

Ballata idiota delle guerre

guerra finisce, adesso,
perché non è più guerra,
è frase fatta,
fatto che si ripete, e non si compie,
se non per chi ne muore,
è frase fatta,
che si ripete e tace, ripetendosi
(sessanta guerre fra Baghdad e il
Kósovo,
cinque per ogni anno, o sei,
a cominciare,
finire non finiscono)

guerra da guerra, ancora,
perché la si dimentichi,
è data chiusa,
se ne dà conto in cattedra, in bilancio,
in versi come questi,
è data chiusa,
in cronaca che tace e passa ad altra
(faccia silenzio Pristina, per ora,
per dare voce a Grozny,
poca, non vera,
senza passare la misura)

guerra finisce, ancora,
perché poi ricominci,
nuova, lucente,
da sbraitare all'occorrenza, dopo,
quando l'estate è calda,
nuova, lucente,
e serve che la merce sembri fresca
(e servono i bambini mutilati,
servono freschi gli organi,
bisogna dare,
servono mine, mani,

bisogna dare,
a chi ne ha bisogno,
le protesi elettroniche, i conforti,
e ai poveri l'uranio impoverito)

16 maggio 2000

Giuliano Mesa

O	Apertura
	VOCI FUORI CAMPO:
	CINEMA E LETTERATURA
3	CREARE L'IMMAGINE
	Intervista a Peter Greenaway
5	IL CINEMA NON È ARTE
	Intervista a Suso Cecchi D'Amico
8	LA TRASPARENZA DELLO SGUARDO
	Intervista a Salvatore Piscicelli
10	È IL CINEMA CHE AIUTA A SCRIVERE
	Intervista a Roberto Faenza
11	BERNARDO BERTOLUCCI
	A mio padre
12	IL CINEMA E LE MARGHERITE
	Intervista a Silvano Agosti
14	IMMAGINI SENZA VOCABOLARIO
	Intervista a Alberto Farassino
17	JEAN-LUC GODARD
	La parrocchia morta
18	RACCONTARE GLI ANTI-EROI
	Intervista a Enzo Monteleone
22	IL CINEMA MENTALE DI CALVINO
	di Lorenzo Buccella
24	BERNARDO BERTOLUCCI
	Due poesie
26	RICETTE DI CELLULOIDE
	Giorgio Arlorio, Roberto Ivan Orano, Claudia Sbarigia e Gloria Malatesta
30	I TEMPI, I LUOGHI, LE PAROLE
	Intervista a Carlo Mazzacurati
	In pratica poesia
36	STEFANO DAL BIANCO
	Marine
38	LORENZO BUCCELLA
	Ruberie pornografiche
40	FABRIZIO VENERANDI
	il doctoribus cadde
42	ANNA MARIA FARABBI
	La magnifica bestia
43	GIANMARIO VILLALTA
	La sera della domenica
44	ANTONIO TUROLO
	Natalino
	Intervista
46	ROSARIA LO RUSSO
	La madre assente
	Tradurre poesia
50	SØREN ULRIK THOMSEN
	Una danza sulle parole
56	BASIL BUNTING
	Sciogliendo la melodia
58	PAT BORAN
	Vento in ascolto
	In teoria narrativa
60	ANDREA INGLESE
	La poetica della confusione
	Intervista
64	LAURA LEPRI
	Il talento della scrittura
68	SIMONE CALTABELLOTA
	L'etica del gusto
72	ANTONIO MORESCO
	La sintassi del conflitto
	In pratica narrativa
76	ANTONIO MORESCO
	Il serpente
78	ENRICO CAPODAGLIO
	Tre racconti
	Tradurre narrativa
80	JACQUELINE LUCAS
	Pelle morta
	In pratica narrativa
84	PAOLO FEBBRARO
	Dialogo sulla vita e la poesia
86	ROCCO FORTUNATO
	Gloria a New York
	I luoghi della poesia
90	IL MONTESINO
	Intervista a Marco Ribani
94	Info Altrove, In Evidenza, Libri & Riviste, Sollecitazioni
104	In fondo

Editoriale Etichette

Less aesthetics, more ethics. Più etica, meno estetica. Il copyright del motto appartiene alla Biennale di Architettura di Venezia che chiude a fine ottobre, ed è riferito alla città; al presente, al futuro delle città.

Che cosa c'entra, la letteratura?

C'entra perché su questo numero di Versodove trovate una lunga, bella intervista ad Antonio Moresco che contiene anche parole dure per una certa concezione della letteratura: griffata, mercantile, innocua. E che riporta al centro della discussione parole importanti: conflitto, tensione.

Le stesse che circolano anche in un altro dialogo di carta contenuto in questo numero - quello con Marco Ribani, poeta in Bologna, *genius loci* di uno dei luoghi più densi di poesia della nostra città e non solo - e che si fanno accarezzare dalla dialettica aperta di un intellettuale molto abituato ad agire con il linguaggio e le idee come Ezio Raimondi, che potrete apprezzare scorrendo il "contro editoriale" in ultima pagina.

Nella rivista trovate molte altre cose, a partire dall'Apertura - ricchissima - che abbiamo dedicato al cinema e alle sue parole, e che accosta voci "pesanti" e pensanti, da Suso Cecchi D'Amico a Peter Greenaway, da Carlo Mazzacurati ad Alberto Farassino, con la chicca di un inedito poetico di Jean-Luc Godard. Per arrivare alla consueta - e speriamo interessante per voi come lo è stata per noi - rassegna di testi poetici e narrativi, questa volta giocata soprattutto fra giovani, giovanissimi poeti italiani e appassionati poeti stranieri, attraverso un sempre più pressante interesse per l'arte di tradurre poesia. Senza dimenticare le interviste a due editor come Laura Lepri e Simone Caltabellota, lo spazio critico che questa volta ospita una riflessione di Andrea Inglese su Samuel Beckett, e un apparato di letture e segnalazioni più ricco che mai.

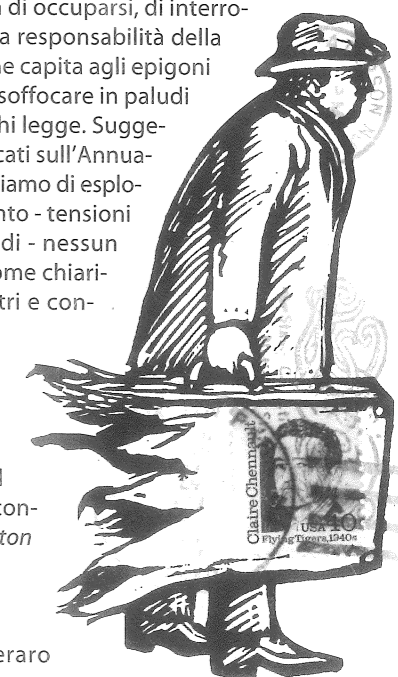
Ma ruminando su questo editoriale erano quelli i nodi che tornavano ad aggrovigliare pensieri e polpastrelli. Conflitto, tensione. Un nodo che parte da considerazioni generali - sociali, politiche forse? - e scende fin dentro la carne del linguaggio, rimescolando, appunto, etica ed estetica.

Un tema, quello dell'etica della scrittura, che ci appassiona da tempo, che ha già occhieggiato da queste pagine e tornerà a farlo prossimamente.

In cantiere c'è proprio un'Apertura dedicata ai percorsi di architettura, urbanistica e poesia, ai loro incroci su una piazza che non può che essere quella di un rinnovato interesse per le responsabilità - altra parola che ci è cara - dell'arte, alla sua capacità di ribellarsi a chi la vorrebbe sempre più appiattita sulle logiche globalizzanti di un estetizzante e frigidato passatempo per consumatori, più che per lettori coscienti e critici.

E c'è una proposta, che in parte è stata già raccolta: quella di occuparsi, di interrogare i giovani studiosi sull'etica della scrittura critica, sulla responsabilità della critica. Sugli inciampi e gli scacchi di una pratica che - come capita agli epigoni di Calvino e di Borges smascherati da Moresco - rischia di soffocare in paludi autoreferenziali, di casta, poco utili sia per scrivere sia per chi legge. Suggestioni interessanti sono già arrivate da alcuni saggi pubblicati sull'Annuario '99 di Poesia curato da Giorgio Manacorda; noi ci proponiamo di esplorarne altre, di coinvolgere altre posizioni, di creare - appunto - tensioni e conflitti. Perché nessuna città - come insegna Raimondi - nessun luogo - come ammonisce Ribani - nessuna letteratura - come chiarisce Moresco - può permettersi di vivere rifiutando scontri e confronti, le lacerazioni che il pensare per proprio conto, anche se in mezzo agli altri, inevitabilmente provoca. Anche un gruppo di "ecumenici" come noi di Versodove ne è fortemente convinto.

Gli orizzonti che propongono un'idea *chic* e pacificante della letteratura, proprio come le morali che tendono ad appiccicare adesivi buonisti su tensioni e fratture, non ci convincono. Sono decalcomanie di comodo, o manuali di *bon ton* da poco prezzo. Etichette, in ogni caso.



Stefano Semeraro

Apertura

Voci fuori campo: cinema e letteratura

"Il paradosso: il cinema. Comincia sempre con delle parole, sono le parole che decidono se il film avrà il diritto di nascere. Le parole, sono il capo che un film deve doppiare perché le immagini possano esistere".

A partire da queste riflessioni condotte da Wim Wenders, nell'ottobre 1987, sul 400° numero dei *Cahiers du Cinéma*, nello speciale a lui affidato, Versodove ha voluto avventurarsi, ancora una volta, nelle "zone di mezzo", laddove usare un linguaggio significa confrontarsi con una norma e subire la tentazione della sua trasgressione, della contaminazione con altri codici.

Senza addentrarci in questioni di legittimazione testuale e teorica dell'autonomia e dello statuto artistico del cinema, o discettare sui diritti di primogenitura dell'una o dell'altra forma artistica, nelle pagine che seguono, registi, sceneggiatori, e critici s'interrogano sui reciproci e più o meno fecondi scambi fra letteratura e cinema, magari per concluderne, con Ingmar Bergman, che "il film non ha niente a vedere con la letteratura. Sono due forme artistiche che si escludono reciprocamente nel carattere e nella sostanza".

La sempre più sfumata percezione dell'attraversamento di una "soglia" fra linguaggi, che ha portato Truffaut e Rohmer a trarre libri dai loro film, in un'inconsueta pratica di *mise en roman*, o autori come Greenaway e Godard ad includere anche grafemi e didascalie nella loro costruzione dell'immagine filmica ha guidato anche questo percorso/indagine attraverso le possibilità e i peculiari rapporti fra scrittura e racconto per immagini.

Ci sarebbe piaciuto raccogliere anche l'opinione degli scrittori nella cui opera l'influenza del cinema è più evidente o apertamente dichiarata, ma non ci è stato possibile. Ci riserviamo di farlo in uno dei prossimi numeri.

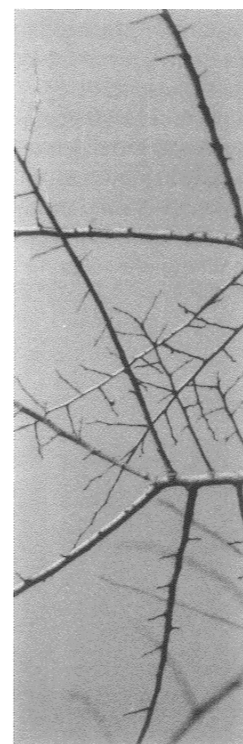
a cura della redazione

Creare l'immagine

Intervista a Peter Greenaway

Come è nato e come si è sviluppato il progetto di quest'ultimo lavoro, *Death of a composer?* È nato prima il libretto o sono nate prima le musiche?

Il lavoro ha conosciuto una lunga germinazione. Lo pensai per la prima volta nel 1980 studiando la morte di Webern, avvenuta in circostanze poco chiare. Analizzando i fatti e le notizie a riguardo trovai dieci indizi. Il 1980, come ricorderete, fu anche l'anno in cui morì John Lennon, ucciso da un fanatico. E la sua morte presentava straordinarie analogie con quella di Webern. Gli stessi indizi, la similarità delle circostanze, mi indussero ad investigare ulteriormente per trovare altri assassinii di compositori. La ricerca richiese circa dieci anni, durante i quali trovai dieci casi di morti di compositori avvenute in circostanze strane. Webern, Samuel Beckett, De Rosa...



Troppi per non sospettare che si tratti di un complotto. La collaborazione con la regista del testo teatrale invece aveva conosciuto un precedente in un programma della BBC chiamato *3M (Man, Music, Mozart)*. Poi venne la commissione dell'Opera olandese per uno spettacolo sulla morte n° 6, su De Rosa. L'idea iniziale era molto più ambiziosa. Si voleva realizzare un'opera, o un film, o uno spettacolo televisivo per la morte di ogni compositore, o per ogni indizio. In seguito ci si accorse che la morte n° 6 era la più in-

teressante, per le idee, per la musica, per le possibilità di un'ambientazione *western*. E si è deciso di sviluppare questo caso.

Una volta nata la musica, l'opera fu portata sulla scena nel 1994, e ancora ripresa nel 1998. In seguito vennero messi a disposizione dalla NBS, la televisione olandese, i finanziamenti per la ripresa video dello spettacolo. Doveva essere semplicemente la ripresa dal vivo di uno spettacolo teatrale, poi invece tornò ad essere un progetto e l'idea si trasformò in un vero e proprio spettacolo cinematografico.

La parola scritta riveste nella sua opera cinematografica un ruolo centrale, pensiamo a I racconti del cuscino, Prospero's book, a Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante fino a questo suo ultimo lavoro. Potrebbe parlarci del valore che la parola letteraria, o più in generale la parola scritta, ha nella sua arte?

Anche dopo più di cento anni non possiamo dire di avere raggiunto una forma di cinematografia ideale, di utilizzare il mezzo cinematografico al meglio delle sue possibilità espressive. La gran parte dei film, oggi, non è altro che testo illustrato, le immagini hanno il compito di riprodurre visivamente un testo, mentre l'aspetto più interessante è quello di analizzare il connubio, il matrimonio, fra testo e immagine. L'immagine è sempre accompagnata da un testo, almeno per il 60% della produzione artistica. Le immagini senza testo sono molto rare, pensiamo alla pubblicità per esempio.

Per me il testo non è semplicemente il sottotitolo, con funzione esplicativa e didascalica, delle immagini, ma ne realizza anche la dimensione topografica. Frequentemente mi viene mossa la critica di privilegiare l'elaborazione grafica, l'inserzione di testi scritti, a scapito della ▶

Il testo come
sottotitolo
e come
dimensione
topografica

PETER GREENAWAY, nato a Newport nel 1942, è regista, pittore, e artista multimediale.

Tra i suoi film più famosi: The Draughtsman's Contract (Il mistero del giardino di Compton House) 1982, Dante. The Inferno. Canto V del 1984, A Zed and Two Noughts (Lo zoo di Venere) 1985, The Belly of an Architect (Il ventre dell'architetto) 1987, Drowning by Numbers (Giochi nell'acqua) 1988, Dante. The Inferno. Cantos I - VIII del 1988, The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover (Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante) 1989, Prospero's Book (L'ultima tempesta) 1991, The Pillow Book (I racconti del cuscino) 1995, 8 1/2 Women (8 donne e 1/2) 1999, Death of a Composer 1999.

di Marinella Marchetti

«La gran parte dei film, oggi, non è altro che testo illustrato, le immagini hanno il compito di riprodurre visivamente un testo, mentre l'aspetto più interessante è quello di analizzare il connubio, il matrimonio, fra testo e immagine»



ricerca di coinvolgimento del pubblico. Io voglio che il mio cinema sia un'immagine in movimento, privo di qualunque intenzione di rispecchiamento della realtà. Io non cerco il realismo, ma la piattezza. È una ricerca consapevole e programmatica. Voglio creare un nuovo lessico, scoprire e realizzare un nuovo linguaggio. Questo del resto porta alla contraddizione di fare cinema con un'opera lirica, a partire da uno spettacolo teatrale, con tutti i problemi e le implicazioni connesse all'operazione di traduzione del teatro cantato e della passione per esso.

Come nel suo ultimo spettacolo. In questo mio ultimo lavoro ci sono le immagini

ni e c'è il testo scritto, entrambi. Qui certo anche per l'esigenza di facilitare lo spettatore. Trattandosi della riproposizione su supporto video di un'opera si poneva il medesimo problema di comprensione del testo, delle parole del canto, che si pone per ogni opera lirica.

Una sorta di libretto d'opera incluso nelle immagini e utilizzato a fini artistici per la composizione stessa delle immagini.

Esattamente. Inoltre, in *Death of a composer* oltre alla valenza filosofica della parola e del suo rapporto con l'immagine audiovisiva, entra in gioco anche il numero, come grande simbolo dell'interpretabilità. Rappresentante dell'aspetto formalistico.

Come nascono i suoi film?

L'idea filmica si sviluppa a partire da una suggestione visiva? Da un'idea letteraria, da un presupposto filosofico o di altro genere?

Io sono un pittore. La mia formazione è stata quella di un pittore. E sento come compito proprio del mio impegno artistico quello di creare l'immagine, si tratti di pittura, di uno spettacolo teatrale o di un film.

Nel film tuttavia la dimensione in cui si opera è sensibilmente diversa. Un film si colloca in un tempo passato, concluso e tuttavia perfezionabile ad *infinitum*. E in un certo senso anche perfezionato.

Diversamente *Death of a composer* è...

Sì, qui lo spettacolo era ripreso dal vivo. Per me era la prima esperienza di questo genere, di elaborazione video di una *performance*.

E comunque si tratta di una rielaborazione, non di una restituzione piatta di ciò che stava avvenendo sul palcoscenico.

Alla fine il progetto risulta essere completamente diverso. L'opera in tre dimensioni sul palcoscenico diviene spettacolo in due dimensioni dalla platea e si perdono molti dettagli, i primi piani, sfumature espressive delle prove attoriali, e così via. Il video permette il recupero di quanto è andato perduto, un'opera lirica non deve essere la ripresa in un'opera cinematografica. A teatro un solo sguardo coglie tutto il palcoscenico, il film, invece, utilizza i tagli, il montaggio, la

sovrapposizione delle immagini. In più s'instaura un rapporto diverso con lo spettatore. Due arti completamente diverse determinano un rapporto percettivo diverso, e si rivolgono anche ad un pubblico diverso. È il linguaggio stesso ad essere profondamente differente. Abbiamo riconcepito quello che avevamo fatto per il teatro. Il video è utilizzato perché grazie alle nuove tecnologie permetteva determinate possibilità espressive, ma, di fatto, si realizza come un ibrido. Il lessico era ed è tutto da scoprire per creare e realizzare nuovi campi di composizione.

Tuttavia occorre aggiungere che nell'opera si usavano quattordici schermi, quindi lo spettacolo si prestava ad una trasposizione cinematografica. Il film era già presente nell'opera, era quasi il soggetto dell'opera se pensiamo anche ai riferimenti al genere *western* che si sono voluti includere nelle musiche e nelle scenografie. (Di De Rosa infatti si conosce molto poco, e fra i pochi dati c'è quello che, tra il 1952 e il 1957, prese contatto con gli studios hollywoodiani per comporre la musica degli ultimi veri *western* - prima della produzione di quelle centinaia di *western* in tutto il mondo e in tutti i tipi.)

Quali reali possibilità espressive ed artistiche possono essere aperte dal video e dal digitale?

Il rischio è quello di un'indigestione visiva. La tecnologia permette oggi a chiunque di diventare regista, e gran parte dei film sembrano costruiti solo sulla tecnica e sul *taglia e incolla*. Manca l'invenzione. Io sono interessato piuttosto all'espansione delle possibilità dell'immagine in movimento. Gli strumenti tecnologici vanno continuamente perfezionandosi e se oggi non hanno ancora raggiunto la perfezione, e qualche imperfezione è visibile, presto non ci sarà più nessuna differenza apprezzabile fra un girato in 70 mm e un video.

La questione dell'espressività artistica e dell'indagine delle nuove forme del linguaggio delle immagini è tuttavia più complessa, non si limita al mezzo. Ancora oggi, il nostro universo percettivo si fonda sulle convenzioni artistiche dei secoli XVII, XVIII e XIX, ed è su quelle convenzioni che noi calibrano la nostra misura dell'artificialità. Quello che occorre è un nuovo connubio fra le vecchie concezioni dell'arte e le nuove tecnologie. ■

Il cinema non è arte

Intervista a Suso Cecchi D'Amico

Dalle sue parole emerge una vera e propria venerazione per la letteratura mentre il cinema per lei sembra essere un'arte minore. Io penso addirittura che il cinema non è arte, assolutamente. È un bellissimo *patchwork*. L'arte si fa da soli, non è trasferibile.

E le sculture delle facciate delle cattedrali, gli elementi decorativi del duomo di Milano, realizzate da artigiani e non da un solo artista?

Chi dice che il duomo di Milano è un fatto d'arte? Succede, che tanti si mettano insieme e ti viene questa cosa... ma l'arte e un'altra cosa, è un fatto autoriale. Ma l'architettura è tutta una cosa corale. Perché lì come fai a farla da solo? Però l'architetto da solo funziona. L'architettura diventa arte come diventano arte alcuni film. Però è una cosa diversa. L'arte è la poesia, la letteratura, la pittura: la fai da solo. Occorrerebbe una parola diversa, due categorie. Il disegno il Bernini lo fa da solo, mica ha bisogno di tanta gente per fare il disegno. Poi la realizzazione è un'altra cosa.

Allora la sceneggiatura è arte e la regia no?

Ma per l'amor del cielo no! Non è arte! Non è leggibile, tanto che non le pubblicano neanche, le pubblicano adulterate, aggiustate. Quelle pubblicate sono un po' quello che vedi sullo schermo, mancano

delle indicazioni per il regista o per l'attore. Poi le valutazioni le fai nel dettaglio, perché Bergman è certamente un artista. Infatti scrive, e la scrittura è all'altezza del prodotto cinematografico. Altri no.

Il suo amore per la letteratura è rimasto tale anche per la narrativa di oggi?

La narrativa di oggi... Sono dei libriccini, che somigliano molto a ciò che noi chiamiamo "trattamento", cioè la scrittura più estesa del "soggetto" cinematografico. È difficile lavorare su libri del genere. Tornatore ha preso *Novecento* di Baricco e lo ha guardato al microscopio. Questo lo ha completamente fregato. Quando noi abbiamo incominciato a scrivere la narrativa italiana non esisteva. La narrativa italiana nasce dal cinema. Anche in America è stata molto sviluppata dal cinema. Ma in America esisteva già da prima una solida tradizione narrativa. Tant'è vero che tutta la cinematografia americana e anglosassone poggiavano sulla letteratura. Quando venivano da mio padre a chiedergli consiglio per i film, era perché non c'era la narrativa italiana, andavi a pescare Fogazzaro, Manzoni, e avevi chiuso. Mio padre consigliava De Marchi per Lattuada dei primi film o *Piccolo mondo antico*.

