allora tutta la sala diventa musica e non c'è quasi più distinzione tra chi suona e chi ascolta perché anche l'ascoltatore si esprime musicalmente in quel momento. In questi particolari momenti ognuno costruisce il suo mondo e sente dentro qualcosa che sta per nascere, qualcosa di molto indefinito e che è molto simile a una sorta di nostalgia. Mi ricordo che ci fu, negli anni Settanta, una grande polemica sul teatro politico; io sostenevo che teatro politico significava, ad esempio, dire Rimbaud in un determinato modo a Pomigliano d'Arco davanti ai cancelli dell'Alfa Sud, davanti agli operai proprio perché si ponesse nell'essere umano questo desiderio di bellezza, da ricercare, appunto, nella vita. Ecco, se il teatro riuscisse a diventare un luogo o un paradigma di una società che desideriamo, di una collettività che desideriamo, in cui ognuno abbia i propri ruoli senza rubare niente a nessuno, e avvenisse una sorta di igiene mentale, sviluppando anche

un forte senso critico, io credo che questo sarebbe teatro politico anche se non si parla di politica. Non dimentichiamo che il teatro è una tecnica di conoscenza con degli strumenti diversi o aggiuntivi rispetto a quelli razionali. Svegliare questi organi «altri» negli spettatori, svegliarli negli attori stessi - perché anche noi dovremmo trasformarci quando siamo a contatto con il pubblico, dovremmo, io dico, migliorarci anche per soli cinque minuti - sarebbe veramente una grande cosa. Io ho avuto tre o quattro incontri teatrali, come spettatore, che veramente mi hanno cambiato in un certo qual modo. Ultimamente, il ricordo più vicino che ho è «Terra sventrata» di Alfonso Santagata, rappresentato due anni fa a Santarcangelo; lo spettacolo era concepito all'aperto; c'era un cancello da cui si entrava in un cimitero e il becchino accompagnava il pubblico a visitare questo luogo. Alla fine dello spettacolo, dopo che ci siamo trovati di nuovo fuori con il cancello chiuso dietro di noi, mi sono ritrovato di fronte all'oscurità, allo squallore, al quotidiano. Quindi, questo spettacolo, che non aveva intenzioni direttamente politiche, ha provocato in me questa nostalgia di una bellezza, di una possibilità di vita completamente diversa.

L'occidente considera la cultura come una rete di informazioni, come potere da utilizzare contro coloro che non sanno senza trasmettere nulla: bisognerebbe invece essere, vivere questo sapere, e il teatro, come ogni forma d'arte, ha la grande forza della trasformazione, non dell'informazione soltanto, cioè non basta leggere e capire qualcosa, ma bisogna reintegrare. Oggi siamo fatti come a scomparsi: penso - voglio - agisco; magari si pensa soltanto poi dopo



non si vuole o non si agisce, oppure si vuole ma non si agisce... La ricomposizione di tutto ciò, e quindi la cultura in quanto essere, credo che sia una delle funzioni più forti che il teatro può contribuire ad attivare. Non a caso, tutta la biografia di Shakespeare (come artista, s'intende), porta in effetti a Prospero, che è veramente il mago nel senso dell'uomo di nuovo reintegrato, ricomposto e non definitivamente, bensì come se questa ricomposizione fosse una tappa da cui poi ripartire per un altro viaggio. In tutte le grandi epoche teatrali il teatro ha avuto la prerogativa di rifarsi ai grandi maestri antichi. Naturalmente ciò non significa interpretare in termini di attualizzazione il testo antico, ma coglierne lo spirito. Uno dei tanti insegnamenti degli antichi maestri secondo me è questo: avere sempre un riferimento col pubblico, una prima lettura aggregante, qualcosa di aggregante (io usavo le forti emozioni, oppure la comicità frammentata alla tragedia). Questo intendo per teatro popolare, non l'abbassamento, anzi, esattamente il contrario:

avere un codice espressivo ampio, in cui ognuno si colloca al proprio livello, però con la possibilità di passare da un livello ad un altro, come se fossero comunicanti, perché il pubblico è fatto di mondi comunicanti. E quando dicono che c'è un teatro d'élite o una musica d'élite, questa è davvero una grande menzogna. Se Bach, Mozart o Schoenberg sono considerati «d'élite» questo accade perché una politica culturale inesistente non ha facilitato la diffusione della loro musica. Il che non significa che Mozart non venga rappresentato dappertutto, ma chi può usufruirne? Pochissimi. Quest'arte veramente popolare, come il melodramma, che nasce proprio qui in Italia, viene gestita con grandi sprechi anche perché si confonde l'analisi o la riproposta di un componimento di un musicista variando la scenografia o la trama per cui si arriva a far morire Mimi di overdose... Ma cosa c'entra questo con la musica? La musica ha soltanto bisogno di un direttore d'orchestra che sia un primo regista, proprio perché ha un rapporto diretto coi can-

tanti. E questi non devono essere rovinati dai registi teatrali che appiccicano loro addosso una recitazione di routine, ma bisogna rovesciare il concetto: non deve essere un cantante che recita, bensì un attore che si esprime cantando. Il teatro ha degli investimenti poverissimi e in Italia la maggior parte di questi viene proprio assorbita dagli enti lirici; eppure solo poche migliaia di persone possono assistere alla rappresentazione di capolavori come il «Don Giovanni». Quindi un'arte essenzialmente popolare non lo è più perché non viene agita popolarmente. Qui al Teatro S. Leonardo, col Maestro Roberto Soldatini, cercheremo di ripetere un'esperienza già fatta, in cui, eliminando l'orchestra, si è riusciti, in una sala con un direttore d'orchestra, un pianista ed un clavicembalista per i recitativi e una regia - la mia - che nasceva dalla musica, a fare uno studio sul «Don Giovanni» che può servire a divulgare ampiamente quest'opera grazie anche ai costi ridotti e alla facilità di trasporto. Credo che si possa fare con un po' di buona volontà. Il mio pessimismo è molto ottimista. Ho grande fiducia nell'uomo, proprio perché so che si cade e ci si rialza, si cade e ci si rialza; quindi le cadute non devono farci perdere la spinta, la resistenza. Con «Scaramouche» volevamo essenzialmente, e non so se ci siamo riusciti, dare energia al pubblico: le cose vanno male, ma ciò non significa che tutto sia perduto. Tocca sempre all'uomo, a chi ha una piccola scintilla di umanità, cercare di fare crescere un po' di più; io credo che il teatro possa contribuire a questo. Specialmente, soltanto, anzi, quando lo si fa con una platea che partecipa veramente. E quindi il teatro non è più rappresentazione e ascolto passivo, ma è invece un evento che avviene solo perché ci sono quella platea e quegli attori che tutti insieme fanno lo spettacolo. Quindi il teatro come luogo in cui le idee non sono preconfezionate, anzi, un luogo dove proprio nascono le idee, idee diverse, magari, che contraddicono quello che andiamo facendo, purché nascano delle idee in senso positivo e non sconsideratamente. ■

L'AMORE NEGATO

dialogo con Claudio Meldolesi

DI CLAUDIO LONGHI

CLAUDIO MELDOLESI è ordinario di Drammaturgia presso l'Università di Bologna e fa parte del comitato di direzione della rivista «Teatro e storia». Fra le sue pubblicazioni più recenti: «Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi», (Sansoni, '84); «Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano», (Bulzoni, '87). Vanno poi ricordate le sue collaborazioni con Laura Olivi («Brecht regista, memorie dal Berliner Ensemble, Bologna», il Mulino, 1989) e con Ferdinando Taviani («Teatro e spettacolo nel primo Ottocento», Roma-Bari, Laterza, 1991). Di prossima uscita «Testi e ruote», sulla figura del Dramaturg in area franco-italiana, in collaborazione con Renata Molinari.

Come giudica l'attuale situazione degli studi sul rapporto tra teatro e letteratura? La riflessione teorica su questo argomento sta facendo passi in avanti, occorre però superare la prospettiva tradizionale che evidenzia solo il già noto: che alcuni drammaturghi sono diventati registi, e che, per eccezione, in ogni epoca si sono realizzate intese felici tra singoli letterati e singoli attori. Una volta Tobino mi disse: «Tutti noi scrittori abbiamo prodotto un testo che poi non è stato rappresentato. È colpa degli attori se non esiste un dialogo». È vero anche l'inverso: a causa del pregiudizio letterario è rara persino la Dramaturgie in senso artistico, cioè la collaborazione del singolo regista col proprio consigliere letterario che può anche essere un

Dramaturg. Attualmente sto lavorando su questo argomento e mi accorgo che dobbiamo andare al di là delle etichette. Ogni qualvolta l'esperienza teatrale si è proposta un approfondimento del rapporto produttivo, si è determinato un rinnovamento della relazione tra creatore scenico e creatore letterario. Personalmente credo che tutto ciò abbia a che fare con l'identità del

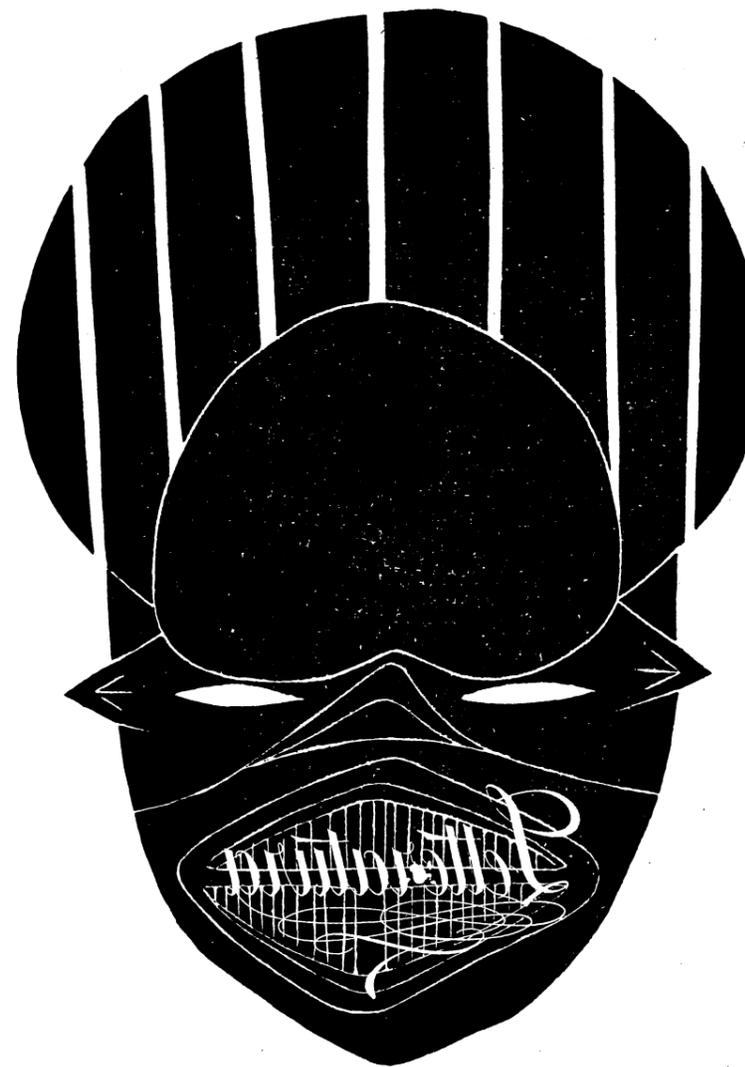
Dramaturg originario. Siamo però «maleducati» dal modello tedesco che conferisce al Dramaturg un'identità rigida, mentre un'interpretazione più mobile e duttile di questa figura renderebbe più agevole il coinvolgimento del letterato nella costruzione teatrale. Ormai buona parte dei testi che si presentano passano comunque attraverso una revisione che riguarda la lingua, la traduzione, il loro rapporto con l'attualità.

È esista per molti decenni una sostanziale dittatura del letterato sul teatrante. Come ritiene si debba impostare un'equilibrata collaborazione tra «uomini di scena» e «uomini di libro», per riprendere le formule impiegate da Taviani nel suo ultimo libro?

Il rapporto tra «uomini di scena» e «uomini di libro» è in un certo senso inscritto nelle realtà: il teatro è per sua natura plurilinguistico e la letteratura è per sua natura rappresentativa; eppure da due secoli si tende ad appiattire una realtà sull'altra. Anche nel rapporto tra teatro e scienze della psiche è avvenuta un po' la stessa cosa nel nome di una falsa unità della cultura. Credo invece che, restando l'uno e l'altro soggetto radicati nella propria identità profonda, si sviluppino delle «naturali» dinamiche di coinvolgimento. Nella prospettiva degli uomini di scena le motivazioni che fanno scattare questo dialogo sono evidenti: la creazione teatrale, per arrivare al risultato dello spettacolo, deve attraversare illimitate dimensioni dell'immaginario non solo teatrali e nelle quali l'organizzazione del racconto è fondamentale. A mio parere non c'è creatore teatra-

le che non passi attraverso la letteratura. Ma è vero anche il contrario. In questa prospettiva ho studiato due grandi narratori: Gadda e Kafka. Nel volume «Fra Totò e Gadda» ho cercato di mettere in evidenza il fatto che la passione teatrale di Gadda si è inserita nel processo creativo là dove il magma della materia tendeva alla prima decantazione testuale. La «Mandrangolo» e la «Celestina» hanno agito nella creazione del «Pasticciaccio» come «filtri» e come paradigmi strutturanti per personaggi, situazioni, rapporti narrativi permettendo al magma di diventare altro da sé e stimolando una configurazione letteraria autonoma. In Kafka ho riscontrato un rapporto diverso, essendo autore legato alla cultura degli anni Dieci e Venti e al modello del teatro yiddish. Cogliamo lo svolgimento di uno spettacolo mentale dietro o dentro la sua compagine letteraria: leggendo i suoi romanzi si ha infatti spesso l'impressione che recitasse a se stesso i testi che veniva scrivendo, come poi li avrebbe recitati agli amici. Le precise dinamiche di rappresentazione rintracciabili nel «Processo» o nel «Castello» possono spiegare la ricaduta che Kafka ha avuto - e in parte anche Gadda sta avendo - nell'interesse degli uomini di teatro.

Col suo richiamo al gioco polifonico dei punti di vista, alla dialogicità e al carnevale, Bachtin ha elaborato un'antropologia del romanzo nettamente orientata in senso teatrale. Su di un piano teorico però si è sempre arrestato sulla soglia: nelle sue pagine ci sono tutti gli



elementi per approdare ad una teatralizzazione del romanzo, ma il teatro resta sempre ai margini dei suoi interessi. Come si spiega una simile «reticenza» nei confronti della scena?

La lettura di Bachtin è molto stimolante per chi studia il teatro. Personalmente ho la sensazione che la sua prima preoccupazione fosse quella di non creare confusioni: il teatro è un mondo straordinario che però facilmente degrada. Gli uomini di teatro riattraversano continuamente gli stessi territori con approfondimenti successivi di cui facilmente i semplici «orecchianti» si impadroniscono. Stanislavskij insegna. Nel Novecento ha avuto un'importanza paragonabile a quella di Freud, però lo stanislavskijismo è rapidamente degradato diventando mera psicotecnica o soluzione emotiva pasticciona. D'altro canto Brecht stesso, al termine del suo percorso, scoprì che il suo progetto era simile a quello di Sta-

nislavskij. Bachtin, col suo metodo, non poteva non percepire questa realtà, ma non amò la fluidità teatrale come Ripellino. Del resto ancora oggi, se si eccettuano alcuni grandi specialisti come Raimondi e Macchia che hanno scavato meravigliosamente in questo senso, non si sono fatti grandi passi avanti per un nuovo incontro.

Lei crede nella superiore aderenza del modello romanzesco alla realtà del nostro presente o ritiene che posizioni di questo tipo siano superate nella così detta età post-moderna?

Almeno fino agli anni Settanta il Novecento ha rivelato una grande capacità di rimessa in discussione e rigenerazione dei codici tradizionali e, in questo processo di ricomprensione del mondo, il romanzo ha giocato un ruolo fondamentale. Dopo, molto meno. Lo stesso Pasolini ha detto cose molto intelligenti sul dramma, però quando ha scritto per il teatro ne ha tenuto conto fino ad un certo punto. Oggi le cose so-

no probabilmente più chiare, ma meno vitali sul versante della scrittura romanzesca. Anche da questo i creatori teatrali sono stati indotti a dare caratteristiche di romanzo ad alcune fondamentali realizzazioni. Sanguineti è sicuramente una figura di grande importanza in questa storia, a partire dall'«Orlando», che ci è ancora contemporaneo come il «Mahabharata» di Carrière. Dico contemporaneo, perché Ronconi e Brook, i loro realizzatori, non sono registi post-moderni nonostante le concordanze lyotardiane che qualcuno ha colto nelle versioni filmate dei due spettacoli.

Passando al versante poetico: sull'onda dell'attuale ritorno all'oralità, già posta da McLuhan e Ong in relazione all'affermarsi dei media elettronici, la poesia contemporanea pare avere riscoperto la forza della voce. Si impongono oggi poetiche incentrate sulla vocalità strettamente connesse a fenomeni come le letture pubbliche di poesia nelle quali è difficile stabilire un confine preciso tra il poeta e l'attore. Possiamo dunque considerare l'incontro di teatro e poesia un'area privilegiata del rapporto tra teatro e letteratura?

Esiste un'area operativa comune al poeta e all'attore, e mi piace nominarla con la definizione, fornita da Renzi, di «poesia come gioco normativo». Se si supera l'idea romantica dell'attore e si considera il lavoro artigiano sulla lingua dell'uomo di teatro, la sua capacità di ri-parlare e di ri-trovare, emergono molti elementi di consonanza con l'esperienza poetica. Per restare alla prima metà del nostro secolo il problema non è stato posto solo da D'Annunzio, ma anche da Saba. E il superamento della regola metrica - forse riconducibile all'esplosione dell'endecasillabo nelle tragedie di Alfieri - ha segnato un ulteriore avvicinamento tra il poeta e l'attore. L'infrazione dei codici è avvenuta parallelamente sul versante poetico e su quello attoriale: gli elementi della scansione poetica sono diventati più intimi, mentre la parola recitazione ritrovava il suo senso originario di «res citare»: «res cita» il poeta come l'attore. Da millenni il poeta e l'attore si specchiano l'uno nell'altro. ■

L'INGANNO DEL TEATRO DI POESIA

DI STEFANO CASI

STEFANO CASI, *giornalista, vive e lavora a Bologna. Dirige il trimestrale «Società di pensieri» e il mensile «Teatri di vita» e collabora con il quotidiano «la Repubblica». Ha scritto saggi su Pasolini (tra cui «Pasolini, un'idea di teatro», Campanotto, 1990; «Desiderio di Pasolini», Sonda, 1990) e sul teatro. Per il teatro ha scritto anche la drammaturgia di «Fuga», dal romanzo di Bernard-Marie Koltès, e la traduzione del dramma «Donne. Guerra. Commedia», di Thomas Brasch (Sestante, 1995).*

Il cosiddetto «teatro di poesia» genera spesso equivoci che nascono da un fraintendimento. Il fraintendimento: che teatro e poesia siano espressioni lontanissime fra loro, la prima condizionata da un non meglio definito linguaggio dell'azione, la seconda sospesa nella pura parola. Gli equivoci: troppi per essere elencati qui, anche brevemente, nei quali cadono un po' tutti, artisti, spettatori, «esperti», e che culminano nella messa in scena di spettacoli programmaticamente «di poesia», ridotti in realtà a tediosi show di declamazione oratoria o di sorda recitazione prosastica.

Ma torniamo al fraintendimento, al peccato originale, e cioè al credere in una poesia che porti in sé germi anti-teatrali e in un teatro che, viceversa, sia allergico alla poesia percepita come enunciazione statica. Da questa doppia, errata connotazione di poesia e teatro nascono i piccoli mostri deformi di chi accoppia i due senza capirne le ataviche attrazioni «naturali». Se ci limitiamo soltanto alla tradizione occidentale, è evidente che il teatro nella sua accezione «classica» di rappresentazione organizzata nasce in versi. Quelli della tragedia greca. In altre parole, la prima attività teatrale di una certa complessità creativo-organizzativa in Occidente si basa su un testo che porta in sé una pari com-

plexità creativo-organizzativa. Traducendo ulteriormente, quando il teatro prende la parola prende quelle parole che sono strutturate per ritmo secondo regole metriche precise. Un connubio perfetto tra la rappresentazione spettacolare intesa come momento extraquotidiano di «rispecchiamento» e di «evocazione» (secondo un doppio binario politico-magico che sta alla base del teatro di tutti i tempi) e un linguaggio veicolato da regole che trasformano il testo in un testo altrettanto extraquotidiano di «rispecchiamento» e di «evocazione». Questa premessa è indispensabile per comprendere come il teatro abbia in origine comportato la «necessità» del verso. Necessità peraltro confermata nei momenti più cruciali della storia del teatro, se si pensa – come esempi più eclatanti – alla scrittura in versi delle opere di Shakespeare o di Molière, senza distinzione fra tragedie o commedie. Dal punto di vista del teatro, dunque, la scrittura poetica non è imbarazzante, ma naturale. Abbiamo detto scrittura, non recitazione: ma ne riparleremo.

E dal punto di vista della poesia? Non trovo sostanziali differenze. Perché la poesia non è soltanto testo scritto ma custodisce in sé l'urgenza della sua dizione. Non si sfugge: il verso (quello metricamente organizzato e quello «libero») non solo implica un inconfondibile intervento grafico sulla pagina ma rappresenta anche una partitura di suoni, ritmi e cesure che la fine del verso e l'andata a capo esaltano.

Ecco che proprio sul terreno della dimensione orale della parola teatro e poesia si incontrano. Entrambi si pongono (o possono porsi o devono porsi: sospendo le analisi sulle sfuma-

ture, come del resto sfumature e contraddizioni, pur importanti, sono gioco-forza ignorate in questo intervento sintetico) il problema del come dire un testo. L'interrogativo, spesso ignorato in entrambi i campi, è basilare e si incontra obbligatoriamente con elementi «oggettivi»: la voce, il corpo, il respiro, tanto per cominciare. Il respiro, soprattutto, è il vero fulcro dell'evento teatrale così come della dizione poetica: la dialettica fra respiro e testo-movimento costituisce il banco di prova dell'attore o di chi dice una poesia. Anzi, dello stesso poeta, che costruisce i suoi versi su un proprio respiro e che offre al lettore la possibilità di una armonia o di un conflitto fra respiro e verso. Quando il lettore non si pone il problema di come respirare durante la lettura di un'opera poetica inganna sé e gli altri, opponendo alla sfida impegnativa del linguaggio extraquotidiano della poesia una casualità della propria fisicità (il respiro prima di tutto, ma spesso anche la postura). L'emozione maggiore più recente da non assiduo spettatore di serate poetiche è stata per me la recente interpretazione pascoliana fatta da Patrizia Valduga a Teatri di Vita a Bologna, il 15 novembre scorso. Patrizia Valduga «respirava con» i versi di Pascoli, non a prescindere da Pascoli e tantomeno (come invece ci hanno sciaguratamente insegnato da piccoli) adeguandosi alla generica convenzionalità di una cantilena (a cui molto spesso si riducono le letture poetiche). Il respiro della Valduga andava a modellarsi sui versi di Pascoli, infrangendosi nelle cesure naturali e distendendosi negli agglomerati verbali più corposi: col risultato della comprensione del testo e della musicalità ritmi-



ca della rima. Una interpretazione (non a caso fatta da un poeta in sintonia con il poeta letto) contemporaneamente poetica e (in germe) teatrale.

Il problema del respiro è infatti centrale anche nel teatro. «Il recitante adunque dee, per una delle cose oltremodo essenziali, riguardare il governo del fiato affinché, per l'interruzione del medesimo, non si trovi alcuna volta costretto a staccare inopportuno le parole che, per la loro connessione, dimandano d'esser preferite con un sol fiato, a cagione del sentimento», ricordava per esempio il grande attore Antonio Morrocchesi nelle sue «Lezioni di declamazione e d'arte teatrale» nel 1832. Centrale, il respiro, nella corretta gestione del corpo e del movimento, ma anche dell'enunciazione del testo. Tanto più importante il respiro è nell'attore che – in scena – interpreta un testo in versi, dove le necessità ritmico-sonore del testo poetico sono amplificate dalla recitazione (e non più dalla semplice «dizione» che sta alla base di una lettura poetica).

Purtroppo, però, gli equivoci di cui si parlava nelle prime righe di questo articolo non nascono soltanto nella mancata preparazione «respiratoria» dell'attore ma soprattutto in una cultura che ha appiattito l'espressione poetica su quella prosastica o,

in questi ultimi anni, su una nuova espressione che di fatto sta soppiantando le altre: l'espressione che si basa sulla triade tele-slogan-spot. Dove «slogan» sta per la scansione ritmica dello slogan (non solo politico o sportivo: penso anche al fraseggiare rapido e incisivo – «per titoli» – con cui si comunica nella maggior parte degli eventi quotidiani); «spot» sta per stupore creativo-polisemico della pubblicità (azionista di maggioranza della forma verbale «per versi» e «per rime» in questi anni); e «tele» non sta solo per televisione (che pure è la chiave di volta dell'intera mutazione linguistica) ma anche per trasmissione dell'informazione che, come tutti sanno, deve essere rapida e deve usare espressioni brevi. Brevi, come dire «di corto respiro». Ecco che, allora, in un mondo così diviso tra prosa, poesia e tele-slogan-spot, il teatro reagisce aderendo interamente ai due corni più semplici del problema, osservando con diffidenza il terzo scomodo: la poesia.

E arriviamo così al «teatro di poesia», cioè a quegli esperimenti creati da artisti teatrali che si pongono il problema della poesia. Ma – il più delle volte – senza riuscire ad affrontarlo nella sua corretta dimensione, e invece trasportando semplicemente dei testi in versi su un territorio recitativo prosastico (eliminando, cioè, rit-

mo, percezione del verso, cesure musicali, esaltazione delle rime quando ci sono) o su un terreno da tele-slogan-spot (frammentando all'eccesso, riempiendo il testo di pause, azioni, movimenti, cambiamenti di tono, come per paura che lo spettatore si possa addormentare se non vede correre un attore in continuazione su e giù per la scena: ma qui si aprirebbe tutto un altro discorso sulla «paura della parola» che attanaglia moltissimi teatranti, incapaci di far emergere il teatro dalla parola e quindi «costretti» a appiccicare al testo scelto la «teatralità» più esteriore). Oppure né recitazione da prosa né da tele-slogan-spot, ma da poesia-come-uno-sella-immagina-sul-Parnaso, vale a dire ridicolmente declamatoria. Che, in definitiva, è quella che più spesso ci viene spacciata quando si parla di «teatro di poesia».

Il problema, ribadisco, non è solo di respiro, nonostante comprendere l'importanza del respiro possa essere il primo passo per iniziare a lavorare seriamente sul connubio di teatro e poesia. Il problema è di cultura: cultura dell'attore. In particolare dell'attore italiano, costretto a fare i conti con un repertorio ancora troppo sbilanciato sulla recitazione tradizionale della prosa pirandelliana oppure sulla parlata-verità, e privato di due esperienze drammaturgiche fondamentali del teatro italiano di questo secolo (che sarebbero stati oltretutto ottimi banchi di prova per attori): una – i drammi di Testori – assorbita a tal punto dagli attori sui quali si è sviluppata da aver intimorito gli altri alla competizione; l'altra – le tragedie in versi di Pasolini – «silurata» dagli addetti ai lavori come irrepresentabile e recuperata solo in questi ultimi anni ma spesso in maniera superficiale.

Esperienze artistiche come quella di Marcello Sambatì (di cui ricordiamo l'emozionante spettacolo «Gli arcobaleni» di Edmond Jabès) o come quella del Teatro della Valdoca (limitatamente a Antenata sui versi di Mariangela Gualtieri) indicano due percorsi possibili del teatro di poesia nei prossimi anni: la poesia che si fa «corpo» dell'attore prima di diventare voce, e che quando diventa voce non ha bisogno di altro se non della parola per essere teatro (Sambatì), e la poesia che si frammenta nel tempo e nello spazio dello spettacolo proponendo il proprio respiro sul ritmo teatrale (Valdoca). ■

Scrittura e teatro DARE CORPO ALLE PAROLE

«È la mancanza della parola come gesto corporeo che affligge gli scrittori italiani», ha affermato Edoardo Sanguineti nella riflessione su «Scrittura e teatro» proposta nella prima giornata di incontri organizzati dal Teatro di Leo presso il Teatro San Leonardo dal 10 al 18 aprile 1996

DI MARINELLA MARCHETTI

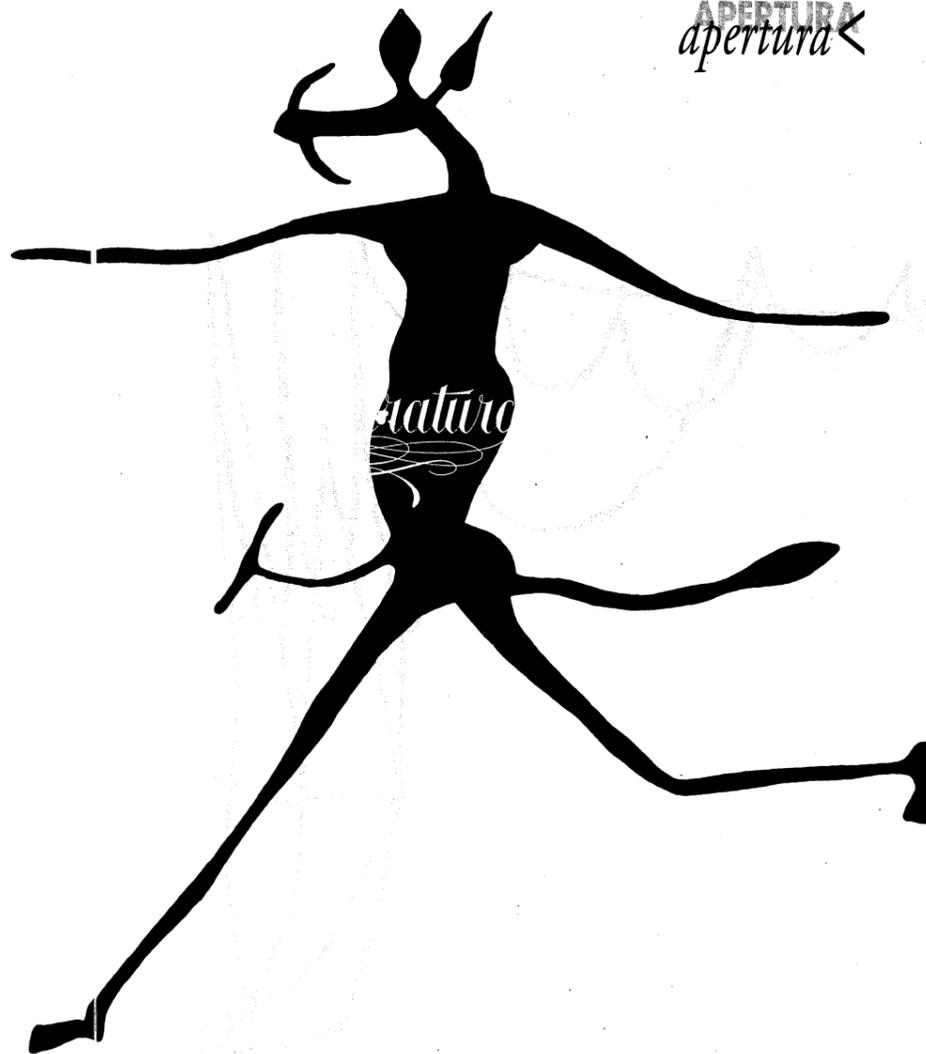
È stato quasi perentorio Edoardo Sanguineti nel presentare la sua idea di scrittura per il teatro, nell'intervento tenuto la sera del 10 aprile durante gli incontri collaterali all'assemblea permanente «Le leggi del teatro» organizzata dal Teatro di Leo.

«Chi scrive di teatro» ha esordito Sanguineti «sa, o dovrebbe sapere, che non sta facendo letteratura» intesa come testo fruibile attraverso la lettura personale, ma sta piuttosto sviluppando un'opera orientata verso l'esistenza fisica della parola, verso il gesto, la presenza corporea. «La parola del testo teatrale» ha sottolineato Sanguineti «deve essere *parola gestuale*». Il testo teatrale è, quindi, un fatto di scrittura solo in seconda istanza, descrivibile come «notazione» e deve essere concepito «come uno spartito d'opera che riporta le note, le parole, e solo poche e vaghe indicazioni per l'esecuzione.»

Richiamando la sua personale esperienza, Sanguineti ha ricordato come dalla collaborazione con Berio - con cui ha lavorato in più occasioni per opere quali «Laborintus II» «Passaggio» e «Esposizione» - abbia avvertito l'esigenza di dar corpo ad una scrittura ideale capace di essere completamente assorbita, annullata dalla musica, tale da non aver vita se non unitamente al tessuto musicale al quale si accompagna e col quale si fonde. Analogamente, ha poi aggiunto, il testo teatrale «dovrebbe essere divorato

dalla rappresentazione.» In questo modo, a suo avviso, non si potrebbe più parlare di tradimento di un testo scritto per il teatro, ma solo di diverse possibilità interpretative di esso.

Ad esemplificazione delle sue teorie drammaturgiche Sanguineti ha portato il suo secondo scritto teatrale «Traumdeutung», a cui si potrebbe aggiungere anche «Protocolli», che dal punto di vista formale è costruito nello stesso modo. Il testo, come svela la didascalia introduttiva, è concepito «come un quartetto per archi», e si compone di quattro voci: una femminile che narra di un sogno, e tre maschili che, evocate nel racconto della voce femminile, intervengono a loro volta, contemporaneamente, a riferire di altri loro sogni. Le voci così si alternano, si combinano, si confondono, come gli eventi onirici narrati si incrociano, si compenetrano e si separano fino al liberatorio coro finale: «e allora mi metto a cantare, Giro, Girotondo, casca il mondo...». Anche graficamente la pagina è composta come una partitura musicale delle diverse voci. Il testo dunque non si presta assolutamente alla lettura, che non permette di avere la percezione simultanea delle parti, che si prevede vengano recitate simultaneamente, ma è completamente affidato alla rappresentazione. Spetta al regista scegliere fra la possibilità di alternare le voci dominanti, lasciando le altre in sottofondo, e quella di seguire il



racconto di una sola di esse considerandola immersa nel rumore indistinto delle altre o, ancora, di realizzare quella sorta di confusione magmatica di voci cui forse propriamente mira il testo, e fra le quali lo spettatore è lasciato libero di orientarsi, di «costruirsi un suo sogno, un suo metasogno.»

Certo questa idea della «sottomissione del testo teatrale alla scena» è smentita, a suo avviso, almeno nei fatti, dalla tradizione di scrittura teatrale italiana, al punto che «accademicamente si separa la storia della letteratura teatrale dalla storia dell'arte dello spettacolo e gli autori italiani (con l'eccezione di Pirandello e pochi altri) hanno scritto più sulla pagina, per essere letti, che sulla scena.» Questo accade perché agli scrittori spesso manca la dimensione della «vocalità della parola», il senso della «parola come gesto corporeo», una vera e propria «responsabilità etica.» Sin da quando ha iniziato a comporre per il teatro Sanguineti intendeva sperimentare una modalità di scrit-

tura diversa da quella cui si era dedicato in precedenza, sebbene scrivendo i suoi testi poetici li avesse sempre pensati come «detti da una voce», o come «canto parlato», cioè come una sorta di ideale *Sprechgesang* di Schönberg. Basti pensare a come tante volte il suo verso acquisti valore semantico per l'apporto dell'effetto fonico delle parole, della componente del significante, a come (e non solo in «Laborintus» o nelle sue prime raccolte poetiche) il senso del discorso si ricomponga grazie alle modulazioni di una immaginaria «voce narrante» che, scandendo le fratture, gli incisi, la struttura talora complessa del discorso si faccia trascinare dal flusso del ritmo, delle assonanze, degli omoteleuti e di tutti quei giochi di parole che costituiscono la trama dell'ironia sanguinetiana e con cui sempre più spesso il poeta, nelle sue ultime raccolte, si diverte.

Nella sua esperienza personale la scrittura teatrale ha significato una novità di rapporto con la parola. Di fronte alla realizzazione sce-

nica dei suoi testi ha confessato di «provare una specie di imbarazzo, di stupore», quasi che il testo agito entro lo spazio scenico mostrasse tutta la carica pulsionale che l'aveva prodotto, tutte le sfumature di questo legame psicologico. Nella poesia, per una sorta di riserbo, l'io lirico esercita un controllo, un contenimento dell'esibizione di quello che in «Cataletto 7» chiama «il mio cuore (e altro ancora) mis à nu». E infatti «Scartabello 47» confessa la difficoltà di realizzare un progetto così ambizioso: «la mia regola, allora, per esempio:/ svirgolettarmela, una buona volta, se ci riesco in tempo utile, la mia "réalité nue"». Cosicché; se in «Scartabello 39» scrive: «(eh, passo la vita a definirmi,/ ahimè): io sono un decalcomane verbale: (e verboso):», in «Codicillo 3» avverte: «faccio scrittura, e non sono scrittura». La sensazione provata al momento della stesura di un testo teatrale è così per Sanguineti una sorta di «illusione di irresponsabilità»: a parlare è il personaggio dietro il quale inevitabilmente l'autore si nasconde e, nella convinzione di essersi reso del tutto irricognoscibile grazie alla maschera indossata, apre più agevolmente la strada ai fantasmi interiori. Si tratta di una «deresponsabilizzazione in senso analitico», di una liberazione di zone dell'inconscio che il severo controllo intellettuale vieterebbe. «Non è in senso proprio una forma di scrittura automatica ma l'impressione che le difese dell'io si allentino.»

Sanguineti ha concluso il suo intervento dicendo che uno scrittore teatrale non è veramente tale se non è disposto a questa «umiliazione», a questa forma di «alienazione impudica». Ma forse, più plausibilmente, anche per i testi teatrali vale il monito che ci ha lasciato in «Novissimum Testamentum»: «se il mio privato me lo tratto in piazza,/ se sopra i tetti grido le mie voglie,/ se ancora vivono i cuori gentili;/ e meglio assai, se mi lasciano perdere:/ fa bene, chi diffida a diffidare:/ e io sto qui per diffidarmi stesso:». ■

Massimiliano Palmese

Fantomas

Massimiliano Palmese nato a Napoli nel 1966, si è attivamente occupato di teatro. È stato tra i finalisti al Premio Montale 1991- Inediti con la raccolta «Lettere di Ganimede», pubblicata poi presso Gazebo (Firenze), con introduzione di G. Conte. È presente nell'antologia «La conservazione dell'oggetto poetico» (Milano, 1995). Collabora con la rivista «Testo a fronte».

ho cercato una casa oltrarno dove non mi raggiungi
dove confondo i giovedì e le domeniche
con suoni che non senti normalmente alla radio
il sassofonista ubriaco di piazza del Carmine
un ragazzino quasi americano che mi fa compagnia
e bevo cento pozioni al giorno da quando
ti ho liberato
e parlo questa lingua di cui è perduto il nome
(e il dolore ha sciolto dentro un pensiero
che non ricordo)

hai notato come sono pallidi i camerieri a Genova
piazza Banchi è davvero il punto della tua vita
a starci seduto davanti
fanno e rifanno le folle tutto il lavoro sociale
le solitudini miracolosamente intatte in tanto
andare

fingere sbiadire
non so se questa giornata sia servita ad amarsi
alle sei i fiorai smontano
in un abbraccio la margherita e la felce
i colombi in fila agli alimentari
qualcuno compra l'ultimissimo iris
cinquemila lire l'oroscopo
una pazza coi volantini di Forza Italia
sta senza espressione
e i genovesi - credi - a differenza degli altri
sono più consumati sbattuti
sono santi non possono anche esser belli
né profumati ma esistono

e questo padre dagli occhi geniali in via Veio
che guarda come se conoscesse il tuo destino
a memoria
così ti cede il turno al Bancomat
e i bambini già scalciati su percorsi di città
interminabili
e quella dei cani non è anche una diaspora
senza fine
e senza cuore si resta ma almeno infetti
e sospesi

ricordo come fosse oggi
eravamo seduti in un deserto talmente lontano
e caldo
tu giocherellavi con una moneta da cento tra le dita
sono quasi sicuro che fossi tu
mi mitragliavi di domande
io rispondevo a caso dei miei debiti al gioco
poi hai indicato una musulmana con un rossetto
giallo
io ero ancora innamorato di un'altra te ed ero
disperato
maledettamente bella e mortale
facesti in tempo a gridare - non mi perdere non
disperdermi

adesso che quasi mi aveva trovato il ritmo
della natura
adesso che avevo un quaderno di obblighi
senza ripensamenti
le righe del quaderno proseguono sul lenzuolo
le pareti bianche alte molto alte sul mio destino
- non chiedo niente in questo miserabile mese
delle rose
dormo coi piedi verso la porta come non si
dovrebbe
in direzione dei morti

più e meno di un orgasmo che viene da lontano
si annuncia
la parola è colpo di vomito vertigine nessuna
anticipazione
separa immediatamente
l'ombra dei palazzi a piazza Garibaldi in fiamme
le gambe solide delle donne
quelle sempre più alate dei giovani moto ondosio
ma efficaci
loro i putti sostano alle fermate degli autobus
sventolano gli ombelichi
pronti a balzare dentro e fuori della tua vita
di un confine che li sbriciola - non lo sanno
per questo li porto
e il mio mestiere è quello di conservare

Civitavecchia è una terra di vento
che ti cambia il carattere
soprattutto adesso se siedi a raccontarmi i tuoi
dubbi
mi parli di sbagli ripetuti mille volte
di viaggi in treno che non oso credere
- domani sarebbe come ieri
i pantaloni useranno di nuovo stretti poi larghi poi
stretti
non saprai niente dei miei pigiama dei miei
fazzoletti
avrò avuto intanto pochissimi e moltissimi amanti
solo i tuoi occhi ancora immaginari e dolci
Civitavecchia ventosa
come una donna assoluta ci stringe nella zona
delle parole

esco a guardare questo fiume infernale
fino al capolinea dei miei viaggi a piedi
(non sentire ragioni e soprattutto non scrivere)
ma a metà strada torno dietro per lui
il siciliano occhiopalafitta
lui si potrebbe scagliare la prima pietra
varrebbe la pena seguirlo fino anche ai Viali
per il piacere della mente che va in pezzi
è dolce amare le cose sporche - non dico niente
di nuovo
e poi verso casa con un ombrello giallo e la foglia
di fico

come fare ancora parte del tempo
il verso è proprio del non avere molto da vivere
solo chiudere gli occhi e forte tenerli aperti
stringersi i bambini
stringersi le donne gli slavi i randagi
scendere nei rifugi

e una parola vorrei dire alle madri
che ci stringono in braccio che ci portano in spalla
tra i compartimenti di un Intercity della sera
se non l'avete voluta voi madri
questa prenotazione obbligatoria
questa crociera per forza
di colonnelli improbabili walkmen cellulari clonati
angeli occhisbarrati
streghe e misteriose sorelle
belle e volgari e sosia e marchettari
dove correte - mi chiedo - a chi li regalerete
dove li avete partoriti questi malati
da dove ci avete chiamati

- hai smesso di servirti del mio amore
da quando passi ore ai cruciverba
stanno dimenticando le bombe della sera
questi occhi che mi doni - questi occhi
arrivano fermoposta pillole per non pensare
aspetteremo i nostri anni in un angolo
prepareremo il letto per la notte e poi silenzio
9 orizzontale - rinascere

e a ben guardarli mi chiedo cosa c'è
sotto 'ste faccie mingherline ossa maghrebine
che sandali che bocche che prezzi bassi
il sorriso al momento giusto e che mani
dove scorre tutto il seme del mondo
dicevi bene Pier Paolo di questi nati di troppo
di questi scheletri orrendi non partoriendi
e degli immensi disagi ma a pensarli angeli
e parlarci
e provarli

è nel giro di pochi mesi che s'invecchia sono sicuro
forse sei stato tu ad annodarmi questo problema
dentro
mi chiudo in casa con le mie stelle le mie
bombolette
affogo nel maalox nel lysen nel lexotan per non
innamorarmi
- ci sono cose nella vita che straripano

Sergio Rotino

Sergio Rotino vive e lavora a Bologna. Ha curato con Giacomo Martini «Antologia» (I Quaderni del Battello Ebbro, '88) e con Andrea Trombini e Fabio Sassi «RZZZZZ!» (Transeuropa, '93). Alcuni suoi racconti hanno avuto la fortuna di essere pubblicati in «Giallo, nero & Mistero» (Stampa Alternativa, '94), in «Kaori non sei unica» e in «Miguel son sempre mi» (Tempi Stretti, '95 e '96). Sue poesie invece appaiono su riviste e antologie italiane e straniere.

Incidenti

avverti questo
e *nient'altro*
che questo di
tanto vicino
ad un cieco
dolore nel chiuso
dell'abitacolo il
corpo lasciato
in angolo a
pensare mentre
vedi le immagini
le case tornare
entro un
paesaggio preciso
nastro già registrato
da cui *nascosto*
muezzin si
leva l'urlo di
un motore
impazzito

il buio
dici
l'inferno
raccontato
per ore
nello spazio
di una stanza
tra le cose
inerti a
proteggerti
la faccia e
capelli *forcine*
a circondarti
a proseguire
questo silenzio
non ora
che avanza
ma adesso
quando si
è bruciata
la speranza

concedi a
noi signore
delle autostrade
quel minimo
lusso del
non vedere
per una volta
almeno
quanto accade
al nostro
fianco quando
stancamente
sfiliamo nel
traffico serale
mutati in
pesci che
al mare
tornano *la*
cravatta
allentata
l'occhio assente
disperso dentro
un'immagine
bianca e
devastante

l'urto e a seguire
il vuoto la
caduta le
dita contro il
ferro del montante
col fiato che
condensa la paura
ma senza grida
né vita a scorrere
sui muri
l'angelo è passato
lui e le sue
piume coscienza
della morte *scheggia*
prolungamento
voluto dalla sorte

sbalzato
tratto fuori
scacciato da
paesaggio
consueto ad
un altro regalato
la schiena
sull'asfalto
distesa e
gli occhi
incuneati fra
le case a
precipizio dentro
l'azzurro dei
cieli nell'alto
dei nostri
cuori tamburanti
mischiati al
puzzo di
benzina *alle*
cartacce dappertutto
attendendo
questa fine
indolente questa
cesoia tardiva *lo*
stop che agli
occhi nostri
mai non arriva

fili dell'alta
tensione e
rossa terra
parallela al
cielo illusione
dell'occhio
ritmo della
vela disegnata
lungo una tela
oscura *ma*
rimango serena
dici nel ronzare
della scocca le
braccia illuminate
con intermittenza
perduto il
tronco le mani
gli occhiali scuri
per nascondere
l'assenza

un cigolio
il pattino
del freno o
l'asse che
piano si
stacca mi
abbandona
e avverte
questo è
l'ultimo
metro il
metallo grida
poi tace
ogni cosa
tornando
alla propria
instabile pace per
quanto ironica
sia trascorsa la
vita nel
nostro occhio
impaurito
poi *nemmeno*
tutta né
bella né
brutta *ma*
quasi

l'inferno della
pianura *calura*
secca la scocca
arroventata
da quel che
intorno si
descrive e
repentinamente
muta *il*
sole per
esempio nella
cornice del
cristallo *sutura*
al mondo
rannicchiato
nell'ombra del
tuo dolore
nuvola cupa
ovunque sparsa
lungo l'asfalto
lasciato dietro
a scivolare
sotto l'assale
fiume oscuro
freddo ritmo
del motore

Andrea Cotti

in pratica *poesia*

Andrea Cotti, venticinque anni, vive e lavora a San Giovanni in Persiceto, dove gestisce una libreria. Ha pubblicato «Parole dell'ultima ora» (Edizioni del Leone), «Rapidi appunti» (Ed. Nuovi autori) e «Per interposta persona» (I quaderni del battello ebbro). Sue poesie sono apparse su varie riviste, tra cui «Società di Pensieri» e «Anterem». Di prossima pubblicazione il volume «Da quale fuoco» (Book Editore).

Da quale fuoco

disse

facciamo un patto - disse -
che d'ora in avanti
ce la si dica tutta
- ma gli stessi i dolori
e i guasti e la colpa
- né io il padre né tu il figlio

da *il nebbiolino*

1.
lo squallido affaire sarebbe
già trascurabile non fossimo noi
gli attori - i recitanti la recita
oltre un minimo di decenza
se a salvarci non vi fosse
una certa tecnica una certa
praticità per simili cose
che ci fa prendere la giusta postura
sul chi seduto e chi in piedi i giusti
su e giù della voce - la corretta mimica
e dizione

oltretutto

oltretutto vittima
e carnefice
non si conobbero mai
- pure stretti nello stesso corpo
adunco - l'uno e l'altra
spuntavano ignorandosi - convinti
di essere l'unico possessore

erano conoscibili soltanto
dal diverso pigmento degli occhi
- dal numero dei pallini
- e gli unici messaggi scambiati
- inconsapevoli - erano odori più che altro
- bave di lumaca

il patatrac

mancò poco al patatrac
al disastro

fossimo stati felici
anche solo quell'unica volta
rotte sarebbero state
le risposdenze - sfasati i codici
guastato per sempre il sistema

di cosa?

di cosa poi - mi chiedesti
dovremmo essere felici?
dov'è tutta questa meraviglia
di cui non c'accorgiamo
e per cui dunque
siamo condannati?

vista da qui

vista da qui non sembra
cambiata molto - dicesti -
e certo il punto d'osservazione
in vigliacca luce sfalsa - storna
gli spessori della pelle -
se più sottile sugli occhi
o sulla gola - o se falsa
invece è la prospettiva stessa
- il fuoco da cui si guarda

ma l'andatura è sempre quella
- bella - precisa - irritante il modo
con cui un piede segue l'altro
a perfetta misura - come evitando
cacate d'uccelli - e allo stesso tempo
come sembri sempre la regina
- pure in mezzo a cento altre
con ben altro slancio - curvatura
di seno e collo - cignesco

in prima persona

peggiore di tutto
è il mercanteggio di sé - il dare
purché si abbia - il minuzioso calcolo
dei profitti - della misura di scambio

e il tutto per non uscire
allo scoperto per conservarsi
con parsimonia - con occhio
- per non offrire il petto ai dardi
ai colpi agli scudisci -
tirando indietro il piede
nel tackle

i ventitré 2

infinitamente più
terribili dei ventidue
gli parvero da compiere
i ventitré - e sebbene
sapesse che con l'uno
e l'altro appena si faceva
mezza vita - non riuscì
a non pensare che tutto
era per sempre perduto
- che il non fatto non sarebbe
stato fatto mai più
- che definitivamente
s'era seccata la polpa che il cuore
avrebbe secreto solo misture
e acido lattico - bianco -
per lo sforzo di metabolizzare
sogni e sogni - di ridurli
a proteine e azione e energia
e così da lì in avanti
- e decise che lo stillicidio
non sarebbe continuato

da *diario*

2.
(ancora per E. - anche lei in viaggio)

penso al viaggio - all'inevitabile
viaggio a cui il corpo per primo
ci costringe - al mio
in particolare - penso a come
lascio pochissimi segni
e che appena si potrà intuire
che sono passato di qui - chi portavo
sulle spalle e se questo di viaggio
poi è stato doloroso o sereno -
o soltanto - così adesso mi sembra -
un costante interrarsi
affondare i piedi e i ginocchi
e il torso nella melma o nella tela

a causa

1.
minime le impronte che lasciamo
riconoscibili del corpo dal corpo
e quasi impossibile è varcare
l'altro - quasi impossibile l'accesso
perché l'unica distinzione sarebbe
la stessa parola impronunciabile
il verso che quotidianamente
provato e riprovato riuscisse
nella frattura - ecco il suono
pronunciato che spaccando la trama
omogenea ci identificasse
elencandoci uno ad uno

ma di certo si deve sembrare
figure rattrappite a chissàquale
fuoco od ustione insopportabile
se visti da distante - percepibile
chiaramente il sentore di febbre
di urgenza sbrigare ora
il fatto - la morte

2.
non ti accorgi di come sembri
più vecchia sai perché perso
certo scatto guizzo flettitura
da uccello che avevi - come ora
ritrai invece subito la mano
senza grazia se toccata se dico
sei tu e con solo uno scarto
che poi ti sbilancia ti tende
i muscoli a un solo lato del corpo

e non c'è più nulla adesso che indichi
il peso lo spazio del tuo corpo
nel mio come io incurvavo
la spina abbreviavo il respiro
il sollevarsi dello stomaco sul tuo
o come incavavo le costole
per accoglierti

è già pronta la macchina
continuava a dire - e la teoria
è sempre la stessa
- se è pesante significa
che si è peccato

Luigi Socci

Luigi Socci è nato ad Ancona il 27 settembre 1966.
È tra i fondatori dell'associazione culturale «Fahrenheit 451» che opera ad Ancona dal 1994.
Questa è la sua prima pubblicazione.

Insabbiamenti

OPLÀ

Un cielo sfondato
di carta
Oreste pescato
a farsi una sega
la spira leggera dell'aria
che piega la vela,
la svela.
Vedetta lontana comprende
che manca una terra lontana
e s'arrende
che il mondo è piatto,
il mare di carta stagnola,
che pare
tridimensionale
eppure non ci va
più in là di là.

FINE STAGIONE

C'è crisi, in giro.
Stracci di prezzi
strazi, ribassi.

La roba bella
non si regala,
si paga cara.

Vedi tua madre ad esempio
passa in rassegna
l'intera collezione
la primavera-estate del cordame.
Saldi, i nervi,
di fine stagione.
Snobba la cinta di tuo fratello
(scorre a fatica il nodo sopra il cuoio)
né le si addice il filo
del telefono: si sposa
poco al cappio, veste male,
allunga la vita e dunque
è da scartare.

Trova ciò che le serve
poi
quello che fa per lei.

A BABBO MORTO

Le porte si aprono verso l'interno.
Attenzione.
Non è di due, di quattro o quarantuno,
di circolare destra o di sinistra
ma d'autobus che ferma al capolinea
che si parla

di zero sbarrato.

Qui mi sono portato
essendo il conducente
nessuno mi ha parlato
in quanto solo.

Arriva il sale
e non arriva il mare.

Oggi il mare è brizzolato
come tu non lo sei mai stato,
tu coi capelli spessi, infissi al cranio,
altro che Pippo Baudò. (altro che me)

Non ho il tuo naso e te ne sono grato.
Era più scarno, quasi affusolato
quando nell'obitorio ci sembrasti strano:
con spigoli, sconnesso,
come se fossi stato dal di dentro
manomesso.

*...per intanto essendosi reso disponibile
il corpo del Socci, in concomitanza
con la di lui latitanza...*

ma loro spergiuravano che no. che no.
Il mare tace come gli compete
specie senza domande
il mare ha
(non dice a
non dice ba)
l'ultima parola ma produce
onde solo di sale
senza una goccia d'acqua.

Attenzione.
Le porte si aprono verso l'inferno
e stringersi
che davanti c'è posto

e non sostare.
Di sicuro è un inferno d'assenza
di vini, lonze e salamini,
non caldo ma di roba riscaldata.
Sciapo.

A babbo morto te lo posso dire:
le palle di neve di sale
che ammucchiavi su tutte le cibarie
non erano poi male.
Ci sono porte che
si chiudono da sé
così come fa Yale.

PLAZER DI FINE ANNO

Sarebbe stato bello trovarti
sotto la lisca ossidata
dell'antenna TV
come all'ombra del sempreverde
abete in plastica
che s'apre ad ombrello.
Sarebbe stato bello
trovarti sul menù di capodanno
e sceglierti col dito
e l'acquolina in bocca.
Bello trovarti calzata,
nel nylon,
sul fondo del camino
e di te più dolce che carbone
cariarsi i denti,
farli marci.
Trovarti di gesso
tra i pupi del presepe
e di quel letto cullato nel muschio
fare alcova.

INSABBIAMENTI

Qual è il senso di marcia del deserto?
Certe sabbiosità di certe coste
danno una sensazione
come di asciugamento.
Si aprono, saltuariamente, in una
parentesi di pietra.
È il caso del Conero
dramma dell'Adriatico.

Le spiagge con la sabbia
danno più ampie possibilità
di movimento. Forse
troppo.

Ricordi per esempio quei bambini
scambiare il bagnasciuga
per pista di rincorse?
Ricordi quei mocciosi
(ai quali auguravamo molta morte) spruzzarci
d'acqua gelida

su pance bollenti, e pallonate?
Li ricordi tra sabbie
e le altre polveri,
sotterrati paletta
e secchiello, a scavarsi
la buca con le mani?

A Portonovo tanto accanimento
al moto non sarebbe stato
possibile. (mai)

Altro problema:
quel senso di sporco alle caviglie
e l'annosa questione del leggere
al mare, e dello scrivere.

Io, nelle terze di copertina
in mancanza di foglio
e di meglio.

Nei libri ricurvi di sole
s'insinua anche la sabbia
l'arsura segnalibro.
Al ritorno li devi scuotere
sgrullare, sgrullare,
in certi il deserto è in loro
e te lo porti in casa.

A quando la fine di
questo processo di
deversificazione?
Sarà reversibile?

di

Stefano Bortolussi

Sophisticated comedies

Stefano Bortolussi è nato a Milano nel 1959. Traduttore di narrativa americana contemporanea, collabora con il Teatro libero di Milano in qualità di drammaturgo. Ha pubblicato la raccolta di versi «L'ombra del rimare» (Forum/Quinta generazione, 1982). Un suo monologo in versi dal titolo «Un'ora a maggio» è andato in scena nel 1995 al Teatro libero di Milano e al Teatro dell'orologio di Roma.

Nel tuo velo m'ammanti
mentre il resto si spegne
e il candido, il feroce
sferragliare possiede
d'un tratto gli uditi
più attenti nel buio.

Portami con te, macchia
di chiarore dipinta
sul mio disposto attendere
sul sospiro che nasce
dalle file, ordinate
sagome pronte a farsi cuori.

Siamo alle solite: fine
non chiama comprensione.
Ricorda, non è detto
spesso s'inciampa nei
significati, oppure
a casa li consegnano.

Non allarmarti a pensare
cerca un flamingo, un ponte
d'aria un volo un atterraggio,
bello è anche che dietro
quelle pieghe dell'occhio
si nasconda poco.

Sbaglio sarebbe, credo,
rinunciare allo sbaraglio,
scivolare fra i corpi
e le rincorse con lo sguardo
attento della caccia
a quello che significa:

quella mano infilata
furtiva fra lana, cuore
e delizia del sospiro
guida un altrove in cerca
del suo quando, non pronto
a docile racchiudersi.

Finestra sul mio volerti
in piedi a sera dietro
tenda e stipite, pioggia
di ghiaia contro vetro
a segnalare: risparmia
frasi inutili, capisco.

E le disperse note
del tuo nome mi perdono,
perplesso dalla mia stessa
occhiata di traverso,
mentre discreta volti
le spalle verso il buio.

Fissando qui lo sguardo
si ridesta dall'incanto
lo sciamano di spine
e miscele, di tombini
a nascondere riserve
del suo sapere assorto.

E tu, calzaverde
scatenata, signora
della notte del ventre
di Parigi, Irma d'ambrosia,
figura danzante, tu sai
quant'è doppio il mio amore.

E mentre millantano
correndo scaltri e veloci
su quegli indecisi
prestiti dell'altro
fra cani, contrabbassi
e stragi organizzate,

mentre pesci e palme
attendono pazienti
che di due almeno uno
chiami aiuto, sul treno
viaggia sorniona tutta
la voglia di un tiepido finale.

Iniziavano calmi
ma lentamente gli atti
si spandevano in circoli
scoprendo ironici
assonnate reliquie
e calici di possibili rapporti.

Forse inganna la memoria
- spesso è fragile di nesi -
eppure ombra fugace
ancora cala e ammalia
fra porte chiuse e occhiate
al cielo, in bianco e nero.

Rifuggi da imbarazzo,
mio maggiore, evoca
con due sillabe rapide
e doppia la tua dolce
testarossa sdraiata
a provocare sul suo segno:

iride accorta, discola
di sesso e di calzini
arrotolati a fingere
distanza da se stessa,
ti fa domande a cui
ora puoi rispondere.

Divertito, fra membra
tessuti di un sorriso
e un sapido distendersi
con te che rievochi curiosa
la luce dei titoli di coda,
mi sembra di capire:

alcuni risvolti
sono docili più d'altri
e lo schiudersi pronto
di labbra a riscaldare
polpastrelli mi dice
quant'è morbido il ricordo.

da *Risorgiva - Sonetti al disgelo*

DEL PASSEGGIARE

Ponendo piede dopo piede in fila
mi chiedo se è possibile coprire
distanza che ci appaia più sottile
di scopo, che scelga di fuggire

il fantasma di un arrivo - quel vile
obiettivo già pronto a stabilire
le precedenze e sempre pronò all'ira -
e ribellarsi decisi alle mire

di chi cancella le nostre lentezze
di chi non trae sospiro che sospenda
il calare del passo abbandonato

con cui ritmiamo le delicatezze
d'un procedere che per noi è ammenda
di questo asfalto ogni giorno calcato.

L'ARIA SOTTILE IN QUOTA

Se ripensi al nervoso, dubitare
con cui stavolta hai accolto la proposta
di lei che sorride, questo godere
del disgelo è strano, eppure ti basta:

laggiù sembra che la pietra miliare
fra le curve riveli che la posta
in palio fosse più alta, più interiore,
ma difficile a dirsi, quasi casta;

sopra la luce ha vinto una battaglia
impari, sotto la culla dei licheni
tradisce tracce d'acqua, a pochi metri

il bianco che c'era ormai si squaglia:
il rombo di valanga senza freni
ascolti, e ancora inutilmente arretri.