Il cinema nasce dove c'è la narrativa, in Inghilterra e in America c'era e, infatti, il cinema ha prosperato lì. Da noi è nato dopo. ►



SUSO CECCHI D'AMICO, sceneggiatrice del cinema e della televisione ha collaborato con i registi più importanti e i progetti più significativi del cinema italiano. La sua esperienza professionale ha attraversato il Neorealismo, la Commedia, il Cinema d'inchiesta civile e l'adattamento letterario. Si ricordano *Ladri di biciclette (1948)* di De Sica; *Bellissima (1951)*, *Vaghe stelle dell'Orsa (1965)*, *Ludwig (1973)* e *L'innocente (1976)* di Visconti; *Le amiche (1955)* di Antonioni; ma anche *Comencini*, *Monicelli* (Caro Michele, 1976, *Panni sporchi*, 1998), *Pietrangeli*, *Rosi*.

di
Marinella Marchetti
e Andrea Trombini

«La narrativa di oggi... Sono dei libriccini, che somigliano molto a ciò che noi chiamiamo "trattamento", cioè la scrittura più estesa del "soggetto" cinematografico»

Dunque, secondo lei, è sempre esistito lo stretto rapporto fra cinema e letteratura che oggi fa dire che le strutture cinematografiche, il montaggio, influiscono molto sul modo di strutturarsi della letteratura.

Non in Italia. Perché non c'era. La narrativa non è mediterranea. Di narrativa avevamo, di fine Ottocento: Capuana, Pirandello, De Amicis, li conti sulle dita di una mano sola. È tanto vero che il cinema nasce da lì che la prima volta che gli americani mi avevano invitato a lavorare, che presero un mio soggetto, mi chiesero di scrivere il libro. Che accompagnava il film, in *Paperback* magari. Ma tale era il loro bisogno di partire dalla narrativa per fare un film, l'abitudine di basarsi sui testi. Da noi questa abitudine c'era, ora ne escono ogni cinque minuti. Pratolini fu il primo romanziere "di mestiere".

Nella trasposizione dell'opera letteraria in opera cinematografica, che obiettivo si pone? Cosa intende salvare? Il concetto essenziale, un particolare?

Dipende assolutamente dal tipo di opera. Ci sono quelle opere che vuoi o che sei incaricato di rappresentare. Altre volte sviluppi uno spunto che letterariamente è meno importante o trascurato.

Ad esempio per il *Gattopardo* il lavoro fu di dare la sensazione del passaggio del tempo con avvenimenti che non ci sono nel libro. Inoltre la scelta di far morire il principe durante il ballo fu davvero coraggiosa: si voleva dare la sensazione forte della decadenza e della morte di una classe. Fu questa la chiave del rispetto verso il libro.

La scelta degli attori influisce sulla scrittura?

Gli attori aiutano nello scrivere; altre volte però sono un ostacolo. Negli ultimi tempi con la Magnani abbiamo avuto dei problemi. Per alcune scene lei obiettava: "lo non lo farei". D'accordo, ma che c'entra? Non sei tu. Tu come attore devi renderti credibile questo comportamento. Una volta gli attori si prendevano per strada e li si girava. Questo richiedeva la presenza costante dello sceneggiatore sul set. C'erano pochi soldi, e se quel giorno bisognava girare una scena col sole e invece pioveva, lo sceneggiatore doveva modificare quello che aveva scritto. Il lavoro era molto più vivo. Oggi si lavora a casa o ci si trova alle riunioni.

Voi lavoravate in gruppo...

In gruppo - poi si tratta sempre di un gruppo ridotto - si fa bene, si fa tuttora bene il comico. Se ridi funziona, se non ridi... Ora non ci sono più tanti nomi. Per *Speriamo che sia femmina* ci siamo accorti ad una premiazione che fra gli sceneggiatori era elencata una persona che noi non avevamo mai visto, né sentito. Quando abbiamo chiesto spiegazioni abbiamo saputo che l'inserimento serviva a garantire il numero legale di partecipazioni per ottenere un contributo francese di cui il film aveva goduto. Ci siamo scandalizzati perché non succedeva dagli anni Cinquanta. Prima, ci mettevano di tutto. Per esempio fra gli sceneggiatori di *Ladri di biciclette* è indicato il nome di Gherardo Gherardi che era già morto quando abbiamo incominciato, ma Gherardi, commediografo, era molto amico di De Sica, il quale gli aveva promesso di farlo lavorare alla sua successiva sceneggiatura. Quando morì De Sica ci chiese di inserirne il nome e noi non avemmo problemi. Nell'elenco ci sono: Gherardi, morto, e due giornalisti, Franci e un altro, che De Sica aiutava. Poi c'è il nome di Guerrieri che in realtà era l'assistente, ma De Sica l'assistente non lo voleva indicato. Di recente abbiamo rivisto *Il cappotto* di Lattuada, che è stato re-

staurato, e mi sono accorta che sono indicati nove sceneggiatori di cui io conosco solo Prospero. Gli altri non so nemmeno chi fossero. Ora si presta più attenzione perché la gente ci guarda.

Lei ha sempre lavorato su commissione, su richiesta. Non si è mai trovata ad innamorarsi di una sceneggiatura e proporla?

Ho proposto dei soggetti. Ma poi quando il cinema è diventato così costoso, dopo l'arrivo degli americani, no. Aspetto che qualcuno mi affidi un soggetto ed io lo faccio. Non propongo. Quando mi dicono che per realizzare un film devono spendere miliardi, non... Non posso dare garanzia che li riporteranno a casa. Preferisco lasciare la responsabilità agli altri. Del resto quelli che ho proposto io di prima offerta, ad esempio *Male oscuro* è andato male, ed è stato un libro che io ho amato moltissimo. A me piace quando mi danno delle direttive precise: quale regista, per quale pubblico.

Generalmente lei è stata contenta di come sono state poi realizzate registicamente le sue sceneggiature? O ricorda qualche film che lei immaginava in modo diverso da come è stato poi realizzato?

C'è stato qualche caso, ma raro perché ci lavori talmente insieme che... lo difficilmente lavoro senza i registi. Sarebbe stupido costringere per forza un regista a fare qualcosa che non gli piace o che non capisce, perché non la saprebbe fare. Io preferisco addomesticare la sceneggiatura adattandola alle scelte del regista, anche se non piacciono a me, per metterlo in condizione di fare bella figura.

Quindi le sue sceneggiature hanno sempre risentito della mano che le avrebbe poi girate.

Sì. Una volta ho vissuto un colpo di scena, per un film con Cristina Comencini, che è molto brava, è bravissima, lo è diventata soprattutto. Il suo ultimo film, *Matrimoni*, era molto carino. Ma il precedente, *La fine è nota*, mi ha deluso. La sceneggiatura era molto bella, ma lei ha cambiato il finale, e già ha perso di senso, poi ha mancato lo stile. La sceneggiatura si basava molto sugli ambienti, invece lei lo ha fatto in un momento in cui andavano molto di moda i primi piani. E sin da quando ho visto il primo piano di due mani su un volante ho detto: "Oddio, ha sbagliato tutto! È perduto!".

Fra i registi italiani di oggi ha delle preferenze?

Fra tutti i registi lavoro ancora più volentieri con Monicelli. Antonioni, invece, i dialoghi come li vuole lui a me fanno un po' ridere. *La signora senza camelie* doveva essere un film comico, ma è proprio un brutto film. Antonioni non sa fare la commedia, a differenza di Monicelli; è una questione di ritmo, istintiva, o l'hai o non l'hai, non si insegna. Di Tornatore, che mi chiese una collaborazione per il secondo film dopo *Nuovo cinema paradiso*, e di cui aveva già la sceneggiatura, non mi piacciono i testi. Lo trovo pretenzioso, banale. Come testo, non come fattura, come capacità è un magnifico regista, appassionato. Fra i più giovani ce ne sono di carini, ma spesso mi delude tanto che non sappiano raccontare. Quest'anno mi è piaciuto *Fuori dal mondo*. Mi piace Amelio, lo Sciascia che ha fatto. Mi piace molto Moretti, non come qualità di fotografia. Non è un regista, è un autore, ma i suoi personaggi mi piacciono moltissimo. *Aprile* eccede un po' in vanità, ma glielo perdoniamo. Moretti è l'unico che ha parlato della sua generazione. Io leggo tante sceneggiature. Al *Solinas*, non le leggiamo tutte duecento, ma certamente cinquanta ci capitano, e siamo sbalorditi che nessuno parli delle proprie esperienze - solamente adesso, lievemente, comincia ad essere così. Leggendo la sceneggiatura non sapresti nemmeno dire chi è che scrive. Si capisce se si tratta di un autore o di un'autrice, ma non ne riconosci l'ambiente... non parlano di loro stessi, raccontano ad ondate, a seconda degli anni. Per esempio la guerra o l'immediato dopoguerra, come fosse maniera! Ma volete dire di voi? Noi parlavamo di noi, delle nostre esperienze immediate, per questo abbiamo fatto qualche cosa. Secondo me bisogna scrivere di ciò che si conosce! Non ho mai preteso di scrivere sceneggiature su cose che non potevo se non altro imparare sui libri, come ad esempio per *Ludwig*. Ma che su duecento sceneggiature non ci siano da segnalare dei ritratti dell'età, della società degli autori mi sembra un dato bizzarro e scoraggiante. Cercano altrove come se non avessero niente da dire.

I suoi autori?

Quando eravamo giovani pensavamo che attingendo a Maupassant avremmo avuto di che lavorare per tutta la vita, invece non è affatto vero. Maupassant scrive questi racconti brevi perfet-

tamente compiuti che difficilmente si riesce a dilatare in un film.

Poi da Dostoevskij "Rubate! Rubate!" per la complessità e l'analisi dei personaggi, la corralità, i caratteri meravigliosi, le situazioni bellissime. Rocco lo rubammo da *L'idiota*. Io ho avuto fortuna in tutto nella vita, ma la prima è stata quella dei miei genitori. Mio padre ci ha fatto leggere come i matti. Poi quando io ero bambina non c'era niente: si leggeva. La nostra rivelazione era la lettura. Anche il cinema è venuto dopo, quando io ero già ragazzina. C'era tempo per leggere, e mio padre, letterato, aveva una bella biblioteca, e ci ha sempre invitato a leggere. Sceglievamo insieme un libro, o un racconto, poi glielo riportavamo quando lo avevamo letto e ce ne dava un altro. Così ho conosciuto dei cicli. Il filone russo si esaurì come una tempesta. Io poi da bambina ero piuttosto cagionevole di salute e mi piaceva talmente leggere che prolungavo le mattie, così ho letto tutto Dostoevskij, tutto Tolstoj. Al periodo russo segui quello francese che mi occupò abbastanza, poi quello inglese, gli americani, invece, dopo. Siccome poi il babbo insisteva perché si leggessero nell'originale dovetti prima imparare l'inglese. Per molto tempo in Italia non ci sono state le traduzioni che sono giunte piuttosto tardi in Italia. Tradotta c'era pochissima roba. Quando eravamo piccoli piccoli la sera mio padre ci leggeva dall'inglese, in italiano ovviamente, *L'isola del tesoro*. Stevenson ce lo ha letto dall'originale.

Pensa che il linguaggio poetico possa conoscere una trasposizione cinematografica?

Tutto può succedere. Io l'estate scorsa ho fatto un lavoro che mi ha divertito moltissimo: una proposta fattami da Dino De Laurentiis sull'*Orlando Furioso* di Ariosto, il quale però non è e un poeta lirico. La sua poesia è fatta soprattutto di invenzione di racconto. Certo che se mi dai una sceneggiatura su Leopardi non la so fare.

Oltre agli spunti letterari, quale era la fonte delle sue idee cinematografiche?

La vita. C'è stato un periodo in cui gli sceneggiatori erano così poveri che andavano sempre in tram o in autobus. Io in qualche brutto palazzo di Giustizia non vado più, e ho troppi anni per andare in tram o in autobus, non ho più l'età per andare in centro, quindi ho

perso i contatti con la gente, i modi di parlare, i tipi. Non c'è più la vita nei caffè, dove si passava molto tempo, soprattutto la primavera in piazza del Popolo, con la gente del mestiere, ci si raccontavano le storie dei passanti e degli amici. La commedia all'italiana continuamente ripropone storie dei nostri amici. Anche perché poi non ci offendevamo. Il secondo film di Blasetti, *La fortuna di essere donna*, bruttino assai, anche se la sceneggiatura era spiritosa, nacque ricucendo dalle cronache, dai fatti.

Ci parlerebbe della sua collaborazione con Flaiano e del rapporto di Flaiano, come scrittore, con il cinema, la sceneggiatura?

Flaiano era il più straordinario conversatore che io abbia mai incontrato, una persona di un'intelligenza formidabile, di una piacevolezza estrema. Nelle sceneggiature era un poco come Tonino Guerra. Direi che l'erede ne è infatti Tonino Guerra. Questo significa che occorre saperli "adoprare". A Flaiano, giustamente, essendo uno scrittore squisito, piaceva parlare. La conversazione che avveniva anche sul tema di una sceneggiatura era ricchissima. Poi però di scriverla non gli andava. Andava sfruttato quello che diceva. Bisognava prenderne appunti, immagazzinarlo, non buttarlo via come conversazione in più, perché era quello il vero lavoro, era quello il suo apporto. Per me Flaiano è sempre stato, con Visconti, Nino Rota, uno degli amici insostituibili, e la loro perdita mi ha lasciato vedova non solo di mio marito. Ho risolto il problema facendo finta di averli ancora accanto. Poi per fortuna mia sono così famosi che me ne domandano continuamente così ne parlo, li ricordo. ■

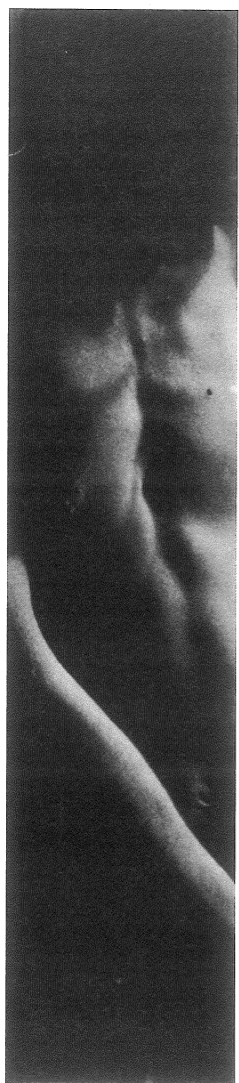


La trasparenza dello sguardo

Intervista a Salvatore Piscicelli

SALVATORE PISCICELLI è nato in provincia di Napoli nel 1948. Dal 1970 al 1978 svolge attività di critico cinematografico e realizza molti documentari per il cinema e la televisione. Nel 1979 scrive e dirige il suo primo lungometraggio, *Immacolata e Concetta* che ottiene importanti riconoscimenti a Locarno, a Cannes e ad altri premi italiani. Fanno seguito: *Le occasioni di Rosa* (1981), *Blues metropolitano* (1984), *Regina* (1987), *Baby Gang* (1992). Nel 1999 realizza, dopo una pausa di sette anni, il film *Il corpo dell'anima*. Con *Carla Apuzzo* è autore della pièce teatrale *Bassa Campania*. Ha pubblicato una raccolta di racconti (*Baby Gang*, 1992, *Crescenzi-Allendorf*) e un romanzo (*La neve a Napoli*, 1996, Mondadori).

foto di Vittorio Colamussi



di
Marinella
Marchetti

In un'intervista dicevi che la storia del tuo ultimo film, *Il corpo dell'anima* era nata come libro poi ha trovato una sua "completezza" - mi pare che abbia usato questa parola o una simile - ed è diventata film. Allora ti chiedo come nascono le storie e quando decidi che devono diventare libro o che devono diventare film, qual è il confine che le separa?

Io penso che si possa lavorare su crinali linguistici vicini e magari spostare storie dalla letteratura al cinema, ci sono degli esempi nobili e non solo in Italia. Pasolini è in questo senso un personaggio emblematico: ha scritto romanzi e girato dei film, e ha girato dei film da romanzi che lui aveva scritto. Il problema è sostanzialmente di linguaggio. Quello che non mi soddisfaceva di questa storia era che mancava di una terza dimensione. Nel film questa terza dimensione l'ho trovata. In un certo senso ci sono tre punti di vista: della storia in sé, del personaggio, di Ernesto che vive questa storia dall'interno e la commenta, in un continuo andirivieni rispetto all'oggettività della storia, e infine c'è lo sguardo mio, del regista, il modo in cui è girato il film, il modo in cui la macchina da presa racconta questa storia, partecipa, o si tiene lontana dalle si-

tuazioni. Nel film la macchina da presa è estremamente mobile, un movimento di avvicinamento, fino a penetrare l'intimità più intima - se così posso dire - dei personaggi o di allontanamento, di presa di distanza. E contemporaneamente c'è la voce di Ernesto, che crea un altro tipo di distanza rispetto alla materia raccontata. Così queste varie dimensioni mi sembrava che potessero dare uno spessore una dinamica e un confronto di punti di vista molto più fecondo e interessante di quello che si poteva ottenere sulla pagina narrata.

Altre volte mi accade esattamente il contrario. La pagina letteraria espugna completamente una certa storia. Ho girato un film, che pochi hanno visto, che è uscito praticamente solo in televisione. Il film si intitola *Baby gang*, ed è tratto da un mio racconto lungo, un racconto che era piaciuto molto a Natalia Ginzburg, tanto per citare un nome. In quel caso sono convinto che il testo letterario sia superiore al film. Perché lì la suggestione della parola letteraria riesce a conferire a quella storia un elemento favolistico che a me interessava, che era l'elemento decisivo della storia e che nel film c'è, ma non esattamente come sulla pagina letteraria.

Ci parleresti di come vivi le due esperienze della scrittura e della regia?

Io sono un raccontatore di storie, mi piace raccontare le storie. Ci sono storie che vengono meglio raccontate attraverso le parole e ci sono storie che trovano al cinema la loro dimensione ideale. Per quanto riguarda il nucleo narrativo de *Il corpo dell'anima*, io mi sono incaponito per un anno, un anno e mezzo a scriverne un libro, ma poi ero insoddisfatto. Mi sembrava che il libro non rendesse giustizia a quello che io volevo esprimere. Quello che mi sembrava insoddisfacente del testo letterario era l'unidimensionalità. Tutta la vicenda veniva inevitabilmente raccontata attraverso la voce del protagonista, in questo diario che lui va scrivendo. Esattamente come nel film. Ma questa voce monocorde attraverso la quale passava tutto, quindi anche il personaggio di lei, tutta la ric-

«Io sono un raccontatore di storie, mi piace raccontare le storie. Ci sono storie che vengono meglio raccontate attraverso le parole e ci sono storie che trovano al cinema la loro dimensione ideale»

chezza del personaggio di lei, in un certo senso limitava la dinamica tra i due. Una volta trasferita al cinema la storia, grazie alla ricchezza del linguaggio cinematografico ha consentito di creare una dimensione che è, da una parte, la storia così com'è, dall'altra il mio sguardo sulla storia e dall'altra ancora il punto di vista del personaggio principale. Non solo, il punto di vista del personaggio principale è sempre decentrato rispetto la storia, anticipa o commenta quello che avviene. Questo crea una dimensione dinamica della storia, un respiro che sulla pagina letteraria non aveva. Nel film c'è il punto di vista semiotico, di idealismo del film, poi c'è il punto di vista di lui, ma c'è anche il mio punto di vista di regista del film, della macchina da presa, che in questo film è mobilissima, lavora sulla curva, sulla curva barocca. In questo senso questo film è un film borrominiano. Borromini rappresenta il Barocco algido, freddo, la ricchezza espressiva ma raggelata, essenzializzata, che è un po' lo stile che cercavo io nel film. La curva barocca. La dimensione dello sguardo dell'autore, l'oggettività dei fatti e la dimensione del punto di vista di lui. Il libro stava uscendo, l'ho bloccato. Era assurdo far uscire un libro che è un mero supporto alle immagini. È il film che contiene il giusto modo di avvicinarsi alla vicenda e dà una visione orchestrale.

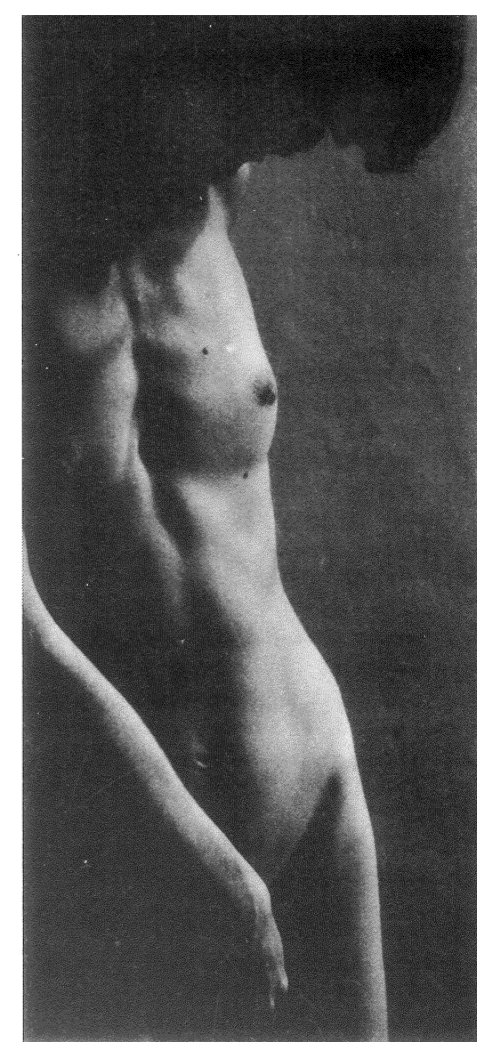
Era dal 1992 che non uscivi con un film. Aspettavi l'idea giusta o la ragione era la difficoltà di trovare finanziamenti?

Questa storia dei finanziamenti in realtà non esiste perché se vuoi fare un film lo

fai, non è quella la ragione. Tra l'altro io ho una struttura produttiva, mi posso inventare mille modi per fare un film. È semplicemente che ho vissuto con una certa angoscia tutta la seconda metà degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta. Non è stato un periodo buono, non mi sentivo a mio agio nel cinema italiano, e del resto quegli anni corrispondono alla fase in cui il cinema italiano ha toccato il fondo. Ma è stata anche voglia di dedicarmi ad altre cose, ho scritto due libri, ho viaggiato molto, sono stato a lungo in India... Era più un rifiuto personale... Adesso no, ho in cantiere già tre progetti, ho ritrovato la voglia di fare cinema. Sai, una delle ragioni che spingono a fare questo lavoro è il piacere di lavorare sul set. Il clima che si crea quando fai un film è assolutamente unico. Soprattutto dal punto di vista del regista. È un lavoro che implica uno scambio totale con gli altri: umano, sentimentale, intellettuale.

E i libri che hai scritto...

Io ho scritto una raccolta di racconti che doveva uscire da Einaudi, poi ci sono stati dei problemi perché il libro piaceva molto a Natalia Ginzburg - che peraltro amava i miei film - e lei l'aveva caldeggiato con Einaudi, ma dopo la sua morte la cosa è finita lì, per cui è passato ad un piccolo editore, sempre attraverso Einaudi. È una raccolta di brevi racconti, intitolata *Baby gang* da uno dei racconti che la compongono e da cui ho poi tratto il film. Il libro ha avuto delle ottime re-



censioni, anche da critici in cui non confidavo. Poi ho scritto un romanzo un po' più di genere, un *divertissement*, un giallo, uscito nel 1996 presso Mondadori, grazie al successo critico dei racconti. Il romanzo si chiama *La neve a Napoli* da cui non mi dispiacerebbe trarre un film, se ce ne fosse la possibilità, ma è un film molto costoso da realizzare, perché è ambientato in una primavera napoletana in cui c'è una settimana di neve che sconvolge la città, con cumuli di neve, ecc. Durante questa settimana accadono fatti sui quali un detective si trova ad indagare.