Mariangela Gualtieri

sette lettere dal presente

MARIANGELA GUALTIERI
è drammaturga del
Teatro Valdoca e poeta.
Ha scritto «Antenata»
(Crocetti, 1992)
e «Fuoco centrale»
(I quaderni del
battello ebbro, 1995).
Ha collaborato con
varie riviste.

A *Valentina Valentini e all'Assemblea dell'Università di Cosenza*
(su «tradizione e ricerca»)
Cesena 13.6.95

Arrivo subito al sodo.

Bisogna attingere all'origine e lo si può fare da entrambi i versanti. L'origine è sempre nuova, sempre fresca, non è in un passato remoto, è sempre al presente.

La portiamo con noi, come fino all'ultimo nei nostri lineamenti invecchiati si riconoscerà il carattere del nostro volto.

Si può attingere ad essa ed essere in pieno nella tradizione; lo si può fare dal canto della ricerca.

La forza di ciò che vuole venire alla luce, che vuole essere espresso è tale che ogni involucre è ad essa congeniale. Questo nelle altre arti è più visibile, nella pittura, nella musica, nell'architettura.

Mi dispiace non essere con voi, in quella vostra città fatata, che resta nella mia memoria con un alone intorno, come una capitale del mondo, come luogo da cui molto è nato, come una molto vecchia madre.

A noi è toccata questa spaccatura del mondo, il punto in cui le cose si sono frantumate. È sufficiente guardare Cosenza vecchia e la nuova per capire che le nostre menti si sono spaccate in mille pezzi.

Siamo cresciuti in una geometria scalena, però sullo sfondo c'era quella vecchia città, così forte nelle sue ombre, nel suo unico cuore battente da ogni parte, come un ordine a cui tutto vuole obbedire. La città vecchia pare messa lì a parlarci di un insieme ed un centro.

La tradizione è forse questa mania di voler ancora tenere insieme. Una sorta di obbedienza alla bellezza emanante della vecchia città, alla

sua legge di cuore unico battente. Ma c'è bellezza anche nei mille pezzi che noi abbiamo avuto in consegna, c'è bellezza in ogni singolo frammento e nell'apparente confusione d'insieme. E credo che la ricerca sia questa mania per il presente, per il suo scoccare largo, con dentro tutto il passato e tutto il futuro.

Ho parlato di mania nella sua derivazione da 'mantica', nel senso di forza sacra che dà spintoni, e a lei ci si deve abbandonare. Perché al di fuori di questa urgenza credo sia meglio tacere.

Vi abbraccio tutti e vi penso in quello scenario che mi è molto caro. Vi scriverò ancora.

DURATE!

Mariangela

A *Valentina Valentini e all'Assemblea dell'Università di Cosenza*
(su «tradizione e ricerca»)
Cesena 14.6.95

Sento molto vicini tutti i classici. Da quella lontananza in cui si stagliano, riescono ancora a toccare il mio punto vivo. Qui, su questo comune tavolo del novecento che sostiene la mia lettura, le loro parole antiche mi si appoggiano al petto, il mio punto oscuro trema, si nutre, sprofonda.

Eppure non ho mai desiderato metterli in scena.

La messa in scena è una sorta di viaggio per il quale loro, i classici, mi forniscono un potente viatico, ma la terra che vado ad esplorare non li riguarda più, non li contiene.

Essi lì diventano cadaveri, e cioè memoria, pensiero, e cioè intralcio, zavorra. Conta, di loro, solo ciò che

«Ho cominciato a scrivere per il teatro perché non c'era al mondo una lingua già scritta che potesse adattarsi alla scena che abitavo»

già mi ha nutrita, che già si è fatto muscoli e cartilagini (e con loro tutto il resto che mi ha nutrita).

Ho cominciato a scrivere per il teatro perché non c'era al mondo una lingua già scritta che potesse adattarsi alla scena che abitavo. Occorreva una nascita, o rinascita, della lingua, occorreva dilatare l'udito verso tutti i suoi picchi, occorreva scovare lì le parole che quel presente implorava, come un balbuziente implora ogni sillaba.

La supremazia della parola scritta si è piegata a quel presente di corpi vivi, di voci inconfondibili, di caratteri, di luci, di un preciso pavimento e muri, di altre volontà e vite imprevedibili.

So bene che tutto questo non è che una delle possibili vie del teatro. È quella che percorro io, sbandando di continuo fra panico ed entusiasmo. E questa sera che la ripercorro al volo, per trovarne una qualche regola e qualche parola da inviarmi domattina, mi appare la pista su cui il mondo mi si è rivelato. A volte. Per qualche sfolgorante attimo. E questo è il mio augurio a tutti voi, centuplicato.

Un abbraccio

Mariangela

A *Valentina Valentini e all'Assemblea dell'Università di Cosenza*
(su «tradizione e ricerca»)
Cesena 15.6.95

Cara Valentina,

le molte faccende di oggi l'hanno avuta vinta. Ho la testa pesante e vuota e solo poche parole. E però vi penso nel migliore dei modi, con la convinzione che i pensieri calmi e lieti abbiano un loro potente, benefi-

co effetto sul soggetto pensato. Auguro alla vostra Assemblea parole ispirate, e un altrettanto ispirato ascolto e parole porte, parole ali, con vertigine, capogiro, splendore. A voi il mio abbraccio

Mariangela

Cesenateco, domenica 17.9.95

Caro C.,

ho riletto Genet su Shatila.

Debbo dirti che il silenzio in cui vivo mi sta sturando orecchie e occhi; le cose arrivano con forte palpito.

Riporto un pezzo di Genet:

«Una rivoluzione non è tale quando non ha fatto cadere dai volti e dai corpi la pelle morta che li avviliva. Non sto parlando di bellezza accademica, ma dell'impalpabile - inominabile - gioia dei corpi, dei volti, dei gridi, delle parole che non sono più stentate, voglio dire una gioia sensuale e così forte da cacciare ogni erotismo».

Ho provato una grande nostalgia per la bellezza di cui parla Genet. Forse Pasolini cercava la stessa cosa.

Oggi mi piacerebbe battermi all'ultimo sangue per quella bellezza. Capisco molto bene Pasolini. Capisco ancor meglio Rimbaud e anche Genet che non ho mai amato.

Quella bellezza è così dimenticata che non ne abbiamo neppure nostalgia. E più quella bellezza è lontana più occorre esibirne un'altra di pure quantità e forme, senza alcuna vitalità.

C'è un patetico sforzo di rimpiazzare ciò che è stato dimenticato con una bellezza «palpabile» che subito si consuma perché non sfama, non appaga. Grandi quantità di «niente» non arrivano mai a sostanza, ma tengono intorpidito, in questo sforzo ripetuto e impotente, una parte di noi, quella che ancora





avverte una mancanza, senza la lucidità di precisarla.

Tutto ciò che possediamo ha fatto di noi una delle razze più brutte del mondo.

In questo senso anche l'amore, che amore è, se non è prima di tutto amore di quella vivezza?

Il testo che scriverò vorrei che gridasse tutto questo. Ma quando so troppo bene quello che voglio non viene scucita neppure una parola. Allora scriverò quello che verrà.

tua ben vispa M.

Cesena 12 gennaio (credo)

Cara C.,

che grande felicità, oggi!
Ho fatto pochi passi fino alla tipografia e per qualche minuto ero orfana, leggera e lieta come nella mia selvatica infanzia.
Per tutto il giorno ho fatto con passione piccoli e incresciosi lavori, poi sono uscita con due invisibili ali e un sorrisetto che forse faceva paura.
La mia testa ripeteva qualche bel pensiero a memoria (per non scantonare nel grossolano lavoro del pensiero corrente), e tutta avvolta in un po' di nebbia questa città era senza

nome, misteriosa, immensa, regale, come le belle capitali del mondo.
Io ero una misteriosa e sovrana creatura alla quale tutto pareva tanto ben fatto.
Tutto questo è riuscito a durare un po' di minuti.
Ecco, mi esercito continuamente per trovare dimora lì, dove ogni cosa scintilla e io stessa sono invulnerabile. Ci riuscirò, ci riuscirò.

Poi di nuovo eccomi «...nei magri pensieri, dove la ruga, la carie, tessonono i loro piani modesti». Ma allora di questo è meglio non parlare.

tua M.

Cesena 3.2.96

Caro A.,

io vorrei che dopo aver visto un nostro spettacolo uno se ne tornasse a casa inquieto e incoraggiato, sentendo che la propria vita non è vissuta pienamente, schiettamente, e facesse voto solenne di grandezza. E questo dovrebbe accadere per un eccesso di vita che dalla scena parte a raffiche, a enormi ondate verso il pubblico, per un esagerato darsi degli attori, per la loro bellezza netta, per la forza di parole che non si schivano e che restano impresse come unghiate.
Restano poche occasioni a noi dell'occidente per essere scossi fin dalle radici. Il teatro è una di queste occasioni e, in questo senso, è ancora un luogo sotto divino influsso.
È così, con questo tremore, ma anche con la leggerezza di chi dissipa tutto di sé, che compio il mio lavoro.

Le forze si mostrano sulla scena se prima c'è stata un'intesa profonda, animale, fra tutti coloro che fanno parte del lavoro. Non una scuola. Non discorsi. Niente retorica. Non applicazione di un metodo. Non idee da condividere. Semplicemente una manovra al presente, che innalza ciascuno al di sopra di sé stesso e lo mette nella eccitante, generosa condizione di «miracolo irripetibile».
Da lì in poi (ma non c'è in realtà un prima o un dopo) la messa in scena sta quasi nello scovare la legge che regola il tutto. Una legge preesistente, che chiede solo di essere svelata.

È la regia che con prontezza maieutica scrive nel vivo della scena. Il suo alfabeto è plurimo: ha corpi, ha voci, ha luci, ha spazio, ha parole. Ha tutto il «presente» e con passione lo celebra.
Sono stata esauriente, spero.

Perdona questa lettera sapientina e rispondi a questa domanda: «come gettarsi avanti verso se stessi?»
benedetto te!

tua M.

Roma 8.2.96

Caro M.,

vorrei oggi tormentarti un po' con questo tema: le "indurite intelligenze" dei nostri studiosi di teatro. Si tratta di gente che ama la storia ed è incapace di osarsi in amori nuovi. Loro che dovrebbero trovare le parole per il presente (questo dovrebbero fare le intelligenze) e invece temono il presente come una sfinge. Bisogna amarlo il presente per leggere nelle sue nebbie, e l'intelligenza non basta; deve essere amorosa, stare in perenne stato di allerta, osarsi generosamente, dissiparsi, spendersi, arrischiare, andare in cerca, essere innamorata.

Le indurite intelligenze dei nostri studiosi di teatro praticano, magari senza saperlo, quella micidiale censura che si chiama: «rigoroso silenzio». Si potrebbe in tale senso fare una lunghissima lista di ciò che esse hanno censurato in questi anni.
Esse sono molto d'accordo con questa analisi e pensano che riguardi gli altri studiosi di teatro. In questo sono convinte da qualche modestissimo interesse per la contemporaneità, o dall'attaccamento a qualche esperienza che conferisce loro piccoli privilegi e nella quale non rischiano nulla.
Abbi pazienza. Ci sono momenti in cui la mia indignazione vorrebbe armarsi. Allora è meglio scriverti e poi, cosa che farò, dimenticare ogni cosa e fare una corsa in bicicletta.

un abbraccio
un augurio vigoroso
tutto il bene scaraventabile da qui a lì

Con indignazione, tua M. ■

Poesia & altro Teatropoesia

a cura di Giacomo Manzoli

Ci sono momenti, in qualsiasi tipo di letteratura, in cui gli autori si lasciano trasportare, nella scelta dei vocaboli o nella scansione delle pause, da un ritmo interno alle parole stesse. La sensazione è che alcuni di questi momenti possano essere considerati poesie nascoste e che, come tali, richiedano di essere restituiti alla loro evidenza. Abbiamo scelto qualche esempio che ci sembrava particolarmente significativo

*

Mimica di gesti spirituali
che scandiscono,
sfrondano,
fissano,
separano e suddividono sentimenti,
stati d'animo e idee metafisiche.
Un teatro di quintessenze
in cui le cose compiono
strani voltafaccia
prima di ridivenire astrazioni.
(Antonin Artaud, «Il teatro e il suo doppio»)

*

La gente va a teatro
per venire trascinata,
ammaliata, impressionata,
per elevarsi, inorridire, commuoversi,
appassionarsi, liberarsi, distrarsi,
redimersi, scuotersi,
strapparsi al proprio tempo
per farsi riempire di illusioni.
Tutto ciò è talmente sottinteso...
(Bertold Brecht, «Il teatro sperimentale»)

*

Quello del regista è un ruolo molto strano:
non chiede di essere Dio,
eppure
la sua mansione implica anche questo.
Vuol'essere fallibile, ma è destinato
che un'istintiva cospirazione degli attori
lo trasformi in arbitro,
c'è sempre un disperato bisogno di un arbitro.
In un certo senso
il regista è sempre un impostore,
una guida notturna che non conosce il territorio
e non ha scelta:
deve fare la guida,
imparando la strada giusta lungo il cammino.
(Peter Brooks, «Il teatro mortale»)

*

Poiché all'uomo non è necessaria
la consapevolezza del corpo,
ma il fatto di non essere staccato dal corpo.
Non è necessario sapere come fare,
ma come non esitare al cospetto della sfida,
quando bisogna attuare l'ignoto
e farlo,

lasciando il modo
(per quanto è possibile)
alla nostra natura.
(Jerzy Grotowski, «Il lavoro dell'attore. Ciò che è stato»)

*

Edipo è morto.
La morte ha operato una scelta perfetta
e ormai inalterabile
di ciò che egli è stato.
La conclusione della sua vita
è la condizione necessaria e insostituibile
per fare della sua vita una storia.
(Pier Paolo Pasolini, «Perché quella di Edipo è una storia»)

*

I testicoli sanguinanti di Urano
sono infatti caduti parte sulla terra
parte nell'acqua;
sulla terra hanno dato vita alle Erinni,
alle ninfe Meliadi e ai Giganti,
cioè a tutte le potenze
di vendetta del sangue e di guerra,
che presiedono alla lotta e al confronto;
nel mare han fatto nascere Afrodite, che presiede
all'unione sessuale e al matrimonio,
alle forze dell'accordo e dell'armonia.
La separazione del cielo e della terra
inaugura un universo
in cui gli esseri si generano
per unione dei contrari,
un mondo regolato dalla legge
di complementarità fra opposti,
che allo stesso tempo si affrontano e si accordano.
(Jean-Pierre Vernant, «Edipo senza complesso»)

*

E che cos'è il proprio dramma,
per un personaggio?
Ogni fantasma, ogni creatura d'arte,
per essere,
deve avere il suo dramma,
cioè un dramma
di cui esso sia personaggio
e per cui è personaggio.
Il dramma
è la ragion d'essere del personaggio;
è la sua funzione vitale:
necessaria per esistere.
(Luigi Pirandello, «Sei personaggi in cerca d'autore»)

Il triangolo immaginario

colloquio con Franco Buffoni

DI FABRIZIO LOMBARDO E MARINELLA MARCHETTI

FRANCO BUFFONI, autore di numerose raccolte poetiche, nel 1989 ha fondato il semestrale di teoria e pratica della traduzione poetica «Testo a fronte» (dal 1995 edito da Crocetti, Milano), che tuttora dirige, e la collana di poesia «I Testi di "Testo a fronte"». Per Bompiani ha curato i due volumi dei Poeti romantici inglesi (1990) e per gli Oscar Mondadori la trilogia delle ballate dell'Ottocento inglese (Coleridge, «Ballata del marinaio»; Kipling, «Ballate delle baracche»; Wilde, «Ballata del carcere»).

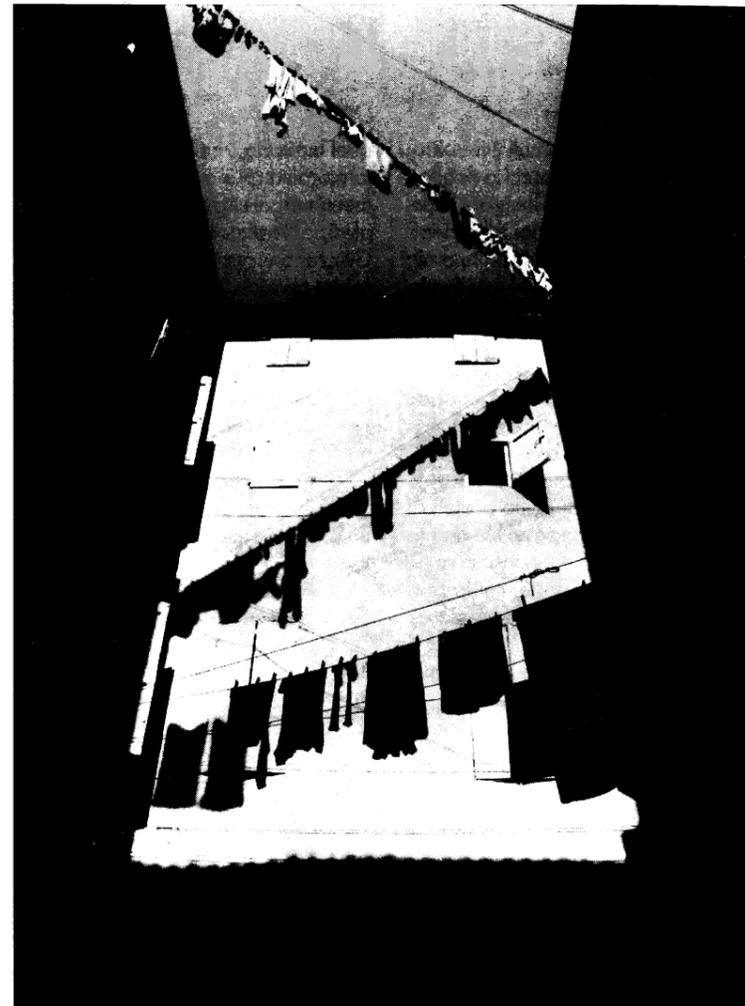
Uscirà tra poco, per Guanda, la raccolta dei tuoi racconti in versi, di cui erano editi «Suora carmelitana», su «Almanacco dello specchio», «Spiga di grano matto» e «Aeroporto contadino». Il passaggio dalla poesia breve alla narrazione, al racconto in versi, corrisponde ad una scelta nuova, ad un cambiamento nella tua poetica? Il libro uscirà nel secondo semestre del '96, il contratto è stato firmato nel '93 ma i testi erano già pronti nell'88, in una prima raccolta di cinque racconti in versi. L'edizione attuale ne comprende sette. Non si tratta però dell'ultimo libro, ma del penultimo. «Nella casa riaperta», che è stato pubblicato nel '94, è uscito in modo affrettato, senza i necessari aggiustamenti, perché doveva concorrere al «Premio S. Vito al Tagliamento» per l'inedito, premio che poi ha vinto. Dunque comprende poesie composte fra il '91 e il '95 ed è tuttora in corso di lavorazione poiché nemmeno la versione successiva è stata quella definitiva; lo sarà solo nel '97 o nel '98. Oggi il titolo è stato cambiato in «La donna del circo Orfei», mentre «Nella casa riaperta» è divenuto il titolo di una delle sezioni. Per quanto riguarda i racconti in versi, il primo, «Suora carmelitana», è uscito nel '93 su «Almanacco dello specchio», «Aeroporto contadino» su «Lengua» nel '91, e su «Il Belpaese», la rivista di Raffaele Crovi, «Pelle intrecciata di verde» è stato pubblicato dall'«Obliquo» di Brescia come singola plaquette, «Spiga di grano matto» invece sul mensile «Poesia» nel '90. È dunque un'esperienza poetica che sento già alle spalle.

Ma come è nata in te l'esigenza di narrare?

C'è sempre un evento che fa scattare la molla, ma, in seguito, ti accorgi che la molla doveva scattare da tempo. «Suora carmelitana» è nato dalla sovrapposizione di due eventi casuali. Mi ero ritrovato a scorrere tutta l'opera di Giudici perché di lì a qualche giorno avrei dovuto presentarlo in un incontro, quando, sfogliando una piccola edizione di testi di Corazzini che mi era appena arrivata con la posta, incontrai la poesia del «conventino». Allora è scaturito il ricordo della zia chiusa in un convento dell'ordine delle carmelitane. Il testo è stato steso di getto. L'occasione è costituita dalla sovrapposizione della lettura di Giudici all'immagine di Corazzini.

«Suora carmelitana» fa dunque parte di quei testi che nella dichiarazione di poetica che hai pubblicato sul numero 17 de «L'incantiere» (1991) hai definito «poesie associative».

Sì, ma solo per quanto concerne l'occasione. I testi successivi sono però nati in modo meno innocente. Come «Aeroporto contadino» scritto circa un anno dopo, quindi nell'88, fa riferimento al periodo del servizio militare. Cercavo occasioni adatte perché avevo voglia di scrivere ancora qualcosa nel genere «racconto». I racconti in versi possono dividersi in due gruppi: quelli come «Suora carmelitana» e «Aeroporto contadino» che presentano una scrittura semplice, lineare, dimessa, bassa anche dal punto di vista lessicale. Altri, come «Pelle intrecciata di verde» e «Spiga di grano matto» sono più costruiti, più lirici, tanto che in alcuni punti ho inserito persino dei ver-



«Non avevo ancora la maturità poetica sufficiente per capire che in poesia potevo concedermi ciò che nella vita non potevo sempre permettermi»

si già appartenenti ad altre poesie. L'ottavo, «Monte Athos», potrebbe appartenere ad entrambi i gruppi. A dire il vero non so ancora se il libro conterrà sette o otto racconti. «Monte Athos» forse dovrebbe apparire da solo come plaquette, sebbene stilisticamente appartenga alla raccolta perché si tratta pur sempre di un racconto in versi. La raccolta è stata concepita come un Bildungsroman, e dunque avrebbe già una sua struttura e una sua conclusione, in sette testi, dall'infanzia alla maturità di «Pelle intrecciata di verde». Ma al novanta per cento il libro conterrà anche «Monte Athos». Ho ancora qualche settimana per decidere.

Sei solito ritornare sui tuoi testi per correggerli e aggiustarli, dopo averli pubblicati?

Sì, in alcuni casi sento il dovere di

intervenire. Essendo ancora vivente. Magari come critico e professore considero con preoccupazione i poeti che l'hanno fatto. Ad esempio Raboni con «A tanto caro sangue» del 1988, rispetto a «Le case della Vetra». Anche se forse per i giovani oggi l'edizione definitiva è il modo migliore di leggere Raboni, chi come me ha amato «Le case della Vetra» continua a preferire quella. Questo per portare l'esempio di un poeta che stimo molto, e a cui devo molto. Ma sono molti i poeti che l'hanno fatto, anche in ambito inglese o americano, ad esempio Wordsworth, o Auden che ha riscritto i suoi testi, rivedendoli ideologicamente dopo la conversione del Quaranta.

Sei tutt'ora molto legato a Raboni?

A Raboni io sono legato da profon-

da gratitudine: a lui debbo la prima pubblicazione, su «Paragone» nel '78 quando ero totalmente inedito e nel '79 in un volume collettivo, per Guanda, la prima silloge «Nell'acqua degli occhi».

Sempre a proposito dei mutamenti avvenuti nella tua scrittura, nelle prime poesie sei arrivato spesso ad una sospensione del discorso, utilizzando una costruzione che si muoveva al confine dell'anacoluto....

È una maniera che ora va diradandosi, ma vi sono delle ragioni anche biografiche: io mi formo ventenne nella Milano dei primi anni Settanta, nel periodo in cui la poesia che predominava era quella della neoavanguardia, e inevitabilmente ne sono rimasto contaminato. Poi è nato il fenomeno del cosiddetto neorfismo che faceva della non-comunicazione diretta; dell'oscurità, uno dei suoi

cardini. La fusione di questi due ambiti di poesia può produrre un cocktail micidiale. Io sono rimasto toccato dai cascami della neoavanguardia e dalle astuzie del neorfismo. Poi l'ironia in qualche modo mi ha aiutato ad allontanarmi da quei modelli.

Ho però l'impressione che ora l'ironia dei tuoi primi libri si stia trasformando. In alcuni testi l'abbandoni quasi totalmente.

Questo l'hanno notato in parecchi. Forse l'ironia era dovuta più ad una necessità di mascherarmi, di difendermi. Quando mi servivo dell'ironia ne «L'acqua degli occhi», nella seconda metà degli anni Settanta, lo facevo perché non avevo il coraggio di parlare di certe cose, non avevo ancora la maturità poetica sufficiente per capire che in poesia potevo ▶

concedermi ciò che nella vita magari non potevo sempre permettermi. Questo l'ho compreso in seguito, acquisendo maggiore sicurezza e coraggio.

In quegli anni questo distanziamento ironico era piuttosto originale rispetto a quello che veniva pubblicato: da un lato resisteva lo sperimentalismo, dall'altro c'era una sorta di recupero del lirismo.

Mi fa piacere che troviate i miei versi originali. Quel segno di ironia, che poi forse più che ironia era per siffilage, io lo sento oggi come la spia della mia necessità di allora di muovermi in un ambito più difeso rispetto a quello lirico.

Circa la tua prima poesia però si è fatto spesso il nome di Palazzeschi...

Il primo fu proprio Raboni. In sintesi, io penso che gran parte dell'ironia di Palazzeschi sia dovuta alla stessa ragione.

Dal punto di vista tematico ti volevo chiedere se in «Nella casa riaperta» hai cercato di ricostruire una sorta di circolarità dell'esistenza a partire dai frammenti di memoria di cui parlavi quando nella poesia apparsa su «L'incantiere» e tratta da «Tre desideri» (S. Marco dei Giustiniani '84) - «Come un Polittico» - descrivevi la difficoltà di abbracciare contemporaneamente tutta la tua esistenza, la tua capacità di riceverla solo per frammenti.

Forse è proprio quello il tentativo. Nel testo cui tu alludi, mi servo della metafora del polittico per esprimere la consapevolezza, ormai acquisita, dell'impossibilità di chiudere in un unico ricordo, in un'unica grande immagine tutta la mia esistenza. Sono passati più di dieci anni da quel testo e la situazione non può che essere peggiorata. Credo che «Nella casa riaperta» vada nella direzione di un recupero globale del periodo dell'infanzia e dell'adolescenza. Un recupero poi non solo personale e intimo ma anche storico e geografico: era qualcosa che io sentivo di dovere al territorio in cui sono nato e cresciuto. E credo di aver pagato questo debito. Nella versione nuova di «Nella casa riaperta» ci sono molti testi che sviluppano in chiave poetica la storia del bambino che cresce, ma che recuperano anche una di-

mensione universale e collettiva. Risalgo, servendomi di precise ricerche che ho svolto sulle incisioni rupestri, all'età del Ferro e poi all'arrivo dei Romani, dei Longobardi, fino al Risorgimento. Il territorio è quello che si estende grosso modo dal passo del San Bernardino al Po e dal Sesia all'Adda, col Lago Maggiore in mezzo. Ho sentito il bisogno di guardare al mio territorio come facevo da bambino quando mi raffiguravo il Monte Rosa e la pianura che si estende ai suoi piedi come i cateti di un immaginario triangolo. Ho amato questo territorio in modo viscerale, con Milano da una parte, cui fa capo gran parte della mia formazione, e il Monte Rosa dall'altra. E credo che il passaggio a Roma dove ormai abito stabilmente almeno sei mesi all'anno, costituisca una fase ulteriore. La trasformazione di «Nella casa riaperta», in «La donna del circo Orfei», con l'aggiunta di testi fortemente legati al territorio, l'ho percepito come la conclusione di un capitolo della mia vita, un punto fermo. Ho consumato questo rapporto con il territorio. E ora il timore è quello di non avere più luoghi a cui affezionarmi. Di non avere più posto.

Intendendo paesaggio come paesaggio letterario, la tradizione nella quale ti inserisci, prima citavi Milano dove ti sei formato con lo sperimentalismo da una parte e il neorfismo dall'altra...

Più che formato, mi sono capitate addosso delle disavventure. Io poi venivo da lunghi soggiorni all'estero (soprattutto in Scozia) e non avevo avuto la possibilità di mantenere una continuità di rapporto con la poesia italiana di quegli anni. Questo faceva sì che tornando a Milano vedessi solo le esperienze poetiche più appariscenti.

Quindi tutto il discorso sulla tua appartenenza alla «Linea Lombarda» è venuto dopo. E solo dal punto di vista critico. Anche se stilisticamente esistono tanti punti in comune tra la tua scrittura e tale linea...

Devo confessare che quando Stefano Verdino su «Nuova Corrente» mi definì «l'ultimo nepote della linea lombarda» dovetti andare a studiare che cosa fosse. È vero che nella mia poesia c'erano e ci sono Orelli, Sereni, Erba, ma fino ad allora non li avevo affatto letti compiutamente. Evidentemente portavo dentro di me

quel territorio, quel paesaggio, quella moralità, pur avendo come riferimenti magari i grandi romantici inglesi, o Seamus Heaney, o Pascoli e Gozzano e persino Carducci, per fare dei nomi. In realtà sono stati Fortini e Giudici più di altri che mi hanno aiutato ad acquisire fiducia nelle mie possibilità poetiche.

Cucchi nell'introduzione a «Suora carmelitana e altri versi» su «Almanacco dello specchio» scrive che più che alla linea lombarda la tua poesia in generale andrebbe assimilata a quella di Sereni. Per quanto riguarda lo stile, la lingua o anche per lo sguardo poetico, per il modo di guardare le cose?

Bisognerebbe chiederlo a Cucchi. Io credo che sia un po' per tutte queste cose. Senza voler idolatrare nessuno. Sono senz'altro in sintonia profonda con Sereni, e senz'altro più con il Sereni di «Frontiera» e del «Diario d'Algeria» che con quello de «Gli strumenti umani». «Una visita in fabbrica» non sarà mai un testo su cui io potrò esprimere una parola di elogio, per esempio. Perché credo che sia il momento in cui Sereni degraglia completamente da se stesso e dalla sua poetica senza peraltro elaborarne una nuova. Tant'è vero che in «Stella variabile» ritorna per molti aspetti alle origini. Ma non voglio esprimere giudizi perentori. Tuttavia quando ci si occupa di poeti veri come Sereni, si può anche criticare. È il fatto stesso che un poeta sia grande che consente la critica.

Questo della critica è però un problema non da poco, su cui si è dibattuto parecchio in questi anni. Il fatto cioè che manchi una critica capace, che ormai la critica venga fatta da poeti-critici e che sia venuta a mancare la figura del critico puro, o militante, del critico che si schiera, che aiuta e fa sì che gli autori maturino, si formino, si confrontino con punti di vista intelligenti...

Verissimo. Ed è una cosa di cui io sento la mancanza in modo totale. È vergognoso che siano i poeti a dover supplire a questa mancanza, a questa assenza della critica sia accademica che militante. Salvo le poche note eccezioni.

Secondo te è perché mancano gli spazi, i luoghi dove poter esercitare questo lavoro?

Un po' perché mancano gli spazi, e

un po' perché quando gli spazi ci sono le pressioni e i vincoli sono numerosissimi. Se si parla di narrativa, si hanno maggiori possibilità, maggiore credito, anche economico. Lo spazio dato alla poesia è sempre uno spazio concesso. E chi gli spazi li ha, sovente li usa in maniera capricciosa. Non c'è la volontà o il coraggio di assumersi dei rischi. E questo nuoce indubbiamente sia alla critica, sia alla poesia. Sul «Manifesto», a Gianni D'Elia, lo spazio è stato tolto. Su «Repubblica», c'è Giovanardi che, come dice Giudici,

romana. Oppure a individuarne singoli talenti inediti come Guido Mazzoni, Edoardo Zuccato, Antonello Satta Centanin. O a ripresentare giovani poeti alla seconda prova come Stefano Dal Bianco, Roberto Deidier, Antonio Riccardi. Ma non vorrei continuare coi nomi perché tutti avrebbero motivo per essere ricordati.

Però in questi ultimi anni si è mossa anche un'esperienza come quella di «Baldus», come rivista, e del Gruppo '93 come movimento, che segue un percorso

stato un ripensamento, mi sono detto che visto che la mia operazione non è né di scuola né di tendenza, ma vuole semplicemente render conto di ciò che a me pare il meglio, con tutti i limiti che una scelta personale comporta, non era giusto che lasciassi fuori lo sperimentalismo, non tanto del Gruppo '93, con cui per altro ho ottimi rapporti, ma lo sperimentalismo nel senso più ampio. E infatti sul prossimo quaderno ci sarà uno scrittore che io considero sperimentalista e che è Federico Condello. Forse, il vero

«Ho consumato questo rapporto con il territorio. E ora il timore è quello di non avere più luoghi a cui affezionarmi. Di non avere più posto»

«è sordo alla poesia». La situazione è tale che se i poeti non fanno i critici tra loro nessuno lo fa. L'impegno di D'Elia con «Lengua» e quello mio con i «Quaderni di testo a fronte», sono esperienze di supplenza che più che deporre a favore di chi li esegue, testimoniano contro chi non se ne occupa.

Venendo all'esperienza dei «Quaderni di poesia contemporanea», prima quelli usciti per Guerini, e ora quelli per Crocetti, secondo te si possono individuare linee e riferimenti comuni, delle costanti in questa nuova generazione di autori?

L'ho già detto nell'intervista a «Poesia» (n°81, febbraio '95), in generale riscontro un livello medio qualitativo sicuramente più alto. Però non c'è un'eguale crescita in originalità. Molto spesso si ha l'impressione di trovarsi davanti ad una sorta di quieto vivere scarsamente originale.

E per quanto riguarda i referenti e le poetiche di questi autori?

Entrando nello specifico dei ventiquattro autori che sono stati pubblicati nei quaderni usciti per Guerini, e dei sei che stanno per uscire in questo nuovo quaderno, per Crocetti, non parlerei di scoperta di linee comuni. L'operazione è andata innanzitutto a storicizzare, ad inquadrare dei fenomeni già esistenti. Per esempio, l'esperienza della scuola

di ricerca e di scrittura comune. E visto che prima parlavi di scarsa originalità, a me sembra invece che esso rappresenti qualcosa di nuovo e vitale, che uno scossone abbia provato a darlo...

Sul Gruppo '93 io non mi sono ancora pronunciato. E tutto sommato è l'unico ambito che è rimasto escluso dai quaderni della Guerini.

I motivi di questa esclusione?

Questa esclusione è avvenuta a ragione veduta. Nel senso che gli autori del Gruppo '93 godevano già di appoggi piuttosto notevoli; avevano già una loro rivista, un loro progetto, e anche possibilità di manifestazione pubblica della loro esistenza: erano già gruppo mentre gli altri erano più dei cani sciolti. Inoltre potevano contare su critici molto più anziani di me. Tanto che l'unico elzeviro dedicato alla poesia pubblicato sul «Corriere della Sera» nel quinquennio '88-'93 è dedicato da Renato Barilli al Gruppo '93. Quindi io non ho sentito l'urgenza di documentare l'esistenza di un gruppo che riusciva da solo a trovare la strada per far sentire la propria voce, per avere attenzione critica, ma ho preferito documentare situazioni molto più sparse e appartate.

E per quanto riguarda il quaderno che sta per uscire?

Con questo nuovo quaderno c'è

sperimentalismo è praticato da chi non lo dichiara. E forse viene riconosciuto solo in un momento successivo. Delle scelte fatte, e lo ripeto ogni volta che scrivo un editoriale o una premessa ai quaderni, mi assumo sempre tutte le responsabilità. Errori se ne compiono inevitabilmente. Sarei già contento di salvare fra dieci anni il cinquanta per cento delle mie scelte. Sono convinto che nello scegliere i ventiquattro autori usciti tra il '91 e il '93 ho commesso errori sia includendo alcuni sia escludendo altri. L'importante è non sbagliare proprio tutto.

Visto il tuo lavoro sulle nuove generazioni di autori anche stranieri, noti delle differenze o delle somiglianze in rapporto ai temi, allo stile, ai riferimenti culturali dei giovani autori italiani?

Non credo che sia possibile un rapporto diretto, in quanto - inevitabilmente - i «giovani» delle altre letterature appartengono sempre ad una generazione più anziana. Se in Italia è giusto puntare i riflettori sui trentenni, per l'Inghilterra o la Germania non posso che basarmi sul lavoro che qualcun'altro ha già fatto e quindi riferirmi almeno alla poesia dei quarantenni. Se non dei cinquantenni. Come avviene nel «Primo quaderno inglese» o nel «Primo quaderno austriaco». ■

Franco Buffoni

Ha pubblicato «Nell'acqua degli occhi» (Guanda, '79), «I tre desideri» (San Marco dei Giustiniani, '84), «Lafcadio» (Scheiwiller, '87, Premio Montale, poi confluita in «Quaranta a quindici», Crocetti, '87), «Scuola di Atene» (Arzanà, '91, Premio "S. Penna"), «Nella casa riaperta» (Campanotto, '94) e i racconti in versi «Pelle intrecciata di verde» (L'Obliquo, '91) e «Suora carmelitana» (Mondadori, '93). Un'ampia scelta di suoi versi appare in «Adidas. Poesie scelte '75-'90». Di prossima pubblicazione presso Guanda è la nuova raccolta «Suora carmelitana e altri racconti in versi».

Il mio vero nome

STOBIA CALDARA BELTRAMELLI

Stobia Caldara Beltramelli
È rimasto nella cartelletta
Del convegno dell'88 sulla
Traduzione del testo poetico
Il foglietto coi turni dei bidelli.
Ma non lo sapevo che era deperibile,
Che ogni generazione lo rivuole
Il suo Keats nuovo di zecca,
Mentre lo traducevo?
E allora perché quello stupore
Al nuovo "Endimione" stamattina
E all'Endimione che me lo porgeva?
Stobia Buffoni Caldara Beltramelli.

QUANDO SEDUTO RESTI ACCANTO
AL POTERE CHE HAI IN TE

Quando seduto resti accanto al potere che hai
in te
Di condannarti a uscire
Al rischio aperto al cuore della strada
Anche se comincia a far freddo e forse piove
Piuttosto che star lì a mentire
Non ti interessa più.

L'ANZIANA NOTTE SI TRASCINA

Lanziana notte si trascina
Ancora un'ora a zonzo
Con qualche pezzo della mia vita di prima
Coricàto in modo diverso, rimboccato.
Inanità sopravvissute alle guerre
Di nebbie e discoteche - a sprazzi riconoscendo
Il monte rosa tra i tavolini,
Rete di strade lastricate
Stazioni di posta a distanza
Di sei miglia prefissate.
Lanziana notte non mi riconosce - sono
Sempre più rare le foto dove vengo bene,
Potrei già scegliere l'immobilità che mi
Attende i vermi come cunei viventi.

O SÌ CHE VOGLIA DI ACCAREZZARTI

O sì che voglia di accarezzarti
Bocchettone dell'acqua
Tu che non ne puoi più come me
Di farti adoperare da incompetenti
Mani frettolose: farti via un po' di ruggine
Sgranarti gli interstizi e ingrassarli di nuovo
Rimettendo a lucido la griffe del tuo passato
Di vogatore primo.

DIMMI TU, TERZO DELLA SECONDA FILA
DA SINISTRA

Dimmi tu, terzo della seconda fila da sinistra
che il cazzetto hai visibilmente più degli altri
in tiro,
Nascesti dunque tra l'ottanta e il novanta
come Dino Campana e Mussolini
In questa foto della Pro Patria del quattro
Alla parete in polvere di ufficio
I due più belli reggono le mazze,
Ma giocavate a baseball bamboloni
Con quelle attillate braghettine
E come carezzavate il più vicino
Quando lo scendevate chino?
Il sodalizio anche allora prometteva
Scontri ai punti sul campo della Virtus?
E sei sodo, dio mio, hai i fianchi stretti
Più vecchio di mio padre e di mio nonno
E già fotografato a gusto forte
Come si usava allora pettinato a tettoia.
Come allora?

E QUASI TI VEDO DENTRO IL FEGATO

E quasi ti vedo dentro il fegato
La milza i due polmoni
Che sobbalzano eretti separati
Ad ogni passo mentre ti avvicini.

Perché vieni da Matera
Più vera, e sai di bar dell'inter,
Lavorato mangiato,
Scoppi come una gemma.

IL NUOVO MONDO HA IL TEMPO
ANCORA INEDUCATO

Le piogge improvvise i cicloni
E poi le begonie che sembrano finte e non sono
Ma windsurf il tuo capolavoro un soffio,
Un soffio e via goloso che sono
Di tanti desideri di fanciulle
Sentendo il piano improvvisamente.
Aumenta l'acqua sopra gli stivali
Dove giurano bancari fermi come boe
Da un tamburo ottagonale. Beach volley
Nell'incanto di palle sgusciate da polsi-sostanza
Mentre il tamburo diventa batteria
E gli strumenti militari per gli assalti e le parate
Percussioni, consentendo al musicista di giocare
Anche coi piedi di inventare il charleston.

IL MIO VERO NOME È COSÌ CONOSCIUTO

Il mio vero nome è così conosciuto
In Lombardia lo si sente dire
Ad ogni fermata di scuola
Talvolta tronco con la u francese
Nelle fonderie,
Comunque sempre a designare
Me
E tutti quelli che hanno la faccia
Così
E se lo sentono dire, da principio
Senza ben capire
Forse perché più gentili per quel primo bottone
allacciato sottogola,
E poi per sempre
Pallone o non pallone
Con o senza le donne da portare
Ed è assolutamente sempre vero,
Lo si ha scritto in faccia
E nell'amore dentro il bosco
E al finestrino dello scalo.

HO RESPIRATO A FONDO DUE VOLTE
IL TUO ODORE

Ho respirato a fondo due volte il tuo odore
Nel tragitto dalla Ugo Marra alla stazione,
Non ce ne sono più molti di Forcella
Per quattro mesi senza un tre più uno,
Busto Arsizio nel buio di stasera
Ma qui attorno belle discoteche.
Ho respirato e ci sarei stato
Con l'alibi tu di quattro lire
Io del ritorno a uscire dopo un anno,
Ma ho fatto il sommellier che si accontenta
Di colore e fiuto, fingendomi in ritardo
E ti ho lasciato per tenerti dentro
Ai vetri fino a casa.

PIETRA BAZAR SCIVOLOSA

Pietra bazar scivolosa
All'oratorio o al circolo è al biliardo
Che viene giudicato e conosciuto
Il carattere di uno, se inveisce
E vuota contumelie senza base dottrina
O se a freddo reagisce,
Le ginocchia indurite
Nuovo fante coglipunti.

QUANDO CONSENTE PER CASO
QUEL SUONO

Quando consente per caso quel suono
Sì, musica canzone dannala,
Marinai da strada d'estate
La bellezza non è negli abiti
Marinai da strada chiari -
È nei frumenti e nei metalli.
Intanto per noi viene in mente
La stazione centrale.

IN QUELLE STRADE DOVE GIRANO

In quelle strade dove girano
Macchine d'autoscuola
Le due donne in me si spogliano,
Mozzo folle
È in quel momento che divento carta.
Intanto allattami per capire
Perché non fecondiamo insieme la tua lucertola
Spingendo le casacche nel vento.

NEL POROSO CALCARE DEL CORPO*

Nel poroso calcare del corpo
Un rivolo d'acqua ti scorre,
Marinaio coperto di terra
Neanche tanto lieve.
Pettine senza denti per capelli lisci
Bernardo da Napoli a La Spezia
Le loro unghie a segnarti
Sui fianchi a cibarsi di te
Rigogliando. Bernardo contare sapessi
Quei tuoi secondi di corsa
E all'indietro potessi
Sgridarti a sfidarti
I feroci sul posto
Appollaiati a un ritmo binario.

*Nota: Bernardo, il marinaio esplicitamente menzionato nel sesto verso, era di leva a La Spezia verso la metà degli anni Ottanta, e si suicidò gettandosi dal finestrone della camerata dopo avere subito violenza da parte di un gruppo di commilitoni.

L'artigianato della grazia

intervista a Franco Battiato e Manlio Sgalambro

FRANCO BATTIATO, musicista, e MANLIO SGALAMBRO, filosofo, entrambi siciliani, hanno realizzato in collaborazione l'opera lirica «Il cavaliere dell'intelletto» e l'album «L'ombrello e la macchina da cucire» (EMI, 1995)



Com'è nata questa collaborazione così particolare, l'idea del suo ultimo album?

BATTIATO: Non so se è particolare. Diciamo che è nata su un altro versante. Io dovevo comporre un'opera sulla distruzione di Troia; quando lessi il suo libro, «Dialogo teologico» per l'esattezza, fui contagiato da quella scrittura - io sono un musicista quindi amo le sonorità riuscite, al di là del contenuto - e insistetti perché lui scrivesse il libretto. Si prese un po' di tempo prima di accettare perché era, e notate l'imperfetto, un filosofo *strict*, troppo *strict*, e infine mi disse che poteva provare. Nel frattempo arrivò la commissione della regione siciliana per un'opera in occasione dell'ottavo centenario della nascita di Federico II di Svevia alla quale demmo priorità perché aveva una scadenza immediata. Nel frattempo la collaborazione ha avuto una specie di perfezionamento progettuale ed è nato questo disco di canzoni. Ne sta seguendo un altro, con calma.

Il progetto continua, dunque...
BATTIATO: Sicuramente. Per me è stata una liberazione perché ritorno così al mio ruolo primigenio. Ogni volta che Sgalambro mi manda un fax i sensi sono accesi.

Che difficoltà ci sono state a musicare i testi di Sgalambro?
BATTIATO: Non ci possono essere delle difficoltà. È un fatto di sonorità, di ritmo. La difficoltà si ha quando devi mettere a posto conti che non tornano.

Volevamo chiedere a Sgalambro come mai avesse deciso di scrivere testi per delle canzoni, ma la risposta forse l'abbiamo avuta: è stata una richiesta.

DI ALESSANDRO DI PRIMA

SGALAMBRO: Questa è una *questio facti*, poi vi è un'altra questione. Io credo che la riflessione, il pensare, in ispecie il filosofare cerchino in certi periodi, in certi snodi della loro esistenza, nuove forme. Questo è un momento, a mio avviso, in cui il fallimento delle forme abituali del filosofare (il fatto che la filosofia in qualche modo ha un'eternità di fatto, un'esistenza acuta, *esiste*) spinge chi pratica la filosofia a sentire l'occorrenza di esplorare vie diverse. Naturalmente io non pensavo per nulla di esplorare vie date da canzoni...

Il bilancio ci sembra positivo.
SGALAMBRO: Credo di sì dal mio punto di vista, oltre che dal punto di vista comune.

Nel suo libro «Del pensare breve» lei dice che la coniugazione tra la filosofia e la narrazione avviene solamente con l'epos. Poi afferma che la filosofia non può più narrare e la letteratura non sa più scrivere. Voi vi trovate però a collaborare ad un'opera che rientra nella forma narrativa dell'epos.

SGALAMBRO: Il fatto narrativo della filosofia è detto non in senso trionfale. È piuttosto spesso il rimpianto che essa non possa narrare daccapo. A mio avviso l'adoperabilità di forme diverse resta sempre, però bisogna che esse siano in effetti adoperate, che trovino l'esecutore, un uomo in cui tutte queste cose si accolgano e con grazia diventino qualche cosa di semplice. Quindi è chiaro «narrare di» è il «sistema». Cos'è narrare in filosofia? Il vecchio sistema, il sistema della filosofia idealistica tedesca, quella narrazione che, si è detto un po' da tante parti, non può essere più possibile. In realtà questa narra-

«La società va sempre per schemi, difficilmente accetta l'idea di trasformazione delle cose. Si va a cercare la poesia dove non esiste più, dove ormai è solamente imitazione di modelli arcaici»

zione può avvenire anche attraverso diverse altre maniere. Direi che il piccolo testo di canzoni può essere una maniera per aggirare e dare oggi, in un'epoca dove tutto è rimpicciolito, queste piccole schegge di un sistema. Infine, la canzone porta al problema dell'oralità, della vocalità delle cose, è esprimersi mediante la voce, il canto, porta insomma a problemi non indifferenti.

Tanto per giocare con il titolo di un libro di Sgalambro: la società dimostra molta indifferenza in materia di poesia. Dall'Ottocento in poi il ruolo del poeta è andato scadendo, perdendo presa sulla società. La poesia sta traslocando nella canzone?

BATTIATO: Sono assolutamente d'accordo. La società va sempre per schemi, difficilmente accetta l'idea di trasformazione delle cose. Si va a cercare la poesia in un campo dove non esiste più, dove ormai è solamente imitazione di modelli arcaici e ben riusciti. È quello che è successo anche alla musica contemporanea. È la cecità attuale che non può far vedere che la musica leggera è la continuazione di quella classica perché è impensabile, per la gente così detta colta, una simile caduta, mentre in realtà non sa accorgersi dell'esistenza di nuovi linguaggi, nuovi modelli di penetrazione. Ci sono dei prodotti apparentemente di consumo (tecnodance) che hanno una intrinseca verità, che però non è riconosciuta e non è neanche cosciente in chi la produce.

Le vostre frequentazioni con la poesia?

BATTIATO: Sgalambro è un appassionato. Voleva addirittura dedicare una giornata alla poesia in questa «estate catanese» di cui ci siamo occupati, ma poiché il programma con-

sisteva in soli cinque giorni ha dovuto limitarsi.

Quali autori aveva in mente?
SGALAMBRO: Mi piace molto la Valduga. Mi piace l'impresa che lei conduce. Però non è questo il punto, è inutile fare dei nomi.

Ritornando alla canzone, sembra di percepire nell'ultimo album che i testi di Sgalambro seguano un modello narrativo molto simile a quello che appartiene a Battiato. Si potrebbe parlare di una destrutturazione logica che procede attraverso metafore...

BATTIATO: Attenzione, Sgalambro odia il simbolismo.

Voleva essere una provocazione: diciamo che questo procedere per immagini ricorda la tecnica dello «stop gurdjefiano».

BATTIATO: È curioso, una ragazza che mi ha chiamato ieri ha letto il suo ultimo libro e mi diceva che sentiva delle analogie tra Sgalambro e Gurdjef, ma lui non sopporta tutta quell'aria. Secondo me Sgalambro ha raggiunto un alto livello di penetrazione. È inevitabile che il suo modello coincida con quello di altri, anche se poi li differenziano le conclusioni. Un mistico conosce la gente, penetra, Sgalambro vede le stesse cose, ma trae conclusioni apparentemente opposte.

SGALAMBRO: Io sono molto legato alla tradizione europea e occidentale della filosofia. Per me non c'è salvezza per la filosofia al di fuori di questa sua tradizione, e ogni suo debordare non è soltanto tradire, se così si può dire, la sua intima essenza, ma negarsi. Dentro la tradizione si possono fare anche testi per canzoni, ma fuori di essa non si può fare nulla. Questa tradizione contiene non a caso i poemi di un Parmenide, di un Empedocle. Oggi il pensiero

occidentale si percorre in una specie di viavai continuo. Non si arriva ad un punto e si dice «Ecco, da qui», ma si va per continui ritorni, e come se qualcuno facesse qualcosa in cui è implicato facesse andare e poi tornare, e poi riandare da capo magari tracciando vie di altro tipo. Questa soluzione mi convince, ma fuori dalla mia tradizione non metto piede.

Allora, rimanendo nell'ambito della tradizione occidentale, esiste un'etica della scrittura?

SGALAMBRO: La scrittura è forse l'attuale situazione in cui siamo. ▶



Attraverso la scrittura possiamo raggiungere il punto che oggi ci può essere dato come possibile, e cioè la materialità del pensare.

Pensare si ha appunto nella scrittura. La scrittura è una costruzione ben visibile, è qualcosa di ponderabile.

Cos'è la «Critica della ragion pura» di Kant? È un libro, cioè un sistema di scrittura, scrittura attraversata certamente da molteplici sensi

BATTIATO: Scusi se la interrompo. È un libro, ma lei non crede nella deformazione di certi pensieri, di alcune idee che si sviluppano, vanno a sedere nella gente anche senza che lo sappiano...

SGALAMBRO: Sì, senza dubbio, però il momento concreto in cui la scrittura, il pensare occidentale trova la sua differenza dal pensare orientale consiste proprio in questo: che trova la sua etica nella scrittura. Lì è il suo bene, il suo male, il suo metro di giudizio, la sua misura. Ma è detto, ripeto, non in senso trionfale. La scrittura è il nostro limite, il limite però che consente al pensare di poter essere qualcosa, altrimenti rischia di rimanere un rimuginio, un fatto psicologico.

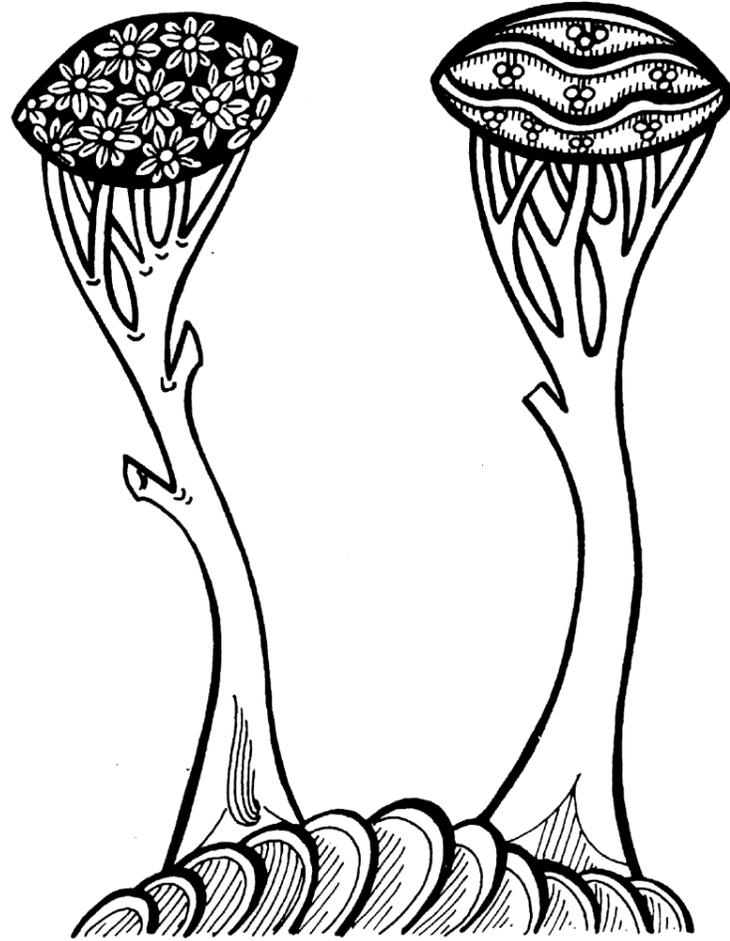
E la dimensione del concerto?

Può essere un luogo concreto di incontro fra persone, fra filosofia espressa nel testo di una canzone e pensiero espresso in una composizione musicale; fra l'altro in «Del pensare breve» lei dice «pensare divide»: queste due forme di pensiero - la scrittura e la musica - forse collidono nel luogo, nell'evento del concerto.

SGALAMBRO: Lei ha ragione. Una lezione di filosofia dell'Università non riesce a realizzare il minimo dei suoi assunti, cioè quello informativo. Non riesce poi a realizzare una situazione filosofica, cioè una situazione d'ascolto, una situazione di dialogo. Ecco, lei ha ragione in questo: una situazione di incontro in cui chi proviene dalla filosofia si incontra con chi proviene dalla musica ed entrambi camminano quel momento, cioè il concerto, può avere il senso di un dialogo. Tra una lezione di filosofia fatta da una cattedra e una canzone cantata da Battiato io preferisco quest'ultimo.

La canzone è più efficace.

SGALAMBRO: Non si tratta solo di efficacia, non è solo un fatto pragmatico. Credo sia anche un fatto intrinseco, vero.



Probabilmente il pensiero si svolge abbondantemente al di fuori delle aule universitarie, e quindi anche un concerto diventa un luogo dove è più facile che i pensieri siano a confronto. Non dimentichiamo che nell'efficacia della comunicazione contano entrambi i termini, quindi spesso c'è più pensiero anche dalla parte del pubblico di un concerto che non dentro un'aula universitaria.

SGALAMBRO: Io parlo di un'aula universitaria perché usualmente la filosofia, ahimè, si svolge lì. Ciò che chiamiamo filosofia è legato a un luogo, ma filosofia la si può insegnare da un lettino d'ospedale, da un bar, magari con le spalle appoggiate a un angolo. Ora il luogo occidentale della filosofia, il suo destino amaro o no (non importa qui dirlo), è appunto l'accademia.

BATTIATO: Giusto, ma io non me la sento proprio di perdere una lezione eterna e determinante datami magari da un fattorino mentre mi porta i bagagli.

Pensando ai suoi interessi per il sufismo, Rumî ad esempio: quanto un concerto di questo tipo, concepito in questo modo si avvicina a quello che è il «Sama» per i sufi? Forse è un po' azzardato...

BATTIATO: Non è per niente azzardato, anzi direi che il naturale ambiente del rito è già questo: la forza della canzone. Poi è chiaro, bisogna fare delle differenze naturali: c'è la musica di intrattenimento, c'è il piano-bar, ogni cosa ha una dose. Ci sono certi concerti che sono molto vicini a riti iniziatici, in cui proprio il tutto assume un aspetto inquietante e impenetrabile, altri in cui l'attenzione è tale che la parola fa più che comunicare: esprime.

Allora diventa curioso che questa forma di pensiero, che forse è più della tradizione orientale, entri nelle nostre sale da concerto attraverso poi dei testi scritti da chi si dichiara invece della tradizione occidentale.

BATTIATO: È un problema teorico, non pratico. Perché Sgalambro può dire quello che vuole: pur avendo una sua posizione netta e operando una divisione manichea con tutta quell'aria, andando a leggere alcune cose che lui ha scritto, anche per delle canzoni, si trova lo stesso genere di profondità. Mi viene in mente una canzone, «Fornicazione» il cui testo che mi ha pilotato a penetrare in un campo musicale in qualche maniera inconsueto. Quel testo descrive ambienti di una profondità misteriosa che già nell'epoca di Rumî esistevano in maniera così mistica, e che

la sua poesia descriveva. Anche se Sgalambro e Rumî sono due mondi diversi.

Potremmo dire che il mondo è sempre stato molto complesso e quindi per descrivere, per affrontare questa complessità una ricchezza di strumenti è solo buona; quindi non occorre tanto scegliere fra tradizioni differenti quanto riuscire a farle convivere assieme.

BATTIATO: Non solo convivere, ma anche farle reagire.

Restringendo questo discorso al campo dell'opera, da «Genesi» a «Gilgamesh» infine a quest'ultima opera: il concerto, la possibilità di comunicazione può avvenire

solamente attraverso il mito perché necessario come ripresa di un archetipo collettivo?

BATTIATO: Da quando collaboro col nostro professore è cambiata una cosa determinante nel mio lavoro.

Quando in passato ho preso, come lei definisce, un archetipo, un eroe d'altri tempi, l'ho fatto perché avevo bisogno di utilizzare una drammaturgia che mi servisse per descrivere in un certo modo lo scopritore di mondi ultraterreni, quindi di utilizzare una meccanica classica, sempre uguale, sia per «Genesi» che per «Gilgamesh»: la meccanica del viaggio. Con l'arrivo del libretto di Sgalambro, parlo del «Cavaliere dell'intelletto», non ne ho avuto più bisogno perché il libretto partiva con questa straordinaria teoria della Sicilia, di una bellezza spudorata. Mi accorsi che come compositore dovevo semplicemente capire quali erano le cose da musicare. Negli altri percorsi la storia era una storia parateatrale, una specie di sceneggiata dietro le quinte. Ad esempio in «Genesi» ho utilizzato per il testo diverse lingue come il sanscrito e il persiano proprio perché non me la sentivo di raccontare in italiano, avevo come il ribrezzo verso il melodramma tradizionale con tutta la sua retoriche, non sono

più tempi, viviamo un'epoca velocissima, abbiamo bisogno di sintesi.

Con Sgalambro abbiamo avuto il miracolo della comunicazione. Il suo testo l'ho lasciato come teatro puro e sono intervenuto con la musica solo nei momenti in cui poteva alleviare le pene della parola. Quella parola pura mi fece venire in mente che in effetti stavamo entrando in un nuovo genere di proposta teatrale, e quando Ibsabin dice a Federico: «Dio è tutto Federico, unirsi a lui è il fine» sentivi proprio la platea, era una cosa miracolosa; allora lì individui, quando la parola è fatta con arte e contiene concetti alti, che la musica può solo disturbare. L'opera ha un bilanciamento bellissimo tra le parti

no al paesaggio sostenevamo che il soggetto diventava un luogo, non era più il centro della scrittura ma uno dei luoghi, o meglio una mappa dei luoghi. Ci potremmo ricollegare a tante cose che Battiato ha scritto, canzoni in cui la geografia viene prelevata in una specie di cut-up e poi rimontata in una atmosfera che dà l'immagine del tutto; è una forma questa di archetipo moderno, di mito collettivo attraverso il quale si può comunicare a tutti.

BATTIATO: Mi piacerebbe, ma vorrei rispondere a Sgalambro dicendogli che se un contenitore è di colore nero non può dare l'azzurro all'acqua. La cosa ti può possedere, ma

musicali che alleviano la parola e l'assoluto rigore di questa parola.

Pensavamo alla frase «mi ispirano paesaggi senza alcuna idea di movimento» da «Moto browniano». Il paesaggio nel suo lavoro e nel suo pensiero ha uno svolgimento, una sua riflessione?