Riprende l'attenzione sociale che aveva caratterizzato i tuoi primi lavori cinematografici?

È un libro su Napoli. È un vero affresco della città, è uno sguardo sulla città molto cupo, se vuoi, perché io non condivido tutti questi entusiasmi neorinascimentali rispetto a Napoli. Io vivo a Roma dal '68, ma ho conservato un rapporto forte con la città. Il problema non è che la città non esprime una grande ricchezza culturale, anzi, la città la esprime e l'ha sempre espressa, ma per quello che riguarda la vita della maggior parte della gente, di coloro che vivono nei quartieri di periferia, quelli che conosco e nei quali ho ambientato tanti miei film, non è cambiato assolutamente nulla. ■

È il cinema che aiuta a scrivere

Intervista a Roberto Faenza



ROBERTO FAENZA (1943, Torino), si diploma in regia presso il Centro Sperimentale di Cinematografia. Esordisce nel 1968 con il lungometraggio *Escalation*, cui seguono *H2S* (1969), *Forza Italia!* (1977), *Si salvi chi vuole* (1979). Con *Copkiller del 1982* inaugura una serie di film tratti da opere letterarie: *Mio caro dottor Gräsler* (1990), *Jona che visse nella balena* (1993), *Sostiene Pereira* (1995), *Marianna Ucrìa* (1997), *L'amante perduto* (1999). Oltre al cinema si è interessato di controinformazione con audiovisivi e pubblicazioni: *Senza chiedere permesso*, Feltrinelli, Milano 1973; *FANFAN la TivW1AOu*. Storie di famiglie, di dollari e di televisioni, Feltrinelli, Milano 1974; *La partecipazione tradita*, Sugar Co 1977.

di Marinella Marchetti

Probabilmente è la domanda che ti viene rivolta più spesso, ma ci piacerebbe saper perché in genere scegli di realizzare film tratti da romanzi.

Io nel 1977 realizzai un film, che forse qualcuno di voi ha visto e che, malauguratamente, si intitolava, si intitola, *Forza Italia!*. Era un film di denuncia della situazione politica e della classe politica allora al potere. Da allora fu difficilissimo per me fare film in Italia.

Non solo, vi "recitava" anche Moro, e dopo poco tempo Moro fu sequestrato. Con Moro le Brigate Rosse avevano sequestrato anche il mio film. Perché fu ritirato. La cosa più grottesca fu che Moro concluse la sua prigionia, e la sua vita, scrivendo proprio di questo film. Nelle ultime tre righe scritte di proprio pugno, ritrovate nel suo memoriale, diceva che se ci si voleva render conto della spregiudicatezza della classe politica bastava vedere *Forza Italia!*. Dopo questo episodio potete immaginare che non è stato facile per me lavorare in questo paese. Perché la televisione è quello che è, il potere finanziario è quello che è, e quindi non sono più riuscito a fare dei film italiani. E ho incominciato a cercare delle storie di altri paesi, anche perché cercavo dei finanziamenti in altri luoghi. Subito dopo *Forza Italia!* ho fatto un film che si chiamava *Copkiller* con Harvey Keitel e John Lydon. Poi *Mio caro dottor Gräsler*, ambientato nella Mitteleuropa degli anni Venti, con Keith Carradine e Miranda Richardson. Ho realizzato *Jona che visse nella balena* che racconta di un bambino ed è ambientato in un campo di concentramento. Poi ho fatto *"Pereira"*, *Marianna Ucrìa* e *L'amante perduto*. Sono tutti film ispirati a dei romanzi. Il motivo per cui io mi ispiro a dei romanzi è anche perché, secondo me, è un po' cambiato il rapporto fra il cinema e la letteratura. Nel senso che una volta era il cinema ad essere

debitore verso la letteratura. Oggi credo che sia la letteratura ad essere debitrice nei confronti del cinema. Per cui la maggior parte degli scrittori, sempre secondo me, in pratica scrive dei film, scrive delle anticamere di film, scrive delle storie che presentano già un piccolo ingresso verso il cinema. Perché usano la tecnica di montaggio del cinema, la drammaturgia del cinema. A me dunque risulta molto naturale, non avendo più fatto film italiani, cercare la fonte di ispirazione in questo tipo di romanzi. In quei romanzi, cioè, che ho sempre visto molto simili a del materiale cinematografico. Va anche detto che mentre una volta c'erano gli sceneggiatori e i soggettisti che scrivevano storie originali, oggi un soggettista che ha una bella storia per prima cosa tenta di pubblicarla. E nella maggior parte dei casi, se è una bella storia, la pubblica. Quindi per un regista risulta abbastanza naturale rivolgersi alla letteratura. Del resto la gran parte dei film in circolazione è ispirata ai romanzi.

Come è avvenuto l'incontro con il romanzo di Yehoshua, *L'amante*?

Non è nato da un interesse particolare, ma in modo fortuito. Io avevo casualmente letto il libro, che mi aveva colpito per l'idea di una storia fra arabi ed ebrei. Ancora non ne conoscevo l'autore, quando la direttrice del festival di Haifa cui ero stato invitato, mi ha messo in contatto con lui. Yehoshua si è subito dichiarato disponibile, anche se ha cercato di persuadermi a realizzare un film da *Matrimonio tardivo*, un libro molto bello che mi piacerebbe trasporre cinematograficamente, però *L'amante* era un film da fare oggi, così sono andato avanti.

L'autore ha partecipato alla sceneggiatura?

Non gli ho chiesto di scrivere la sceneggiatura perché credo che l'autore debba rimanere distante. Però mi ha molto aiutato, mi ha dato consigli e suggerimenti. Si è trattato di un lavoro molto complicato, perché la struttura della storia è molto complessa: non è un film, ma sono cinque storie

«Secondo me, è un po' cambiato il rapporto fra il cinema e la letteratura. Nel senso che una volta era il cinema ad essere debitore verso la letteratura. Oggi credo che sia la letteratura ad essere debitrice nei confronti del cinema»

che si intrecciano, cinque personaggi ognuno dei quali è una vita che si congiunge a quella degli altri. In un primo momento abbiamo avuto il problema di dipanare questa matassa, e poi di rendere omogenea la storia. La struttura del racconto ricorda certi racconti di Faulkner, in particolare *Mentre morivo* cui Yehoshua si è ispirato, quindi dovevamo partire da una complessità drammaturgica estesa per poi semplificarla e renderla compatta.

Che rapporto lega il film all'opera da cui è tratto?

Una volta che un regista ha fatto il film, il romanzo non esiste più. Trovo che sia privo di senso in fondo fare paragoni fra i romanzi e i film. Non solo perché quello del romanzo è un linguaggio diverso da quello del film, ma soprattutto perché sono diversi gli autori. Io non sono l'autore del libro e l'autore del libro non è l'autore del mio film. In particolare in questo caso de *L'amante perduto*, l'autore del libro è Yehoshua, uno dei più grandi scrittori contemporanei, però lui è israeliano, ed io sono italiano, ed il mio atteggiamento nei confronti di Israele non è lo stesso di un israeliano. Tant'è che arrivato in Israele, quando ho incominciato a lavorare a questo soggetto, io ho scoperto qualcosa che mi ha indotto a modificare un particolare sostanziale del romanzo: una storia che era ambientata totalmente in Israele è stata trasposta anche in Palestina. Quando ho preparato questo film in Israele sono rimasto molto colpito dalla presenza degli arabi. Israele non è un paese che prescinde dagli arabi e un israelia-

no non può avere lo stesso atteggiamento che posso avere io. Quindi io ho pensato che fosse importante dare a questa storia una forte presenza della partecipazione palestinese.

Hitchcock ha dichiarato la sua preferenza per l'adattamento cinematografico di romanzi d'evazione, o comunque commerciali, che avrebbe potuto trasformare a suo piacimento, e, contemporaneamente, la sua riluttanza ad affrontare i grandi capolavori della letteratura. Tu hai scelto Tabucchi, Yehoshua, autori importanti. Non hai paura che questo possa far passare in secondo piano il tuo stile?

Credo di aver già risposto in parte alla tua domanda. Io non considero i romanzi un tabù. I romanzi sono romanzi, i film sono film. Per me sono solo un soggetto, una fonte di ispirazione, e quindi non vedo perché scegliere un mediocre soggetto, quando posso scegliere un migliore. Io attingo agli scrittori che scrivono le storie più belle. Devo anche dire che gli scrittori che ho incontrato sino ad ora, da Tabucchi, a Yehoshua, a Dacia Maraini, hanno sempre incoraggiato nella mia intenzione di fare un film che sia soltanto il mio film. Per esempio questo ultimo film è molto diverso dal romanzo. Il libro finisce in un modo, il film finisce in un altro modo. Io la penso in modo diverso dall'autore del romanzo sui rapporti fra ebrei e palestinesi, ed è giusto che la mia opera rispecchi il mio pensiero, e il libro rispecchi quello dell'autore. Quindi non mi sento minima-

mente adombrato dalla statura di un grande scrittore, anzi, sono persuaso che quanto più la mia fonte di ispirazione è grande, tanto più è valida. Questo tipo di discorso, è un discorso che si fa molto in Italia. All'estero, dove ho avuto la fortuna che i miei film siano stati distribuiti, non ho mai sentito fare le domande di questo tipo. ■

Bernardo Bertolucci

A mio padre

A quale educazione, a quale momento della tua paziente vita rotta in tanti crudi fantasmi appena il mito si abbuia se solamente una lettera e una nuvola annunciando tremori o un'acqua fuori stagione nelle tue mani trema, le tue mani bagna, a quale ideologia, a quale disposizione degli affetti e delle arti, delle rabbie e delle fedi, sotto un cielo che muta in una continuità estranea e stimolante di figure e di tinte disperdendo in un viola serale le invenzioni che un turchino suggeriva a metà del giorno rimanendo quel viola e quel turchino impure, inespresse, indefinibili avventure che un altro cielo vieta: ma è lontana e fradicia di nebbia, non del tuo pianto, la pianura che ferve sotto quel cielo e non hanno mutamenti i castagni nel fondo e più in alto i faggi, da quale frantumazione tu mi vuoi preservare, in nome di quali immobili personaggi dosi le mie vanità e misuri il mio amare?

La poesia è tratta da *In cerca del mistero*. Poesie, Milano 1962.

foto di Vittorio Colamussi

Il cinema e le margherite

Intervista a Silvano Agosti

SILVANO AGOSTI è nato nel 1938, si è diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma nel 1962 ed ha seguito un corso di perfezionamento all'Istituto di Stato del Cinema di Mosca dove ha studiato in particolare Sergej M. Ejzenstejn. Il giardino delle delizie, del 1967, è il suo primo lungometraggio, cui sono seguiti: N.P. Il segreto (1971), Nel più alto dei cieli (1976). Nel frattempo realizza diversi documentari politici: Altri seguiranno (1973); Brescia 1974. Con un collettivo composto da Bellocchio, Petraglia e Rulli ha firmato Nessuno o tutti, poi riedito col titolo di Matti da slegare. Dopo alcune esperienze televisive è tornato dietro la macchina da presa nel 1983 con D'amore si vive, Quartiere (1987), Uova di garofano (1991), L'uomo proiettile (1995), La seconda ombra (2000). È anche autore di romanzi e racconti: Il cercatore di rugiada e l'uomo proiettile (1984), Uova di garofano (1987), Il giudice (1988), La ragion pura (1990), e della raccolta di poesie Nuvole (1991).

di Elio Talon e
Andrea Trombini

Possiamo partire dalla semplicità anche se l'argomento non è certo semplicissimo: il rapporto parola/cinema. La prima cosa che ti viene in mente. Ti riferisci alla parola nel cinema o alla trasfigurazione della parola scritta nell'immagine?

Questa distinzione è importante perché identifica due percorsi possibili; partiamo dalla tua esperienza, da una parte di essa: tu hai scritto dei libri e ne hai fatto dei film...

Questo è inesatto; è esatto per tutti coloro che hanno il cattivo gusto di tradurre un romanzo in un film. Il mio percorso è talmente diverso! La tua affermazione rivelerebbe la sua paradossalità se uno dicesse: quella tal coppia ha avuto un figlio e adesso lo vogliono trasformare in una figlia. In realtà per me il romanzo e il film sono due fratelli, della stessa matrice emozionale e spesso uno è una femmina e l'altro è un maschio. Il processo è diverso, lo puoi intuire. Anche perché io rimango convinto che la creatività è capace di competere con la vita stessa, ma deve essere simile alla vita, in eterna mutazione. Sarebbe addirittura desolante per me tradurre un romanzo in un film, mentre è uno stimolo profondo quello di dire: quest'emozione così densa, così vitale ha generato un romanzo, adesso sicuramente può generare un film. Ciò che a me interessa di più non è né la letteratura né il cinema, ma la vita. Questa vita che è così conosciuta, così popolare, ma che nessuno vive; quasi tutti abdicano e si accontentano dell'esistenza. Io invece sono profondamente affascinato dalla vita e la vivo nella sua massima profondità. Io sono interessato a vivere; ma quando qualcuno vive, trabocca di vitalità, ha bisogno di comunicarlo agli altri; e quando la sua esperienza vitale arriva a formularsi in un'emozione precisa, vasta, espressiva appunto, questa da sola sfocia in un libro o in un film, una scultura, un quadro, una poesia. Quello che dico nel mio primo romanzo, che è anche il mio ultimo film (L'uomo proiettile, n.d.r.) è: ragazzi, ma voi avete diritto a lavorare un giorno la settimana e vivere, giocare, creare durante gli altri sei; oppure l'umanità è de-

stinata ad estinguersi. Come vedi, la vita è sempre ciò da cui io parto.

Come intendi la parola in relazione con la vita?

"In principio era la parola". Però io, come fa un po' Faust che deve tradurre nella sua lingua i testi sacri e, in un momento di illuminazione, scopre che in tedesco non si può che tradurre con "In principio era l'azione", a mia volta traduco "In principio era l'immagine". A mio parere non c'è nessuna distinzione tra parola e immagine: sono due volti dello stesso mistero. Parlo della parola, il logos che è addirittura l'identificazione del mistero come nel film di Dreyer, *Ordet*: la parola di Dreyer è quella che è capace di far resuscitare i morti. Anche l'immagine cinematografica deve essere capace di far resuscitare questi destini estinti, di farli rinascere a un sentimento diverso del vivere e che possano dire: "no, voglio riappropriarmi della mia grandezza, della mia vitalità, non voglio essere solo un ragioniere, solo una madre, un figlio, un marito; anche un marito, anche un ragioniere, ma da adesso in poi dopo avere visto queste immagini, voglio avere, come corpo emozionale, tutto l'universo". Se non c'è anima non c'è neanche nostalgia della propria grandezza; è sentendo il sapore della vita che tu hai nostalgia della vita che ti viene negata dagli apparati perché ti ossessionano con l'idea che ti devi trovare un lavoro e che devi essere grato a chi te lo dà, che devi guarire dalle ferite che il lavoro ti ha provocato; che devi rinunciare a vivere essendo grato verso coloro che ti stanno togliendo il bene più grande. Per che cosa? Per produrre. Questa grande truffa la denuncio in ogni mia riga, in ogni mia immagine, in ogni mio pensiero. Il protagonista del mio libro *Il giudice* capisce di essere un assassino: ogni giudice è un assassino, perché toglie vita. Il carcere toglie il tempo della vita.

E per tornare alla parola?

La parola deve essere sempre gravida di mistero, per essere parola autentica. Nel cinema, se io parlo

«Io rimango convinto che la creatività è capace di competere con la vita stessa, ma deve essere simile alla vita, in eterna mutazione»

cinematograficamente, esautorò la parola e do la massima autorità espressiva all'immagine e viceversa nel romanzo. Ma anche la parola dei miei romanzi è sempre complice di un'immagine che nasce. Sono molto amico delle parole vere e delle immagini capaci di esprimere la propria totalità. Mi danno molto fastidio i film americani o comunque industriali che invece sottomettono le immagini a una funzione di trama, per cui l'immagine serve, ad esempio, a far vedere lui che esce di casa, ma non esprime il sentimento che ha lui nell'uscire di casa. Io desidero che ogni immagine abbia una totalità e si congiunga con tutte le altre totalità.

La tua formazione? Come hai imparato a fare cinema?

Non certo andando a scuola! Sono andato via di casa, sono andato in Inghilterra, in Francia, in Germania, ho girato il Mediterraneo con sole mille lire in tasca e non le usavo mai. Volevo sperimentare cos'era il rapporto col mondo e il mondo è gentile, mi hanno sempre aiutato tutti.

Ma allora davvero il tuo unico riferimento, nel cinema, è la vita.

Non ce ne sono altri?

È davvero così e te lo dimostro: io sono andato al Centro Sperimentale di Cinematografia perché mi avevano

detto di una scuola dove davano da mangiare gratis. Oppure sono scappato da casa a diciassette anni per andare a vedere la casa natale di Charlie Chaplin, perché lui era il mio vero padre, il mio vero fratello, il mio vero parametro di vita. Charlot, senza avere nulla, esprimeva una ricchezza immensa, dignità, coraggio, serenità. Io volevo quelle cose lì. Trionfa sempre l'intelligenza del vivere di fronte all'ottusità del morire. Mi piacerebbe che il mio piccolo esempio servisse ad altri ad avere più fiducia in se stessi. Ho scritto un romanzo, bene me lo pubblico; voglio essere io a gestirmelo, a darlo alle persone, non voglio delegare nessuno. Faccio un film, voglio essere io a proiettarlo. Allora nascerebbero milioni di film. Uno ottusamente direbbe: ma come si fa a vedere milioni di film? E io rispondo: ma quando uno va in un giardino pubblico vede in fila persino i fiori, come dei soldatini... l'armata delle margherite. Quando vai in una prateria ti rendi conto che ci sono milioni di fiori ma non sei così stupido da volerli prendere tutti; senti che ci sono. E per me l'idea che in Italia ci siano 2-300 film o romanzi belli, interessanti, solo l'idea mi dà una grande gioia. Questa grande gioia rivelerebbe al mondo l'angustia della cultura ufficiale. Io invece credo all'esplosione di migliaia di destini, una specie di fioritura parossistica di ogni essere umano, al culmine massimo di se stesso a creare un'immagine impensabile. E allora si smetterebbe anche di fare del cinema, della letteratura, perché il nostro lavoro sarebbe, e tornerebbe ad essere, la vita. ■

LA LETTERATURA, IL PENSIERO MODERNO E IL CINEMA

NON CREDO ALL'INFLUENZA DI UNA FORMA D'ESPRESSIONE SU UN'ALTRA: DELLA PITTURA SULLA SCRITTURA, DELLA SCULTURA O DELL'ARCHITETTURA SULLA MUSICA, ECC. C'È SEMPLICEMENTE UN'ATTITUDINE PER L'UNA E PER L'ALTRA FORMA AD UN TEMPO, PREVALENZA DI UN SENSO.

GAUTIER NON È UN POETA PITTORICO MA UN POETA VISIVO.

HUGO È IL POETA DEI CINQUE SENSI.

BACH NON È UN MUSICISTA ARCHITETTONICO, MA MUSICISTA E ARCHITETTO, ECC.

I SENSI SONO L'INCROCIO DELLE FORME D'ESPRESSIONE. SE L'INFLUENZA DI UNO DI ESSI PREVALE SU UNA DELLE FORME NON DIRETTAMENTE CORRISPETTIVE, NON NE CONSEGUONO CHE LA LOGICA FORMA D'ESPRESSIONE ABBA UNA QUALSIVOGLIA INFLUENZA. PERCIÒ NON VENITE A PARLarmi D'INFLUENZA DEL CINEMA SULLA SCRITTURA. PARLIAMO SE VOLETE DELL'INFLUENZA DEL CINEMA SUI COSTUMI: ESSA È AUTENTICA. L'AMORE MODERNO DERIVA DIRETTAMENTE DAL CINEMA, E NON DICO SOLTANTO LO SPETTACOLO DELLO SCHERMO MA ANCHE LA SALA, LA NOTTE ARTIFICIALE. >

ROBERT DESNOS

Robert Desnos (1900-1945) poeta e letterato francese. Partecipò al movimento surrealista sino al 1929. Morì di tifo nel campo di concentramento di Buchenwald dopo aver partecipato attivamente alla Resistenza. I testi qui riprodotti, inediti in Italia, sono tradotti da Michele Canosa.

Immagini senza vocabolario

Intervista a Alberto Farassino

ALBERTO FARASSINO, giornalista, critico e curatore di festival cinematografici, insegna Storia del Cinema all'Università di Pavia. Ha pubblicato molti libri occupandosi in particolare di Buñuel, Godard e di Cinema Americano.

di
Marinella Marchetti
e Fabrizio Lombardo



Vorremmo iniziare da una questione di fondo nel rapporto cinema e letteratura. Oggi sembra che sia il cinema ad influenzare la scrittura e non viceversa, come forse avveniva fino a qualche decennio fa, quando era il cinema ad attingere dalla letteratura non solo le storie, ma anche modelli narrativi. Dal suo punto di vista, dal punto di vista del critico, le sembra un'ipotesi fondata? E se sì, come è cambiata la struttura del racconto?

Bisogna dire, intanto, che non è la prima volta che accade nella storia. Ci sono stati altri momenti in cui la letteratura ha tratto ispirazione dal cinema. Steinbeck, il romanzo americano degli anni Trenta. La variante di adesso è forse che il modello è il cinema attraverso le videocassette. E quindi non solo il cinema che come linguaggio ha già dato tutto quello che poteva dare, e in ogni caso non è più un modello nuovo, ma anche il cinema come forma di uso, di rapporto con le immagini, di fruizione. Con le videocassette il cinema è usato in un modo diverso, non il cinema come rito, ma come un dato appartenente alla vita quotidiana. Mentre il cinema vero sta diventando sempre di più rito, come il teatro. A parte le etichette mi pare che i "narratori di oggi" si nutrano come sempre di cinema e in più di un certo modo di vederlo.

Che non è più quello della sala ma è quello delle cassette o dei videoclip. Questa nuova dimensione condiziona a anche il modo in cui il cinema entra a far parte della vita quotidiana ed è un modo profondamente diverso da quello del passato.

Significa anche un tipo di visione frammentata, ad uso e consumo dei propri tempi e delle proprie abitudini? Per-

ché la videocassetta si presta anche ad essere interrotta e ripresa, riguardata...

Sì, certo. Si dice che Tarantino e gli altri registi del suo genere siano figli dei videostore, non tanto del cinema. Anche come tesoro, come materiale sempre a disposizione. Il cinema, anche quando era molto più inserito nella vita quotidiana delle persone era comunque uno spettacolo che si vedeva una volta poi si ricordava. Interveniva soltanto il meccanismo del ricordo. Invece ora è come se il cinema fosse sempre tutto lì a nostra disposizione.

Quello che in un certo modo è successo nella storia del libro... Buñuel ha esordito come scrittore, narratore e poeta; una cosa simile accadde con la Nouvelle Vague, altro gruppo molto interessato e legato alla letteratura; il Nouveau Roman è di quegli stessi anni. Oggi sebbene si parli tanto di contaminazione, sembra che le arti non vogliano più compenetrarsi. Forse il cinema è vittima del mercato e certa letteratura non trova spazio, ma non si riceve l'impressione che esista una forte compresenza di linee di ricerca, di influenze reciproche, di comunanza di poetica. Poi nello specifico di Buñuel mi piacerebbe sapere cosa, della sua esperienza di letterato, ha trasferito nel cinema.

Buñuel era un poeta che forse non amava la scrittura. Non amava la pratica dello scrivere, del sedere ad un tavolo, in solitudine. Non amava il rapporto individuale con il foglio di carta. Nel cinema affidava le sue idee agli sceneggiatori e faceva sì che fossero loro a scrivere. Possedeva una specie di carica vitalistica ed una volontà di azione che si scontravano con la pratica effettiva della scrittura. La sua idea di letteratura era tutt'uno con la sua vita e con l'essere parte di un movimento. Infatti dopo le prime esperienze di letterato ha lasciato. Quello del surrealismo è stato il primo momento forte di contaminazione fra le arti. Adesso, da un lato, è vero che l'arrivo della famosa, o famigerata, professionalità ha in qualche misura separato i linguaggi. Ma ci sono certamente dei cineasti

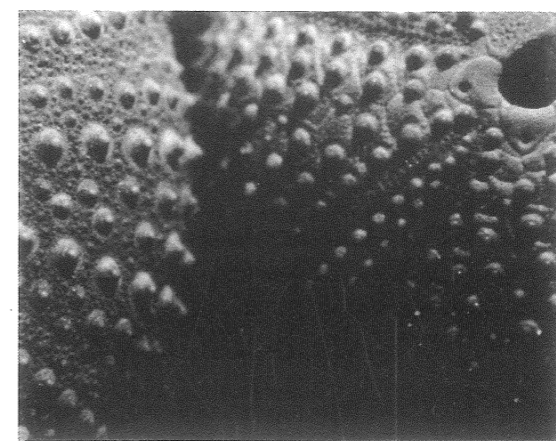
«Il cinema teoricamente e strutturalmente non ha un vocabolario, nel senso che la sua essenza, per così dire, è quella di attingere dalla realtà»

molto legati alla parola poetica. Anche per ragioni biografiche e familiari. Come Bertolucci per esempio. Ma penso anche al recupero della parola nel cinema che non sempre è poesia nel senso tradizionale del termine: anche gli eredi della Nouvelle Vague, Rohmer, Doillon, cineasti francesi che fanno un cinema che è molto da ascoltare, non dico da vedere ad occhi chiusi, ma in cui la verbalità, la parola assumono un'importanza rilevante.

Nella recente produzione cinematografica, anche commerciale, mi pare che si assista ad un'importanza maggiore del dialogo e ad una ripresa forte della voce fuori campo, narrativa.

Per il cinema americano l'osservazione è vera ma lì c'è un forte peso dei dialoghi, degli sceneggiatori. I film vengono scritti, sceneggiati molto più che in passato. Penso però che questo, nel cinema americano, corrisponda ad una fase manierista. Il dialogo è molto ricercato e costruito, molto retorico, a partire dagli insulti... Forse è l'esito di un'influenza, da un lato del rap, dall'altro della cultura nera. Si utilizza un tipo di linguaggio molto meno diretto di quanto sembri. In realtà le battute dei film sono elaborate. C'è un ricorso enorme alla metafora bizzarra. Qualunque cosa si dicano due personaggi in un "testa a testa" di un film americano si scambiano frasi estremamente artefatte piene di figure, di immagini, di retorica.

Allora dal punto di vista formale risulta più vicina ad un certo tipo di letteratura un cinema del silen-



zio, che non della parola. Penso a Kiarostami, ai registi dell'est o dell'Asia, dove la parola è meno contaminata dal mercato o dalla comunicazione globalizzante, e permette loro di utilizzare anche gli spazi bianchi della scrittura cinematografica.

Certo è vero. Però non vorrei correre il rischio di considerare poesia solo quello che è silenzioso... Comunque penso sia anche perché registi come Kiarostami o Zhang Yimou appartengono ad un altro tipo di cultura, ad un tipo di rapporto con l'immagine diverso. Da un lato vorrei difendere la possibilità del cinema di utilizzare l'ambiguità e il non-detto come possibilità propria. Non è che questo debba far pensare necessariamente alla poesia. Il problema del rapporto del cinema con la poesia; il problema della possibilità del cinema di essere poesia senza bisogno di averla lì da utilizzare; il problema di un cinema che ne segua le strutture, le spezzature... In qualche

modo film anche recenti, che si realizzano di frequente in questi anni, film corali, con storie che si intrecciano e vicende che vengono abbandonate e poi riprese, non secondo la costruzione ad episodi, questo tipo di cinema - dicevo - immette la stessa mescolabilità delle cose nella propria struttura, e questo è più vicino, se non alla poesia, al quel tipo di linguaggi che utilizzano dei vocabolari. Il cinema teoricamente e strutturalmente non ha un vocabolario, nel senso che la sua essenza, per così dire, è quella di attingere dalla realtà, di non fare riferimento a vocabolari. Mentre adesso, sempre di più il cinema si nutre di parole esistenti.

Nell'introduzione ad un catalogo di arte lei parla del cinema come "scrittura del movimento". Da un punto di vista formale come si realizza la sua definizione e a quali autori pensava?

In questo senso non è nemmeno il caso di fare degli esempi. In quel punto specifico dicevo semplicemente che anche l'arte di Andy Warhol è scrittura del movimento, che il cinema non ha bisogno di essere "movimentato", estremamente ritmato o frazionato per suggerire o per rappresentare il movimento. Era l'idea che il cinema intervenga nel momento in cui, nella forma di conoscenza e di rappresentazione del

mondo propria del Novecento, non si pensa più che ci possa essere un punto di vista unico, uno sguardo che parte da un punto fermo e semplicemente perlustra il mondo, ma che per conoscere il mondo bisogna partecipare del suo divenire e coglierlo, e leggerlo, nella sua trasformazione. Il cinema racconta comunque e sempre delle trasformazioni. A differenza forse in questo senso della letteratura, o della poesia, che si presta di più a raccontare l'immobilità. Il cinema è prodotto dalla stessa spinta culturale e di conoscenza, che produce i cambiamenti nei sistemi di comunicazione e di trasporto.

La letteratura oggi continua a nutrirsi moltissimo di letteratura, almeno per quanto riguarda la poesia. Il cinema, allo stesso modo, adesso sembra nutrirsi soprattutto di cinema.

Il cinema si nutre di cinema in un qualche modo letterarizzato, diventato letteratura, mentre anche il cinema della Nouvelle Vague che si riferiva al cinema, lo faceva in maniera molto più libera e personale, per cui tutto il cinema che c'era in un film di Godard o di Truffaut faceva parte di tesori personali, di tesori d'autore.

Forse il cinema ora ha un suo vocabolario, o ne ha tanti.

Infatti ha sempre meno bisogno di far ricorso alla realtà. E con i progressi del cinema digitale, ne avrà sempre meno bisogno. Presto potrà farne a meno, anzi, non sarà più lo stesso, sarà un linguaggio già esistente.

Ha in mente registi che in qualche modo rimarranno per il valore letterario? Sto pensando all'operazione compiuta da Or-



son Welles con *Il processo di Kafka*, o a certe considerazioni di Calvino sul cinema.

Non è una grande previsione affermare che rimarranno Godard o Scorsese... Godard è un regista che ha a che fare in maniera molto forte con la poesia, anche per la sua ricerca di sublime dell'immagine. Il Godard degli ultimi dieci o quindici anni, dopo avere portato il cinema a contaminarsi con tutto, con l'altro cinema, ma anche con il fumetto, con la cronaca, con la politica, ha iniziato un percorso di purificazione, di essenzializzazione dell'immagine, in cui anche in presenza di una narrazione, le connessioni fra le diverse parti della storia sono date da suggestioni visive o da associazioni di qualsiasi altro tipo,

non da azioni o da parole. Godard costruisce le sue storie non attraverso modelli narrativi, ma attraverso modelli poetici. Il passaggio da una situazione all'altra è dato a livello di significativo, non di significato. Non so se rimarranno, non so nemmeno se ci sono adesso, Straub e Huillet, che, anche, fanno un cinema che va a scarnificare l'immagine da tutto ciò che può non servire, per cercare l'immagine o la situazione con la stessa pervicacia con cui un poeta toglie, pulisce e asciuga un verso. L'attesa di giorni per una determinata luce, o per avere un uccello che canta in un momento preciso, prima di girare la scena buona, mi sembra che costituisca un modo di procedere avviciniabile a quello dei poeti. ■

◻ CINEMA FRENETICO E CINEMA ACCADEMICO

«S MARRITO IN UNA SELVA OSCURA CHE HA IL TERRENO COPERTO DI MUSCHIO E DI AGHI DI PINO E DOVE LA LUCE CHE FILTRA TRA GLI ALTI EUCALIPTI DALLE CORTECCIE APPESE, TRA I PINI VERDI COME LE PRATERIE PROMESSE ALLE ANIME DEI BUONI E LIBERI CAVALLI SELVAGGI, TRA LE QUERCE DAI FUSTI NODOSI E TORTURATI DA INFERNALI MALATTIE, A VOLTE È GIALLA COME LE FOGLIE MORTE, A VOLTE BIANCA COME IL LIMITARE DEI BOSCHI, IL VIAGGIATORE MODERNO VA IN CERCA DEL MERAVIGLIOSO. CREDE DI RICONOSCERE LA SUA STRADA ANDANDO A TENTONI. BUFTE OMBRE SOBBALZANO TRA GLI ALBERI CEDUI. LUI CREDE DI RICONOSCERE IL REAME CHE LA NOTTE HA PROMESSO AI SUOI SOGNI. LA NOTTE SCENDE TENEBROSA, CARICA DI MISTERO E DI PROMESSE. UN GRANDE PROIETTORE MAGICO INSEGUE LE CREATURE FAVOLOSE. (...)

ALLA FINE, RAPITO DALLE POTENZE DELLA POESIA TRAGICA, IL VIAGGIATORE MODERNO SI TROVA NEL CUORE DELLE MIRACOLOSE REGIONI DELL'EMOZIONE UMANA.

IN QUEL MOMENTO APPARE UN PERSONAGGIO GROTTESCO CHE, SULLE PRIME, NON SEMBRA FUORI POSTO IN QUESTE RADURE MERAVIGLIOSE. POI, DALLA FORFORA TRA I CAPELLI, DALLE MACCHIE D'INCHIOSTRO SULLE DITA, DAL NERO DELLE UNGHIE, DALLA SUA MIOPIA, RICONOSCIAMO UN TEMIBILE ESEMPLARE DELLA SPECIE DEI LETTERATI. COSTUI AFFERMA CHE LA POESIA NON È ALTRO CHE LETTERATURA; AFFERMA CHE IL CINEMA È UN'ARTE; AFFERMA CHE L'ARTE CONSISTE NEL COPIARE LA NATURA, NATURALMENTE (sic); AFFERMA CHE IL DOVERE DELL'ARTISTA È RAPPRESENTARE L'UOMO NELLE OCCUPAZIONI PIÙ MEDIOCRI E SPORCHE; POSA LE SUE DITA MACCHiate SULLE BIANCHE APPARIZIONI, SUI SIMPATICI FANTASMI DELLA NOTTE, SUL VISO PURO

DELLE CREATURE ECCEZIONALI, E TUTTO SVANISCE. IL VIAGGIATORE MODERNO STA SEDUTO IN UNA SALA. GLI VIENE DETTO CHE SI TROVA AL CINEMA, CHE VERRÀ RAPPRESENTATO UN CERTO FILM, COSTATO MIGLIAIA DI DOLLARI. SULLO SCHERMO APPARE UN TITOLO. POI, SI AGITANO GRANDI ATTORI E BELLE DONNE. ANIMANO UNA SCENEGGIATURA BANALE FINO ALLO SCORAMENTO, UNA DI QUELLE STORIE CHE, GRAZIE A CERTI MEDIOCRI MA ABILI ESPEDIENTI TECNICI CHE FANNO LA GIOIA DELLO SPETTATORE MEDIO E GLI Danno LA MISURA DELLA PROPRIA INTELLIGENZA, SI TRASCINANO FINO A UN VOLTARE SCIoglIMENTO. IL VIAGGIATORE MODERNO SBADIGLIA. ESCE SUL BOULEVARD. LE INSEGNE LUMINOSE GAREGGIANO CON ASTRALI DA PARADISO. PASSANO SPENDIDE DONNE, RIFLESSE CON TENEREZZA DALL'ASFALTO BAGNATO.

IL VIAGGIATORE MODERNO RITROVA LA STRADA DELLA SELVA MISTERIOSA CON LE SUE MERAVIGLIE NOTTURNE. GLI TORNA ALLA MENTE CHARLOT, E I MIRACOLI CHE HA COMPIUTO. DICE CHE LA REALTÀ CHE GLI VIENE PROPOSTA NON VALE LA PENA DI ESSERE VISSUTA NÉ RACCONTATA E, ATTRAVERSO LE MASSIME RIDICOLE DELLA MORALE BORGHESE, IL VIAGGIATORE MODERNO SI SPINGE SOTTO I GRANDI ALBERI ALLA RICERCA DI AVVENTURE DEGNE DELLA SUA IMMAGINAZIONE. INFATTI, AL CINEMA, ASSISTIAMO ALLA FIERA LOTTA CHE, IN TUTTI I CAMPI, OPPONE L'INTELLIGENZA ALLA SENSIBILITÀ (E QUI IMPIEGO I DUE TERMINI IN SENSO STRETTO), LA POESIA ALLA LETTERATURA, LA VITA ALL'ARTE, L'AMORE E L'ODIO ALLO SCETTICISMO, LA RIVOLUZIONE ALLA CONTROREVOLUZIONE. LE SORTI DELL'UOMO SI DECIDONO IN TUTTO E IN PARTE DENTRO QUESTE LOTTE CHE PRENDONO INIZIO NEGLI ULTIMI ANNI DEL XIII SECOLO. »

ROBERT DESNOS

Jean-Luc Godard

La parrocchia morta

LA PAROISSE MORTE

Les noyaux assaillis par la poussière
les objectifs mal calés
les pieds remplis de terre
le négatif sous-exposé à pleine ouverture
le changement de bobine imprécis
la piste arrière humiliée
le devis qui ment
l'heure supplémentaire surpayée
la colleuse pas nettoyée
la vitesse de défilement américanisée
le je des acteurs qui opprime le jeu
le point régulièrement absent
le j'aime ou pas au lieu de ceci est bien ou mal
l'auto déglinguée de l'assistant
la synchronisation exacte tuée par le code
le documentaire divorcé de la fiction
le mille absent en fin de parcours
le montage loin du scénario
le sous-titres qui obscurcissent la lumière
le crayon gras du monteur obscène
la musique comme femme de chambre méprisée
l'étallonage dominé par le film porno
les répétitions abandonnées au théâtre
l'art sur le répondeur de la culture
l'échange assassiné par le fax
les extérieurs occupés par l'équipe de parachutistes
le droit de l'auteur oublié du devoir
la double collure faite sans amour
le générique interminable
l'enterrement de la 47 trente ans après celui de la double X
la revue du cinéma-casino en place d'un sens critique
les travellings gémissants
les éclairages qui fusillent la lumière
la gloire des personnages plutôt que le bonheur
[de la personne
l'absence d'étude
Georges de la Tour et Bonnard martyrisés par l'HMI
la copie de travail dégradée

LA PARROCCHIA MORTA

I nuclei aggrediti dalla polvere
gli obiettivi tarati male
il treppiede pieno di terra
il negativo sottoesposto a tutt'apertura
il cambio di bobina impreciso
la pista del diretto umiliata
il preventivo bugiardo
lo straordinario strapagato
la giuntatrice non pulita
la velocità di scorrimento americanizzata
l'io degli interpreti che opprime l'interpretazione
la messa a fuoco regolarmente assente
il mi piace o non mi piace invece di va bene o male
l'auto scassata dell'aiuto
la sincronizzazione puntuale uccisa dal time code
il documentario divorziato dalla finzione
il parametro del suono assente a fine corsa
il montaggio lontano dalla sceneggiatura
i sottotitoli che oscurano la luce
la matita grassa del montatore osceno
la musica come cameriera disprezzata
la posa delle luci dominata dal film porno
le prove cedute al teatro
l'arte sulla segreteria telefonica della cultura
lo scambio assassinato dal fax
gli esterni occupati dalla squadra di paracadutisti
il diritto d'autore dimentico del dovere
la giunta doppia fatta senza amore
i titoli di testa interminabili
la sepoltura della 47 trent'anni dopo quella della doppia X
la rivista del cinema-casino al posto di un senso critico
le carrellate cigolanti
l'illuminazione che fucila la luce
la gloria dei personaggi invece che la felicità della persona
l'assenza di applicazione
Georges de la Tour e Bonnard martoriati dall'HMI
la copia-lavoro danneggiata

(apparso su *Trafic*, n.1, 1991; traduzione italiana di Michele Canosa)

Raccontare gli anti-eroi

Intervista a Enzo Monteleone

ENZO MONTELEONE nasce a Padova nel 1954. Si è occupato di cinema sin dagli anni dell'università, fra l'altro scrivendo alcune brevi monografie su Werner Herzog, Blake Edwards, Ken Russell. Esordisce come sceneggiatore nel 1986 con Hotel Colonial, diretto da Cinzia Th Torrini. Fa seguito la lunga e fertile collaborazione con Gabriele Salvatores: Marrakech Express (1989), Mediterraneo (1991), Puerto Escondido (1992). Nel frattempo lavora anche con Carlo Mazzacurati, Il prete bello (1989), e Alessandro D'Alatri, Americano Rosso (1990); Carlos Saura. Nel 1994 firma la sua prima regia con La vera vita di Antonio H., biografia quasi immaginaria di un attore (Alessandro Haber). Nel 1999 è uscito Ormai è fatta dall'omonima autobiografia di Horst Fantazzini, l'anarchico rapinatore di banche che negli anni Sessanta e Settanta fece molto parlare di sé.

di
Fabrizio Lombardo e
Marinella Marchetti

Innanzitutto ci interessa sapere come sei approdato alla scrittura cinematografica. E quale tipo di rapporto, secondo te, intrattengono la scrittura cinematografica e la scrittura letteraria.

Da spettatore, o da lettore. Da ragazzino frequentavo le sale cinematografiche e non avevo idea di cosa significasse fare un film. Pensavo che un film si girasse con il regista e con gli attori. Questo è il concetto che uno spettatore normale ha del cinema, non ha altre informazioni. Poi mi capitò di vedere *Blow up*, di Antonioni, e, dopo poco, trovai in libreria la sceneggiatura del film pubblicata da Einaudi. All'inizio pensavo che fosse il romanzo di *Blow up*, poi vidi che era scritto in maniera diversa, che riportava il numero della scena, che c'erano indicazioni tipo "esterno giorno" e dei movimenti degli attori, e che le battute erano separate. Così leggendo per la prima volta una sceneggiatura, questa scrittura così diversa, ma che mi faceva rivedere il film scoprii che anche al cinema, come nel teatro, esiste un testo, precedente al film, un testo scritto sulla pagina che poi deve essere messo in scena dal regista e dagli attori. Sono poi tornato a rivedermi *Blow up*, dopo aver letto la sceneggiatura, e ho visto un altro film: improvvisamente mi si è aperto un mondo che non sapevo esistesse. Per lungo tempo, diciamo dai diciotto ai venticinque anni, andavo al cinema a vedere i film e poi cercavo le sceneggiature che in Italia è un tipo di pubblicazione negletta, e non molto curata. Negli anni Settanta c'era la casa editrice Cappelli di Bologna che pubblicava le sceneggiature, a cura di Renzo Renzi, e faceva dei bellissimi libri, sceneggiature dedotte, o, a volte, anche originali, con apparati anche tecnici: interviste al regista, dietro le quinte, fotografie, ecc. Il mio primo approccio alla sceneggiatura è stato appunto quello di andare al cinema, leggere la sceneggiatura, e il giorno dopo tornare a vedere il film. All'epoca non pensavo di fare lo scrittore, non pensavo di fare il cinema, tutt'altro, poi, anni dopo, per una serie di circostanze fortuite, sono arrivato a Roma, e mi sembrava di capire che quello che potevo fare nel cinema fosse di raccontare storie. E quindi ho cominciato a scrivere.

Sei mai stato tentato dalla letteratura che non fosse cinematografica?

Come tutti i bravi ventenni, anch'io ho scritto il mio romanzo di formazione, di delusione, una specie di *Jack Frusciante* che per fortuna non è stato pubblicato. Avrei preferito che neanche *Jack Frusciante* venisse pubblicato ma purtroppo i tempi son cambiati... Una volta per essere pubblicati bisognava aver scritto un romanzo vero. Comunque non ho perseverato nell'errore di volere scrivere romanzi.

Tu hai tratto molte tue sceneggiature da opere già pubblicate. Quindi, secondo te, non sono ambiti artistici tanto separati quello della letteratura e quello del cinema. I libri da cui hai tratto le sceneggiature li hai incontrati come lettore?

Sì, però le vie del cinema sono infinite. I motivi per i quali si fa un film sono i più diversi, non c'è una regola. Ho scritto dei soggetti originali, come *Marrakech Express*, *Hotel Colonial* e *Mediterraneo*, altre volte mi sono stati proposti dei libri: *Il prete bello*, *Americano Rosso*. Capita che un produttore che possiede i diritti di un libro ti commissioni una sceneggiatura, e poi sta a te scegliere se accettare o no, vedere se trovi delle affinità con il libro e ti interessa farlo diventare un film. Senza cercare paragoni, anche Kubrick, del resto, ha tratto tutti i suoi film da romanzi, però li ha trasformati in cinema. *Shining* è un film di Kubrick, non è più neanche un romanzo di Stephen King, o comunque, se si legge il libro di Stephen King si trova tutt'altro mondo, che è il mondo di Stephen King, nel film si trova il mondo di Kubrick. Il cinema è immagine ed è talmente forte la distanza fra la scrittura cinematografica e quella letteraria...

Pensi che adesso sia la letteratura a conformarsi a modelli cinematografici? I giovani scrittori spesso scrivono romanzi avendo in mente modelli cinematografici. Per molto tempo è stato il cinema ad ispirarsi al modello letterario.

Soprattutto il cinema americano, o una certa idea

«Come dice Antonioni, la sceneggiatura è pagina morta, fino a che non diventa un film la sceneggiatura non esiste»

che ci si fa del cinema americano, ha condizionato moltissimo la "non-letteratura" contemporanea, queste scritture automatiche... Ad esempio una cosa che detesto è che spesso in questi romanzi, più o meno giovanili, italiani si usi la parola "bastardo". Parola che in italiano non esiste, è lo *you bastard* americano dei telefilm americani. Da noi al limite è un concetto medievale per dire figlio illegittimo. È vero, esiste una sub-letteratura che vive di telefilm, neanche di film, americani.

Prima hai parlato di *Blow up*, e di Kubrick. Hai dei modelli letterari o cinematografici che ti hanno formato o ai quali ti ispiri per il tuo lavoro?