SGALAMBRO: Quando uno scrive non è sempre se stesso; se adopero una chiave nella porta adopero me stesso? Attraverso me stesso adopero una cosa: la chiave. Moto browniano: supponiamo che queste due parole unite assieme formino un corpo oggettivo. È qualcosa che va descritta. Ma descritta è poco: che va sciolta in quelle che sono le sue componenti. Eppure, in ciò io non faccio un'operazione dove sono solo io: l'io è subito dalla cosa, che mi sopporta. In questa sopportazione che l'oggetto del nostro scrivere, del nostro poetare, musicare, pensare, ha verso di noi, in questa sopportazione e nella sua consapevolezza c'è forse un diverso rapporto, che in qualche modo fa sì che la cosa non venga ad essere assorbita in me. Sono io, ma fino ad un certo punto: sono una sua pedina, se vogliamo, e nemmeno accettata: sopportata.

Nei discorsi che facevamo attor-

non è importante quanto il fatto che solo l'occhio attento di un determinato osservatore può posarsi su certe cose.

SGALAMBRO: Supponiamo che ci sia un cammino, un iter. C'è un momento in questo cammino in cui - parlo di quello che conosco un po' meglio, cioè il mio mestiere, che poi se togli nel filosofare il lato del mestiere, si toglie la zavorra, e un filosofare che non avesse la zavorra, la gravità materiale, se ne andrebbe chissà dove - un momento in cui chi fa questo mestiere è un artigiano di cose. Un artigianato essenziale, e in questo momento uno può scrivere o può parlare o pensare, può descrivere questa cosa come se non lo riguardasse. Ma questi giochetti sono necessari come alla musica di Battiato sono necessari certi giochetti perché essa si componga, si formi con una grana di cose. Allo stesso modo nel pensare c'è questa granulosità ed è il momento della cosa; ed è appunto il momento della cosa che non è una manifestazione mia, un me che si oblia.

Per fare circolare una parola che lei ha usato: l'artigianato genera grazia.

SGALAMBRO: Perché no. ■

Matteo B. Bianchi

Padre Fashion

MATTEO B. BIANCHI è nato a Locate Triulzi (Mi) nel 1966. Ha esordito nei Millelire di Stampa Alternativa con «Non si può mica fare il bagno con queste troie di onde» (1993). Sempre per i Millelire ha curato una raccolta di aforismi di Andy Warhol, «La cosa più bella di Firenze è McDonald's» (1994). L'anno successivo cura, per l'editore Tempi Stretti, l'antologia «Kaori non sei unica», la prima raccolta di letteratura spot, un genere letterario ibrido fra narrativa e pubblicità. Nel 1966 cura, sempre per Tempi Stretti, «Miguel son sempre mi».

Quando sua madre annunciò: «C'è di là il parroco che vuole parlarti», JJ pensò subito che si trattasse di uno scherzo. Era sdraiato scompostamente sul letto e stava sfogliando un vecchio numero di Attitude con in copertina Boy George. Fece un ghigno, come per dire Ah, ah, ah. Lei non prestò attenzione al sorrisetto ironico e chiese, bruscamente: «Allora, lo faccio entrare?»

Non che sua madre fosse mai stata una donna molto espressiva, tuttavia la serietà con cui stava riferendo il messaggio era decisamente sospetta.

JJ la guardò, inarcando le sopracciglia. «Sarà mica vero?» chiese.

La donna non gli rispose neanche, si voltò verso il corridoio e gridò: «Venga pure, parroco, si accomodi».

JJ ebbe appena il tempo di tirarsi in piedi che già il sacerdote del paese era apparso sulla soglia della camera. Sua madre si fece da parte e lo lasciò entrare, poi richiuse la porta alle sue spalle.

Don Luigi era un uomo non più giovane, indossava un cappotto scuro e si rigirava nervosamente il cappello fra le mani.

A JJ tornarono in mente all'improvviso gli anni d'infanzia trascorsi in parrocchia, i pomeriggi di dottrina all'oratorio, la quotidianità che una volta lo legava a quest'uomo. Provò un forte imbarazzo a trovarsi del tutto impreparato a questo incontro, soprattutto perché era ancora in pigiama e a piedi nudi.

Il prete sorrise e gli tese la mano. «Ciao Giovannino, e allora? Non ci vediamo da un bel po', eh?»

Giovannino. Erano secoli che nessuno lo chiamava più così. Ormai per tutti era JJ, che stava per John-John, come il giovane Kennedy, suo indiscusso idolo sessuale.

All'imbarazzo cominciò a sostituirsi un vero e proprio fastidio. «Sì, è davvero un bel po'. Mi scusi, Don, ma vede, avrei da fare e... aveva bisogno di qualcosa?» Il prete emise un profondo sospiro. «Eh, sì. Credo proprio di aver bisogno di aiuto, Giovanni.»

«Da me?» chiese JJ incredulo. «Sì, Giovanni. Lo sanno tutti qui in paese che hai fatto successo, che sei diventato un personaggio importante a Milano, a Roma, anche all'estero! Mi hanno detto tutto della tua carriera, delle feste che hai organizzato, delle discoteche... Per questo sono arrivato alla conclusione che tu sei la persona giusta per aiutarci.»

JJ ascoltava perplesso il discorso del vecchio parroco. Con un tono a metà strada fra il lusinghiero e il lamentoso, Don Luigi gli espone il suo problema: la gente non andava più in chiesa. Erano lontani gli anni in cui Giovannino faceva il chierichetto, quando la messa domenicale era un evento per tutto il paese e la chiesa era sempre affollata. Le cause di questo cambiamento potevano essere tante: nuove tentazioni, la predominanza di interessi materiali, la concorrenza sleale di altre sette religiose. Amareggiato, il prete aveva anche cercato di cambiare la situazione. Con voce sempre più accorata, elencò i diversi tentativi che aveva compiuto per richiamare la comunità, tutti fallimentari.

«Caro Giovannino» concluse, «col tempo la gente ha dimenticato



il senso vero delle cose, i valori più preziosi... Passano la sera a instupidirsi davanti alla televisione, e la domenica mattina dormono fino alla una. Intanto la chiesa è lì, spalancata, e nessuno ci mette più piede.»

JJ, che fino ad allora era stato in silenzio ad ascoltare, a quel punto intervenne: «Per cominciare, già questo è un grosso errore.»

Il prete lo guardò sorpreso. «Dovrei chiuderla?» chiese.

«No, non chiuderla. Ma neanche aprirla a tutti. Vede, Don Luigi, il segreto di tutti i locali di successo è che sono esclusivi. Non basta andare là per entrarci: bisogna avere l'invito, conoscere qualcuno degli organizzatori, e sperare di essere scelti all'ingresso. Non ha mai sentito l'espressione "Selezione all'entrata"?»

Il prete scosse la testa imbarazzato. «Sinceramente no» ammise.

«Ecco, la sua chiesa per cominciare avrebbe bisogno di una bella selezione. Qualcuno che decida

chi far entrare e chi lasciare fuori. Già questo sarebbe un motivo d'interesse. Però poi bisognerebbe trovare una reason why per desiderare d'entrarci»

«Parli così difficile che non ti capisco.»

«Volevo dire un'attrazione, qualcosa che richiami la gente.»

«Ma come? Nella chiesa c'è il Signore! Non è abbastanza?»

«E capirai! Il Signore c'è dappertutto, non si ricorda che me l'ha insegnato lei a dottrina? E quindi c'è anche in tutte le altre chiese... A quel punto tanto vale scegliere una chiesa più trend, non lo so, il Duomo di Milano quando celebra il Cardinal Martini, la messa a Castel Gandolfo... insomma mi capisce.»

Il povero prete, sempre più spaesato, fece di sì con la testa.

JJ restò un attimo pensieroso, poi chiese: «Ci sono ancora le tende di velluto dietro l'altare?»

«Certo. Sono lì da quasi trent'anni.»

«Appunto, è il caso di rinnovare. Ci vuole un tessuto d'avanguardia, un batik, un arazzo polinesiano, un tessuto di Missoni, non so, qualcosa di fashion... E poi tutti gli anni, via, si cambia. Perché le mode cambiano, sa?»

Don Luigi di scatto si avvicinò a JJ e gli prese le mani. «Hai ragione, Giovannino. Oh, come hai ragione. Lo vedi che solo tu puoi capire a fondo questo problema, che solo tu puoi darmi una mano? Non dirmi di no. Con tutta l'esperienza che hai ti costerebbe così poco... E poi, chissà, potrebbe anche tornare utile per la tua carriera!»

A quelle parole JJ guardò il prete con curiosità; come se l'ipotesi potesse davvero stuzzicarlo.

«Per favore» implorò il pover'uomo.

JJ gli mise le mani sulle spalle e lo fissò dritto negli occhi. «Mi ascolti bene, parroco» disse. «Io la aiuto, ma ad una sola condizione: che lasci fare tutto a me e che ubbidisca a qualunque suggerimento, anche quando non è convinto. Siamo intesi?»

Subito dopo aver pronunciato queste parole, a JJ venne il dubbio di essere stato un po' eccessivo e di aver spaventato ancora di più quell'uomo già fin troppo confuso. E invece, con uno slancio emozionale, il prete lo abbracciò e affermò: «Sapevo che avrei potuto contare su di te. Stai tranquillo, farò quello che mi dirai. Sono nelle tue mani!»

Fu a quel punto che la porta della stanza si aprì e comparve la madre di JJ con una bottiglia di amaro e due bicchieri su un vassoio. Vedendo quella scena sgranò gli occhi, però, come ormai da sua abitudine, non disse niente.

Quando fu di nuovo solo, JJ si chiese perché aveva accettato quella richiesta assurda.

Da almeno quindici anni non metteva piede in una chiesa, e da almeno dieci non frequentava il suo paese per più di tre giorni al mese, Natale compreso. Non sapeva più nulla di cerimonie religio- ▶

se, né tantomeno delle abitudini dei suoi compaesani. Aveva trascorso gli ultimi mesi tra una discoteca e una sfilata, organizzando alcune tra le feste più faraoniche e memorabili che mente umana (e giovane) potesse ricordare. Il suo volto era apparso anche su "The Face" e "Vogue". Insomma, il suo mondo e quello di Don Luigi non potevano essere più distanti.

Eppure, qualcosa che l'attirava in tutta quella faccenda c'era...

In fondo, JJ non era mai stato uno dalle scelte facili. Tanto per dirne una, era stato il primo in paese ad indossare i vestiti di Moschino, e si ricordava benissimo cosa aveva comportato una decisione del genere. E poi, in questo periodo non aveva niente di preciso da fare. Anzi, per dirla tutta, da tempo non si occupava di qualcosa di memorabile. I disco club, le passerelle, avevano cominciato ad annoiarlo e si era preso un po' di vacanza proprio per ricaricarsi, per scegliere qualcosa di completamente nuovo, che facesse tornare il suo nome prepotentemente ai vertici delle cronache mondane.

Occuparsi della chiesa del suo paese forse non era un'ipotesi così strampalata. Del resto il suo motto era: «Più grande è la sfida, più forti le urla».

Trascorse la giornata meditando sull'intero progetto.

L'ipotesi di affidare a Jean Paul Gautier i tessuti gli apparve una scelta troppo azzardata per l'inaugurazione. Dolce e Gabbana gli sembrarono più adatti, non tanto per lo stile, che a JJ non aveva mai completamente convinto, ma per quella loro straordinaria capacità al compromesso, che li faceva passare per artisti innovativi, quando in realtà erano assolutamente conformisti.

Telefonò quella sera stessa. Aveva già lavorato con loro per l'inaugurazione del "Perfidia" a Firenze e del "Carnaby Trash" a Gabicce. La loro relazione personale non era stata felicissima, ma professionalmente nutrivano molto stima reciproca.

«Stefano? JJ. Come stai?»

Gli spiaque che fosse proprio Gabbana a rispondere all'apparecchio, visto che era quello con cui aveva avuto i contrasti perso-



nali maggiori. Tuttavia, discuterne con lui avrebbe reso subito la faccenda definitiva. Se riusciva a convincerlo, era fatta.

«Eh, bene. Siamo appena tornati da Tangeri.»

«Lavoro?»

«Nooo, vacanze, sai?»

«Certo, ci sono stato a settembre. Eravate da Jean Pierre anche voi?»

«Per i primi giorni, poi siamo andati in albergo. Pierre è una tale regina... E tu che fai? Sempre disco?»

«No, non proprio. Adesso ho un nuovo progetto, un'attività più innovativa, mi occupo di church styling.»

Stefano Gabbana, che non aveva mai sentito il termine prima d'ora (anche perché JJ l'aveva inventato al momento), rimase un attimo in silenzio, prima di rispondere: «Ah, interessante.»

«Sì, senti, ti chiamavo proprio per questo...»

In quattro e quattr'otto JJ illustrò il progetto. Non lesinò su cifre, programmi e grandi nomi coinvolti nell'operazione. Evitò invece accuratamente di menzionare che loro erano i primi a cui telefonava. Era

un esperto in questo campo e molta della sua fortuna professionale era dovuta proprio alla sua capacità di convincimento, all'entusiasmo contagioso con cui sapeva proporre spettacoli e attrazioni.

Gabbana disse di sì praticamente subito. Non solo, cominciò anche ad informarsi sulle dimensioni dell'altare, sulle condizioni di luminosità della chiesa, sulla capienza. Azzardò persino qualche proposta di tessuto. Rimasero al telefono per quasi un'ora.

Il nome di Madonna venne fuori solo alla fine. Dato l'argomento, Stefano lo menzionò per scherzo, ma JJ in cuor suo sperò che facesse sul serio.

Naturalmente l'idea di contattare Brian Eno per l'arredo sonoro fu della Dietorelle.

Gianfranco nel mondo delle colonne sonore lavorava ormai da anni, da molto prima che cominciasse la dieta, per intenderci.

JJ e la Dietorelle erano stati compagno d'asilo, di scuola elementare, di scuola media, di scuola di balletto classico: più che un'amicizia, un destino comune. Poi le loro strade si erano divise: JJ aveva cominciato a capire che frequentare i locali, oltre che un hobby, poteva diventare una professione, mentre Gianfranco aveva scoperto di avere un certo orecchio per riconoscere le canzoni giuste da abbinare agli spettacoli di danza, ai documentari della tv, alle sfilate di moda. Si era anche accorto di aver messo su qualche chilo di troppo e si era sforzato immediatamente di riacquistare la forma di un tempo. Tutto ciò che ottenne però fu un fisico al limite dell'anoressia e un soprannome indelebile.

Al di là di queste minime differenze, era comunque chiaro che loro due fossero stati i soli nel paese ad essersi fatti strada. Di questo erano entrambi orgogliosi e consapevoli, non a caso ricorrevano spesso l'uno alla collaborazione dell'altro, cementando in questo modo un rapporto fatto in ugual misura di stima, complicità, necessità e invidia reciproca.

Così come JJ, la Dietorelle si riteneva un'autorità nel suo campo. Con Brian Eno aveva parlato solo una volta per telefono, per quel-

la passerella benefica di Versace a favore della renna dolomitica in via d'estinzione, passerella che poi non si fece mai. Meglio così, comunque, perché Eno in quel periodo aveva appena cominciato a remixare gli U2, e non avrebbe interrotto il lavoro a metà, né per la renna, né per la foca, né per la Versace. E Gianfranco aveva già dato la sua presenza per certa. Una tragedia appena sfiorata, insomma.

«Ma vedrai che per una cosa del genere accetta subito!» diceva la Dietorelle tutto esaltato. «Come hai detto che si chiama?»

«Church restyling» rispose JJ dubbioso. Era andato a trovarlo subito dopo aver telefonato a Gabbana. Malgrado questa prima, immediata adesione, JJ non era ancora certo che tutti avrebbero aderito con lo stesso entusiasmo.

«Favoloso! Sono sicuro che appena sente la parola church ha già composto la musica, perché sai, Brian è uno così, con le ispirazioni improvvisate, i colpi di genio...»

«Ma va là, quello al massimo ha i colpi di sole! Hai visto che capelli conciatati che ha? E comunque, a me della musica non me ne frega niente: basta che ci sia dietro un nome.»

«Beh, JJ, fidati: Eno è il nome giusto, anzi il più giusto. I giornali ne parleranno tutti.»

«È quello che voglio, infatti. Ma non è mica finita qui. Lui va bene per l'inaugurazione, ma poi mi serve altra gente.»

«O, se è solo per questo non preoccuparti: chiamiamo Peter Gabriel, i Deep Forest, Sakamoto, o magari anche Youssu N'Dour, che fa così etnico.»

«Bravo: l'etnico va tantissimo adesso.»

La Dietorelle si lasciò andare un sorriso smagliante, soddisfatto con se stesso di aver toccato il tasto giusto per convincere l'amico. «Vedrai JJ, sarà un successone» concluse.

La preparazione della prima messa occupò JJ per quasi due mesi. Contattò chiunque gli venisse in mente, chiamò amici, conoscenti e anche perfetti estranei. Spedì migliaia d'inviti, tutti rigorosamente col timbro delle Poste Pontificie (era andato lui stesso a Città del

Vaticano per l'occasione: 4500 buste da affrancare, gli impiegati dell'ufficio postale ebbero un mancomento).

Ma il giorno dell'inaugurazione lo sforzo sembrò essere valso la pena: la folla era impressionante.

JJ, che pure era stato presente a eventi storici quali la festa al "Plastic" in onore di Prince o la cena di Valentino per Claudia Schiffer e David Copperfield, mai aveva visto tanti curiosi, giornalisti e regine della notte tutti insieme.

Il successo era ben oltre le sue aspettative e fu colto subito dalla paura.

«Puttanaeva, la polizia!» gridò alla Dietorelle che lo aspettava in sacrestia, appena riuscì a raggiungerla.

«Dove?» chiese Gianfranco preoccupatissimo.

«Da nessuna parte! Voglio dire, a nessuno è venuto in mente di chiamare la polizia. Hai visto quanta gente c'è là fuori? E se quelli a furia di spingere sfondano le porte? E se qualcuno sta male,

ha un infarto, gli rompono un braccio? Mica sarà nostra responsabilità, eh?»

«Ma figurati! Beati cazzi loro, fregatene.»

«Gianfranco!»

JJ e la Dietorelle si voltarono di scatto, sorpresi che qualcuno usasse ancora quel nome.

Don Luigi era sulla porta, col suo nuovo abito di velluto e seta rosa. «Un po' di rispetto!» disse.

La Dietorelle si portò la mano alla bocca e mormorò: «Mi scusi, Don.»

JJ si avvicinò al prete e allargò le braccia: «Ma questo vestito le sta da Dio!»

«Dici?» chiese il prete incredulo. Fece un paio di giravolte davanti allo specchio della sacrestia, borbottando. «Non sarà un po' troppo... frivolo?» chiese alla fine.

«Pas du tout!» rispose Karl Lagerfeld, sopraggiungendo dal corridoio. Raggiunse il prete e, a completamento dell'opera, depose sulle sue spalle una stola bianca sulla quale il simbolo dorato dello Spirito Santo si alternava alla doppia C incrociata di Chanel. «C'est parfait!» commentò.

«Karl, hai fatto un lavoro divino» confermò JJ.

«Je sais» disse Lagerfeld con un sorriso.

«Don, ha visto quanta gente c'è là fuori?»

Il prete scosse la testa, preoccupato: «Ho visto, ho visto... Di' un po', Giovanni, non avrai esagerato? Questa gente mi sembra troppa, e troppo strana soprattutto. E poi fanno un tale confusione! Anche il telefono non ha mai smesso di suonare un minuto. A proposito, ha telefonato continuamente una certa Sozzona...»

«Sozzani, parroco. Carla Sozzani» corresse JJ.

«Bravo, proprio quella! Dice che dev'esserci un errore, che lei non ha ricevuto l'invito.»

Con un sorriso di soddisfazione da guancia a guancia JJ disse alla Dietorelle: «Hai sentito? Dev'esserci un errore! Scommetti che la prossima volta che le chiedo lo spazio di Corso Como per una festa privata me lo dà al volo? Certa gente è proprio pazzesca!» Poi si rivolse a Don Luigi: «Mi raccomando, niente incertezze adesso. Voleva la gente in chiesa? Eccola. Una ▶



folla così in chiesa non c'è mai stata, neanche quando era venuto il Vescovo a fare le comunioni nel '72. Coraggio, Don. Io la mia parte l'ho fatta, adesso tocca a lei!» e con queste parole lo spinse verso l'altare.

Il prete si incamminò verso il suo destino. Nelle ultime settimane del resto aveva imparato a dare ascolto a JJ senza troppo discutere. Lo vedeva talmente sicuro del fatto suo e capiva così poco di quello che gli diceva che non poteva fare a meno di fidarsi ciecamente di lui. In cuor suo non era certo che quella che stava per fare fosse la cosa giusta, ma la vista di tutta quella gente che faceva quasi a gara per entrare ad ascoltare la Parola del Signore lo rassicurò enormemente.

Quando fece il suo ingresso, il brusio fra le panche si zittì immediatamente e udì distintamente la voce del chierichetto che annunciava: «Canto d'ingresso».

A quel punto attaccò la musica maestosa dell'organo e il coro delle "Voix Bulgares".

Don Luigi capì che adesso toccava proprio a lui.

JJ seguì tutta la cerimonia dalla sacrestia, un occhio sull'altare, un orecchio al telefonino.

Andò tutto a meraviglia, tranne forse per la comunione, quando nessuno del pubblico capì che doveva mettersi in fila per riceverla, tutti convinti che fosse il prete a dover andare da loro. Dopo qualche attimo di immobile incertezza, JJ ebbe la felice intuizione di spingere la Dietorelle nella navata centrale perché desse l'esempio. Il trucco funzionò e decine di persone si accodarono per avere l'eucarestia. Per molti era la prima volta dopo venti o trent'anni, per gli altri era la prima volta tout-court, dal momento che erano di tutt'altre religioni che la cattolica.

Quando la messa terminò tutti si alzarono per applaudire e a JJ sembrò che Don Luigi fosse più confuso che soddisfatto di fronte a quella manifestazione d'apprezzamento. Ma poi, guardando meglio, vide che il pover uomo si stava commuovendo.

Dopo la cerimonia, Don Luigi tornò velocemente in sacrestia,



completamente stordito dagli eventi. La musica ad altissimo volume, le luci che roteavano sulla sua testa, la tensione per questo debutto, l'avevano veramente provato. Ora voleva stare da solo per un po' e calmarsi.

Si stava togliendo la tonaca nel corridoio, quando si trovò davanti una specie di gigante nero. «Madonna!» gli sfuggì e la grande sagoma capì di averlo spaventato, allora si levò l'enorme cappello scuro e gli tese una mano per presentarsi. Il prete gliela strinse, incerto, mentre il gigante cominciava a parlare, con voce calda e profonda, in una lingua che lui non conosceva. Don Luigi si guardò in giro, cercando con gli occhi qualcuno in grado di tradurre quel discorso malinconico. Non dovette cercare molto. JJ, che all'urlo di Madonna si era precipitato per controllare che fosse effettivamente lei, era già al suo fianco. Alle sue spalle, quasi ipnotizzato, la Dietorelle sussurrò: «Ma è Grace Jones!»

Don Luigi gliela indicò con un gesto e disse: «Giovannino, meno male che sei qui. Questo signore così preoccup...»

«Questa signora» puntualizzò JJ, gentiluomo.

Don Luigi la guardò stupito, poi le sorrisse e riprese il discorso: «Beh, quel che è. Dicevo che mi sembra così preoccupata. Vedi un po' che cosa vuole».

«Certo Don, lasci fare a me.» «Honey, may I help you?»

Yes, che mayava helparla. La Grace voleva chiedere al parroco di celebrare una messa in memoria di un suo amico cattolico, morto qualche anno fa.

JJ fece per tradurre a Don Luigi, ma poi, colto da un dubbio glamour, si voltò ancora verso di lei e chiese: «Excuse me. What's the name of your friend?»

«Andy Warhol.»

A quel punto, anzi a quel nome, senza preoccuparsi di tradurre una parola, strinse la mano a Grace e gridò: «Of course he can! When? Next week? Next month? On a Saturday night? On Sunday?»

Grace lo guardò fisso negli occhi come se stesse pensando, poi dichiarò: «Saturday night for Andy is the best».

«Wonderful, darling!» la rassicurò JJ e prese il prete per un braccio: «Don Luigi, stavamo facendo un errore colossale! Meno male che è apparsa la Madonna Nera qui a indicarci la via...»

Don Luigi si accigliò subito: «Cosa abbiamo sbagliato? A me sembrava che la messa fosse andata abbastanza bene...»

«No, Don stamattina è andata benissimo. È solo che abbiamo pensato di occuparci degli inviti dei giornalisti, dei vip, delle star, insomma dei vivi. Ma, e i morti?»

«Vuoi portare dei morti in chiesa!?!» gridò Don Luigi allarmatissimo.

«Ma no, Don. Ho detto solo che dobbiamo occuparci anche di loro. Voglio dire, certe volte un morto è più fashion di un vivo: pensi a Freddie Mercury, a Kurt Cobain, a Robert Mapplethorpe.»

«E chi sono?»

«Lasci stare. Basta che li mettiamo in programma.»

«In programma?»

«Ma sì, i suffragi, le omelie... insomma non posso mica dirle tutto io!»

Don Luigi non seppe far altro che dargli ragione.

JJ passò le settimane successive più in edicola che a casa. Praticamente tutti i quotidiani si occuparono dell'evento, dai locali ai nazionali. JJ sfogliava rumorosamente le pagine, senza sapere bene dove cercare, perché ogni testata aveva inteso l'evento a modo suo. Chi l'aveva messo sotto la categoria Spettacoli, chi Cronaca, chi Musica, che Moda.

JJ era entusiasta. A chi lo intervistava riferiva sempre lo stesso aforisma di Oscar Wilde: «Quando i critici sono in disaccordo fra loro, l'artista è in accordo con se stesso», una frase che gli sembrava appropriatissima e che lo faceva anche passare per colto, mentre in realtà lui l'aveva trovata nell'ultimo numero di Max, in quella rubrica in cui la gente manda una sua foto e una citazione.

Ma la vera sorpresa furono le riviste. Anche se JJ aveva sperato in un interesse più ampio del semplice evento da stampa quotidiana, mai aveva immaginato una copertina. Una mattina in edicola quasi gli prese un colpo quando se ne trovò davanti ben quattro. Dovette fare uno sforzo per non mettersi ad urlare. Passato l'entusiasmo iniziale, osservò i titoli che ognuna aveva dedicato al suo progetto: Panorama: «Chiesa, la nuova tentazione», L'Espresso: «Dimmi in che chiesa vai...», Moda: «Il trend del sacro» e King: «Pro-Vocazioni». JJ pensò che sarebbe stato una celebrazione perfetta della sua opera, se solo non avessero scelto tutte quelle donne nude coi crocefissi sul seno come immagini per le copertine.

L'interesse che si era creato intorno alla chiesa di Don Luigi era enorme. Oltre alle chiamate dei giornalisti, JJ continuava a ricevere offerte di collaborazioni di ogni tipo per le funzioni religiose, ma poche erano quelle che riteneva veramente valide ed interessanti. La proposta che tuttavia lo incuriosì più di tutte fu quella di un giovane volontario. Aveva telefonato una mattina, mentre JJ era nel pieno dell'attività per la preparazione del memorial di Warhol. Si era presentato come il segretario di una nuovissima fondazione, ancora alla ricerca della sede più adatta per annunciare la propria nasci-

ta ed inaugurare l'attività. Dopo averci riflettuto a lungo, il giovane aveva pensato che la chiesa di Don Luigi era senza dubbio la scelta migliore.

«E di che associazione si tratta?» s'informò JJ.

«Vegetal Amnesty» annunciò orgoglioso il neo-segretario.

JJ non era sicuro di aver capito bene. «Cosa?» richiese.

«Vegetal Amnesty.»

«E cosa sarebbe?»

«Guarda, è una storia lunga.

Noi come associazione nasciamo da un distacco di Animal Amnesty. La nostra filosofia di base è così semplice che si riduce letteralmente a tre parole: "Kind to trees", cioè siate gentili con le piante. Noi vogliamo batterci contro l'insensatezza di chi continua a cibarsi di sostanze vegetali, strappandole dalla terra senza il minimo rispetto. È un dramma incredibile per l'ambiente ed è un segno profondo d'inciviltà, non sei d'accordo? Cioè, c'è gente che dice di amare le piante, che ha il giardino



pieno, che con le piante ci parla, e poi a tavola cosa fa? mangia un'insalata. No, guarda, è pazzesco!»

JJ, che fiutava i trend a chilometri di distanza, non ebbe bisogno di sentir dire altro. Aveva afferrato l'idea al volo, e le sue potenzialità pubblicitarie soprattutto.

Disse subito: «Va benissimo, quando?»

E si accordarono sulla data.

JJ riappese, poi chiamò la parrocchia.

«Pronto, Don Luigi, è lei? Senta che cosa pensava di dire nella predica di domenica prossima?»

Il prete rimase un po' sorpreso dal quesito. «Ma, veramente stavo ancora pensando all'omelia di sabato sera per quel pittore morto...»

«Va beh, il tema glielo dò io allora» tagliò corto JJ. «Le piante.»

La messa in memoria di Warhol fu un evento, se possibile, ancora più clamoroso del debutto. C'erano giornalisti e tv dappertutto. In paese fin dall'alba aveva cominciato a circolare la leggenda secondo la quale la signora Giacomelli, che abitava in piazza proprio a fianco della chiesa, aveva guadagnato venticinque milioni affittando il proprio balcone alla troupe di Nonsolomoda. Lei smentì categoricamente queste voci, dicendo che aveva prestato gratis il suo balcone, ma intanto un mese dopo si comprò una pelliccia di visone Annabella.

Fra i partecipanti alla funzione ci furono anche molte ex superstar della leggendaria Factory. JJ ebbe quasi un collasso quando gli presentarono un ometto grassoccio di mezza età e gli dissero che era Joe Dalessandro. Tuttavia quando vide Ultra Violet e Debbie Harry capì che il tempo non era stato crudele solo con i sex-symbol maschili.

Nessuno comunque fece in tempo a preoccuparsene perché, radiosa come un miracolo, Madonna era apparsa sul serio. Il suo sogno ancora irrealizzato di fare un film sulla vita di Candy Darling e l'attrazione che da sempre provava per il sacro avevano funto da richiamo irresistibile per la circostanza ed era arrivata in segreto, con un aereo privato, all'ultimo minuto.

JJ capì che quello era il momen- ▶

to più alto della sua carriera di uomo, di donna e di artista. Mentre andava a riceverla e si chinava a baciarle la mano, pensò confusamente che per una diva di questa statura avrebbe potuto seriamente fare follie, come andarci a letto. Ma poi il suo istinto professionale prevaricò e, senza dirle nulla, la condusse alla prima panca, dove la fece accomodare al lato opposto di Grace Jones. E anche se i flash dei fotografi rischiararono di accecarlo, JJ rimase a lungo ad osservare affascinato le due dive baciarsi sulle guance, vedendo in questa scena l'immagine di pace più glamorous della storia, nonché il suo massimo capolavoro professionale.

Questa volta la polizia dovette chiamarla sul serio, perché la folla rimasta fuori faceva un tale chiasso che Don Luigi non riusciva a farsi udire, neanche col microfono.