Da consumatore di cinema, sono cresciuto negli anni Settanta e quindi mi piacevano Scorsese, Altman e il cinema tedesco degli anni Settanta: Wenders, Herzog, Fassbinder. Quasi quasi sono più vicino a Herzog che a Wenders. Di Wenders mi piaceva moltissimo l'idea del viaggio, ma Herzog con i viaggi visionari, con *Fitzcarraldo*, *Aguirre furore di Dio*, film stralunati, in una natura ostica e magica. Non voglio con questo accomunarmi a loro... In letteratura... Per un certo periodo mi è piaciuto molto Peter Handke, in corrispondenza forse del periodo del cinema tedesco... Poi Sulman Rushdie, da *I figli della mezzanotte*, a *La vergogna*; molto Raymond Carver. Ancora, *L'armata a cavallo* di Babel', Luigi Meneghello, tutto Luigi Meneghello, da *Libera nos a malo a Pomo pero*. Questo ovviamente senza nominare i giganti.

Perché un'idea narrativa prende la forma della scrittura cinematografica e non quella del romanzo? Voglio dire, l'idea di sceneggiatura si distingue perché è immaginata visivamente? La si concepisce per immagini, nasce già finalizzata al film?

Per quanto mi riguarda il motivo è che ho troppo rispetto per la narrativa. E non mi sento all'altezza. Credo che occorra lasciar scrivere chi sa scrivere. La scrittura cinematografica è un ibrido. Come dice Antonioni, la sceneggiatura è pagina morta, fino a che non diventa un film la sceneggiatura non esiste. Esiste come canovaccio, come materiale per una tesi di laurea, o per uno studio ma poi deve esistere il film. Una sceneggiatura non realizzata è un incompiuto. La sceneggiatura è scritta per diventare film.

Come ti rapporti alla realizzazione delle tue sceneggiature, alle scelte dei registi con i quali hai lavorato?

Fa parte delle regole del gioco. Lo sceneggiatore lavora per un regista. La cosa fondamentale è essere in sintonia col regista. Anche Fellini lavorava con Flaiano, con Tonino Guerra. Comunque si lavora insieme. Non è che la sceneggiatura viene consegnata al regista e, senza

una parola, lui fa il suo film. Addirittura per *Mediterraneo* ho partecipato anche alla scelta del cast.

Molte sceneggiature sono frutto di un lavoro collettivo, a volte anche l'ideazione del soggetto.

È un'usanza molto italiana questa. All'estero invece non è così. Si crea un gruppo di lavoro - in genere attorno ad un regista - all'interno del quale si parla finché non si individua l'idea giusta. Si firma un contratto insieme. Poi gli sceneggiatori scrivono, il regista di tanto in tanto legge, apporta delle modifiche. Magari ci si dividono i compiti - uno può fare il primo tempo l'altro il secondo - poi ci si scambia e si correggono le parti degli altri. In una prima fase, quella ▶

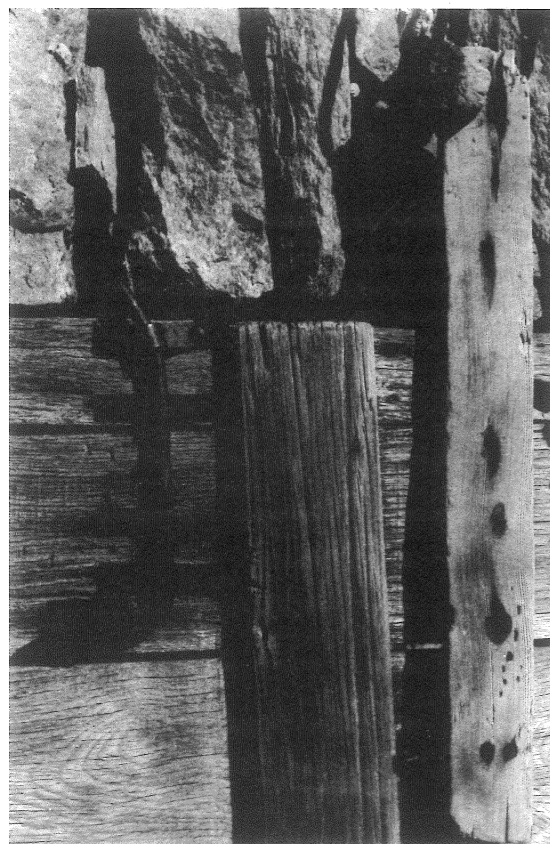


foto di Vittorio Colamussi

«Avrei preferito che neanche Jack Frusciante venisse pubblicato ma i tempi sono cambiati... »

più divertente, si dialoga molto. Ma anche nei libri di Fellini e Bernardino Zapponi, che è il suo sceneggiatore, si racconta di giri in macchina fatti insieme a parlare di tutto. E quello era considerato lavoro. Poi magari di tutte quelle settimane passate insieme è rimasta una battuta, o un'idea solamente. Questa è la parte bella di questo mestiere.

La tematica di fondo dei tuoi film è il rapporto conflittuale con il conformismo, o con l'ordine costituito? Un desiderio di libertà, di ricerca della propria autentica identità. Penso ai film girati con Salvatores, o anche all'ultimo, Ormai è fatta, in cui la valenza politica è più esplicita.



Nella prima fase del mio lavoro, quella della collaborazione con Salvatores, direi che affiorava un autobiografismo, sebbene nascosto. La vicenda di *Marrakech Express* era totalmente autobiografica; *Mediterraneo* nasce da un altro tipo di autobiografismo: la passione per le isole greche, per la Seconda Guerra Mondiale, le colonie, e il grande mito della fuga, dell'abbandono di tutto, delle convenzioni. Gli altri due film, quelli che ho girato io stesso, *La vera vita di Antonio H.* e l'ultimo, seppure siano nati in modo diverso, tuttavia hanno in comune il fatto di essere tutti e due delle biografie, parlano di persone reali (anche se Haber è sotto mentite spoglie è evidente che si tratta di lui), si collocano in un'epoca passata, narrano di due "perdenti". Questo fatto li apparta ad un certo cinema degli anni Settanta, *Taxi Driver*, *Pomeriggio di un giorno da cani*, *Il laureato*, in cui, per la prima volta il cinema americano raccontava storie di "non-eroi", anche fisicamente diversi dai divi del cinema hollywoodiano di allora. La comparsa di Dustin Hoffman, o di De Niro sulla scena hollywoodiana ha avuto un effetto dirompente. L'interesse a raccontare questo tipo di marginalità, di persone *border-line*, in quest'ultimo caso, clamoroso, addirittura di un rapinatore di banche anarchico, ma anche l'attore un po' sfortunato che prende un sacco di cazzottoni e ogni volta si rialza, che mantiene un suo orgoglio anche nella sconfitta, che recita da solo in un teatro abbandonato. Forse questo mi piace: raccontare di anti-eroi. Non i vincenti. E nemmeno i supereroi alla Rambo o alla Schwarzenegger.

A proposito di quest'ultimo film, quale rapporto lega la realtà storica, la trasposizione autobiografica e l'invenzione filmica? Le ricerche storiche che hai condotto per realizzarlo rispondevano alla necessità di ricostruire un'epoca ed un ambiente, o piuttosto a una volontà di riscrittura vera e propria dell'opera letteraria?

Veramente era successo anche con Haber, anche lì avevo fatto delle ricerche d'archivio, ho visto tutti i film che lui aveva interpretato, anche quelli di serie Z, ho parlato con persone che avevano lavorato con lui. Comunque, in questo caso specifico essendoci proprio una storia vera, un fatto di cronaca, era doveroso documentarsi il più possibile e sentire anche la versione delle altre persone coinvolte. Poi uno sceglie, inventa. La realtà è cento volte più bella e sorprendente delle invenzioni letterarie.

In generale che grado di libertà ti concedi in rapporto all'opera letteraria alla quale ispiri le tue sceneggiature?

Assoluta. Cerco di non tradire lo spirito di un'opera. Se decido di lavorare su di un testo, evidentemente sono attratto da quel testo, non adattare alla lettera, a ri-rappresentare la stessa cosa in un'altra forma. In un libro c'è sempre qualcosa che esula dal narrato, e ad ogni modo si è costretti a fare una sintesi. Per cui io mi sento totalmente libero di stravolgere, inventare, ma non di tradire l'idea di fondo. ■

OPPIO PERFETTO

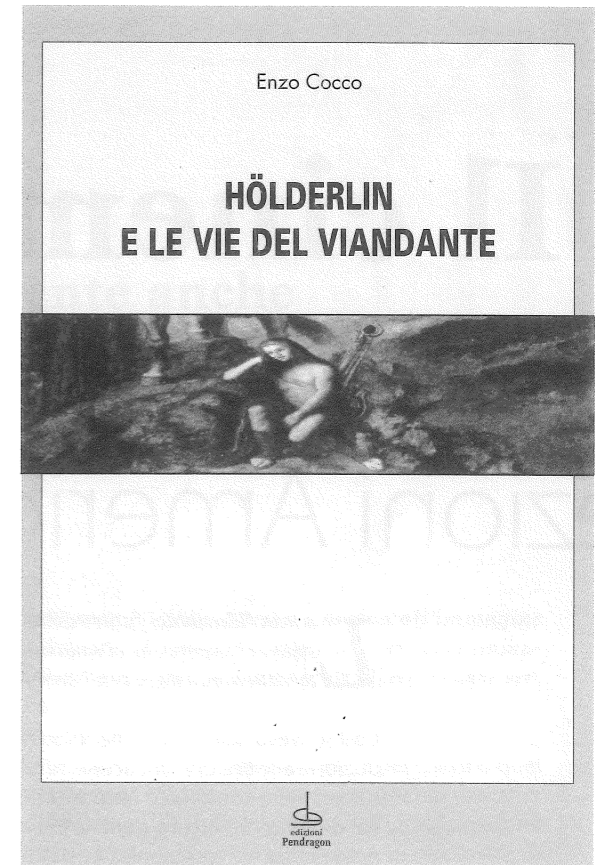
«**L**A NOTTE PERFETTA DEL CINEMA NON CI OFFRE SOLO IL MIRACOLO DELLO SCHERMO, PAESE NEUTRALE DOVE SI PROIETTANO I SOGNI, MA CI OFFRE ANCHE LA FORMA PIÙ SIMPATICA DELL'AVVENTURA MODERNA. QUESTI UOMINI E QUESTE DONNE RIUNITI SOTTO LA CODA DI COMETA DEL PROIETTORE NON SOTTOPONGONO INVANO LA PROPRIA VITA AL PARAGONE CON QUELL'ALTRA VITA NON MENO REALE DEI PERSONAGGI APPARSI SULLO SCHERMO. SE L'AVVENTURA DEL FILM È TALE CHE VALE LA PENA IDENTIFICARSI CON COLORO CHE L'AFFRONTANO, SE, IN MANCANZA DI UN'AVVENTURA AVVINCENTE, IL SORRISO DI UNA DONNA, LO SGUARDO SEDUCENTE DI UN ASSASSINO SUSCITANO IN NOI UNA STORIA

ABBASTANZA BELLA, ALLORA LA SALA E GLI SPETTATORI SVANISCONO. IL SOGNATORE SEDUTO VIENE TRASPORTATO IN UN NUOVO MONDO DOVE, AL CONFRONTO, LA REALTÀ È SOLO UNA FINZIONE POCO ATTRAENTE. OPPIO PERFETTO, IL CINEMA CI TRASCINA LONTANO DAI CRUCCI MATERIALI, CI DÀ LA PERFETTA INDIFFERENZA GENERATRICE DELLE GRANDI AZIONI, DELLE SCOPERTE SENSAZIONALI, DEI PENSIERI ELEVATI. TRA QUESTI POVERACCI, ANIME MEDIOCRI, QUANTI HANNO SENTITO PASSARE SULLE PROPRIE TESTE, CON IL SOFFIO DELLE VITE SFRENATE, L'AMARO RIMPIANTO DEI GIORNI TRASCORSI A FARE I CONTI, A FAR DA MANGIARE, A COLTIVARE AMBIZIONI MESCHINE! »

ROBERT DESNOS

Il volume di Enzo Cocco *Hölderlin e le vie del viandante* muove dalla figura del viandante, centrale nel 'moderno' ed espressione dello spaesamento e dell'erranza del soggetto romantico e contemporaneo. Presente negli scritti di numerosi pittori, poeti e filosofi, la figura del viandante assume in Hölderlin la caratterizzazione di un 'viaggiatore senza meta', segnato dalla nostalgia, dallo struggimento e dall'anelito all'infinito. Prima di Nietzsche, Hölderlin ha saputo rielaborare una concezione tragica del mondo, che non indica soltanto l'infelicità della vita, ma diventa visione metafisica. Questo sapere appartiene al *Wanderer*, abitante d'uno spazio atipico, d'un luogo intermedio, che tiene insieme ed espone, senza ridurli ad identità, tutti i contrari. È il luogo dove ogni essere mostra i propri confini, la soglia e l'ombra di sé, il punto che svela la coappartenenza di identità e alterità.

Viandante, in Hölderlin, è il poeta che conoscendo il proprio sa anche ciò ch'è straniero: è colui che nel 'moderno' riapre e ridefinisce lo spazio e il tempo del tragico e lo raffigura come lo spazio-tempo dell'intervallo e dell'attesa, lontano, nella sua vicinanza sempre prossima, da ogni nostalgia rivolta all'indietro e da ogni impaziente attesa. Da questo luogo, che è la terra della finitudine umana, la parola del poeta dice la possibilità impossibile d'un tempo di là da venire, nella convinzione che "là dove è il pericolo là è anche ciò che salva" (*Patmos*).



Enzo Cocco è ricercatore presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università di Salerno. È autore di diversi saggi e dei volumi: *Figure di viaggio e crisi del soggetto* (Nuove Edizioni Tempi Moderni 1990), *Viaggio e metafisica* (Guerini e Associati 1996). Si è occupato inoltre della storia del giardino e del paesaggio come "luoghi dell'estetica e dell'etica": su questo tema ha pubblicato vari articoli e ha curato, tradotto e introdotto il volume di J.-J. Rousseau, *Lettere sulla botanica* (Guerini e Associati 1994).

pagine 144, L. 28.000

edizioni
Pendragon

Via Artieri, 2
40125 Bologna
tel. 051.267869 - fax 051.263572
email: info@pendragon.it
internet: www.pendragon.it

Il cinema mentale

La sceneggiatura delle Lezioni Americane di Calvino

La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici".

Così scriveva Italo Calvino nel 1985 nella breve introduzione alle *Lezioni Americane*, rifiutando di avventurarsi nella continua e immortale interrogazione sul destino nel futuro della letteratura e del libro nella nostra era tecnologica postindustriale. Non era certo scrittore, Calvino, da lasciarsi irretire dai castelli fatati della morte dell'arte, nella sua convinzione di

Vorrei dunque dedicare queste mie conferenze ad alcuni valori o qualità o specificità della letteratura che mi stanno particolarmente a cuore, cercando di situarle nella prospettiva del nuovo millennio.

Come Calvino si sia costruito ancora una volta una "città invisibile" della scrittura e dell'immaginario letterario attraverso le sue famose contrapposizioni leggerezza-pesantezza, rapidità-lentezza, esattezza-indefinito, visibilità-oscurità, molteplicità-unità, cioè attraverso un sentiero edificato su strutture binarie che non corteggiano la presenza di un terzo elemento riconciliatore, ma che anzi lo rifiutano decisamente, è cosa abbastanza nota. Così come pure sono cose piuttosto note il modo e lo stile con cui lo scrittore ha spaziato in un vasto repertorio letterario in modo diacronico. Ma quello che qui preme sottolineare è il rapporto che queste lezioni possono mantenere con quell'attenzione, nei confronti delle immagini, che Calvino coltivava con un esercizio continuo per spingerci poi ad analizzare le varie parentele che si possono instaurare con la costruzione delle "storie da vedere". In poche parole con la sceneggiatura, la scrittura fatta per la realizzazione di un film. È ovvio che spostandoci all'interno di un altro linguaggio, il

dovere sempre e comunque rilanciare in continuazione quella sfida al labirinto, da rinnovarsi sempre, attraversando a testa alta la palude della disillusione, modellizzazione dopo modellizzazione, sconfitta parziale dopo sconfitta parziale, anche perché, per lui, la partita si giocava proprio in questa intenzionalità etica imprescindibile che si rispecchia poi nello stile di scrittura e che veniva contrapposta al disordine e al caos, ai quali non bisognava abbandonarsi in una sottomissione remissiva. E questa sua intenzionalità la si può vedere pienamente anche in quelle *Lezioni Americane*, che, come si sa, lui non riuscì nemmeno a completare.

nostro discorso prenda le mosse da un inevitabile "tradimento di campo" rispetto a quello delimitato dallo stesso Calvino, poiché si deborda dallo specifico letterario. Ma il risvolto, che alcune di queste riflessioni sulla letteratura riescono a comportare se fatte trasmigrare con ponderazione, può risultare addirittura sorprendente. Soprattutto per quel che riguarda quelle cinque istanze attorno alle quali si è incardinato l'ultimo lavoro critico dello scrittore ligure, poiché esse trovano delle vistose omologie, soprattutto da un punto di vista pragmatico, con le istanze a cui uno sceneggiatore deve sottostare. E questo lo nota bene, Luca Aimeri, nel suo manuale



foto di Fabio Mantovani

di Lorenzo Buccella

«Si può rileggere preziosamente anche la famosa battuta di Hofmannsthal, riportata dallo stesso Calvino: "la profondità va nascosta. Dove? Nella superficie"»

di sceneggiatura cinematografica, edito per la Utet, vista l'alta frequenza con cui ricorre alle citazioni calviniane per esemplificare le modalità più redditizie nella composizione di una solida sceneggiatura.

Leggerezza, velocità, esattezza, visibilità, molteplicità.

È possibile vedere in questi cinque "valori o qualità o specificità" alcuni concetti che possano fungere da parametri culturali di riferimento per il compito della sceneggiatura? È possibile delinearli come referenti pragmatici (e non solo) sui quali si possa puntellare il lavoro dello sceneggiatore?

Occorre qui allargare il discorso ad un tentativo di definizione della scrittura cinematografica.

Che cos'è una sceneggiatura?

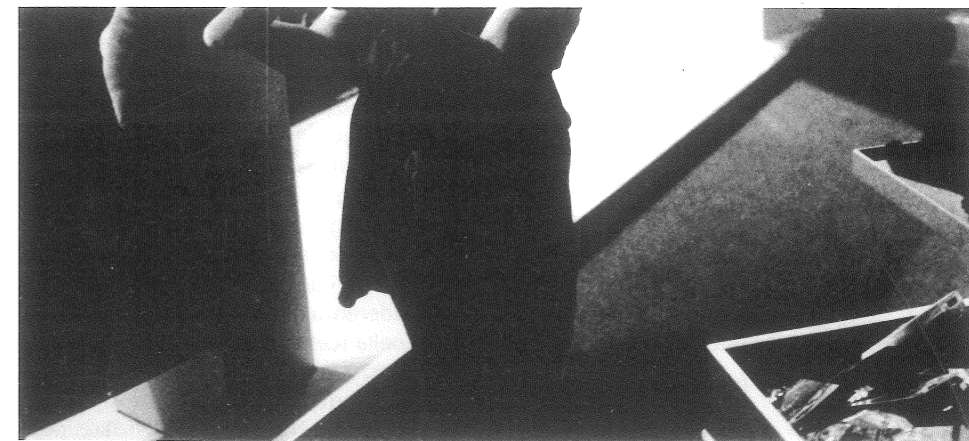
Non è facile da spiegare. È più facile giungervi per continue approssimazioni. Partiamo pure dal cercare di evidenziare le differenze fondamentali e ineccepibili che possono intercorrere tra una sceneggiatura e un'opera letteraria. Innanzi tutto la sceneggiatura non può vantare un'autonomia artistica e non può essere (quasi) mai considerata un prodotto finito. Essa deve rispondere graficamente, nella composizione, alle esigenze delle diverse letture mirate per tutti i diversi componenti della *troupe* che partecipa alla lavorazione del film. Eppoi, inevitabilmente, non è possibile trascurare il fatto elementare che la scrittura di una sceneggiatura non coincide con il mezzo con cui poi l'opera si realizza, e che quindi compiutamente non ne esaurisce tutte le intenzionalità espressive. Si tratta comunque di una scrittura in

cui assume un'importanza fondamentale la progettualità. Le parole della sceneggiatura debbono infatti diventare il veicolo per la definizione di immagini, il che presuppone che avvenga un passaggio dall'immateriale al materiale, e cioè dalle immagini scaturite da una serie di parole alle immagini impressionate sulla pellicola. Ciò avviene per via indiretta, perché tra l'inizio delle operazioni e il prodotto finale c'è di mezzo la decisiva interpretazione del regista, degli attori, del direttore della fotografia, del tecnico del suono ed il montaggio che addirittura può caratterizzarsi come una definitiva riscrittura del film. La sceneggiatura perciò si configura come un testo "effimero" che viene costruito *in progress* all'insegna della ricerca di una precisione che si spinge sempre più in profondità, finendo anche col trasformarlo in un linguaggio diverso.

Possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi: quello che parte

dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale.

Il "cinema mentale" è per Calvino quel processo grazie al quale noi vediamo in virtù del potere dell'immaginazione cose che non hanno la necessità di rispecchiare una determinata porzione di realtà o che ancora non sono state ricostruite materialmente. Qualcosa che è "in funzione di tutti e che non cessa mai di proiettare immagini alla nostra visione". È piuttosto evidente come queste frasi possano venire rilette e curvate per un'appropriazione (anche lecita) da parte di chi si mette in testa di voler creare una sceneggiatura. Ed allora non possono che ritornare in mente i "comandamenti calviniani": leggerezza, velocità, esattezza, visibilità e molteplicità. Come più volte ribadito, essendo la sceneggiatura un testo che deve produrre e definire immagini, la visibilità e l'esattezza diventano con-



notati improrogabili della scrittura della sceneggiatura. Si tratta in primo luogo di privilegiare l'immagine e in particolare la nitidezza dell'immagine che deve sbalzare dalla pagina efficacemente, creando tutte le possibilità perché nella mente del lettore le stesse immagini prendano corpo con velocità e leggerezza. E successivamente, di sfruttarne le molteplici potenzialità implicite, tanto da dare l'impressione che le storie riescano a procedere da sole in una continua riduzione della libertà creativa. Il compito di ogni narratore sembrerebbe quello di vagliare i possibili narrativi e di lasciarli fluire in una disposizione che ricerchi un ordine formale che è poi il disegno dell'opera, per Calvino, sempre ben definito. In altre parole, unire "la generazione spontanea delle immagini e l'intenzionalità del pensiero discorsivo". Per giungere a questi risultati, il linguaggio deve essere sobrio, senza che si appesantisca sotto i cascami di un'aggettivazione sfarzosa, così come le concatenazioni narrative debbono dare l'idea della leggerezza e della rapidità. Una sorta di raccontare incentrato sull'economia narrativa (come nelle favole tanto amate e studiate da Calvino), sulla sottrazione di peso, ma che nel contempo venga eseguito in una meticolosa ricerca del termine esatto, del "mot juste" flaubertiano.



Insomma l'uso della parola nella sua molteplicità per come la intende Calvino, e cioè "come inseguimento perpetuo delle cose, adeguamento alla loro varietà infinita".

Terminologie esatte per gli oggetti, verbi precisi per le azioni e per le rese delle sfumature di pensiero e dell'immaginazione. Nessuna cosa può essere spiegata didascalicamente, ma tutto deve essere mostrato. Tra il polo dello *showing* e quello del *telling* non c'è dubbio che questo tipo di scrittura propenda nettamente verso il primo. E in questo contesto cinematografico, si può rileggere preziosamente anche la famosa battuta di Hofmannsthal, riportata anche dallo stesso Calvino: "la profondità va nascosta. Dove? Nella superficie".

Approdamo alla scrittura di una sceneggiatura solamente con un apparato pragmatico di questo tipo si potrà creare un testo capace di proiettare vividamente nella mente del lettore un modo preciso di vedere le scene nella loro costante sequenza e che contribuirà ad assegnare al proprio "cinema mentale" l'autorità di una regia invisibile. Il regista vero e proprio, quello ufficiale, in questo caso sarà agevolato nel proprio lavoro di interpretazione e visualizzazione, magari anche cercando la massima aderenza alle proposte forti implicite nella sceneggiatura.

Anche le Lezioni Americane quindi, per tutta quella serie di omologie che abbiamo cercato di evidenziare, pos-

sono diventare un testo importante per la biblioteca della scrittura cinematografica. Ma proprio per questo sembra opportuno ritornare all'affermazione iniziale di Calvino.

La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici.

È da questa denuncia di specificità che abbiamo preso le mosse per approdare passo dopo passo ad un eclettismo di omologie che potrebbe invece basarsi sul concetto (molto usato e a volte abusato) di contaminazione. Non resta che chiedersi: avrà smarrito un po' di senso la volontà calviniana di cercare lo specifico della letteratura? O è una ricerca ancora valida ma che deve assumersi il carico di inglobare nuovi spunti e nuovi fattori provenienti da linguaggi concorrenziali? O prende via via più senso e dignità la nostra operazione di "tradimento" soprattutto in questo momento storico in cui assistiamo all'allargamento di ogni canone e alla conseguente modificazione del concetto di tradizione? E se allora non restasse che questa unica strada moltiplicata ed elevata esponenzialmente, e cioè una sorta di tradimento continuo e generalizzato, sprigionato a trecentosessanta gradi?

Forse continuare a riflettere e a ricercare nuove soluzioni e nuove proposte in questi termini può di nuovo essere utile. ■

Bernardo Bertolucci

Giziano, figlio del calzolaio matto mangia le mosche schiacciate sul pane e si fa leccare le ferite dal cane.

Giuseppe, nipote piccolo del padrone, si addormenta sotto una magnolia, di malumore si sveglia e scaccia tutti dal suo potere.

*
Giziano se ne va muto dimenticato tranquillo nel suo passo si sono annegati

il padre la madre e la sorellina Ada di tristezza e di miseria e della sua infinita irraggiungibile dolcezza.

Si prolunghino all'eterno il duro e il morbido di un attimo e della sua luce.

Le poesie sono tratte da *In cerca del mistero. Poesie*, Milano 1962

l'arca

conoscere per conoscerci



l'arca
conoscere per conoscerci

Volumi monografici su paesi ad alto tasso di immigrazione in Europa collana diretta da Roberto Roversi e Ludovico Testa

Novità
Tunisia
Cina
Nigeria

in collana

M. Ruocco, *Il Mondo Arabo*
V. Reyes, *Filippine*
A. Hamdi, *Algeria*
A. Ejaz, *Pakistan*
R. Jace, *Albania*
A.O. Omar, *Somalia*
G. Soravia, *Il Sud-Est asiatico*
P.S. Sako, *Senegal*
S.A. Surme, *Kurdistan*
Suwarno Suwarno, *Indonesia*
Teofila Hilares Soria, *Perù*
Fabian Nji Lang, *Camerun*

Testi scritti da autori nati nel paese di cui si parla
Ogni libro: pag. 96 - L. 12.000

edizioni
Pendragon

Via Artieri, 2 - 40125 Bologna
tel. 051.267869 - fax 051.263572
email: info@pendragon.it
internet: www.pendragon.it

Ricette di celluloidi

Parlano gli sceneggiatori

GLORIA MALATESTA e CLAUDIA SBARIGIA hanno lavorato per Peter Del Monte e Francesca Archibugi, vincendo il David di Donatello per il film Mignon è partita.

GIORGIO ARLORIO è stato autore di sceneggiature, tra le altre, per Leone e Pontecorvo e collabora con la Scuola Nazionale di Cinema di Roma.

ROBERTO IVAN ORANO è tra gli sceneggiatori della serie Tv Classe di ferro e sta lavorando a nuovi progetti televisivi.

Scrivere per il cinema è un non-scrivere? Leggendo gli interventi degli sceneggiatori che abbiamo raccolto non sembrerebbe. Tutti, in un modo o nell'altro, rivendicano l'importanza dello scrivere come primo elemento (imprescindibile) per fare un buon film, reclamano l'utilità del valore letterario della sceneggiatura per aiutare proprio la creazione per immagini. Il punto forse è sempre lo stesso, scrivere bene e scrivere in modo mediocre, fare del proprio lavoro routine o arte.

Il pensiero va immediatamente a Shakespeare. È innegabile che scrivesse solamente per il teatro, per attori, per trasferire le parole sulla scena facendo sì che diventassero vive sulle assi del palco. Shakespeare non scriveva per i libri, eppure le sue tragedie sono dei capolavori letterari, delle opere di grande poesia che magari gli attori usavano selvaggiamente modificandole in funzione del momento e della risposta del pubblico. Le opere di Shakespeare sono "sceneggiature": testi pensati per essere tradotti in un altro linguaggio. Allo stesso modo lo sono le commedie di Feydeau o le tragedie di Alfieri o di Calderón de la Barca. Ma queste non sopravvivono sulla pagina scritta, o vivono solo sulla scena.

Si può provare a leggere una sceneggiatura di Pasolini e una di Tarantino. Entrambe portano a ottimi film ma forse solo la prima sicuramente conserva una dignità letteraria anche sulla pagina scritta. ■



Un mestiere infinito

Conversazione con Giorgio Arlorio

Scrivere per il cinema è come scrivere delle ricette. Sai in anticipo che qualcuno le utilizzerà per cucinare e quindi cerchi di essere chiaro e sintetico, funzionale all'azione che si compirà tra i forneli. Non per questo si deve essere sciatti, telegrafici o asettici. Anche Gadda scriveva ricette e la cura con cui sceglieva il giusto aggettivo o il ritmo delle frasi era tutt'altro che casuale. Scrivere una ricetta è allo stesso tempo riuscire a fornire le informazioni indispensabili affinché un piatto venga preparato e dare quella dose di fantasia e creatività che è necessaria per trovare sapore non solo nel consumo ma anche nella preparazione. L'esempio gastronomico è uno dei tanti che si potrebbero fare nel momento in cui pensiamo allo scrivere come ad una tappa di un processo creativo. Il mestiere dello sceneggiatore è sempre, fisiologicamente, in funzione di qualcosa d'altro. È un punto di partenza, il punto d'arrivo è l'opera finita, il film. Nella sala di montaggio ci si è già dimenticati da un pezzo dello sceneggiatore. La dignità letteraria come ci racconta Arlorio (uno dei massimi sceneggiatori italiani del dopoguerra) è un mezzo per far passare le tue idee. Si hanno maggiori possibilità che il film rimanga aderente alla parola scritta se la parola ha trovato una sua ragione di necessità, se è riuscita a mantenersi essenziale e coinvolgente, se racconta una storia che ci incolla alla seggiola. "Raccontare", questo è il verbo fonamen-



tale per lo sceneggiatore. Raccontare una storia. E sull'arte del racconto i punti di riferimento sono i più vari. Per Arlorio vi sono tanti romanzieri che potrebbero essere assunti a maestri del narrare. Fra questi sicuramente Cechov "perché ti conduce in un viaggio nella mente dei personaggi, perché riesce a combinare con grande maestria il tragico e il comico, perché è sempre essenziale, icastico, sorprendentemente attuale".

La dote di un autore (anche cinematografico) è quella di farti entrare in mondi che non avresti mai avuto modo di visitare. Di sorprenderti. E nel cinema, la storia, la si narra sempre attraverso i personaggi, le loro contraddizioni, le loro paure, i loro amori. Arlorio consiglia di "leggere tutto ciò che per affinità piace e tutto ciò che per avversione si odia". Scoprire il senso dello scrivere per contrasti. Non si può essere un valido sceneggiatore senza essere un lettore onnivoro. Il dottore Andrej in *Reparto n° 6* di Čechov afferma: "È vero, ci restano i libri: ma questi non son davvero la stessa cosa che una viva conversazione e un reciproco scambio di idee. Se mi permettete di ricorrere a un paragone non del tutto calzante, i libri sono le note, mentre la conversazione è il canto". E quando i personaggi di una sceneggiatura cantano vuol dire che ce l'abbiamo proprio fatta. ■

Che se vede?

di Roberto Ivan Orano

Il giovane Sceneggiatore osserva col fiato sospeso il noto Regista che scorre con occhio impassibile le scene consegnate, sperando di cogliere una luce di gratificante approvazione. Niente. Non si muove un muscolo. Infine, al termine della lettura, il noto Regista solleva lo sguardo, annuisce brevemente, sorride... "Ben scritto", dice. Il giovane Sceneggiatore trattiene a stento il sospiro di sollievo che gli invade la gola e non fa in tempo a gorgogliare un "grazie" che l'altro, col medesimo sorriso, che ora sfoggia però l'impronta dell'ironia... "Ma che se vede?", aggiunge. Il giovane Sceneggiatore rabbrivisce, annaspa, spiega, giustifica, s'affanna. Il noto Regista, che era Gigi Magni, dice solo: "Questa è letteratura. Il cinema è un'altra cosa". Il giovane Sceneggiatore, che ero io, incassa e riflette... ...per esempio su quello che diceva Zavattini, che il mestiere dello Sceneggiatore è un "mestiere zoppo". Il copione non è un'opera compiuta, è una tappa del percorso che porta al FILM di cui, unico

autore, risulterà il Regista. A questo punto, di solito, il giovane Sceneggiatore (ma non c'è una definizione migliore, cavolo?) pensa di dedicarsi alla stesura di un romanzo e alla ricerca di un editore che gli schiuda le porte di quella gloria immortale cui sente di essere destinato. Io mi sono arreso subito. Amavo il cinema e volevo scrivere per il cinema. Dovevo solo abituarli all'idea di essere al servizio di qualcun altro, del Regista... e di essere spesso confuso con lo Scenografo. È così che funziona. "Che se vede?", dunque, questo è il problema. Per rispondere a questa semplice ma capitale domanda occorre allora affinare uno stile letterario preciso e considerare la penna, o la tastiera del PC, come fosse la macchina da ripresa. Anche qui attenti però. Mi ricordo di sceneggiature, e me ne capita qualcuna tra le mani ancora oggi, in cui la forma letteraria si presentava così: "la MDP panoramica a destra fino al TOT della tavolata. Carrello avanti fino al PPP di Luisa. La ragazza piange silenziosamente. Fondò di chiusura". È chiaro che chi legge, produttore, funzionario televisivo, attori, non proverà brividi di piacere ma solo fastidio nelle parti basse. È altrettanto chiaro che il Regista, nonostante il disperato sforzo dello Sceneg-



giatore, teso a suggerirgli inquadrature e sequenze, se ne sbatterà le palle e farà di testa sua.

Chi legge deve invece innamorarsi del copione, deve restarne affascinato. La qualità letteraria della scrittura è spesso il suo miglior atout, la carta vincente in grado di convincere produttori, funzionari e registi.

Naturalmente parlo di cinema o di *fiction* televisiva "nobile". Nei lunghi seriali, nelle *soap* e nelle *sit*, lo Sceneggiatore è alla stregua dei polli da batteria, dove poco è lecito inventare sia come linguaggio che come immaginazione. Una situazione in cui la scrittura, che è anche e soprattutto sinonimo di riflessione, non ha possibilità di esprimersi.

Scrittura come riflessione, quindi, è l'elemento che letteratura e scrittura cinematografica hanno in comune.

L'elemento peculiare di una sceneggiatura è invece la sintesi che, lo sappiamo, è la cosa più semplice ma difficile a farsi, come la Rivoluzione.

Mi viene in mente una frase di Blaise Pascal: "scusami se la lettera è lunga, non ho avuto il tempo di scriverla più breve". Ecco che diventa chiaro quale deve essere lo stile letterario adeguato ad un copione cinematografico: la frase breve e asciutta (anche nei dialoghi), la scelta accurata di ogni parola, la messa a fuoco precisa di ogni inquadratura.

Solo in questo modo il perenne duello che si verifica tra Sceneggiatore e Regi-

sta può permettere al primo qualche stoccata in suo favore, quando la forza delle parole diventa anche forza di immagine e fa sì che non venga pronunciata la terribile domanda: che se vede?

Ognuno, per arrivare a questo risultato mette poi in gioco i propri riferimenti letterari, li sfrutta, li saccheggia, li piega alle proprie esigenze specifiche.

È tutto un riesumare libri alla ricerca di parole giuste e atmosfere adeguate che, penne più sensibili della nostra, hanno già descritto con sapienza.

Il "bravo" sceneggiatore è un'ape che svola di corolla in corolla, succhia di qua e di là, torna nell'arnia e produce un

ottimo "millefiori", che non sarà un *cru* di castagno, o di acacia, o di eucalipto ma che è miele altrettanto dolce e nobile. Alla fine, se chi legge ciò che abbiamo scritto lo fa con piacere, se descrizioni e dialoghi suggestionano e proiettano nella mente le immagini del FILM a venire, se le parole commuovono e divertono... allora vuol dire che "quella" sceneggiatura ha una sua forza autonoma, con una sua valenza letteraria, che è cinema e letteratura insieme.

Di più, onestamente, non si può fare. ■

Il racconto prigioniero di Claudia Sbarigia e Gloria Malatesta

Il cinema e la letteratura. Quando si comincia a fare cinema come abbiamo cominciato noi, cioè dalla porta di servizio, di piccoli produttori mercenari e senza genio, di lavoretti, piccoli progetti, nel sottobosco del cinema che mira al denaro e al popolare senza mezzi termini, là naturalmente il termine "letterario" è quasi una parolaccia. Si usa dire "letterario" di un copione che realizzato non farà una lira, e nessuno capirà. Letteratura è il contrario di popolare. La letteratura è disprezzata. Sospinta lontana. Come se con il cinema non avesse nulla a che fare. Letteratura è cinema d'autore,

POESIA MECCANICA

IL CINEMA FU UNA DELLE DELLE PRIME FORME DI ESPRESSIONE DELLA POESIA MECCANICA.

TUTTO CIÒ CHE L'AMMIREVOLE MUSÉE DES ARTS ET MÉTIERS CI MOSTRA ALLO STATO CATALETTICO, NEI DOCUMENTARI QUALI *LA SCIERIE EN SUÈDE* O *LA FROMAGERIE D'Auvergne* SI RIVELA ANIMATO DI UN MOVIMENTO MISTERIOSO, TANTO PIÙ CHE IN QUESTI FILM IL FINE NON APPARE SCOPERTO. ANDIRIVIERI MONOTONO E FANTASTICO DEI PISTONI, MOVIMENTO DELLE BIELLE, RIVOLUZIONE DELLE RUOTE E DEI VOLANI, DA TUTTO CIÒ NACQUE UN NUOVO SENSO DEL MISTERO, DAL QUALE RESTANO AMPIAMENTE ESCLUSI QUELLI CHE OGGI PRETENDONO DI SCOPRIRE LA BELLEZZA MECCANICA. (...)

GENERATORE DI DELUSIONI, IL CINEMA, DOPO AVER CALATO IL SUO FREDDO SGUARDO DENTRO I VULCANI, AFFRONTA ADESSO I TRADIZIONALI COVI DEL SOGNO. IL VIEUX-COLOMBIER PROIETTERÀ UNO SPLENDOIDO FILM SULLE PROFONDITÀ MARINE. CHISSÀ, TRA NON MOLTO CI PRESENTERÀ QUEL FILM SULLE STELLE CHE NESSUNO HA MAI TENTATO FINORA? MA, INSOMMA, FORSE IN QUESTO CASO SI VEDRÀ SCONFITTO DALL'IMMAGINAZIONE PER LA QUALE NON ESISTONO NÉ LA BARRIERA LIQUIDA DELLE GRANDI FOSSE OCEANICHE, NÉ LO SPAZIO INVINCIBILE DELL'ETERE? E ALMENO QUESTA VOLTA IL CONFRONTO SI RISOLVERÀ COMUNQUE A FAVORE DELLO SPIRITO. >

ROBERT DESNOS

quindi cinema che non vede nessuno, che non capisce nessuno.

Ma anche giunti tra gli autori ci si accorge che il termine "letterario" si usa per dire che quella scena non va, che quel soggetto, in quanto troppo letterario, non va bene per il cinema.

Quindi si impara a diffidare dei propri miti. La letteratura va guardata con distacco, se si fa cinema. Anche se non c'è nulla di più cinematografico di alcune scene di Tolstoj, e certi dialoghi di Dostoevskij stendono il dialoghista più geniale, e alcuni personaggi della Woolf si inchiodano all'immaginazione come Audrey Hepburn o Grace Kelly o Ingrid Bergman.

Perché il cinema teme il letterario? Cosa contiene la letteratura che spaventa il cinema? Me lo chiedo da tempo e mi

rispondo: è la sua libertà.

Il romanzo dilaga ampio senza problemi di tempo, se ne va ovunque per cinquecento pagine o anche mille. Non ha orizzonte se non la sfinitezza dell'autore.

Il cinema se ne deve stare in quell'ora e mezzo. E tre ore è già troppo. Quattro un'assurdità, un'anomalia o un colpo di genio.

La letteratura è isolamento e individualità. Il cinema è contaminazione e contaminazione e contaminazione. È suddivisione delle colpe. Litigio perenne sulle qualità. Nelle coppie si tenta sempre di indagare, l'artista secondo me è lui, no è quell'altro. È un'arte condivisa, familiare, circolare. È artigianato, al meglio, catena di montaggio, al peggio, quando si fanno i *serial tv*.

SCENEGGIATURE

COLORO CHE, DOPO DIVERSI ANNI, HANNO RIVISTO *LE CABINET DU DOCTEUR CALIGARI* HANNO AVUTO MODO DI CONVINCERSI DEL GRAVE ERRORE CHE MOLTI AVEVANO COMMESSO ALLORA, IN OCCASIONE DELLA SENSAZIONALE PROIEZIONE AL CINÉ-OPÉRA.

A PROPOSITO DI QUESTO FILM, SI È PARLATO DI CUBISMO, DI ESPRESSIONISMO, DI MODERNISMO, MA DI FATTO SI TRATTA DI UN PURO E SEMPLICE FILM ROMANTICO. (...)

IN EFFETTI, LE SCENOGRAFIE DEL *CABINET DU DOCTEUR CALIGARI*, SCANDALOSE PER L'EPOCA, SONO RIGOROSAMENTE CONDIZIONATE DALLA SCENEGGIATURA.

DI VIVERLA, E LABORIOSE RICOSTRUZIONI CON MOBILI IN STILE CHE LA MINIMA ILLUMINAZIONE ADEGUATA POTEVA AMPIAMENTE SOSTITUIRE.

QUANTO ALL'AMERICA, PER DIECI ANNI ALL'APOGEO (DOBBIAMO CITARE I NOMI?), ADESSO RIGUARDO AL CINEMA CADE NEGLI STESSI ERRORI CHE HA COMMESSO NELLA MORALE E NELLA VITA. L'AMERICA SI LASCIA CONQUISTARE DALL'EUROPA COME IN PASTO I PELLEROSSA DAI PROTESTANTI. NOI FACCIAMO MALE, LORO FARANNO PEGGIO: SCENEGGIATURE PSICOLOGICHE, ISTRIONI, MESSINCENE PRETENZIOSE.

ADDIO, BELLE AVVENTURE DI UNA VOLTA, DONNE RAPITE SU CAVALLI FOCOSI, INCENDI, AMORI SELVAGGI, PATETICI NAUFRAGI!

IL CINEMA AMERICANO CI PREPARA DEI SUPERFILM FRANCO-TEDESCHI IN VERSIONE RIVEDUTA E ACCRESCIUTA.

POI, QUANDO IL CINEMA SARÀ PREDA ESCLUSIVA DEGLI ARTISTI E DEI TECNICI, QUANDO NON VEDREMO PIÙ NEANCHE UNO DI QUEI TOCCANTI E POETICI "MÉLO" DI UNA VOLTA, NÉ UNA SOLA DI QUELLE FARSE LIRICHE CHE ERANO IL NOSTRO RIFUGIO, FORSE ALLORA, OH POETI! TROVEREMO NELLA NOSTRA IMMAGINAZIONE UNA SPINTA ALLA RIVOLTA TALE DA FARCI VIVERE I SOGNI PROSCRITTI DEL CINEMA.

LA NOIA CUPA, L'ACCADEMISMO, LA NOTTE DELLE PRIGIONI OPPRIMERANNO LE SALE DI PROIEZIONE. ANCORA UNA VOLTA, GLI INTELLETTUALI RUSCIRANNO A ROVINARE, A SCAPITO DEI POETI, UNA FORMA DI ESPRESSIONE UMANA, E IL MONDO, PER UN ISTANCE IN BALIA DEI SOGNI E ADESSO LEGATO ALLE CATENE DELL'INTELLIGENZA, ASPETTERÀ CHE I POETI VENGANO A DAR FUOCO ALLE PELLICOLE RIDICOLE E AGLI SCHERMI OPACHI. >

ROBERT DESNOS

«Perché il cinema teme il letterario? Cosa contiene la letteratura che spaventa il cinema? Me lo chiedo da tempo: è la sua libertà»

La letteratura è la chimera. È come la pittura per il vignettista, è come il mare per un lago.

Il romanzo ha un rapporto diverso con il tempo. Ha bisogno di raccogliere la realtà, catturarla e risputarla fuori. Il romanzo raccoglie a palate più ampie, respira più a fondo, o forse dovrebbe, lo spirito secolare.

Il cinema si accontenta di un minuto-secondo, guarda la cronaca con cupidigia, ha fretta, molta fretta, di ingoiare e di essere ingoiato. Le immagini si susseguono con la rapidità di un'estate densa di sogni.

Il cinema è il surfista sulle onde della California. La letteratura è la balena che attraversa l'oceano. A volte la balena galleggia come un surfista ma poi segue o dovrebbe seguire, il suo più naturale destino.

La letteratura alimenta il cinema. Viceversa non credo.

Eppure, adesso, la letteratura si è messa ad inseguire il cinema. E di un buon romanzo si dice: è "cinematografico".

La nostra epoca è piena di misteri. Il cinema fugge dalla letteratura, la letteratura insegue il cinema. Ed entrambe si fanno sempre più silenziose. Non gridano, non urlano più, se ne stanno lì, buone buone, mentre milioni di persone (milioni) guardano la televisione. Dove trame da *feuilleton*, pensieri già pensati mille volte, e surgelati in stereotipi cavalcano l'immaginario collettivo, ci confortano del buon senso comune.

Chi leggerà ancora "i buoni vecchi romanzi"?