Gli agenti alle telecamere di TG4 dissero che era la prima volta da quando erano in servizio che venissero chiamati in un locale per difenderlo dai rumori provenienti dall'esterno. Come ormai ogni cosa che riguardava la chiesa di Don Luigi, anche questa osservazione, apparentemente casuale, fu riportata praticamente da qualsiasi organo di stampa.

Come sempre succede in questi casi, non tutti però apprezzarono il grande successo dell'iniziativa. Non mancarono quindi né i contestatori, né i vandali. JJ non si fece intimidire dalle stroncature di alcuni giornali o dalle lettere offensive che riempivano la sua cassetta, tuttavia non poté fare a meno di sentirsi profondamente ferito quando scoprì la scritta razzista apparsa una mattina sul lato destro della canonica: NAOMI ATEA, LINDA EVANGELISTA!

JJ era abituato all'invidia e alla maldicenza, ma questo era decisamente troppo. Bisognava assolutamente rispondere ad una tale provocazione, con un gesto deciso e inequivocabile.

Tre giorni dopo Oliviero Toscani era lì. Con un accorato discorso antirazzista, JJ convinse Don Luigi a posare sull'altare con indosso un dolcevita bianco e le braccia spalancate. Furono sufficienti due scat-



ti. L'immagine, lievemente ritoccata e con la semplice aggiunta di una corona di spine, divenne la campagna mondiale United Colors of Benetton per la collezione Autunno-Inverno 1996. Solo nei paesi arabi si rifiutarono di pubblicarla e venne sostituita dalla foto di un toro sgozzato. Per il resto, il volto incredulo di Don Luigi fece la sua comparsa sui manifesti di tutto il globo, dagli Stati Uniti all'Ucraina.

Secondo un sondaggio de Il Venerdì di Repubblica, in soli quattro mesi la chiesa di Don Luigi era diventata la più celebre chiesa italiana dopo la Basilica di San Pietro e il Duomo di Milano.

Silenziosamente, anche Don Luigi aveva cominciato ad assorbire il grandioso cambiamento che era avvenuto nella sua parrocchia.

Una mattina stava per attraversare la sacrestia quando venne raggiunto trafelato da un chierichetto.

«Don Luigi! Don Luigi! La voglio al telefono!»

Il prete guardò il ragazzino con un'espressione di fastidio. «Ma non vedi che sto andando a cele-

brare? Digli di chiamare più tardi!»

Fece per andarsene, ma il chierichetto lo trattenne per una manica: «È la Santa Sede» annunciò.

Don Luigi aprì la bocca come per replicare qualcosa, ma non disse niente. Si voltò verso il corridoio e raggiunse il telefono a grandi passi.

«Pronto?»

«Don Riboldi?» chiese una voce austera e lontana.

«Sono io.»

«Buongiorno, sono il Portavoce di Sua Santità. Il Sommo Pontefice ha udito molto parlare di lei.»

Don Luigi rimase in silenzio, non sapendo bene cosa rispondere a questa notizia.

«Ha sentito ciò che ho detto?»

«Sì, sì, certo» si affrettò a confermare.

«Bene. La chiamo perché il Santo Padre ha deciso che verrà nella sua chiesa a celebrare una messa speciale per la pace nel mondo il giorno 26 del prossimo mese.»

Proprio in quel momento la porta dello studio si aprì e Don Luigi vide JJ venire verso di lui con aria preoccupata.

«Parroco, la gente in chiesa la sta aspettando» sussurrò.

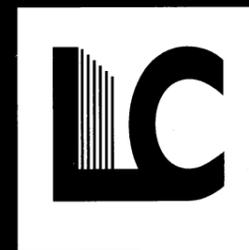
«Don Riboldi, ha capito cosa le ho appena annunciato?» ripeté il Portavoce della Santa Sede. «Il Pontefice verrà da lei il giorno 26 del pross...»

«Sì, ho sentito» lo interruppe Don Luigi, poi, coprendo con una mano il ricevitore chiese: «JJ, ma il 26 non c'è la messa cantata di Laurie Anderson?»

JJ lo guardò stupito. Era la prima volta che Don Luigi usava il suo nome d'arte, ed era anche la prima volta che citava correttamente il nome di un artista. Per un attimo ebbe l'impressione di non averlo mai visto così sicuro di sé. Quell'omino confuso e spaventato che aveva bussato alla porta della sua stanza solo qualche mese prima ora gli appariva una persona nuova, decisa, felice.

Disse: «Sì, Laurie Anderson è il 26 e la domenica dopo c'è la Via Crucis di Malcolm McLaren», poi con un cenno del mento indicò l'apparecchio. «Ma chi è al telefono?» chiese.

Don Luigi scosse le spalle. «Un questuante,» rispose. ■



LIBRERIA COTTI

specializzata in:

NARRATIVA

POESIA

SAGGISTICA

MANUALISTICA

LIBRI DI VIAGGIO

RICERCA TESTI

(Aperti la domenica mattina e il giovedì pomeriggio, chiusi il lunedì)

Piazza del Popolo 3

San Giovanni in Persiceto (Bo)

Tel. (051) 681.04.70

Mario Corticelli da «Il sig. Spinge»

MARIO CORTICELLI è nato a Budrio (Bologna) nel 1966. Tra Budrio e Bologna vive e lavora. Suoi testi sono apparsi su varie riviste e, in volume, sull'antologia «RZZZZZ!» (Transeuropa, '93). Questo «Il sig. Spinge» è dedicato a F., la sua fidanzata.

UNA STRADA PIÙ BREVE

Come corre l'auto sulla strada, e veloce! Ma c'è un'ora prima di Entella, un'ora, davvero.

«Ah» dice Spinge, «ah, davvero, e perché non andare a Stia, piuttosto, davvero, sono solo tre chilometri da qui, solo tre, o non più di tre ed un quarto, davvero, tre o poco più, a Stia, non è allora meglio?»

«Ah, davvero, a me sembra» così dice Spinge, svoltando, «davvero.»

Tuttavia, a Stia non incontra F., la sua fidanzata.

ACUTEZZA DEL SIGNOR SPINGE

Il signor Spinge torna alla finestra.

«Ah, la casa, e il cielo, a che punto! Ecco che occorre che io osservi davvero e preciso e attento, e con cura, davvero! Già è tardo autunno, e i rami degli alberi, le foglie cadute, davvero! Ecco che i rami spogli e sottili del grande tramato albero tracciano di segni la casa che è dietro - davvero, di segni - e in che sottile reticolato e acuto! Alcune linee più marcate, aperte quasi a ventaglio verso l'alto, su cui tutte le altre si appoggiano - ma anch'esse con minuzia filettate da più esigue sporgenze, da sporgenze sottili, quanto sottili, e accurate, davvero! - e altre linee, che attorno a quelle si diffondono, da quelle, intersecandosi in piccoli spicchi e precisi, in triangoli in poligoni irregolari ma così ben curati, ah, e precisi, e sicuri, e netti davvero, e sottili! Ah! E la casa, davvero occorre che io mi renda conto con cura, è dunque come incisa, tramata da tali acute geometrie, da maglie sottili e accurate! Davvero è composta, davvero è scomposta in così piccole tes-

sere, e minuziose, davvero, così precise e sicure - ma sottili, di soli contorni, e minuziose, davvero! E quanto perfettamente l'una all'altra combaciano, sottili e lievi, davvero, e come così immobili nell'aria tramano la casa in mosaico di cristallo! E se fossero lame» così pensa il signor Spinge, con cura osservando, «davvero quanto profonde - così sottili, a tal punto accurate, e acute, precise, ah, acute davvero! - quanto profonde per vero taglierebbero, e con che facilità - con che semplicità! - precisamente reciderebbero! Solo breve e piccola scossa, solo una minuscola scossa, di piccola forza, un piccolo tocco davvero da solo basterebbe! E con attenzione, davvero, con attenzione occorre che minuziosamente osservi ora, la casa in tal modo tramata. A che punto, a che punto i rami, e la casa, a che punto! Poiché ad un punto - tutte le foglie per certo cadute, e l'aria a tal punto di vetro, e sottile, e così netti i confini, così acuti davvero e precisi, e sottili i minuziosi rami - solo un soffio d'aria, ad un punto, un fiato di vento davvero - i rami, la casa, guarda, anche il cielo è raggiunto, e tramato, davvero! - un soffio soltanto e in quanti frammenti! In tanti frammenti e precisi, sottili, con minuzia recisa la casa davvero - e il cielo, e il cielo lì sopra ed accanto, vicino - sarebbe franta d'incanto la casa - e i cristalli! Sottili cristalli, e tinnanti, davvero!

«Occorre dunque che al più presto telefoni a F., la mia fidanzata, acciocché per tempo l'avverta che difficilmente davvero - con difficoltà, davvero - potrò recarmi da lei, nell'imminenza - poiché davvero, così posso notare, davvero è cosa imminente, e cristallina, davvero, a tal punto il cielo, e la casa, e l'aria, e i rami! - di simile crollo.



«Ah, ma finissimo! Mirabile e finissimo davvero! E minuzioso, preciso, sottile crollo!» Così pensa Spinge, che osserva con cura.

IL SIGNOR SPINGE SI SVEGLIA E CERIMONIOSAMENTE RICHIEDE

Così pensa Spinge, appena desto: «Gentile sig. Sogno, preclaro ed esimio, potrebbe davvero ripropormi quell'ultima scena, e così ben dipinta, e bella e variata? Poiché, davvero, davvero per quel solo durare mi ero distratto, e non prima, che prima davvero per bene rammento. Davvero, mi creda, sig. Sogno gentile, davvero, il mio interesse del tutto è assai vivo, e tuttora, per certo, e dunque, davvero, io sono a questo richiederle del tutto sincero. Poiché, davvero, per solo quel poco mi ero distratto, davvero.»

IL SIGNOR SPINGE MANCA DI RISPETTO

«Mantenga, dunque mantenga la sua posizione!» dice uno lì accanto, davvero, in piena fila accalcata.

«Non facile davvero» a tal modo cogita Spinge, «in questa stretta prossimità di cose e persone - accalcate persone, davvero! e cose con loro. Devo del resto riuscire. Davvero non certo mi sovvenivo di così facilmente esser pronto allo scivolo, tra accalcate cose e persone. In questa stretta vicinanza di cose e persone - davvero, strette persone - si dovreb-

be piuttosto con forza a vicenda esser tenuti - o con urti, in cozzi spingere e sottili accorgimenti, astuzie,

ognuno tenendo per certo la posizione tra gli altri. Ah, ma quanto davvero scivolo! A volte mi pare non del tutto, davvero, scivolo e scorro, ma solo a tappe qualche parte fatica tenersi, e scende, si prova, s'avanza o scappa - ah, davvero, ed ecco, le gambe...»

«Mantenga la fila! La gamba che cerca d'avanzare, lì sotto, la ritragga all'istante! Controlli dunque da ora il suo arto!» dice un altro.

«Dunque la gamba - la gamba di destra, per certo - s'avanza, scende senz'altro, tenta e scivola via. Ah, ma quanto lunga la gamba di destra! Ma sottile, davvero, sottile e più duttile davvero di quel che sapessi. Ora certo io devo riprenderla, se più ancora non voglio sbagliare, o mancare rispetto, la ritraggo senz'altro; riavvolgo... Ah, ma scivolo, ancora, davvero, ancora io scivolo! E che parte che scivola ora: il braccio che tengo contro il fianco a sinistra, dalla tasca la mano mi scende, scivola, via, davvero s'insinua...»

«Mantenga dunque la sua posizione! È ora con offesa che tenta di spingere oltre la mano sinistra! E quanto sottile!» viene detto a Spinge, davvero.

«Senza'altro è mia la parte del torto, devo dunque fin d'ora ritrarre la mano, agire senz'altro sul braccio, ma temo più basso, la gamba che scesa par tenti riprendere il suo avanzare - o devia, a destra, o indietro s'insinua, davvero, s'avanza! - se in altro m'impegno, se per la mano che ho a sinistra m'adopro. Ma tento senz'altro, sono io per certo nel torto: ecco dunque che vado a tentare, che

tento, ritiro la mano sottile - davvero, sottile davvero, e allungata la mano, e le dita sottili - ritiro m'adopro la mano sinistra cercando le punte - a tal modo tentando - delle dita sottili, le tiro, senz'altro le chiamo qua verso di me... Ah, ma la gamba, la gamba di destra! E quella sinistra, assieme davvero, di destra e sinistra ora scivolano e scendono, scorrendo s'avanzano, davvero, e guarda, come tentano, davvero, l'esterno, ah...»

«La fila! La fila! Mantenga dunque la fila! Vediamo le gambe, le punte dei piedi scivolare più avanti! Lei certo va oltre! Né tenti - indietro insinuando - i più giovani a farsi più avanti!»

«Davvero, davvero, non sono loro nel torto» gh, è preoccupato il signor Spinge, e costernato, davvero. «Davvero io devo, tento senz'altro, ma come riuscire? Tento dunque di richiamare le gambe - la destra nell'ordine, e poi la sinistra... O forse per moto contrario? Non facile certo, non facile - così le ritraggo, cercando le dita dei piedi, le punte davanti - sottili, sottili e lontane, a fatica le sento, davvero - ma ora... Ah, il braccio, la mano - e sbilanciato ora tutto mi pare di scivolare, a destra la spalla mi scivola e scende, s'avanza, tenta lei pure l'esterno, e il tronco si piega, ah, e scivola il tronco, davvero, s'avanza tra le accalcate persone - almeno due posti più avanti, davvero - e in che modo - sottile, e leggero, davvero - scivola, avanza...»

«Lei pare non avere capito», uno ora grida, «E dunque, la fila! Mantenga la sua posizione, mantenga dunque la sua posizione!»

«Di certo per questo non mi risento, non loro sono nel torto. Ma come, davvero in che modo poter rimediare? Tento senz'altro, non faccio che questo, davvero! Richiamo la spalla, ►



la chiamo, a tal modo tentando, e il tronco - ah, il tronco sottile, e leggero, davvero, leggero! - e tento le gambe, dalle punte dei piedi, dalle dita sottili - sottili davvero! E guarda il colore che hanno preso, accanto al cuoio di scarpe di quello stretto signore! A fatica le sento - e le mani, le braccia sottili, destra e sinistra le mani, le cerco qua e là, tento un po' attorno, ma è fatica sentire, sottili, e lontane! Ah, ecco quindi una mano, il braccio sottile - ma ampio, elegante davvero, ampio a tal modo e sottile - fianco alla pedana sottile, e che adatto colore che ha preso! Si fonde, pare davvero in esso tuffarsi! E l'altro, il braccio altro che cerco - davvero, tentando, davvero - è forse là oltre...»

«Davvero, non solo la fila! E dunque non solo non tiene la fila, non cura la sua posizione! Ora più a fondo s'insinua, ora in pieno disordine qua e là lei tocca e s'insinua! Lei perde, dunque, la sua posizione» così a Spinge viene detto, terribile, davvero.

«Per certo, dunque per certo ho perduto la mia posizione! Davvero sono del tutto nel torto, davvero in alcun modo più posso riuscire.

«Occorre dunque senz'altro che riprenda i miei passi e ritorni a casa, al più presto, davvero» così decide il signor Spinge, e se ne va.



DALL'AGENDA DEL SIGNOR SPINGE

«Se io m'infilo nel letto» diceva un'altra volta, «allora dovrò dormire, davvero, e al risveglio sarà domani, la mattina fredda di domani, per giunta, davvero, e sveglio indossati i miei vestiti più belli - scelti con cura, davvero, con cura e buon gusto - ecco allora dovrò recarmi all'appuntamento, in città, davvero, e in un palazzo del centro, all'appuntamento che credo, davvero, credo avere da solo deciso, così mi pare, già, a questo modo mi pare di ricordare, davvero, e cui giungerò inaspettato, per certo, credo davvero, e chi incontrerò, allora, appena sorpreso, davvero, ma meno imbarazzato di quanto io stesso sarò, e timoroso, davvero, sarà io credo costretto dall'arrivo inaspettato a mettersi in guardia, diamine, a farsi pronto alla controffensiva - alla controffensiva, davvero - e io dovrò esporre e chiedere - poiché sarò andato, davvero - con questa io credo mia voce non sicura, non chiara davvero, con frasi temo senza importanza, e per certo non ben impostate, davvero, che termineranno in parole sempre più - lo vedo, davvero - sempre più vaghe, incerte, davvero, e allora davvero sarà chiara - così, davvero - la mia debolezza, e l'altro messosi in guardia, davvero, prima, poi ancora più contrariato dal vedere senz'altro che solo si è trattato di un falso allarme, davvero, che senza motivo è stato indotto a prepararsi al peggio, l'altro - davvero, così - si farà più ostile, ed io chiederò, credo, ma timido, davvero, e sempre più, e stanco oramai, davvero, ed alla richiesta sarà solo forse, per desiderio di brevità, credo, davvero, non per altro, per desiderio di por termine a quella fastidiosa situazione, già anche troppo strascinata, davvero, già troppo, alla mia richiesta allora sarà, forse, opposto solo un rifiuto, davvero...»

«Ah» diceva poi Spinge, «ma devo, io credo, davvero: che altrimenti qui, nelle mia stanza, eccolo bussare, eccolo entrare, davvero, per aver cura che davvero io mi corichi e dorma, e poi presto davvero mi alzi.

«Ah, davvero, non c'è un attimo di quiete, davvero» pensa il signor Spinge da sotto le lenzuola.

RITORNO

«Oh oh!» dice Spinge. «Davvero, ho fatto male ad andare via così, che non ho salutato, davvero, cosa non bella, per certo, ed educata neppure, davvero, che si dirà di me, e a ragione, io credo, davvero, e allora miglior cosa da fare è pronti tornare, davvero, subito ed ora, e rimediare, davvero, se possibile, rimediare, per certo. E allora, davvero, così: fermarsi, giù il piede, e poi l'altro, davvero, per mettere la marcia più giusta per questo, fermarsi, davvero, per poi ritornare, ma adesso, al più presto, la marcia, davvero, la marcia indietro, davvero, per ritornare subito ed ora, ecco, sono qui davvero per metterla - ah, ma davvero, no, non è certo bene, davvero, fermarsi qui ora, davvero, che guarda, se questo facessi, guarda, che quello qui dietro di me, vicino, davvero, che lì mi tallona, guarda, un attimo e che duro lo scontro, davvero, e con che forza davvero e che tonfo poi, e davvero a tal punto lo scontro, mi pentirei, davvero, di quanto or ora deciso, di presto tornare per i giusti saluti, indietro, certo, e vorrei, davvero, dritto essere andato, davvero, e andare avanti, e così andrei, avanti, ecco, e vado avanti, davvero, ed è tutto a posto, davvero, tutto a posto, ed è tutto bene, davvero» dice Spinge.

«Ah! Ma dove, adesso, dove andare, davvero?» si chiede.

«LA BUONA POMATA»: UN RACCONTO DEL SIG. SPINGE [PRIMA, DAVVERO, STESURA]

Ah il prurito al piede! Per quel prurito prese la buona pomata, la spalmò con cura, con cura affettuosa la spalmava e con affetto, cospargeva con cura il suo piede attorno e sopra, e la sensibile pianta delicata, delicata davvero! E che sollievo, che sollievo - davvero buona buona, la buona pomata, ma buona, davvero - che sollievo che il prurito - davvero, davvero il prurito del tutto era andato, davvero il prurito se n'era sparito... Ah, che il prurito se n'era andato, davvero!

E certo, quasi pure il ricordo - a tal punto, davvero, a tal punto era il sollievo - quasi pure il ricordo assieme era sparito, davvero, del tutto se n'era andato! Ah, e ah! Davvero, ah!



Che pure - ah, pure il suo piede, disdetta, davvero, pure il suo piede, diamine diamine - ecco, è questo, davvero, che pure il suo piede, come davvero pensare, ah, pure il suo piede, perbacco...

Eh, che pure il suo piede per giunta se n'era andato, quel suo bel piede - davvero il suo piede più bello, davvero, non altri così ne portava - quel bel suo piede, il bel piede tra i belli davvero se n'era sparito, davvero! Il piede per giunta se n'era scomparso! Cosa davvero - davvero, non buona -, cosa davvero da mettere in conto, del resto, davvero, era bene per tempo prevedere tal cosa, per il piede scomparso - e il piede più bello, davvero, per tempo era bene temere tal cosa... Che le stesse avvertenze, davvero, le stesse avvertenze all'interno, d'altronde, è bene sapere, davvero, se lette con cura, se lette per tempo con cura - così certo è bene e così meglio fare, per tempo, davvero - le stesse avvertenze all'interno erano chiare a spiegare, davvero mettevano in conto...

Ah, ma le avvertenze - è ben possibile figurarselo, davvero, non arduo

pensare tal fatto - ah, per certo, e da per loro - davvero, del tutto da sole, a tal modo, davvero - erano appena scomparse, le stesse avvertenze all'interno, davvero, mentre ben ben le leggeva, le stesse avvertenze nel leggerle, buffo che...

Ah! Ah ah! O era invece piuttosto scomparso - poiché così è giusto chiedersi, è bene a puntino informarsi e ogni aspetto senz'altro vagliare, davvero - o dunque era invece scomparso, davvero, piuttosto lui stesso, nel mentre che ben le leggeva, ben bene quelle chiare avvertenze - se pure all'interno, trovate, le avvertenze all'interno, non subito viste, davvero, le chiare avvertenze -, nel leggerle invece forse era stato lui...

Ma se - ah! - ma se lui subito era andato scomparso, allora - davvero, ah, diamine, allora - come spiegarsi, come per certo giustificarsi - lui sparito, del tutto scomparso, davvero - da dove insomma pungeva, da dove per vero nasceva quel... da dove che diamine quel forte prurito...?

«Perbacco, marito mio, accorri, qui un piede senz'altro, un piede che è monco del tutto di uomo, ma mon-

co d'uomo del tutto, davvero, indugia balletta qui nella tua stanza!»

[«Non dire sciocchezze, bambina, e prendimi il calzetto bluette che ti porto a ballare.»]

[Parte espunta nella seconda stesura, espunta, davvero.]

E dopo l'urlo, ah, come di qua e di là saltellava - saltellando di qua e di là con levità il piede - superato il primo stupore, il primo, davvero, non oltre superato stupore, come davvero di qua e di là saltellava la donna, il piede inseguendo, davvero, cercando di coglierlo, cercando tentava acciapparlo, e svelta davvero, cercava, davvero ogni scatto tentando, e balzava - davvero, per giunta balzando tentava, per coglierlo certo - e scattava, tentando, s'appostava, balzava - davvero tentava acciapparlo, davvero, e con foga tentava - e tentando, ogni modo davvero tentando, s'imperlava, la donna, per giunta, davvero, tentando e balzando con foga, s'imperlava, e traspirava, finanche sudava, e a fiotti - a fiotti, davvero, a fiotti abbondanti - grondava, che poi ora si siede, davvero - tregua, è calma di tregua - si siede ora, su sedia e ansimando, davvero, ancora ansimando e con foga, si terge la fronte.

E ah, ah che prurito alla mano! - come ha fatto a non prima sentirlo, certo per vero la foga, davvero, la foga per certo del piede inseguire, e corre di là, ecco che corre di là, davvero, con foga davvero la donna, cercando, davvero cercando, ecco che corre cercando la buona pomata...

[Secondo questo schema: dai 2 personaggi iniziali - davvero, 2 e non più - ottenere 1 piede e 1 mano; da X personaggi da introdurre nel seguito ottenerli 2 graziosi figurini di tutto completi - i 2 personaggi iniziali, davvero, e proprio quei 2!]

[Parte espunta dalla stesura definitiva, espunta, davvero.]

Ah, ma con difficoltà, di là, davvero, con certa difficoltà correndo di là, poiché qualcosa si scrolla, qualcosa sobbalza, la casa - davvero, la casa, davvero - sobbalza: ah, che prurito alla porta!

E ah, che prurito al selciato!
E ah, ah, che prurito che prende il quartiere Tarino!

E ah, ah, ah che tremendo prurito davvero al colle Martino!

E che folla agitata riempiva le strade, che immane marea usciva da case, saltando davvero a tre via per volta - a quattro, a cinque, ma pure due a due - da porte e finestre, riempiva le strade agitata gridando, accalcata premuta pressata, «Non manna, non manna, pomata!» esclamava la gente uscita per strada, «Non manna - davvero - non manna, pomata!», esclamava, e s'affannava agitato ognuno qua e là, tirando gridando scalciando, tirando gridando a gran foga manate o gran schiaffi pesanti, schiaffi pesanti in volto a quant'altri, e altrettanto - davvero, davvero, davvero altrettanto - altrettanto gridando aspettando - tirando ognuno a ogni altro ceffoni pesanti, e altrettanto aspettando per sé.

[Troppo brusco cambio di ritmo; vedere di rallentare la parte finale.]

[Parte espunta dalla terza stesura.]
[Espungere le parti espunte? Cfr. stesura finale.]

«Ah!» dice Spinge posando la penna, «davvero, si è fatto tardi!»

UNA PARZIALE VITTORIA DEL SIGNOR SPINGE

Il signor Spinge siede al colmo della scala, sull'ultimo gradino accomodato.

«La pallina, leggera pallina che tengo in mano è bianca, ma non arrendevole, attento! Ah, leggera, cava al suo interno ospite d'aria leggera, sottile di plastica bianca, bianca, ma insidiosa davvero! Se io infatti - come ora vado facendo, e così faccio talvolta - la getto sulla scala, che rimbalzando come solita fino al piano scenda, davvero potrei io conoscerne il numero di balzi? Davvero non certo, impossibile a contarsi, davvero, impossibile a controllarsi quel numero balzante: davvero ogni volta distratto, rapito dai suoi voli interrotti, dalle traiettorie curve e variate che traccia! Dal ritmo che tiene in discesa, davvero, o incantato a guardarne nell'aria l'immobilità di un attimo, o a guardarne - davvero! - il ruotare continuo in se stessa nell'aria per l'incontro strisciato d'un poco di marmo, o poi a guardarne l'immobile stare, ah!, sul suo asse perfetto cadendo o salendo, davvero distratto - come

dunque potere contare, come saperne per certo il numero dei balzi!

«Certo con cura osservando, e attento, la bianca pallina, leggera e cava e bianca, ma non così facile, davvero, assai poco facile! Dal ritmo di schiocchi distratto, da schiocco più schiocco o schiocco più lieve, o più lieve sfregare, più lieve frizione - più lunga di schiocco, davvero - su bordo di marmo, su finire di scalino distratto! Non facile davvero, pure attento e osservando. O incantato e rapito da un riflesso sul bianco, che accende d'un tratto un'altezza precisa, un istante che blocca un'arcuata caduta, che ferma e prolunga un istante d'ascesa - ah, rapito, davvero, e incantato - che taglia di sopra e di sotto un apice di balzo, una cima - incantato, davvero, davvero rapito! Talvolta pensando a che cosa riflesso accenda il bianco leggero di cava pallina - e rapito, davvero, quanto rapito! - se luce tagliata da vetro a riquadri di cielo, spezzata in frammenti di foglie - cielo bianco o grigio o un poco azzurrato, cielo bianco, davvero - se luce da quadro protetto da vetro - riflesso di riflesso, incantato! - dipinto di uomini, rocce, battaglie - davvero, rocce e battaglie bulinate di grigio - e donne e santi, e cacce e montagne - ma quanto incantato, e pensando rapito! Come dunque sapere? Davvero impossibile il numero dei balzi a sapersi, davvero - non facile, la bianca pallina, non facile certo - a contarne i salti e gli schiocchi! Davvero solo per certo potrei» a tal modo va Spinge pensando, al colmo di scala seduto, «sapere e contare se tengo ben salda la bianca pallina - non facile, leggera pallina, non facile certo - nel chiuso del palmo della mano di destra, davvero per certo potrei bene contare - nessun balzo, davvero, nessuno se chiusa la mia mano di destra! - i suoi balzi e gli schiocchi - schiocchi nessuno, davvero nessuno, nel chiuso del palmo, davvero!

«Occorre comunque che io telefoni a F., la mia fidanzata, per avvertirla che in tal modo stando le cose, in tal modo avendo cura di agire, difficilmente - davvero, con difficoltà - sarà a me possibile raggiungerla.»

IL SIG. SPINGE È IN ALLARME

Il signor Spinge passeggia. Dietro un vetro legge un cartello: «Liquidazioni». Il signor Spinge guarda.

«Ah! Quanta merce e quanto ricca e abbondante e bella davvero, nella vetrina! Ah! E varia e diversa e d'ogni tipo, e abbondante, davvero! Ah! Liquidazioni! Supermercato fornito! Fortuna davvero per tanta abbondanza, bene davvero, che abbondante è la merce in vetrina, davvero, e non solo, che pieno è l'interno, e vasto, guarda, davvero, e chissà che dovizia di cose di oggetti e quant'altro, all'interno! Davvero! Che bene promette la roba in vetrina, e dentro mantiene, davvero! Ah! Liquidazioni, davvero. Abbondante e copiosa, lo vedo, fortuna davvero, che tanta è la merce e varia, e ricca e abbondante, davvero, fortuna davvero. Liquidazioni! Ah, fortuna davvero, che toccherà a quella per prima, a quella, che abbonda, davvero» pensa Spinge di nuovo leggendo, «ah!»

«Ma meglio comunque cambiare la strada» pensa Spinge deviando, «tenere opportuna distanza.»

UNA PARTENZA DEL SIGNOR SPINGE

Scende, il signor Spinge, va all'auto, apre, si siede nel sedile accanto a quello di guida.

«Ah» dice poi Spinge guardando il volante, «davvero, così non si va avanti, davvero.» ■



LIBRERIA
DELLE MABYPINCOE
MOLINE

via delle
Moline 6/b
Bologna
tel. 230868

Chiedeteci come
la maggiore qualità
può incontrare
la minore spesa.

Comunicare oggi non è solo una questione di immagine: sono necessarie esperienza, coordinamento, tempestività e controllo dei costi. La Tipografia Montanari si è rinnovata su questa consapevolezza e vi offre un valido supporto creativo e tecnico per la comunicazione a stampa. In particolar modo è in grado di fornire tutti gli stampati che hanno particolari esigenze di tempestività e coordinamento generale dell'immagine.

Chiedeteci un preventivo, scoprirete come la maggiore qualità può incontrare la minore spesa.



TIPOGRAFIA MONTANARI
BUDRIO-BOLOGNA

Telefono 051 801144 - Fax 051 801278

Giulio Mozzi

Vite *(In memoria di Frank Herbert)*

GIULIO MOZZI è nato nel 1960, vive a Padova. Nel 1993 ha pubblicato per Theoria il volume «Questo è il giardino». Nell'aprile di quest'anno pubblica, per Einaudi, la sua seconda prova intitolata «La felicità terrena».