Cosa alimenterà le nuove generazioni che scriveranno per il cinema? ■

I tempi, i luoghi, le parole

Intervista a Carlo Mazzacurati

CARLO MAZZACURATI nasce a Padova nel 1956. Dopo la Laurea in Lettere al DAMS di Bologna esordisce come sceneggiatore nel 1982. Cinque anni dopo firma il suo primo lungometraggio, *Notte italiana*, prodotto dalla Sacher di Nanni Moretti. Nel 1989 dirige *Il prete bello*, dall'omonimo romanzo di Goffredo Parise. Seguono: *Un'altra vita* (1992), *Il toro* (1994), *Vesna va veloce* (1996), *L'estate di Davide* (1998). Sempre nel 1998 realizza per il teatro, lo spettacolo *Conversazione senza testimone di Sof'ja Prokof'eva*. Con Marco Paolini lavora a *Ritratti*, una serie di dialoghi con importanti personaggi letterari della cultura veneta. Il suo ultimo film, *La lingua del santo*, verrà presentato alla 57° Rassegna Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

di Fabrizio Lombardo e Marinella Marchetti

Osservando le cose da una prospettiva letteraria, sembra che si sia invertita la tendenza che, sino a qualche decennio fa, portava il cinema ad ispirarsi ad opere letterarie, e ad utilizzarne i modelli narrativi. Molta giovane narrativa utilizza materiali e tecniche tipicamente cinematografiche, e in special modo derivate da un cinema alternativo che vive al confine del prodotto di consumo.

Per chi fa cinema la letteratura è ancora qualcosa che serve come ispirazione? Dal punto di vista del linguaggio, è indubbiamente vero che ci sia stata questa inversione. Ed è un fenomeno a cui si assiste già da molti anni. Mi sembra però che sia soprattutto nella costruzione, nel taglio nel montaggio che si possono notare le maggiori influenze del cinema sulla scrittura letteraria. Non tanto nell'uso delle immagini quanto a livello della costruzione strutturale della narrazione. Questo, però, credo che faccia parte dell'attrazione reciproca che, da sempre, queste due arti vivono. Si cercano, si copiano, anche per rinnovarsi. Diciamo che come ci sono stati connubi felici, altre volte gli esiti sono risultati meno positivi.

Il film più famoso di Tarantino, *Pulp Fiction*, ha avuto più fortuna, successo, ed influenza, sul piano letterario che non su quello cinematografico. Ora, senza voler operare una lettura teorica, ma proprio sul piano pratico, tutta la sorprendente vitalità e la sorprendente finzione del film hanno prodotto epigoni letterari (stranamente soprattutto in Italia) che francamente mi sembrano esempi molto sterili di scrittura, perché in questo caso, al contrario di quanto ha fatto Tarantino, non si è rivalizzato un genere, ma si è creata un'imitazione, una mimesi, in un tono serio e pesante che escludeva a priori l'ironia e lo sberleffo. Nell'ultimo spettacolo di Albanese c'è un'idea molto divertente. C'è un personaggio di Cesena o Imola, non ricordo esattamente, che scrive in rete racconti molto truculenti ambientati in questa piccola cittadina, ed è in contatto con uno di Detroit, che risponde: "beati voi che abitate lì, dove succedono tutte queste cose. Qui a Detroit non succede mai niente!".

Questo sfasamento reale/inventato mi sembra esemplare dell'influenza negativa di un certo cinema, peraltro di buona qualità, inventivo ed innovativo, che, riprodotto su un altro piano, quello letterario ad esempio, perde il suo valore peculiare e anzi produce opere qualitativamente basse e ben poco interessanti.

Per alcuni critici, specie letterari, il vero linguaggio della modernità è il cinema. Principalmente per l'idea del montaggio che è elemento fondante e fondamentale del linguaggio cinematografico, ma anche delle opere più innovative ed importanti della letteratura del secolo appena trascorso, da Döblin sino a DeLillo. Ma quello che ti volevamo chiedere era: nel momento in cui l'opera cinematografica è diventata un prodotto fruibile privatamente, attraverso la televisione o il videoregistratore, i linguaggi del cinema e della letteratura sono cambiati? Sono rimasti compromessi da questo mutamento strutturale?

Per quel che riguarda il mio lavoro, non saprei rispondere. Lo valuterà chi i miei lavori li guarda. Per esempio ho fatto un film che sapevo essere destinato solo alla televisione e, nel momento in cui mi sono chiesto che differenza ci sarebbe stata, mi sono accorto che non ce ne sarebbe stata alcuna. Ho solo utilizzato una dimensione produttiva diversa per poter fare un film più libero. Il che in Italia, dato il poco spazio che c'è, vuol dire fare un film senza un cast, che però è l'unica cosa che ti fa trovare un produttore. Penso, e spero sempre, che un film, potendo scegliere, venga visto al cinema, ma non per un'ossessione ideologica, ma per oggettive ragioni di comodità psicofisica, il luogo buio, lo schermo grande, eccetera.

Infatti anche per i *Ritratti* di scrittori veneti che stai realizzando hai preferito la pellicola.

Sì, li abbiamo girati in 16 e poi gonfiati a 35 mm. Ma lì ha giocato un ruolo determinante la stessa idea che ha guidato la decisione per *L'estate di Davide*. Sicco-



foto di Fabio Mantovani

«Una cinematografia, o una letteratura che non hanno né tempo né luogo, molto spesso hanno molto poco da dirci»

me girare in pellicola costa di più, ti impone delle scadenze, ti obbliga ad una disciplina di attenzione, ti mette nella dimensione mentale di evitare lo spreco di materiale prezioso. Questo sforzo costringe ad una maggior tensione, e penso che questo dato alla fine sia restituito nel film sotto forma di intensità poetica. Molto di più di quanto si possa fare col montaggio del girato su nastro magnetico.

Per i *Ritratti* abbiamo ripreso dei piccoli pezzi di dieci minuti di conversazione, pensandoli come dei temi, dei micro o sotto-argomenti, così da ottenere una buona concentrazione del materiale per il lavoro di montaggio definitivo.

Credevamo invece che la scelta fosse dovuta a una questione di luce, di resa della luminosità.

Quello senza dubbio. Io credo che la pellicola abbia una restituzione fisica, corporea della luce, dei volti, delle atmosfere, di ciò che avviene. Cosa che

al momento nessuno strumento digitale può offrire.

La scelta dello strumento fa parte dello stile di un autore...

Oggi la differenza diventa molto sottile perché per alcune realizzazioni, la diffe-

renza fra l'utilizzo di un certo tipo di supporto e di attrezzatura, anziché un altro, non salta all'occhio, se non agli addetti ai lavori.

Tu hai anche realizzato una regia teatrale, *Conversazione senza testimone di Sof'ja Prokof'eva*. Che differenza c'è tra condurre una regia per il teatro e farlo per il cinema, in particolare in rapporto al testo che metti in scena.

Onestamente non ho molta coscienza di eventuali differenze. Non ho abbastanza esperienza in ambito teatrale per poter dare una risposta. Quella è stata un'occasione particolare. Sentivo il bisogno di provare, una volta nella vita, di disporre di un tempo un po' più lungo per il lavoro con gli attori, con le persone con cui collaboro, situazione che, di necessità, nel cinema non esiste. Ma tutto è nato molto per caso, l'incontro con un testo che ritenevo affascinante...

DEL CINEMA

«QUEL CHE CHIEDIAMO AL CINEMA È L'IMPOSSIBILE, È L'IMPREVISTO, IL SOGNO, LA SORPRESA, IL LIRISMO CHE CANGELLANO LE BASSEZZE DAGLI ANIMI E LI GETTANO ENTUSIASTI SULLE BARRICATE E NELLE AVVENTURE; QUEL CHE CHIEDIAMO AL CINEMA SONO LE COSE CHE L'AMORE E LA VITA CI RIFIUTANO, IL MISTERO, IL MIRACOLO. IL CINEMA INVISCHIATO NEI PREGIUDIZI ARTISTICI RISPONDE SEMPRE MENO A QUESTI DESIDERI.»

ROBERT DESNOS

Le differenze ci sono ma, oltre quelle palesi, la cosa più affascinante del testo teatrale che uno mette in scena è che è un corpo che si modifica di continuo nel suo essere rappresentato ogni sera. Il film è in qualche modo qualcosa di definitivo, può graffiarsi, bruciarsi, ma conserva impressa esattamente quella luce, quell'espressione, e assomiglia ad una fissità definitiva, elude la normalità delle cose, che si modificano.

Quello che hai detto, dell'immagine che solidifica il momento, immobilizza la luce, ricorda un passo di Baudrillard che ne *Il delitto perfetto* scrive: "l'immagine non può più immaginare il reale poiché coincide con esso". Tu, che senza fare del realismo, ma ponendo quel filtro di distanza che è tipico della riflessione moderna, hai fatto dello sguardo sulla realtà, e della tensione etica, un elemento costitutivo della tua poetica, cosa pensi di questa affermazione? Che problemi porta nella scrittura di un film?

Io non riesco a fare altro che essere totalmente libero, per quanto possibile. E non lo dico con atteggiamento ideologico, ma come fatto concreto. Non cerco mai di servirmi di un apparato visivo che finisca con l'impossessarsi del film. L'unica volta che l'ho fatto è stato con il mio primo film, *Notte italiana*, e semplicemente perché avevo una gran paura, non avendo nessuna esperienza alle spalle. Ho immaginato la storia, ed ho cercato di trasporre i disegni, che erano l'immaginazione visiva del film. Questo forse è stato un limite: il film è risultato costruito, anzi scritto, quasi per strisce. Successivamente ho cercato di fare quasi il contrario, di essere sempre disponibile a modificare e ad essere colpito da quello che man mano si verifica spostando la traiettoria di lavoro, il percorso per appunti visivi. È il clima generale che deve determinare il film, le sue atmosfere. Anche se far scaturire qualche cosa di nuovo e dargli corpo significa ridefinire da zero le cose.

Concretamente cosa intendi?
Abbiamo tantissime sovrastrutture, anche in senso visivo. Per esempio, se inquadrano una spiaggia o un grattacielo, abbiamo una tendenza a farlo in un modo predeterminato, mentre probabilmente esistono modi migliori per inquadrarli, per elevarli, per renderne la matericità, o la leggerezza e ampliare l'orizzonte percettivo dello spettatore. Io cerco di azzerare questo tipo di sovrastrutture, anche se so che è difficile, e mettermi di fronte all'opera in modo semplice, in relazione soprattutto all'anima che internamente la muove, che quasi sempre è quella degli uomini che stanno dentro alla storia. Parallelamente c'è anche un problema che potremmo dire di tipo percettivo. È il problema della relazione con il paesaggio, genericamente inteso. Per quel che mi riguarda, il problema è come filmare questo paesaggio. Io ho fatto una grande fatica ad appropriarmi di un modo di filmare il paesaggio. E mi ha molto aiutato ripartire da zero, ripartire da come dipingevano i pittori nel Trecento. Non che questo mi abbia influenzato direttamente, ma ho cercato proprio di ripartire da un'idea primitiva, e capire anche i passaggi che hanno condotto ad una maggior raffinatezza dello sguardo.

È una sensibilità che ti accomuna ad altri registi della tua generazione?

Credo ci sia, da un certo momento in poi, un problema di "disappartenenza" che anche nel cinema ha caratterizzato un certo momento, una certa generazione. Per me l'appartenenza è fondamentale, così come il movimento dell'andare verso. Per esempio, con *Vesna va veloce* il tentativo è stato proprio quello di raccontare l'Italia come appare agli occhi di chi non la sa leggere. Anche negli elementi piccoli e banali, per esempio lei entra ed esce sempre dalle porte sbagliate. Cercavo uno sguardo che non avesse chiavi di lettura per quella forma urbana anomala che è diventata la costa romagnola. Io e alcuni altri della mia generazione, con cui mi capita di confrontarmi, bene o male siamo cresciuti come spettatori, come persone che amavano molto il cinema in un'epoca in cui quello italiano non aveva minimamente la forza visiva del cinema italiano di vent'anni prima, tra la fine della guerra e la metà degli anni Cinquanta, che invece aveva fatto un grande lavoro sul paesaggio, sul territorio, sui luoghi. Ma forse eravamo noi

tanto lontani da quel territorio, da quei luoghi, e paradossalmente ci capitava di riconoscerci più in un cinema, e in una letteratura, che venivano da molto lontano: dall'America, ma anche dalla Russia e in genere dall'est, senza escludere la Germania e la Francia. In quel momento non esisteva un cinema nostro, abbiamo dovuto ripartire da zero, ricostruendo una dignità per il nostro paesaggio. È stato molto importante, almeno per me, per la mia formazione, questo percorso. Per chi fa cinema oggi, il rapporto con il paesaggio, con i luoghi, da intendersi nel modo più ampio possibile, credo sia un aspetto centrale.

Per *Notte italiana* ti è stato proprio riconosciuto di aver dato un'immagine ad una certa Italia di quegli anni...

In realtà per *Notte italiana* sono scappato addirittura verso una specie di foglio bianco. Avendo pochissimi soldi non potevo determinare, anzi, dominare lo spazio davanti a me. Se hai molto denaro puoi lavorare in un teatro di posa o, magari, controllare una piazza. Io ho preferito andare verso il nulla, uno dei pochi luoghi in Italia così svuotato, così poco popolato da produrre atmosfere da "nessun luogo". Era come ripartire da zero, da un specie di foglio bianco su cui piano piano metti una calligrafia, uno stile.

Di solito il tuo lavoro prende avvio proprio dalla scelta di descrivere un territorio?

È che un territorio parla, descrive un cambiamento, mostra la fatica, l'inadeguatezza. È qualcosa con cui noi ci rapportiamo. È immagine in cui noi entriamo ed usciamo, che dà calore o freddezza, e sensazioni visibili e visive dentro cui si possono far muovere i personaggi. Il luogo in cui collochi la vicenda è il racconto che tu aggiungi. Un'estate che diventa lentamente autunno, ha molto a che vedere con il senso di quello che stai raccontando, non può essere casuale, è una sensazione che si trasmette allo spettatore. Non si può non esserne consapevoli, occorre che questa dimensione sia ben chiara all'interno del progetto di lavoro. Anche se nel cinema conviene sempre lasciare la porta aperta al caso, all'inatteso, che fa il suo lavoro, importantissimo, soprattutto in un mestiere in cui la fisica e la chimica si sono combinate molto casualmente, ed hanno prodotto i risultati migliori principalmente attraverso gli errori.

Ritrovare i luoghi significa anche ritrovare, o cercare di ritrovare, un rapporto, un dialogo con il pubblico.

Questo è vero, però è anche un problema di attenzione, di messa a punto dello sguardo, per poter poi ogni volta tentare uno scatto in avanti. Quando con *Un'altra vita*, per la prima volta ho girato un film su una realtà urbana, oltretutto ambientato in una città come Roma - che per me, per la mia geografia mentale, è un confine lontanissimo - in quel caso, dicevo, filmare una periferia, per me è stata un'importante scommessa, soprattutto una sorta di verifica di un percorso possibile nel mio lavoro, nella mia poetica. C'è un momento nel film in cui un gruppo di persone arriva in un enorme palazzo disabitato, ancora in costruzione. Questo dato spaziale era pensato, fortemente voluto, poiché ha una relazione strettissima con il senso della storia. Quando tutto questo viene girato, montato, diventa immagine, ma l'immagine acquista un senso preciso che la trascende, esprime un sentimento preciso. La dimensione spaziale non è mai casuale.

Il paesaggio acquista una valenza particolare nel mediometraggio su *Rigoni Stern*...

Lui ci aveva portato, in un altopiano desolato, fortemente simbolico, una sorta di radura piatta a 1800 metri sotto una tormenta di neve per parlarci di Russia. Quindi era naturale pensare che quel luogo avesse un'evidenza talmente esplicita, chiarissima. Quando un luogo è ricoperto di neve perde la sua collocazione geografica stretta e diventa molti luoghi, tanti mondi. Ed essendo lui come diviso, spaccato a metà tra l'altopiano di Asiago e le pianure della Russia, mi sembrava che quel luogo rappresentasse la sintesi, sia sul piano simbolico che reale, di queste due cose. Poi però, mano a mano che andavo avanti a filmare, mentre lui parlava, io mi distraevo e mi sembrava che lui fosse sempre più importante per l'emozione che sapeva dare e che la geografia del suo viso non fosse meno espressiva della geografia dei luoghi, anzi che in qualche modo la contenesse.

E le parole quale ruolo rivestono? Naturalmente nel caso in cui tu fai un ritratto sono le parole che devono legarsi, anzi, diventano il ritmo delle immagini che ritraggono. Ma più in generale le parole devono infrangere, spac-

care, come in un ritmo musicale. E avere una potenza poetica - uso questo aggettivo sebbene rischi d'essere frastuono. Le parole devono esprimere il suono delle persone più che spiegare. M'interessa più il respiro delle parole. È in quello che spesso non si dice che si esprime, che si descrive un personaggio. È quel respiro che ne descrive la forza o la fragilità, la sua lingua. Spero che il cinema abbia sempre una grande potenzialità visiva, che si esprima e parli attraverso le immagini. Poi le parole fanno parte dell'insieme degli elementi che concorrono a raccontare una storia. Però penso che le parole non debbano essere troppo programmaticamente funzionali al racconto. Non devono essere didascalie. Un personaggio non si deve spiegare. Non deve comportarsi in modo coerente. Non accade nella vita.

Quali ragioni sottendono la scelta di fare tre ritratti di scrittori, e di scrittori così diversi come Zanzotto, Rigoni Stern, e Meneghelo?

Perché sono ritornato a vivere qui dopo quindici anni di Roma, e sono rimasto disorientato. Al mio ritorno mi sono accorto che era finito un mondo, definitivamente, e ne era comparso un altro, e non so dire se mi piace. Una committenza mi chiedeva di fare un lavoro sul Veneto, e per cercare di orientarmi in questa nuova realtà, che erano in realtà i luoghi della mia storia, e per cercare di appoggiarmi da qualche parte, ho detto che non avrei fatto la solita cosa in cui si spiega cos'era il Veneto, cos'è adesso... Perché sarebbe stato inutile. Ho invece proposto di fare una cosa legata a delle idee soggettive. Quindi non tanto raccontare il Veneto, quanto farlo raccontare a tre persone, come se fossero tre storie. Penso che questo avesse a che fare col bisogno di capire, anche in modo appartato e solitario, da dove nasceva il cambiamento, sentendolo raccontare da chi questo posto lo aveva fatto, e vissuto. Tutti e tre gli scrittori avevano contato per me sul piano formativo, li avevo letti, immaginati. Ovviamente, date le loro enormi diversità, avevano contato in modo diverso.

Oltre a questi autori, quali influenze, sia letterarie che cinematografiche, ha subito la tua crescita professionale?

Molte, e aumentano ogni notte, visto che purtroppo soffro di insonnia. Nelle

«Un'opera d'arte, la temporalità, se la porta dentro nella sua struttura, ma questo non la rende muta nel tempo a venire»

mie letture ho però un limite enorme: non leggo nelle lingue che non siano l'italiano. Escludendo alcune poesie che, rileggendole, mi sono divenute familiari. Ma riesco a riconoscere le parole, la loro forma, non il suono. È un grande rammarico. In queste notti stavo leggendo Paul Celan. Mi piace moltissimo il forte senso di spaesamento... È sconvolgente, moderno, parla di cose che riguardano tutti, in questo momento, perché parla, alla fine, della Storia, di quello che si può perdere. Mi dispiace non poterne sentire la musica fino in fondo. Un altro poeta che mi piace davvero tanto, e che leggo anche in originale perché con l'inglese ho un buon rapporto, è Philip Larkin di cui però purtroppo in italiano non si trova quasi nulla. Ed è incredibile come per cercare i libri di poesia, anche per poeti importanti come Larkin, si debba fare una ricerca come se fosse materiale di clandestinità. Poi nutro un grande amore per la forma racconto, penso proprio a quello breve, che ha nella misura delle 12-25 pagine la sua forma più perfetta, la sua misura naturale. Ed amo gli scrittori che hanno un talento specifico per questo genere. Si potrebbe tracciare una linea da Čechov a Carver con al suo interno tanti tasselli. Uno scrittore di questi anni, con il quale peraltro ho scritto *L'estate di Davide* e che mi aveva colpito proprio per il suo talento a stare dentro alla misura del racconto breve, è Claudio Piersanti, che trovo abbia quella precisione, quell'essenzialità nella scrittura, che lo avvicina ai grandi scrittori. Lo sento molto vicino, per le storie che racconta, e per il modo di raccontarle, per la scelta di di- ▶

re solo le parole che servono, non una parola di più. Anche la musica è un elemento di grande importanza per me. È uno degli strumenti di contatto con i problemi profondi di un film, quelli veri, autentici, che hanno a che fare con il ritmo, con la cadenza stessa del film. La vera forza del film, sta dentro a queste figure astratte. Per me è importantissimo trovare la musica per il film che sto girando, anzi scrivendo, che non è la colonna sonora, ma è proprio l'idea di come sviluppare il film, la sua partitura.

In un'intervista hai detto che quello che volevi fare tu nel tuo cinema era coniugare l'amore per il cinema e per la letteratura, con il presente, cioè con la normalità del quotidiano. Ti riconosci ancora in quest'affermazione? E cosa significa per te?