FOTO DI FABIO MANTOVANI

Ruota si guarda nello specchio dietro l'anta dell'armadio. Ha messo le scarpette tipo tennis di tela bianca stampata a piccoli fiori, i jeans stretti, la camicia bianca fuori dai jeans, la maglia di cotone rosa pastello legata attorno ai fianchi, il giubbotto di jeans sulle spalle. Si guarda. Prende il giubbotto per il colletto con la mano destra, lo tiene pendente sulla schiena, appoggia sul fianco la mano sinistra, sposta un po' il bacino a destra e indietro. I capelli sono tanti, biondi, ricci, voluminosi. Il trucco è venuto bene, le sopracciglia sono due linee sottili, la bocca è perfetta. È una bella ragazza, come si dice: spigliata; pronta per uscire. Marco deve arrivare. Dentro la testa di Ruota ci sono un sacco di pensieri.

È successo questo: Sana si è trovata questo ragazzo, questo Carlo che Ruota non ha ancora visto benché Sana gliene parli da tre mesi, sempre sulle generali come per dire e per non dire; perché Sana, con quest'aria di raccontarle tutto come si conviene alla migliore amica, ha fatte invece cose segretissime; e solo in questi giorni Ruota ha scoperto che i mesi non sono tre ma cinque, perché Sana dall'inizio si è curata questo Carlo senza dire niente e due mesi dopo ha cominciato a rivelarlo ma a parole soltanto, tutta a dire e non dire; invece durante questi mesi Ruota non ha avuto proprio nessuno e quello che le tocca, adesso, è di capire un quasi mezzo anno di stranezze di Sana, di piccole differenze che si sono messe in mezzo lentamente,

di tranquillità che si sono impadronite di Sana facendola diventare così sicura e diversa; mentre Ruota dopo un quasi mezzo anno si sente uguale a quasi mezzo anno prima, con l'unica differenza che in un quasi mezzo anno ha fatto l'esperienza di essere sola avendo come desiderio più forte di tutti quello di non essere sola. Adesso Sana a volte dice delle cose e Ruota non capisce più, altre volte Ruota dice delle cose e Sana non sta neanche più a sentire; a legarle resta il legame di quattro anni passati come le migliori amiche, dai tredici ai diciassette, sempre insieme a scuola e fuori, alleate nei segreti e nei bisogni. Sette mesi prima in gran segreto, e giurando di dirsi tutto, avevano deciso di trovarsi un ragazzo giusto per ciascuna di loro, e di non mettersi mai l'una contro l'altra per un ragazzo, piuttosto lasciarlo perdere tutt'e due; e il ragazzo giusto, così avevano deciso, era naturalmente un ragazzo bello, non della loro stessa età ma superiore di due anni, massimo tre, purché non montato; e lavoratore, perché un ragazzo lavoratore è quasi come un uomo vero, non una cosa intermedia e stupida come sono i compagni di scuola e come Ruota e Sana si sentono ancora in fondo, né più bambine né donne: un ragazzo-uomo è proprio quello che ci vuole per diventare donne del tutto, fare il passo nella vita nuova. È successo invece che dopo il patto segreto e giurato Sana si è trovata questo Carlo e per due mesi ha fatto tutto da sola senza mai parlarne, e per tre mesi ancora poi lo ha messo in mostra con le parole soltanto. Il perché non è tanto importante, oggi, per Ruota; è successo questo, basta, se non ci si può più niente; oggi, importa, a

Ruota, di capire bene quello che è successo, di riempire il buco che la sua migliore amica è diventata, di riprendere la spartizione dei pensieri e dei desideri e dei terrori.

Ruota a volte parla di queste cose a Sana, ma Sana non sa darle neanche una risposta vera e propria: dice che non se l'è sentita di buttarle addosso, alla rinfusa, i pensieri e le sensazioni: questi mesi sono sempre stata così confusa; ma il brutto, per Ruota, è che questa dilazione, questo ritirarsi, Sana gliel'ha presentato come una faccenda di rispetto: di rispetto che Sana dice di voler avere per Ruota, non volendo condividere troppo, non volendo implicarla, non volendo turbarla. Questo è un tradimento, pensa Ruota. Non staremo più una accanto all'altra, tremanti, nella tana buia, aspettando le belve. Ci tratteremo con dignità. Provocheremo ciascuna il buon giudizio dell'altra. Se ci ricorderemo per caso di quando ci amavamo e ci odiavamo senza schermi penseremo oh, che stupide: eravamo bambine, e proseguiremo immutate. Tutto questo per Ruota non sarebbe mai dovuto accadere e non lo aveva mai nemmeno immaginato: ora è accaduto e non si può cambiare. Sana è diventata adulta irrimediabilmente e per la prima volta oggi Ruota pensa all'adulthood come a una cosa che non si può evitare ma alla quale si devono trovare dei rimedi o dei sollievi; per non morire, semplicemente. I rimedi e i sollievi devono essere pronti per quando (non se, ma quando) arriverà l'adulthood con tutti i suoi dolori. Ruota non dubita che l'adulthood sia fatta soprattutto di dolori, anche se tutto quello che le riesce di percepire in Sana è tranquillità e vitalità; pensa che questi buo-



ni effetti proteggeranno Sana, come schermi, per un poco e da dolori non troppo forti, e si disperderanno tra un certo tempo e sotto l'urto di dolori di una certa forza: non se, ma quando; o forse quei buoni effetti sono lusinghe, come le lusinghe del diavolo delle quali Ruota aveva sentito tanto parlare dalla suora del catechismo, da bambina, senza mai capire che cosa fossero veramente, e oggi le sembra di averlo capito d'improvviso e senza esserci stata preparata. Mentre si guarda nello specchio dietro l'anta dell'armadio e questi pensieri le riempiono la testa, Ruota è davvero felice che Sana si sia trovata il ragazzo, e le pare che un po' del successo della sua migliore amica le piova addosso, che pensiero strano, come una piccola pioggia di polvere dorata magica che appoggiandosi sopra la sua pelle la trasforma in una superficie lucente. Se c'è riuscita Sana ci riesco anch'io, e nella testa di Ruota una voce recita come in una cantilena: voglio un ragazzo, bello e forte, con gli occhi belli, con le mani grandi, con l'automobi-

le un lavoro e i soldi; voglio un ragazzo gentile e sicuro, con la voce sonora, che sappia ridere ma anche dire cose dolci, che sappia fare compagnia e parlare sottovoce.

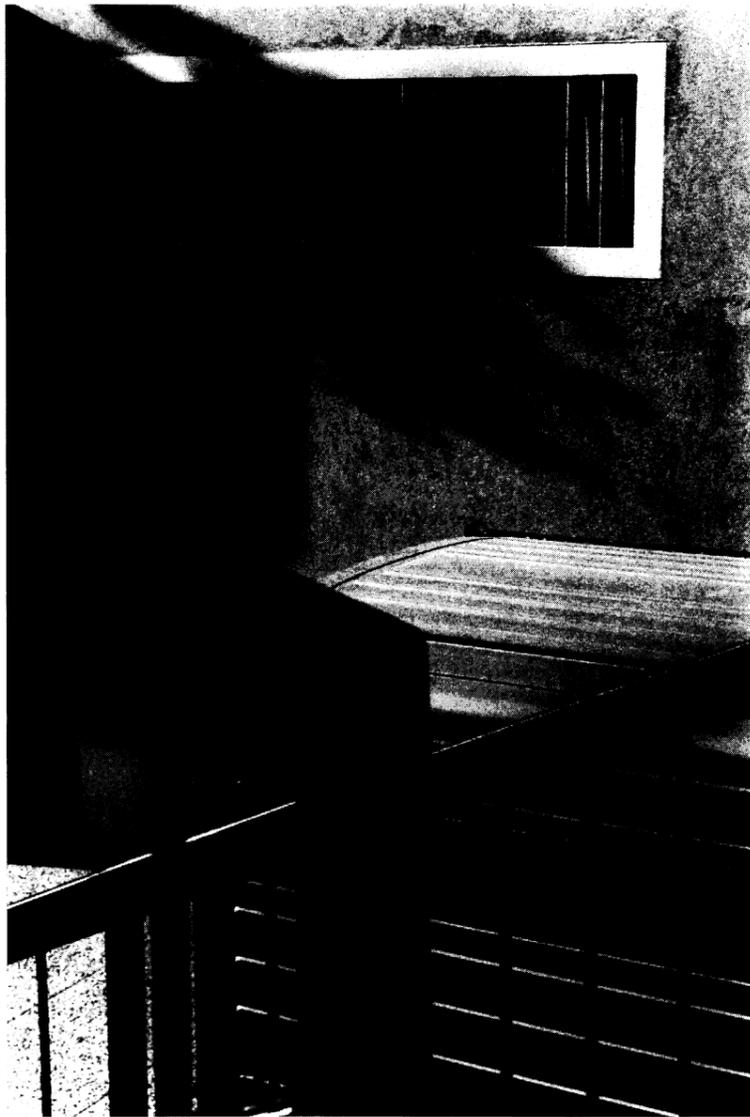
Così questa sera usciranno insieme, Ruota e Sana con Carlo e con quest'altro ragazzo, Marco, che è un amico di Carlo. Sana ha parlato di Ruota a Marco e ha detto a Ruota che Marco ha voglia di conoscerla: è un ragazzo bravo e simpatico, le ha detto Sana. Andranno a mangiare la pizza al Campanile e poi a passeggiare in piazza e forse a prendere il gelato, visto che fa quasi caldo e dopocena c'è sempre tanta gente fuori. Ruota pensa a quante cose succedono tutte nello stesso giorno: Sana le fa incontrare finalmente Carlo, e c'è questo Marco che vuole fare conoscenza proprio con lei, Ruota, ed è un ragazzo bravo e simpatico che passerà a prenderla addirittura con l'automobile. Ruota capisce perché Sana ha ▶



organizzato così: per ridurre al minimo la differenza, per far correre meno pericoli all'amicizia. Ruota incontrerà Sana con il suo ragazzo, ma avrà anche lei un ragazzo al suo fianco, sconosciuto ma interessato a lei, e questo la farà sentire in parità con Sana. Questo Marco sarà gentile con lei, farà in modo che lei non si senta sola, forse la prenderà sottobraccio o per mano più tardi, quando andranno a passeggiare in piazza, farà per lei la coda in gelateria e pagherà lui, come un cavaliere; sarà insomma un ragazzo vero, almeno per una sera tutto suo, e forse per altre sere ancora, in futuro. Ruota capisce che Sana ha organizzato in questo modo per bontà e per proteggersi dalla sua gelosia, e pensa che ha fatto bene così, perché se avesse dovuto incontrare Sana con Carlo essendo tutta sola, sicuramente avrebbe avuta una terribile gelosia. Sana è stata buona con astuzia e a Ruota piacerebbe ringraziarla per questa astuzia, ma non lo farà perché certe cose si fanno o non si fanno, si accettano o non si accettano, e basta farle o accettarle per far vedere che si è felici di farle e di accettarle, senza parole.

● **Il campanello.** Ecco Marco.

● **Nel rumore e nel caldo** della pizzeria, dentro agli odori di cibo cotto, Ruota è disperata. Sana e il suo ragazzo sono dall'altra parte del tavolo, Sana proprio di fronte a lei; in parte a Ruota c'è Marco, che è davvero un bel ragazzo, educato e gentile, vestito bene; è venuto a prenderla con l'automobile e l'ha salutata dandole la mano e dicendo: io sono Marco; una mano educata e gentile, robusta senza esagerare, un sorriso pieno e una voce che a Ruota è sembrata una voce senza echi e senza doppi sensi; poi le ha aperta la porta dell'automobile con un gesto semplice, gentile senza esagerare, casuale quasi, le ha aperta la porta non come la si apre a una persona che non sappia aprirsi da sola e non come a una persona alla quale si apra per sotto-



missione, ma le ha aperta la porta per una semplice gentilezza, come si apre la porta di casa a un ospite gradito, per mostrare il gradimento. Nell'automobile Marco aveva messa la radio al minimo, in modo che si potesse conversare ma, se la conversazione fosse caduta, un suono gradevole facesse un po' di compagnia e togliesse l'imbarazzo; durante i pochi minuti del viaggio Marco aveva detto che gli faceva piacere fare la conoscenza di Ruota, ma non aveva detto niente di quelle cose che Ruota temeva, ad esempio non le aveva detto Sana mi ha parlato di te o cose del genere. Ruota si era resa conto che Marco non sapeva niente di lei, come lei non sapeva niente di Marco, e le era sembrata una cosa buona e rassicurante che la loro prima conoscenza potesse avvenire senza nessuna interposizione, dentro il profumo di nuovo dell'automobile appena portata a lavare, ben tenuta e ordinata, con la compagnia del ronzio del rumore

e della musica sottovoce della radio. Marco aveva guidato prudentemente, senza strappi, erano arrivati al Campanile con pochissime parole ma Ruota già si sentiva molto quieta, dispersa l'agitazione degli ultimi minuti a casa, quasi dimenticati il soprassalto del campanello e la sensazione che aveva avuta, uscendo dal portone del condominio nell'umido della sera e dirigendosi verso il ragazzo che aspettava lei, di uscire da una vita calda e sicura e di trovarsi in una vita esterna, non protetta e rischiosa, dalla quale non sarebbe stato forse più possibile tirarsi indietro. Davanti all'ingresso del Campanile, mentre salutava Sana e stringeva la mano a Carlo, anche lui bello e gentile, a Ruota restava solo la sensazione di un brivido interno, come una paura ma senza dolore, forse l'emozione del nuovo e dello sconosciuto; aveva pensato che gli ultimi tempi, per lei, erano stati come un indugio, uno stare tra il desiderare

una cosa e il fare quello che serve per avvicinarsi ed ottenerla, forse; e aveva pensato che l'indugio era rotto e che ormai le restava solo di riuscire o non riuscire ad avvicinarsi alla cosa che desiderava, le restavano la soddisfazione o la delusione, la felicità o l'infelicità. La piccola paura era che l'indugio fosse stato rotto troppo presto, per fretta, e che la possibilità di avvicinarsi alla cosa che desiderava si offrisse a lei ancora impreparata e incapace di fare, al momento giusto, le azioni opportune. Per un momento, davanti alla porta del Campanile, Ruota aveva pensato che avrebbe preferito restare ancora nell'indugio, ma subito aveva pensato che ormai anche se ancora non era stato fatto niente era stato fatto tutto quello che si doveva fare perché qualcosa avvenisse, quella sera o in un altro momento, e così aveva pensato che gli avvenimenti erano diventati inevitabili, e che lei avrebbe potuto aderirvi o separarsene, e separarsene non sarebbe stato un ritornare nell'attesa ma uno scomparire nell'assenza; aveva rotto l'indugio e ormai le restava solo di trovare la vicinanza o di perdersi nella solitudine. Questi pensieri hanno riempito, durante i saluti davanti alla porta del Campanile, la testa di Ruota che ora si sente distratta e confusa, le sembra di muoversi goffamente come una persona che cerchi di camminare rapidamente nell'acqua, così pensa: in un'acqua che corre e può portare via. I ragazzi e Sana la guidano dolcemente fino al tavolo, le fanno togliere il giubbotto e glielo appendono all'appendiabiti a muro, mentre a Ruota ancora non sembra di capire bene, le pare che tutto succeda con una lentezza molto bella, ondeggiante, solo le si affaticano gli occhi perché tutto le si sfoca di continuo e lei deve di continuo deliberatamente mettere a fuoco, come nelle notti prima dei compiti in classe o delle interrogazioni importanti, quando già a letto ripassa ancora e le parole stampate sulle pagine o la sua stessa scrittura sul quaderno degli appunti si ingrandiscono e rimpiccioliscono, si allontanano e si avvicinano, per effetto della stanchezza e del sonno perso.

La lista delle pizze è lunga e Ruota la scorre senza riuscire a leggerla e senza riuscire a capire che cosa, in quel luogo di delizie, in

quella lista di piaceri, sia la cosa buona per lei. Dall'altra parte del tavolo Sana e Carlo stanno seduti stretti, Carlo tiene il braccio sinistro attorno al collo di Sana, con il dito indice un po' fa segno verso la lista e un po' le solletica il collo, sotto il mento e sotto l'orecchio; Sana intanto tiene gli occhi sulla lista, concentrata nella scelta, legge a mezza voce i nomi delle pizze e gli ingredienti, sembra che non si accorga nemmeno del dito che la solletica, come le desse né fastidio né piacere; a Ruota invece gli occhi scappano continuamente dalla lista, anche se lei si vergogna che succeda questo, per guardare di nascosto il dito che si muove sulla piccola porzione di pelle bianca del collo di Sana come un animale che delimiti un territorio, metta i segni di un dominio. Ruota è terrorizzata e vorrebbe gridare, avvertire Sana che un animale le si strofina sul collo, ma non si può fare una cosa del genere. Ruota si rende conto che sono tutte sensazioni assurde, eppure una parte della sua attenzione interiore sta concentrata sulle spalle e sul collo, perché non succeda che all'improvviso un animale cominci ad esplorarle il collo con un organo apposito, quasi un dito, sensibile e micidiale, morbido ma con una spina all'interno, come un'unghia preparata a scattare; Ruota sente che in quel momento c'è una prova da superare, che se lei non supererà la prova l'unghia scatterà e ferirà la sua anima lasciando un punto rosso, doloroso: ma quale sarà la prova? Dovrà offrire il collo docilmente, quietamente, senza sottrarsi, senza brividi, senza nemmeno accorgersene; dovrà accettare l'animale e la sua unghia e continuare a vivere con l'animale aggrappato al collo, non visibile e sempre pronto a ferire. Un piccolo tocco al braccio la fa sobbalzare; Ruota si volta verso Marco sentendo i muscoli delle braccia irrigidirsi (l'animale si è mosso?), invece Marco le sorride gentilmente e le chiede di passarle la lista; dice questo e Ruota capisce che Marco vuole mangiare, che dentro quel corpo ci sono degli organi che desiderano riempirsi, che forse gli odori e i rumori dentro lo stanzone sono penetrati dentro il corpo di Marco eccitandolo, forzandolo a desiderare il cibo, il nutrimento, vita. Dentro il

suo proprio corpo invece Ruota sente un movimento di restringimento, si rende conto che la sua carne sta tentando di chiudersi completamente, diventare compatta, eliminare tutto il vuoto interno al corpo, impedire l'ingresso di qualunque sostanza, materiale o sottile, che tenti di violare gli ingressi dei sensi.

● **Un cameriere** accosta al tavolo. Automaticamente: capricciosa, margherita, quattro stagioni, vegetariana; coca, birra.

● **Nei pochi secondi** dell'ordinazione Ruota si rende conto che la vita si muove dentro di lei, indipendentemente da lei, la vita muoverà i suoi muscoli perché prendano e mastichino il cibo, la vita allargherà e allenterà i suoi visceri perché il cibo venga deglutito, accolto nel ventre, impastato dai movimenti automatici dello stomaco, assorbito dalle pareti dell'intestino, espulso per gli orifici. Ruota alza gli occhi e vede Marco, Carlo, Sana. Non vede le persone: vede, dietro gli occhi un po' lucidi, dentro le pelli un po' arrossate, le carni in agitazione, festose, predisposte all'accettazione del nutrimento. Vede che Carlo e Sana sono pronti a mangiarsi reciprocamente e che presto, esaudito il desiderio del cibo, avranno il desiderio dell'uno dell'altra. Vede questo e improvvisamente sente il desiderio dentro di sé, lo sente muovere da dentro il sesso e percorrere il ventre, sente il sudore alla radice dei capelli, sente una mancanza alla schiena, sente la carne del seno vibrare; ora Ruota desidera un abbraccio completo, un abbraccio che ricopra tutta la superficie della sua pelle, che la riscaldi come un'immersione in un liquido caldo, che riempia tutte le aperture del corpo con una materia morbida, fino a fare di Ruota e dell'abbracciante un blocco unico, senza interstizi, solido. Ruota si immagina questo abbraccio e per un momento si dimentica di tutto. Esce dall'abbraccio con un movimento violento, un soprassalto, il braccio destro scatta incontrollato contro il braccio del ca- ▶

percepisce una persona che si unisca a lei, percepisce unicamente sollecitazioni, stimoli che provocano quella condizione di abbandono, le fanno desiderare la ripetizione.

Quante vite ha avute Ruota? Cento, mille. Nella confusione che la ha presa non sa più distinguere. Sente la sua carne che si unisce ad altra carne, ed è carne femminile, a volte, altre volte è carne maschile. Ruota sente, dentro di sé, i suoi stessi visceri trasformarsi; sente il desiderio di essere penetrata da un'altra carne cambiarsi nel desiderio di penetrare un'altra carne, sente lo sforzo quasi doloroso dell'erezione e lo svuotamento sussultante del coito; e poi, di nuovo, sente la carne maschile dentro di lei, il seme che si spande nelle cavità. Poi Ruota non sente più nessuna carne e poi di nuovo si sente carne; poi più nulla; poi di nuovo carne. Ruota si sente nascere e morire, ricorda il dolore della nascita: cento, mille volte è nata; cento, mille volte ha partorito; cento, mille volte ha seminato. Ricorda il dolore della malattia, il dolore del morire; l'attimo di buio, di niente, prima della nuova nascita. Lentamente, i ricordi di Ruota trovano un ordine: pur restando infinite di numero, dell'uno e dell'altro sesso, neonate e morenti, le sue carni si lasciano percepire come carni distinte, non più come un agitarsi frenetico ma come una serie continuamente interrotta e ricominciata; come, pensa Ruota (si accorge che di nuovo le riesce di pensare), come una fila lunghissima di salsicce, ciascuna distinta e legata alla precedente e alla seguente; a Ruota sembra di vedere veramente, di vedere con gli occhi, la fila di salsicce che le passa davanti, lenta: l'ultima salsiccia è lei, un sacchetto di cibo trasformato in carne rosea, seduta al tavolo nella pizzeria, accanto a lei altri sacchetti di cibo trasformato in carne; e di fronte a lei, sul piatto, del cibo adatto ad essere introdotto; così come stanno introducendo cibo nella propria carne Sana, Carlo, Marco.

Ruota apre gli occhi, guarda nel piatto. Pensa al ricordo che le si è appena rivelato, contenuto in lei

dalla nascita e per chissà quale ragione rivelatosi ora - forse perché Ruota lo desidera, anzi sicuramente perché Ruota lo desidera, con un desiderio che senza conoscere ancora il proprio oggetto ha potuto formarsi, accrescersi, farsi percepire, imporsi. Ruota pensa al ricordo che finalmente possiede, e sente, nel ricordo, la felicità: non negli atti sessuali, non nella riproduzione, non nella nascita né nella malattia né nella morte. Ruota sente la felicità negli attimi di assenza della carne, negli attimi che seguono la morte o che precedono la nascita; a Ruota sembra che tutta l'attività della carne, tutta la vitalità, non serva ad altro che a evitare gli attimi felici, abolirli: a che serve nascere, se la condizione del non-nato è più felice; a che serve riprodursi, se concepire è come strappare un frammento al nulla felice e incistar-

lo in una carne che lo farà infelice; a che serve prolungare la vita, rimandare il ritorno alla grande assenza felice, ostinarsi a tenere separato, incistato nella propria carne, il frammento di nulla che è stato tolto al nulla e che nel nulla potrà essere nuovamente, e per sempre, e come se non fosse mai stato, nulla e felice. Il nulla non ha distinzioni, ha la perfezione; la carne non vuole altro che distinguersi, essere sé, ed è imperfetta senza fine.

Ruota guarda la sua pizza. L'odore di cibo e il rumore non le danno più fastidio. Guarda Marco, Sana, Carlo: stanno mangiando, sembra che non si accorgano più di lei. Ruota dice piano: io non mangio.

Che cosa vuole Ruota? Niente, finire. ■



Per una via italiana al fantastico

anno II - numero 2 - semestrale - lire 5.000

Carmilla

Daniele Barbieri
 Vittorio Catani
 Mario Corticelli
 Valerio Evangelisti
 Angelo Filippini
 Nico Maccentelli
 Lorian Macchiavelli
 Lorenzo Marzaduri
 Giampiero Rigosi
 Sergio Rotino
 Francesco Scalone

2

In tutte le librerie

info altrove

a cura di Andrea Trombini

«Non si vive di sola poesia», certo non ci si campa, ma da qui a dire che la poesia non ha spazi ce ne corre: ogni anno nascono nuove riviste, premi e concorsi letterari; gli incontri, le presentazioni e i «reading» non si contano. E poi ci sono i teatri e persino le gallerie d'arte. Anche questo Inverno-Primavera 95/96 ha offerto le sue opportunità.

«Errante, Anima e cuore, Il giro della prigione» sono le tre tracce del numero 12 di «Società di pensieri», dedicato idealmente a Marguerite Yourcenar. Tra gli autori che pubblicano sulla rivista i loro «pensieri inquieti e necessari»: Biancamaria Frabotta, Stefano Tassinari, la presidente dell'associazione indonesiana di psichiatria transculturale Luh Ketut Suryani e il regista americano Jon Jost. A questo numero è allegato il volume «Iceberg al sole», che raccoglie le opere di sei giovani fotografi italiani. Prezzo lire 12.000.
Info: 051 - 52.20.32.

Nel secondo numero della nostra rivista, ci eravamo scordati di segnalarne l'indirizzo. Di cosa? Ma delle Edizioni Scriptorium/Cooperativa D.O.C. che da Torino porta avanti una interessante iniziativa indirizzata ai narratori intitolata «Racconti?/Quelles Nouvelles?». Realizzata con il patrocinio della Regione Piemonte, la Provincia di Torino-Assessorato alla Cultura e la Città di Torino-Assessorato alla Qualità della Vita/Settore Gioventù è un concorso annuale aperto a giovani scrittori esordienti italiani e, dall'edizione del 1993, anche ai loro cugini lionesi. Cosa c'è di diverso da altri concorsi più o meno simili? Questo alla fine pubblica i vincitori in una corposa antologia e la distribuisce in tutta Italia. Vi pare poco?

Info: Alessandra Rolle c/o Edizioni Scriptorium
via G. Piazzi 17 - 10129 Torino
tel. 011/500340

Un altro premio che pubblica ogni anno i suoi vincitori lo abbiamo qui a Bologna. Il Premio Navile, infatti, fa pubblicare dalla casa editrice Mobydick di Faenza i volumetti con gli scritti dei vincitori. Per l'edizione del 1995 sono stati pubblicati il romanzo di fantascienza «Il cercapersone» di Giorgio Sangiorgi, il romanzo satirico «Accadde a Roraro» di Giacomo Guizzoni e «Le poesie del Navile» che raccoglie i versi di Francesca Ciampi e Egidio Venturelli. A proposito di quest'ultimo volume, lungi dal voler criticare la validità delle composizioni dei due autori, ci sorge spontaneo il dubbio che per i giurati non esistano poeti al di sotto dei cinquant'anni. Questa è infatti la seconda edizione consecutiva in cui la giuria premia poeti di un'età di molto superiore ai trentacinque anni. Un segno dei tempi o un segno di pigrizia intellettuale?



Sempre parlando di questo premio, la quinta edizione scade il 31 maggio 1996 e consta di tre sezioni: narrativa; i ragazzi scrivono-racconti per i giovani under 20; poesia. Per le sezioni riguardanti la narrativa si potranno inviare uno o più racconti per un massimo di 70 cartelle. Per la sezione poesia si partecipa con un minimo di 20 poesie. I lavori scritti in lingua italiana, firmati con uno pseudonimo da riportare in tutte le pagine, e accompagnati dal nome, cognome e indirizzo in busta chiusa, dovranno pervenire in copie dattiloscritte a Premio Letterario Navile - Centro civico Corticella - via M. Gorki 10 - 40128 Bologna.

Informazioni e copia integrale del bando:
tel. 051/705346 (dalle 9.30 alle 12.30)

La neonata «O Zone» è un'iniziativa editoriale del Centro per la Comunicazione e l'Informazione «La Palazzina» - Assessorato Piano Giovani del Comune di Imola. Il n. 0 di questo giornale, che non ha scadenze, è dedicato alle pratiche di disobbedienza e ospita diversi contributi in forma di poesie, racconti, saggi e citazioni di libri. Di grande effetto l'impostazione grafica. «O Zone» è alla ricerca di collaboratori sia esterni che interni.

Info: Centro La Palazzina
Via Quanini 14 - 40026 Imola BO
tel. 0542-32421

«Private» è una rivista quadrimestrale di grande formato che si occupa di fotografia in bianco e nero, ospitando poesia, brevissimi racconti, prose poetiche e quanto altro possa fare scrittura. La redazione di questa rivista è a Imola (Bologna) in via Mameli 22 dove è possibile parlare con il suo direttore, Oriano Sportelli. Fra i prossimi progetti messi in cantiere uno riguarda esclusivamente Bologna. Il titolo dato è «Bologna venerdì 13 settembre 2019». Chiunque voglia partecipare ha tempo fino al 31 giugno.

Info: telefonate/faxate al 0542/23332.

«Frontiera» è una nuova rivista con cadenza quadrimestrale e, per quanto ci è dato sapere, distribuzione assolutamente gratuita nata a Bologna (ma con radici anche a Modena) nel maggio del 1995. Al suo interno trovano ampio spazio sia testi poetici che narrativi, riflessioni teoriche e qualche recensione. L'aria che si respira in questo progetto è di profondo rigore e curiosità mediata da un gusto estremamente personale. Se volete saperne di più o richiedere copie della ri-

info altrove

vista (tirata in sole 250 copie) scrivete a questo recapito redazionale:

Cristina Corni, corso Adriano 74, 41100 Modena.

Ha preso il via la nuova serie di «EMOZIONI - Libere espressioni di autori conosciuti e anonimi», rivista in fotocopia che ricorda il circuito dei mailartisti. Ho sotto mano il n. 1 e con mia sorpresa ci trovo una poesia di Ferruccio Brugnaro (un grande della poesia «militante») ed una, che non conoscevo, della mia amica Monica Andreis.

Info: EMOZIONI c/o Giovanni Donaudi
Via Roasio 17 - 10143 TORINO
Uff. postale succ. 9 - tel. 011-7710067

CHI DI VOI SA che cos'è il G.A.I.? Il G.A.I. (Giovani Artisti Italiani) è un circuito di documentazione e promozione costituitosi nel 1989 al quale aderiscono amministrazioni comunali, capoluogo di provincia attraverso assessorati, settori o uffici operanti nel campo delle pratiche giovanili. Oltre a svolgere attività di sostegno e promozione delle realtà artistiche locali attraverso la produzione di eventi coordinati a livello nazionale ed internazionale, il G.A.I. si prefigge di «stimolare ed incentivare, attraverso idonee ed efficaci iniziative, il rapporto tra la produzione artistica giovanile ed il mercato». Davvero!?!?

Info: GIOVANI ARTISTI ITALIANI
Presidenza e Segreteria: Città di Torino
Assessorato Qualità della Vita
Via Assarotti 2 - 10122 TORINO
N. verde 167/807082 - fax 39.11.56122548

Le Edizioni Minimum Fax lanciano «Passeggiando sul filo», concorso letterario realizzato in collaborazione con Telecom Italia. Scrivete un racconto di massimo 30 parole sul tema della comunicazione in ogni sua forma e inviatelo via fax al n. verde 167/014972, messo a disposizione dalla Telecom, entro l'1 maggio 1996. Una giuria composta dalla redazione di Minimum Fax (la prima rivista via fax in Italia) insieme a un comitato d'onore di scrittori, giornalisti e critici letterari, sceglierà i 100 migliori racconti da pubblicare in un'antologia per le Edizioni Minimum Fax; tra questi, i 3 più originali saranno premiati con un videotelefono offerto dalla Telecom Italia.

La IV edizione della Rassegna Biennale di poesia «Laura Nobile» è stata vinta dalla poetessa salernitana Erminia Passananti con la raccolta «Poesie». Gli altri finalisti sono: Francesco Iengo (Chieti), Roberto Gigliucci (Roma), Massimo Rizzante (S. Donà di Piave), Marco Palasciano (Capua), Valentina Pasquon (Venezia) ed Elisabetta Picchi (Firenze). Attendiamo di leg-



gerli nell'antologia che uscirà per Scheiwiller.

PER COLMARE IL VUOTO causato dalla morte dell'amico Pier Vittorio Tondelli, Enos Rota sente la necessità di pubblicare annunci per raccogliere ricordi e testimonianze sulla sua figura, annunci a cui risponderò centinaia di persone che rivelano come lo scrittore scomparso, attraverso le sue opere, sia entrato nelle loro vite senza più uscirne. È nato così un libro assolutamente unico nel suo genere: un tributo a uno scrittore fatto dai suoi stessi lettori che, oltre a testimoniare un affetto del tutto inconsueto, offre lo spaccato di una generazione che nelle sue opere si era veramente riconosciuta. «Caro Pier... I lettori di Tondelli: ritratto di una generazione» a cura di Enos Rota - Bologna 1995 - ed. Tempi Stretti, 128 pgg., 18.000 lire

Con il contributo del Comune di Correggio.

Voglio segnalarvi la IV edizione di «Paesaggi italiani-Percorsi della nuova narrativa», progetto ideato e coordinato da Angelo Ferracuti con il contributo della Regione Marche e dei Comuni di Ancona, Fermo, Recanati e S. Benedetto del Tronto. In queste quattro città, dal 18 novembre 1995, 30 giovani autori hanno dato vita ad altrettanti incontri culminati il 20 dicembre con la presentazione di «Co/Da», progetto sulla scrittura giovanile che verrà edito da Transeuropa. A dieci anni dalla prima antologia curata da Tondelli, Silvia Ballestra e Giulio Mozzi si faranno carico di questa eredità. Ciò che ha maggiormente caratterizzato questa importante manifestazione, al di là dei nomi in cartellone, è stata la scelta, come luogo privilegiato d'incontro, degli istituti scolastici. Nelle scuole gli scrittori hanno portato delle ore di vera e propria libertà in cui si è cercato anche di sondare il mistero di come, partendo da un'idea, da un sentimento, si possa arrivare a scrivere un romanzo, fra mille dubbi e difficoltà. E, spesso, questi incontri hanno rivelato quanto ci sia in comune tra un giovane scrittore e dei ragazzi che vanno a scuola. Nel mese di febbraio 1996, a S. Benedetto del Tronto, sono continuati gli incontri con i giovani scrittori presso le scuole superiori della città.

Info: Associazione Mouse 0336-632568

A Bologna ci sono due spazi espositivi che si segnalano per il tentativo di uscire dalle consuetudini delle mostre cercando in particolar modo un'apertura verso il mondo della scrittura.

info altrove

«**Fiorile Arte**», nato senza fini di lucro e inaugurato nel mese di novembre, si propone come «luogo di incontro tra artisti sensibili, di talento... Aperto e senza preclusione alcuna». A dirigere questo nuovo spazio è Mariangela Bacega (vi ricordate le sue poesie sul n. 1?), che organizza delle letture poetiche - alle quali abbiamo partecipato anche noi - in coincidenza dell'inaugurazione delle mostre che si susseguiranno nel tempo.

Info: Fiorile Arte
Via Nosadella 37/D - 40123 Bologna
Tel. 051-523861 - 0337-576434
fax 051-23821 Orario 16/19
Mattina e festivi su appuntamento

«**Squadro**» È una stamperia d'arte che produce edizioni grafiche artigianali e di gran pregio. Possiede uno spazio espositivo che ospita, oltre alle mostre, anche letture di poesie e presentazioni di libri. Nel mese di ottobre, all'interno della mostra «Cosmogonia domestica», opere di Flavio Marziano a cura di David Bianco, Squadro Edizioni Grafiche ha realizzato e presentato «Il cerchio e il silenzio», serigrafia dello stesso Marziano con nove poesie del nostro Fabrizio Lombardo.

Info: SQUADRO Stamperia d'arte
Via Avesella 41A - 40121 Bologna
tel. 051-266580
Orario: Lun/Ven ore 8,30/13 - 14/18,30

Vi ricordate quel progetto sulla Casa del Libro (cfr Versodove n. 2 pag. 54)? Ma sì, quel progetto per la costituzione di un luogo fisico preciso per gli addetti ai lavori e per gli appassionati di letteratura! Bene. Mauro Morellini, presidente dell'Associazione Liberando, ideatrice del progetto, ci fa sapere che le cose stanno andando avanti e che è già nata una collaborazione con la Biblioteca di Villa Spada, a Bologna, per la diffusione del libro e per la conoscenza dell'editoria nei suoi più diversi aspetti produttivi, organizzativi e imprenditoriali. Per aggiornamenti:

Associazione LIBERANDO
Sede legale: V. Michelino 57 - 40127 Bologna
tel. 051-510351 - fax 051-510361
e-mail fanO478@iperbole.bologna.it

In questa nuova stagione diversi teatri bolognesi hanno sentito il «richiamo della poesia» inserendo nella loro programmazione cicli di letture ed incontri che, in alcuni casi, definirei accattivanti.

A un anno esatto dalla prima edizione, visto il grande successo di pubblico davvero insolito per eventi di questo tipo, il Teatro La Soffitta ha riproposto, con



una diversa formula, la collaborazione tra Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna e l'Assessorato alla Cultura della Provincia di Bologna. Non più in veste di serate monografiche, «Le voci della poesia» sono diventate quattro incontri condotti da tre maître d'eccezione quali Niva Lorenzini, Alberto Bertoni e Guido Guglielmi; lo stesso Guglielmi ha presieduto la tavola rotonda conclusiva del ciclo. Le serate hanno seguito questo ordine: Gianni D'Elia e Valerio Magrelli con Niva Lorenzini; Biagio Cepollaro, Marcello Frixione, Giuliano Mesa e Lello Voce con Guido Guglielmi; Antonella Anedda, Anna Cascella, Alba Donati e Giovanna Sicari con Alberto Bertoni; Tolmino Baldassarri, Raffaello Baldini, Franco Loi e G. Mario Villalta con Alberto Bertoni; tavola rotonda con: Renato Barilli, Giorgio Patrizi, Niva Lorenzini, Romano Lupertini, Tommaso Ottonieri, Paolo Ruffilli, Paolo Valesio e nientepopodimenoche il nostro «ideologo» Vincenzo Bagnoli.

Organizzazione: Marco Tamarri - Provincia di Bologna - Settore Beni Culturali Via Castagnoli 3 40126 Bologna tel. 051-218471

Due poeti siedono a un tavolo di cucina e leggono, oltre ai propri, i versi del poeta «del cuore»: con questa formula dei 2+2 poeti estratti da un'ideale dispensa letteraria, Alessandra Berardi ha organizzato, per Teatri di Vita, una stagione di poesia dal titolo «Riman forte - amici di versi». Sei «gustosi» incontri in cui 12 poeti con la P maiuscola rendono pubblico l'amore, ma anche il «debito» letterario, nei confronti del loro poeta preferito. Due poeti per sera che si ascoltano e magari si dedicano l'un l'altro alcuni versi più o meno improvvisati, in una scenografia «domestica» in cui il sapere ha un sapore. Hanno partecipato Patrizia Valduga (Giovanni Pascoli), Edoardo Sanguineti (Gian Pietro Lucini), Vivian Lamarque (Emily Dickinson), Marco Barbieri (Liberò De Liberò), Jolanda Insana (Euripide), Gabriele Frasca (Samuel Beckett), Paolo Gentiluomo (Guido Gozzano), Elio Pagliarani (Aldo Palazzeschi), Marcello Frixione (Giovanni Battista Marino), Riccardo Held (Rainer Maria Rilke), Ermanno Krumm (Franco Fortini), Enzo Mansueto (Guido Cavalcanti).

Info: Teatri di vita - tel. e fax 051-522032

P. S. A dirigere Teatri di Vita è l'Ass. Cult. «: riflessi» (leggi «due punti riflessi») che è impegnata anche sul fronte editoriale con due pubblicazioni periodi-

info altrove

che: il nuovissimo «Teatri di vita», un mensile di cultura e spettacolo diretto da Stefano Casi con una tiratura di 20.000 copie in distribuzione gratuita, nato lo scorso ottobre come portavoce dell'associazione ma che punta ad evolversi soprattutto nel campo dell'informazione e del dibattito teatrale, e il trimestrale di cultura «Società di pensieri» fondato nel 1992.

Coppie di poeti anche sul palco del Teatro San Leonardo: cinque serate sotto il titolo «Poeti in scena - Incontri con la poesia contemporanea» organizzate dal Teatro di Leo con «I quaderni del Battello Ebro», rivista che da parecchio tempo lavora sulla relazione «genetica» tra poesia e teatro.

Secondo la formula «poeta giovane + poeta anziano», questi sono stati gli accoppiamenti: Giovanni D'Elia e Giuliano Scabia, Dario Bellezza e Biancamaria Frabotta, Roberto Mussapi e Giuseppe Conte, Marcello Sambati e Mariangela Gualtieri, Milo De Angelis e Giovanna Sicari.

Info: Teatro di Leo - Via Montebello 7 - 40121 Bologna - tel. 051/251703

Alberto Bertoni e Vitaniello Bonito hanno curato, per l'Ass. Cult. Il Chiostro, «I ritmi della parola - Tre serate di poesia e musica», presso il Cinema Teatro Bellinzona. Queste serate, che hanno portato sul palco buona parte della realtà poetica bolognese e degli immediati dintorni, sono state un ulteriore tentativo di promuovere il gesto poetico nel gesto scenico, nella speranza di ricondurre il pubblico, con sempre più tenacia, alla lettura dei libri. Alla rassegna hanno partecipato: Vitaniello Bonito, Alberto Bertoni, Piero Pieri, Giancarlo Sissa, Carlo Antonio Gobbato, Enrico Trebbi, Salvatore Jemma, Jean Robaey, Stefano Bortolussi, Stefano Colangelo, Versodove, Giorgio Fontana, Mariangela Bacega, Marco Ribani, Davide Ferrari, Maria Luisa Vezzali, Andrea Cotti, Paola Gozzetti, Manuela Pasquini.

Nella serata dell'11 dicembre Versodove ha strutturato il proprio intervento insieme al Gru.Ri.Da. (Gruppo Ricerca Danza) come un vero e proprio evento teatrale in cui la poesia, la musica e la danza sono state compagne.

Proprio della «trasversalità» della poesia tratterà «Genovantasei», la II edizione del Festival Internazionale di Poesia organizzato dal Circolo Viaggiatori nel Tempo che si svolgerà a Genova dal 21 giugno al 13 luglio 1996. Si legge, nel depliant di presentazione che «nell'ultimo secolo, anche i principali movimenti artistici devono la loro importanza più ad altre discipline artistiche che non alla produzione



di versi. Tuttavia si noterà che anche alla base di questi movimenti c'è la poesia, c'è una frase o un verso che rappresenta il fil rouge che collega i diversi artisti». Per questo, nelle serate del festival, ci saranno molte forme di poesia, dalla canzone, alla danza, alla video-arte, alla performance, per «smetterla di interrogarsi sugli eventuali problemi della poesia ed iniziare a portare in superficie la capacità, la potenzialità del Verso poetico». La poesia quindi «si può anche cantare, danzare, scolpire o dipingere». «Genovantasei» è inserito nelle celebrazioni del Centenario della nascita di Eugenio Montale; non a caso è stato scelto «Meriggi ed ombre» per titolo della rassegna delle varie tendenze poetiche e «Non chiederci la parola» per la tavola rotonda. Quest'anno ci sarà anche un forum delle riviste culturali italiane (a cui parteciperà anche Versodove) e una sezione speciale dedicata alla poesia etnica che verrà inaugurata dagli Indiani d'America. Viste le dimensioni, «Genovantasei» si presenta senz'altro come il più importante evento italiano dell'anno.

Info: Circolo dei Viaggiatori nel Tempo
Direzione artistica e organizzativa del
Il Festival Internazionale di Poesia «Genovantasei»
Salita Terrapieni 6 - 16137 GENOVA
Tel./fax + 39 10 887822

«**Luoghi non comuni per sentire**» (da novembre 1995 a giugno 1996) è una rassegna di poesia e teatro fatta in un luogo decisamente non comune: l'osteria. Tantissimi i poeti che partecipano, provenienti da quasi tutt'Italia. Poeti «popolari», scelti non fra i pochi che godono di una qualche fama, ma fra i molti che scrivono per passione, «come parlando di qualcosa a cui si tiene moltissimo». A queste serate spesso si aggiunge la musica, rigorosamente in acustico. La sezione dedicata al teatro è stata intitolata «Il teatro fuori dal teatro» in riferimento alle tematiche, alle intenzioni e ai linguaggi: un «teatro sociale» nei «luoghi» del disagio e dell'emarginazione, delle minoranze e degli scandali, della diversità. Questa IV edizione utilizza una sera a settimana, il lunedì, turno di chiusura del locale e, talvolta, la domenica pomeriggio.

OSTERIA DEL MONTESINO
via del Pratello 741b - 40122 Bologna
Per informazioni e prenotazioni:
Baule dei Suoni - tel. 051/584556
Ingresso gratuito ■

II.

Dove l'autore, condotto nella dimora del protagonista, mostra di apprezzarne la biblioteca e ne riceve in cambio un aneddoto su Psammetico

... **S**alii quindi sul veicolo (squisito manufatto d'importazione, pregevolmente realizzato in organza, otone e teak da un maestro d'ascia di Tenochtitlán) che il mio premuroso ospite condusse con disinvolta ebbrezza tra la folla scesa allora nelle strade per ascoltare i muezzin, pregiandosi frattanto di alleviare la noia del tragitto, per altro abbreviato da una velocità prossima alle duecento parasanghe orarie¹, con un saggio del suo celebratissimo vibrato naturale. Talvolta, nei momenti di maggiore estasi canora, si distraeva forse un po' troppo dalla guida: ma subito lo richiamava alla realtà un urlo seguito da un rumore del tutto simile a quello prodotto dal noto esperimento di Gay-Lussac sulla caduta dei gas pesanti², come lo stesso Lonz, nella sua infinita cultura³, non mancò di rimarcare. Giungemmo tosto alla sua abitazione, un sontuoso mausoleo abbellito da leoni di granito, bastioni in porfido viola ed una selvaggia spalliera di papiri. Lonz mi introdusse con fare cerimonioso nel salotto di rappresentanza, al centro del quale un enorme sarcofago d'epoca Tinita fungeva da mobile bar, e mi lasciò brevemente per indossare un più comodo farsetto, dopo avermi invitato a servirmi di liquore senza alcuno scrupolo morale e religioso. «Nyort Nyort»⁴, disse vedendomi lo gnu Makario che faceva bella mostra di sé in un angolo di quel lussuoso ambiente, per poi riprendere a fischiettare distrattamente una qualche arietta centroasiatica.

Fui subito colpito dall'immensa quantità di libri, pergamene, e rotoli che affollavano la stanza, coprendo quasi ogni superficie orizzontale alla stessa maniera della abbondante polvere. Occhioggiavano qua e là alcuni titoli che non potevano non colpire persino il più sprovveduto dei lettori: gli *Ammaestramenti di Duauif*, l'*Apologia di Hattusilis*, il *Pentateuco*, l'*Epopea di Erra* ed altri capolavori della letteratura assira, erano tutte letture abituali - a giudicare dallo stato di consunzione dei volumi - di quest'uomo straordinario; come pure le opere di Tritemio e il *Clavis Alchimiae*, o ancora la *Babylon* di Péladon accanto agli scritti del Venerabile Beda, l'opera omnia di Jules Verne... E poi, sparsi tutt'attorno, armille, astrolabi, nefoscopi⁵, e altri oggetti di cui mi sfuggiva la funzione⁶. Alle pareti una quantità di fotografie che lo rappresentavano in compagnia dei più incredibili personaggi: in una lo si vedeva a Persepoli, attorniato da Zoroastro e tutta la *crème* filosofica partica. Un'altra immortalava una sua famosa intervista ad Assurbanipal, e un'altra ancora lo ritraeva in compagnia di Amide Elide; e tutte, con la loro molteplicità di luoghi e personaggi, davano l'idea che il nostro dovesse essere una specie di enciclopedia vivente ed ambulante dello scibile. Lo si poteva ammirare in compagnia di Ipponatte a Clazomene, oppure intento a un bagno di sole con Nabucodonosor in un giardino pensile, con Perdicca a Pergamo, con Ammonio Sacca durante una caccia al tapiro in Cappadocia, con Fozio a Trapezunte, in occasione della sua investitura a protospatrio, con Baldassarre lo Stolto, gonfaloniere di Bassa Slesia, con Ezra Pound e Julius Evola durante il campionato di Bondage⁷ in Pannonia, con l'antipapa Tebaldo Buccapeco, con Lafcadio sul viaggio inaugura-

le dell'Orient Express⁸: e in questa vertiginosa galleria non mancavano Ottone di Sassonia, il Generale Custer, Obizzo III, Cesare col figlio scemo Cesarione, Pietro Pomponazzi, Uguccione della Fagiola, Olibrio Avito, e tanti altri.

«Vedo che lei è interessato alla mia *petite galerie*» disse con fare vanesio il mio ospite rientrando con un enorme samovar di forma ogivale, in cui bolliva e sibilava un karkadé al tamarindo. «Avevo giustappunto intuito che lei doveva essere persona di intelletto vivace, cosa rara in questa grama e caliginosa provincia!»

«Effettivamente, non si può che ammirare la vastità dei suoi interessi, mister Lonz, e la comunanza di spirito con così tanto grandi uomini: devo dire che mi era giunta voce delle sue frequentazioni letterarie.»

Lonz tacque per qualche secondo, visibilmente compiaciuto, quasi assaporando l'eco della sua meritata notorietà. Poi, sbarrandomi un occhio bovino in faccia, aggiunse con tono cabalistico: «Effettivamente ho sempre apprezzato la corrispondenza d'elevati sensi con qualche *homme de lettres*! Le hanno mai raccontato di quando assistetti all'esperimento di Psammetico? Lui aveva una vera ossessione per la grammatica generativo-trasformativa - lei mi capisce, questi egiziani con i loro geroglifici... - Aveva fatto crescere un fanciullo completamente isolato da ogni frequentazione umana per scoprire quale fosse il linguaggio originario dell'uomo, la lingua di Adamo: era una *vexata quaestio* tra lui e un Rabbino di Sidone, ed in proposito avevano scommesso qualche ettolitro di mirra e di sidro! Ebbene, fui inviato dall'Eco di Ninive per osservare i risultati dell'esperimento, allorché il fanciullo sarebbe stato posto a confronto con gli uomini, per

scoprire in quale lingua si sarebbe finalmente espresso: ma il soggetto dell'esperimento, alquanto inselvatichito dalla dura prova, si limitò per una buona mezz'ora ad aggirarsi grufolando e grattandosi la rogna contro di noi. Poi cadde sul paletot di un



...Lonz mi introdusse con fare cerimonioso nel salotto di rappresentanza, al centro del quale un enorme sarcofago d'epoca Tinita fungeva da mobile bar...

collega di Cartagine e pronunciò finalmente il monosillabo *Bek!* Psammetico esclamò entusiasta che la parola, in idioma frigio, significava *pane*, e dunque l'*enfant sauvage* aveva espresso il proprio primordiale bisogno nella lingua più naturale. Pertanto la lingua più antica era da ritenersi il frigio, e la scommessa era vinta poiché il novello Adamo non aveva parlato in dialetto yiddish nuovayorkese, come voleva il rabbino! A quel punto la mia indignazione superò il naturale riserbo che è bene osservare davanti ai regnanti, e feci osservare che, se tenuto lontano dagli uomini, il fanciullo aveva comunque frequentato capre e montoni - come si poteva intuire del resto dall'olezzo indelicato che emanava - e da essi doveva aver appreso ad esprimersi in

quella maniera. Applausi scroscianti frammisti a risate accolsero con evidente entusiasmo il mio assioma, e mentre una schiera di cronisti annoiati e disgustati approfittava del trambusto per squagliarsela, il rabbino proclamò nullo l'esperimento. Ma il faraone era di carattere permaloso e vendicativo, e così doveti fuggire in Nubia a dorso di struzzo!»⁹

Dopo aver ascoltato attentamente l'eloquenza sopraffina di

1 Si tratta evidentemente di un'iperbole, forse involontaria, dell'autore; infatti, poiché la parasanga è un'unità di misura persiana pari a circa 6 Km, la velocità a cui si fa riferimento corrisponderebbe, fatte le debite conversioni, a circa 1.200 Km orari, quando la velocità del suono è di 1224. Cfr. Pareto, Vilfredo, «Le unità di misura patafisiche e il dualismo: frode o realtà?», New York, Doubleday, 1929, pp. 311.

2 Cfr. Roundin, A., Lev, B. e Prutt, Y. J., «Prodotti naturali isolati dagli Arbusti della specie Rosacea», in AAVV, «Processi della Società di Culture Chimiche», 80, 1930, 11-18.

3 Cfr. Somogyi, Szilvia, «I valori del nozionismo oggi e nei secoli passati», Budapest, Haller, 1977.

4 Giaccon, Emanuele e Corticelli, Mario, «Ultimi Poeti del Novecento», Budrio, Algol, 1991.

5 Le armille sono anelli fissi o mobili costituenti la sfera armillare, uno strumento astronomico che serve a rappresentare i moti dei pianeti; l'astrolabio è un antico strumento usato dai naviganti per determinare la posizione degli astri, sostituito poi dal sestante; il nefoscopio o nefelometro è uno strumento utilizzato per l'osservazione a vista della direzione di movimento delle nubi e della loro velocità angolare.

6 Popper, Karl R., «L'indeterminatezza come valore filosofico», Roma, Donzelli, 1993.

7 Cfr. Jauch, Giovanni Maria, «I giochi di abilità e le olimpiadi per handicappati», Milano, Adelphi, 1964.

8 D'Espagnat, Ludovico, «Un mito ritmato», in AAVV, «Rotaie d'Europa», a cura di Bohr, Nicole, Amicotrengo, Roma, s.d.

9 L'autore qui purtroppo manca di specificare se trattavasi di un mezzo di fortuna di cui il Lonz fu obbligato dalla fuga precipitosa a servirsi, o se esso costituisse bestia da soma abituale per quelle popolazioni.

10 Le due cose, come è risaputo, vanno di pari passo. «Per esempio, in tutte le confessioni cristiane una parte importante spetta alla tradizione dell'Ultima Cena del Cristo con i suoi apostoli. Le liturgie e tutta una serie di dogmi, di riti e di sacramenti traggono di qui la loro origine. Questa tradizione ha provocato scismi, separazioni di Chiese, formazioni di sette. Molta gente è morta perché rifiutava questa o quella interpretazione.» Ouspensky, Piotr Demianovich, «Frammenti di un insegnamento sconosciuto», Roma, Astrolabio, 1976, p. 110.

PervertSioni Sesso nel cosmo?

di Francesco Scalone

I ringraziamenti di Franco Scanner a nome dell'Associazione Astronauti Autonomi

«Innanzitutto desidero ringraziare l'Associazione Culturale Versodove, nonché il direttore, il Super-Visore e i tre indomiti coordinatori per lo spazio concessomi sulle pagine della rivista da loro curata che oserei definire, nel suo genere, una tra le più significative del pianeta Terra (lasciando agli specialisti la diatriba riguardo al genere di Versodove).

Esiste una potente organizzazione con sedi a Londra, Parigi e Bologna che ha il nome di Associazione Astronauti Autonomi.

Vi basti, per ora, sapere che l'Associazione Astronauti Autonomi si propone di esplorare (e non conquistare!) lo spazio in maniera autonoma e indipendente. Ci definiamo Astromarxisti e abbiamo già inaugurato numerosi programmi autogestiti di ricerca aerospaziale. Astronauti Autonomi si lanceranno nello spazio per fare dell'universo il luogo di svolgimento dell'ultima rivolta: quella contro i limiti della natura.»



1. Alcune elucubrazioni mentali

La «Rabocioja tribuna», autorevole quotidiano russo, mesi fa in un articolo intitolato «Sesso nel cosmo?» ha riportato una serie di rivelazioni strabilianti. In quel testo si sostiene infatti che in una navicella spaziale sarebbe impossibile fare l'amore a causa dell'assenza di gravità. Inoltre, sempre secondo quanto riportato dal giornale, esperimenti avrebbero dimostrato che gli spermatozoi eiaculati nel cosmo non sarebbero in grado di fecondare alcun ovulo; la maggioranza degli astronauti (uomini e donne) reduci da lunghe permanenze nello spazio, hanno poi presentato gravi disfunzioni del sistema riproduttivo. La «Rabocioja tribuna» afferma, inoltre, che la NASA provò nel 1984 a organizzare un atto sessuale in orbita, tra l'astronauta Judith Reznick e il suo collega Robert Mul-

leim: non solo la Reznick non rimase incinta, ma al ritorno sulla terra fu ricoverata per due mesi in ospedale in preda a una profonda depressione psicofisica.

L'Associazione Astronauti Autonomi ritiene tutto ciò una colossale baggianata, l'ennesima campagna di disinformazione ordita dagli autori del complotto a cui si è fatto riferimento alcune righe sopra. Occorre smontare punto per punto tutte queste gravi illazioni.

Esiste un video *snuff* girato dalla stessa Reznick che mostra come costei, preda del delirio cosmosessuale, abbia più volte violentato il maggiore Robert Mulleim. Inoltre, abbiamo prove certe che più volte sulla navicella spaziale Mir sono state organizzate mastodontiche orge in cui si sono accoppiati tutti gli astronauti dell'equipaggio, situazioni scabrose in cui sono stati coinvolti e costretti anche gli animali del laboratorio di bordo (cani e gatti).

2. Odissea nello spazio: occhio, c'è in giro un tapiro grifagno inchiappettato tutto

E qui arriviamo allo scoop, alla rivelazione esplosiva che offriamo in anteprima mondiale a Versodove. Nel 1989, prima della caduta del muro, aveva inizio il programma di ricerca nippono-canadese con denominazione in codice «A.Z.Z.O.» A questo esperimento parteciparono due cosmonauti: Hideshi Innio e Bill Gargiulo. Il progetto, mantenuto segreto da entrambi i governi, ebbe un tragico epilogo: il programma «A.Z.Z.O.» intendeva testare nello spazio la resistenza sessuale di alcune particolari specie animali. Durante la fase di lancio, nei più drammatici momenti di accelerazione, venne a mancare, a causa di un arresto cardiaco, Cita, simpatico scimpanzé superdotato. L'animale, intelligentissimo, era già stato protagonista di impegnative scene hard in alcune delle più celebri pellicole di genere *animal*. Ancora è coperto da segreto militare il motivo per cui all'aitante primate fosse stato dato un nome di genere femminile. Altri animali protagonisti della ricerca erano: Jimmy, il doberman bisex; il criceto Arthur, abile linguista; Benny, tapiro letterato e, infine, Gwenda, mucca da latte di origine rumena. Da sottolineare che il progetto «A.Z.Z.O.» non intendeva studiare le possibilità di riproduzione degli esseri viventi nello spazio, ma bensì aveva come unico fine quello di promuovere lo svago sessuale degli amici dell'uomo. Purtroppo i protagonisti del programma «A.Z.Z.O.» non fecero più ritorno: dopo aver eseguito un giro orbitale completo, a bordo della navicella accadde qualcosa di spaventoso, ancora coperto dal più assoluto riserbo. Testimoni affermarono che, prima di perdersi negli spazi siderali, dalla navicella giunse via radio la voce rotta dalla disperazione dell'eroico cosmonauta Hideshi Innio: «...Occhio, c'è in giro un tapiro grifagno inchiappettato tutto...».

Nella foto: **Orso Polare colpito da Sindrome di Tapiro Grifagno Inchiappettato tutto, nel disperato tentativo di copulare con la nuda terra.**



CIRCOLO RICREATIVO CULTURALE
GIACOMO LEOPARDI

SOLIDARIETA'

CULTURA

TEMPO LIBERO

POESIA E NARRATIVA

COMUNICAZIONE

INFORMATICA

MUSICA

SALA SIRENELLA

tel. 50.38.22

ARCI COMPUTER CLUB

tel. 51.92.92

(BBS: ArciBbs - 633.17.30

KIDSLINK 633.13.96)

OASI Radio: FM 94.700

tel. 51.95.99 - fax 633.20.84

Gruppo VERSODOVE

Centro poesia e narrativa

tel. 633.15.51

via Andreini 4-6
40127 Bologna
(quartiere San Donato)

VERSODOVE

Quadrimestrale di letteratura - In collaborazione con il Circolo Ricreativo Culturale Giacomo Leopardi - Anno II numero 4/5 # Inverno '95 - Primavera '96 - Una copia lire 7.000 - Reg. Trib. Bologna n. 6280 del 9/4/1994

Direttore responsabile: Stefano Semeraro - **Supervisore:** Sergio Rotino - **Coordinatori:** Vincenzo Bagnoli, Fabrizio Lombardo, Andrea Trombini - **Redazione:** Associazione Culturale «Versodove», via Andreini 2, 40127 - Bologna. Telefono: 051/6331551 (redazione); 051/374759 (S. Rotino). Fax: 051/6230359. E-mail: gat1506@iperbole.bologna.it (Vincenzo Bagnoli)

Grafica e impaginazione: Mario Corticelli - **Stampa:** BIME per Tipografia Montanari - Budrio (Bo)

Collaboratori: Roberto Bertoni, Massimo Diana, Alessandro Di Prima, Angelo Filippini, Claudio Longhi, Leone Lonz, Giacomo Manzoli, Marinella Marchetti, Massimiliano Palmese, Francesco Scalone, Gabriele Scardovi, Alessandra Tubertini, Pietro Ugolini, Riccardo Valle

Fotografie: Roberto Covi, Paolo Gabrielli, Fabio Mantovani. La foto a pag. 74 appartiene a Walter Sittigl © Media srl

Abbonamenti: Italia: tre numeri lire 12.000. Estero: tre numeri lire 24.000. I versamenti vanno effettuati sul C/C postale n. 24390403 intestato a Algol (specificare nella causale: abbonamento alla rivista Versodove)

La rivista è distribuita in tutta Italia presso le librerie Feltrinelli

Il materiale inviato non viene restituito. La proprietà del materiale pubblicato rimane degli autori

Questo numero esce anche grazie al contributo dell'Assessorato alla Cultura - Progetto Giovani/Comune di Bologna

Edizioni Algol - Casella Postale 59 - 40054 Budrio (Bo) - tel. 051/80.13.15

E-Mail V.Dole@ArciBo.it Bo.CNR.IT