Cercavo di spiegare come in fondo il cinema ha infinite possibilità espressive, e che avrei potuto usare gli strumenti di un mezzo che è fatto di materia potentemente espressiva ed evocativa, mantenendone, per quanto mi fosse possibile, una dimensione classica, cercando però di nutrirla con quella che, in modo molto soggettivo, è per me la quotidianità. Rifiuto l'atteggiamento evasivo. Credo si possa unire la forza evocativa ed immaginativa del cinema, con una rappresentazione del mondo per come appare, per quanto, purtroppo, poco suggestivo ed attraente. Penso che qualsiasi storia vera, qualsiasi situazione reale, contenga la possibilità, di essere guardata in un modo diverso, di essere raccontata, anche realisticamente, senza dover cedere al puro intrattenimento. *Un'altra vita*, *"Vesna"*, li ho pensati proprio all'interno di questo tipo di progetto di scrittura. Li ho concepiti come una forma di testimonianza di quest'epoca. Vorrei che il cinema fosse anche questo, ed al tempo stesso capace di andare oltre il proprio tempo, per il valore che si porta dietro. Il che significa non essere limitato dal proprio tempo ma nutrito di esso. Quindi non datato, ma nato in un luogo e in un tempo determinati. Insomma un'opera d'arte, la temporalità, se la porta dentro nella sua struttura, ma questo non la rende muta nel tempo a venire. Una cinematografia, o una letteratura che non hanno né tempo né luogo, molto spesso hanno molto poco da dirci. ■

1 POTENZA DEI FANTASMI

«**I** FANTASMI ESISTONO. OGNI GIORNO CHE PASSA, COL FAVORE DI UN RICORDO, SOTTO UNA LUCE PROPIZIA, AL SUONO IMPROVVISATO DI UNA MUSICA, PER UN SOGNO O PER UNA FANTASTICHERIA QUALSIASI, CI APPARE UNO DI LORO, PIÙ ARMATO DELLA SINISTRA MINERVA, DEA DEGLI UOMINI RAZIONALI. QUESTE ILLUSIONI, QUESTI ERRORI, QUESTE APPARENZE SONO VERE, AUTENTICHE, QUANTO SE NON PIÙ DI QUEL MONDO MATERIALE IN CUI LA CIVILTÀ EUROPEA VUOLE CONFINARE LA VITA. NATI PER NOI, GRAZIE ALLA LUCE E ALLA CELLULOIDE, CERTI FANTASMI AUTORITARI CI SIEDONO ACCANTO, NELLA NOTTE DELLE SALE CINEMATOGRAFICHE. IL FILM FINISCE. L'ELETTRICITÀ RINASCE. LA VITA, NEL SENSO VULGARE DEL TERMINE, RIACQUISTERÀ I SUOI DIRITTI COM'ESIGE L'USANZA E LA LEGGE? NO. IL FANTASMA ESCE DALLA SALA AL BRACCIO DELLO SPETTATORE, IN UNA CITTÀ TRASFORMATA DALL'IMMAGINAZIONE. IL DESTINO SEGUE UN ALTRO CORSO. L'AVVENTURA VISSUTA IN UN FILM VELOCE, EPPURE PIÙ LENTO DEL SOGNO, L'AVVENTURA PROSEGUE E QUELLO CHE ERA SOLO UNO SPETTATORE CONFUSO TRA LA FOLLA E NEL BUIO DIVENTA A SUA VOLTA, DIETRO LE PROPRIE CHIMERE, UN PROTAGONISTA ANIMATO DALL'AMORE E DALLA SINGOLARE INDIPENDENZA DELL'IMMAGINAZIONE. TORNA A CASA, LA SUA COMPAGNA IDEALE INFILA LA CHIAVE NELLA SERRATURA DELLA PORTA. SI CORICA E LEI CHIUDE LA CORTINA DELLE TENEBRE. VUOL DORMIRE. LEI GLI CHIUDE GLI OCCHI E SI SDRAIA AL SUO FIANCO. AMANTE PRODIGIOSA GLI PARLA SENZA SVEGLIARLO E LO TRASCINA CON SÉ PER TUTTO QUEL BEL PAESE DELLE MERAVIGLIE DOVE ALICE INCONTRA PARSIFAL, DOVE I FIORI PARLANO, DOVE LE DONNE AMANO IN MODO TERRIBILE

NELL'ABBRACCIO FATALE DEL *SUCCUBAT*. LUI SI SVEGLIA D'UN TRATTO, SCOSSO DAI SINGHIOZZI NOTTURNI DEGLI AMORI NON CORRISPONDI? LEI GLI POSA SULLA FRONTE LA SUA MANO FRESCA E CALMA I DOLORI CHE GLI GONFIANO LE TEMPIE. BEATO L'UOMO CHE SI SOTTOMETTE AI PROPRI FANTASMI. CERTO, CONOScerà NOTTI DESERTE, INSPIEGABILI NOSTALGIE, MALINCONIE INFINITE, IL DESIDERIO IMMOTIVATO, LO *SPLEEN*, L'IMPLICABILE *SPLEEN*. MA RIMETTERÀ LA TERRA AL SUO POSTO, TRA GLI ASTRY, E L'UOMO, TRA GLI ESSERI VIVENTI. L'ORO NON LO FARÀ MAI DEVIARE DAL SUO CAMMINO. NÉ MAI UNA PALLA AL PIEDE INTRALCERÀ I SUOI PASSI. ANZI, CON LA SOLA MAGIA DELL'IMMAGINAZIONE, OTTERRÀ TUTTO QUEL CHE DESIDERA E CERTE VISITE MISTERIOSE VERRANNO AD ALLEVIARE LA SUA SOLITUDINE. LIBERO, AGIRÀ LIBERAMENTE IN OGNI COSA; MA UNA VOLTA USCITO DAL TERRIBILE DEDALO DEI SUOI SOGNI, COS'ALTRO RESTA SULLA TERRA CHE POTREBBE SPAVENTARLO? ALLORA TROVERÀ MOTIVO DI VIVERE NELL'AMORE DI UNA DONNA, NEL MISTERO DELLE NOTTI, NELLA GELOSA DIFESA DELLA LIBERTÀ, NEL FANTASTICO STESSO DELLA VITA. INIZIATO AL FANTASTICO DALLA SOLA POTENZA DELLA SORPRESA, IL SUO SPIRITO VEDRÀ PRESTO LA SERENITÀ, NATA DAL CONFLITTO TRA IL SUO ORGOGLIO E LA SUA INQUIETUDINE. E IL CINEMA NON PUÒ ESSERE CHE IL CAMPO DEL FANTASTICO. INVANO IL REALISMO CREDE DI POTER REGNARE SUI FILM. (...) IL MERAVIGLIOSO SI MANIFESTA DOVE VUOLE E, QUANDO VUOLE, APPARE AL CINEMA FORSE ALL'INSAPUTA DI CHI LO INTRODUCE. »

ROBERT DESNOS



L'interrogativo fondamentale della tragedia greca, che trova la sua più lancinante espressione nelle *Baccanti* di Euripide, è l'interrogativo sul sapere: vale a dire quale sia il sapere in grado di interrogare l'oscuro, che talvolta, come si dice in *Edipo re*, è ciò che sta proprio davanti a noi, davanti ai nostri piedi, e che sia capace di trarre da questo "oscuro" una risposta.

Euripide, nella sua opera estrema *Le baccanti*, dice che nessun sapere può tanto. Eppure, come ha scritto Conrad, la trama del racconto, la trama della scrittura se non può risolvere l'oscuro può però renderlo visibile: può trasformare il "cuore di tenebra", il mistero, in un enigma da interrogare, da "saggiare" continuamente, come Montaigne continuamente "saggiava" ogni questione che si affacciava davanti alla sua mente e alla sua sensibilità.

Questo non è solo compito della narrazione, ma anche del pensiero filosofico, una volta che sia uscito dalla tentazione di predicare una sola verità e un solo linguaggio in grado di parlarla, e che abbia deciso di confrontarsi con la complessità del mondo e con le forme in cui questa complessità si rende visibile.

Un pensiero che si muova interrogativamente è, di fatto, un pensiero nomade, non nel senso del rizomatismo post-strutturalista o postmoderno, ma piuttosto nel senso di un reiterato tentativo di attraversare, dislocandosi, il corpo stesso dell'esperienza conoscitiva. È così che le trame di questo sapere possono tracciare le linee che disegnano le mappe di possibili percorrimenti del mondo, del rapporto dell'uomo con il mondo.

Muovendo di qui, e dal lavoro editoriale di "Trame del pensiero", con le edizioni Pendragon, è nata l'idea di una pubblicazione collettiva semestrale intitolata appunto «Trame», che intende intrecciare diverse strategie intorno ad alcuni nodi dell'esperienza conoscitiva.

Siamo partiti dal tema "Pathos". Pathos è appunto passione, corpo, dolore, esperienza: è ciò che la filosofia, almeno fino a Nietzsche, ha escluso dal suo ambito come un indicibile, come un *horridum pudendum*. Su questo tema abbiamo articolato tre sezioni del testo: la prima, "Riflessioni", che intende cogliere appunto la "riflessione" del tema nella scrittura saggistica, si apre con un testo di R. Argullol sul tema del dolore. Prosegue con una riflessione sul pathos e il dolore nell'arte condotta da M. Voza. Le riflessioni di R.

Trame / 1

Pathos
Scrittura del corpo,
della passione, del dolore

a cura di Franco Rella



Pendragon

Via Artieri, 2 - 40125 Bologna
tel. 051.267869 - fax 051.263572
email: info@pendragon.it - internet: www.pendragon.it

Carifi sul male e la teodicea aprono a una sequenza di testi di G. Franck, di F. Piani, di A. Ferrarini, di L. Pioldi, di C. Bigliosi e F. Rella, che si confrontano con alcuni autori e testi decisivi del pensiero e della letteratura della modernità. La seconda sezione, "Scritture", cerca di cogliere la stessa tematica all'interno del corpo della scrittura. P. Capriolo riflette sulla sua opera di narratore in rapporto al tema "corpo e natura", mentre T. Orosz ci propone alcuni brevi e inquietanti racconti. Chiude la sezione una nuova traduzione del grande testo poetico di Valéry, *Il cimitero marino*.

La terza sezione, "Appunti di lettura", curata in questo numero da A. Ferrarini, è dedicata alla rilettura di alcuni testi critici, che riflettono appunto sulla problematica della scrittura saggistica, poetica e quindi anche sul linguaggio della critica.

Le prossime uscite saranno dedicate al problema del male, e poi alla seduzione. È nostra intenzione allargare la discussione del progetto fino a formare un vero e proprio corpo redazionale che rifletta e discuta sui temi proposti, allargandosi a contributi nuovi. È possibile intervenire e discutere l'intero progetto e le sue articolazioni sul sito www.pendragon.it o direttamente con il curatore attraverso email: f.rella@seldati.it.

Stefano Dal Bianco

Marine

SUL TRENO

Sedersi al finestrino con le spalle alla testa del treno, così che invece di incontrare il paesaggio che arriva la vista si perda sul paesaggio che scompare, il nuovo arrivando di sorpresa, così violento e di già nauseante come un tradimento.

CASA DI VACANZA

Come si sta, facendo sera, in piedi fermi sul terrazzino dell'appartamento aspettando il tramonto che ogni sera ritarda,
[in primavera...

come si sta seduti
dopo il tramonto in primavera sul divano a fiori,
attenti all'ascoltare assorto della stanza...

come si cerca a tentoni – malgrado la luce –
[il suo interruttore
per essere tutt'uno con i fiori
dentro una specie di avvolgente prato nero...

come si respira al buio in una casa al mare
senza che lei nemmeno lo sospetti
dopo un inverno solitario, indifferente...

come si pensa trattenendo il fiato
che dopo tutto un racconto non si fa coi come,
e che una casa vuota o piena non fa differenza
a vederla da fuori, in primavera, con le persiane giù.

SOTTO CASA E OVUNQUE

Mentre il mio sguardo discreto abbraccia indistintamente dal terrazzino le nubi della pioggia e la tazzina del caffè (sulla tavola, in casa), sotto casa, vicino alla cancellata, un bambino si nasconde a una bambina, e su di lei piove l'ironia del sole.

ANIMALI

Se non funziona il cancello automatico l'uomo lo guarda posando una mano fugace ma ferma sul ferro. Poi se ne va guardando avanti e nella testa l'impulso animale del gesto che ha creato il contatto, ha saggiato la vita del ferro prima che venga l'elettricista.

PLATANO

Sono uscito a camminare verso il mare, ma devo
[negarlo

perché ero uscito e in realtà quasi subito
ho incontrato un platano e mi tocca di scriverlo,
anche se scrivere è di più che raccontare,
anche se raccontare è già difficile,
anche se il difficile è rientrare
a scrivere del platano,
a raccontare il platano
senza averlo davanti,
cercando di ricordare,
tradendo nel ricordo come se lui non esistesse,
[veramente

platano di rami e foglie nella luce.

Come dimenticarlo

Descriverlo, accettare le metafore, perfettamente sufficienti, indifferenti in apparenza ma vive del suo sguardo, morte del suo splendore, del male che le fa differenti e lucide di sé. E complimenti al platano e addio alla passeggiata, di chi per un momento ha creduto di vederlo e l'ha dimenticato.

Ricostruirlo come nuovo

Ritornare sul prato come in cerca di qualcosa
[che non è più albero,
non più albero di me e di te che mi leggi e non stai
[sul prato,
e senza amore immagini quest'albero, senza riserve
[di realtà.

Chiederti di venire senza fissare appuntamenti,
chiedere insieme distrattamente
con la sola energia che ci è concessa
un posto libero nel prato, di fronte al mare,
non lontano dalla stanza dove tutto è raccontato.

CICLO DEL MARE

Davanti ai palazzoni orrendi, quelli bianchi,
[con piscina, fronte mare,
forse ora si convertono le dune, forse ancora
si avvicinano incerte, in sé, senza sapere
quanto bagni la pioggia la sabbia,
o ancora quanto si sollevi su se stessa la corrente
di un mare che sottrae quanto deposita.

VITA E VISTA

Che una bambina bionda rientri bagnata dal bagnasciuga tra le file ordinate e affollate della spiaggia di Lignano Sabbiadoro, che una barca proceda parallela alla costa sul confine tra le acque differenti di uno stesso mare blu e azzurrino è quanto basta non a gioire della vita o della vista ma a prefissare ciò che vita e vista verosimilmente condividono sul limitare di una terra con un mare.

RONDINE

Schiva benissimo le onde la rondine sul mare,
[e ogni tanto si alza
come se stesse imitando un pensiero diverso
[dal suo volo raso,
non più a pelo d'acqua ma scelto fra i molti che portano in alto e che come per caso ritornano presto al lavoro sull'acqua e alla cena obbligata, con una curva smemorata, prima che il sole se ne vada incontro alla sua notte dietro le case della spiaggia, prima che noi dietro le case della spiaggia con il pensiero della nostra rondine che vola nella testa ce ne andiamo...

BRUTTE CARTOLINE DAL MARE

Queste righe le procura l'insonnia e il pensiero della vita troppo grande che attraversando il sogno gli si fonde rovinando, dolcemente velando la verità dispersa delle cose.

*

Dal buio della camera da letto veniamo disarmati alla luce e con negli occhi il puntare del pensiero che li fa superbi e precari nel mondo, e indifferenti al mondo.

*

La primavera è bella dappertutto.

*

Ci saranno giornate come da risalire, senza pensare di cogliere nel segno, senza pensare di tornare nel sogno, e senza ricordi da ricordare.

*

Ci sarà la discesa della sabbia al mare e nella sabbia il rotolare dei pensieri. Ci sarà da imitare la pioggia o qualche cosa di disperso in un cielo stupendo e lontano da qui.

*

Ci saranno occasioni di ritornare al mare.

Lorenzo Buccella

Ruberie pornografiche

mai scatta que...doc 31BK
 C:\Documenti\Poesie\Ruberie pornografiche
 26.03.00 15.22

mai scatta quell'eclissi
 di un interruttore elettrico
 in un cloc che la materia si mette
 in ombra e impalla dal tuo spiraglio
 sonoro di un primo piano
 vetrato - lì che lo strofinarsi dei vestiti
 arriva immaginabile in condimento
 col tutto di un rumore di traffico
 che mangia voci e il resto
 la poltiglia di suoni in ingordo
 risucchio - osservi il decibel
 di un contorno marcato che è bastarda
 periferia in continua aggressione
 del centro di ogni contatto
 rubato e rubato qui in via
 dei mille e ficchi lo sguardo
 dentro quella zuppa faticata alla ricerca
 che ogni ingrediente balzi
 fuori plastico e d'una sporgenza
 da annullare qualsiasi ombra
 coriacea che permette
 la più buia irrimediabilità
 della mancanza del tasto reverse

pronograficam...doc 29BK
 C:\Documenti\Poesie\Ruberie pornografiche
 19.03.00 23.37

pornograficamente guardare
 mentre scardini in via di pupilla
 affittando frivoli sensi
 alle cose che il mondo s'industria
 sensibile in produzione che accelera
 il ritmo binario di un tecnocuore
 che batte e ti sbatte
 nelle siglette d'ascensore e su
 a condirti l'attesa dell'ultimo
 piano - il direttore ad interim

ti vuole parlare - prego
 s'accomodi guardi con me
 giù in strada che vive e ribolle
 il prossimo in target del mondo
 consumatori legati e forzati
 in clientela che non distingue
 la compra e vendita e i consumi
 ma queste lo sa
 sono questioni di rito

sulle segreteri...doc 29BK
 C:\Documenti\Poesie\Ruberie pornografiche
 22.03.00 19.00

sulle segreterie del telefono
 messaggi s'inzuppano di voci senza
 corpi sdoppiati in più luoghi
 che non cogli al guardare
 che per quello tu guardi così
 attento sviscerando la piega
 della piega che non ti lascia
 selezione sepolta dal tutto che tutto
 non è come qui via dei mille
 finestra a mezzaluna
 sotto take-away cinese in prossima
 apertura edicola rossa grigliata
 e gente di città a percorrerli addosso
 chilometri uguali e diversi
 sotto la generosità di uno sguardo
 continuo che diventa esigente
 oltre il passaggio del quotidiano
 che tu infilzi nello spreco più
 spreco a mo' di precisione

come matrimo...doc 29BK
 C:\Documenti\Poesie\Ruberie pornografiche
 20.03.00 01.52

come matrimoni alla cieca
 tra chi era sconosciuto
 prima - tu e tutti gli oggetti
 esposti da vetrina ogni volta in arcobaleni
 di plastica che seducono e conducono
 agli occhi che si spingono
 ad un possesso che è un furto
 protratto senza freno
 a mano per non bloccarsi ad un centimetro
 dalla sola contemplazione -
 un rubare che vuole l'azione
 delle pupille guardare e sviscerare
 accentando l'esplicito e i sensi
 collegati a cortocircuito
 proprio come lei commessa
 dietro un bancone e clienti - ad additare
 con la prepotenza più gentile
 e mettersi in mezzo
 per farsi attraversare
 complice di un sex-appeal
 che si gioca il proprio essere
 organico dal non esserlo affatto

che non ti fidi...doc 29BK
 C:\Documenti\Poesie\Ruberie pornografiche
 21.03.00 15.29

che non ti fidi della tua malferma
 diffidenza tu con le gambe
 in nevrosi e una voglia vestita
 casual di tuffarsi in vetrina a mangiarsi
 la merce che alla redenzione
 forse spalanca la porta
 con gling-glong d'accesso
 mega-store in un abracadabra di luci
 e sipari e ribalte e palcoscenici
 ovunque con poster cemento in design
 minimale
 e con lei commessa che poi c'ha
 il funerale sopra il viso da indossarsi

in nero gli occhi e il resto
 come il maquillage
 reparto cosmetici al primo
 di un grande magazzino consigli
 e réclame e lei non dice ma dice
 quando frantuma in un frullatore
 moulinex ansie e angosce e dolori
 dentro i piccoli mondi del mondo
 scintillanti ma guarda e basta
 che poi le basta sorridere

che quella che...doc 29BK
 C:\Documenti\Poesie\Ruberie pornografiche
 21.03.00 19.27

che quella che chiamano lettura
 dinamica o roba del genere
 se c'è per intero
 mentre cammini la vedi
 in questo rincorrersi
 di insegne luminose che si rubano
 neon a vicenda il centro possibile
 della tua pupilla che non gioca il nascondiglio
 infantile a cui non si sottrae
 tra il verde san luca della farmacia
 bianco albergo jolly multicolor
 discoteca soleluna e avanti così
 e tu a rubarci sopra mentre passi
 di lì che quasi i lampioni non servono
 per il riflesso che apre strade
 leggendo e facendosi leggere
 e allora niente è diverso
 dal diverso di prima

Fabrizio Venerandi

il doctoribus cadde

Perte prima

LA CADUTA

Il Prologo, per introduzione

All'inizio della giornata esce domandandosi del danno si duole del suo pensiero corto d'essere vivo, sano come un pesce pronto ad abboccare in un mare morto di teste, braccia, bocche forse vuole sopravvivere ad un gusto cattivo ad una porta aperta troppo presto ad un ospite involuto e lesivo delle sue mani rotte un giusto oltraggio un tradimento onesto: la classe sociale che se ne fotte. e lui con lei: non chiede certo pace ma duecentomilalire di super una via silente un clacson che tace e lui uscendo dall'auto con le mani spezzate sale su per via Biga e si spacca, si schiaccia cauto. "Tutta questa tragedia personale" dice "non servirà né a me né a voi" sdraiato a terra non si trova male né bene e si compiace abbandonata bestia dentro ai suoi proglottidi suoi cisticerchi e tace

Il doctoribus cadde

camminava, e incespicò e le mani e cadde in avanti brancicando e cadde a terra piegato su se stesso, supino come morto disteso cadde prono, in ginocchio con le mani, bocconi, come se i piedi gli scivolassero e con un tonfo sordo e batté la testa al muro e le mani al suolo cadde sulla fronte e aprì le mani e cadde per terra cadde fra le braccia, colla bocca contro la bocca cadde per dieci minuti cadde lontano dal punto dove aveva aggredito, cadde in mezzo al pavimento e cadde sull'orlo sfinito e cadde nell'animo e la pioggia cadde e ruppesi la coscia su l'orlo delle scale fulminato in un fosso cadde rovescio colle mani addosso cadde su una pietra e cadde ancora come un masso e fece l'ultimo crollo

Il coro dei passanti

ne abbiamo capito l'incerto passato cercata la moglie, la figlia spaurita: la prima è venuta gli ha preso le mani e poi dalle mani è passata ai capelli e poi dai capelli gli ha preso il costato con gambe e con braccia gli ha cinto la vita spogliandogli il sesso cercava dei cani il segreto dei vinti il succo di quelli caduti in vittoria mescendo il conato col vino d'arancio: e quello riempito gonfiava di pancia, di anche, di seni spolpato di gioia da denti ribelli

Il biografo ufficiale prende appunti

sulla costruzione della narrazione l'apparente rimando letterario, la questione della fasulla distanza, da A a B passando per A', e della distanza da A ad A' passando per A'', e da A ad A'' per A''', quella mattina a queste cose ritornandosi stette pacificamente, quella pietra in luogo della prostata, l'affabilità dei reni, le mani prostrate alle devozioni: dalla casa madornale al luogo di lavoro passando per l'edicola votiva, dalla casa madornale all'edicola votiva passando per l'auto-mezzo, dalla casa madornale all'auto-mezzo passando per l'improvviso imprevisto: ma il Doctoribus

Fabrizio Venerandi è nato nel 1970 a Genova, dove attualmente risiede. Suoi testi sono apparsi su alcune riviste di letteratura, tra cui *La rosa purpurea del Cairo*, *Maltese narrazioni*, *L'immaginazione*, *Dada*, *Pocaluce*. Nel 1999 ha pubblicato il poemetto *Il trionfo dell'impiegato* per l'Editrice Zona, con una postfazione di Paolo Gentiluomo. Ha partecipato, come poeta, a *Ricerca '99*. Fa parte del collettivo Bib(h)icante (inserti di scrittura instabile), assieme a Gabriele Pipia, Donald Datti, e Gianluca Seimandi. Ha partecipato, da solo o con il collettivo, a diversi reading poetici.

L'amico del cuore, parlandone da vivo, cerca di consolarlo (o più semplicemente consolazione)

e di certo tu volevi sapere il mio stato od un suo cambiamento di forma di parola o di pensiero: con quali gesti mento oggi, con quali cerco di vedere la punta del naso ed il suo segno nero. la punta del naso, credi, è finita adesso ci sono forme d'uovo che creano bisticcio ovvero una scala preziosa ma finita in un emipireo scalzato d'uovo d'oro e di diademi e di perle la scala d'oro e di diademi dico con la 'd' se vuoi ruzzolo o scricciolo tutto mi tocco per sentirmi se ci sto (o) t'insegno l'abc (d) ma soprattutto mi fermo e mi giro e non rime ammiro né ne arrimerò che questa è la quarta parte, l'effimero sogno del cane il trogolo del cane l'asma, il suo asma tutto d'oro: io corro tu corri del-icatamente cadi e perdavvero non ti rialzi dice e poi canta il coro (e sembri una formina trasparente -infine- nel vasto campo del pianoro)

Il portinaio racconta che lui ha visto tutto

non capisce quella sera uscendo; sentire la deducibilità dei beni materiali dipende dal costo unitario del bene attraverso il parco, i giardini, il nostro stasera -a stomaco pieno- traspare di una preghiera calcolata sul costo del bene comprendendo nel costo anche gli oneri accessori di diretta imputazione, compresi gli interessi passivi relativi alla loro fabbricazione interna o presso terzi, nonché gli interessi passivi sui prestiti contratti per tiepida malattia

Il medico condotto lo tocca: ma non lo sente

la cosa che portava quella parte del sentimento che piace ricordare, adesso: quella particolare forma del piacere singolare adesso reca soltanto sofferenza: è inutile spostare le braccia, adesso piegarle nel punto dei gomiti, nel punto dei polsi: quella non distinta sensazione che sarebbe difficile non definire in qualche modo e che il Doctoribus covava come: forse la cosa lungamente covata esplose in forma di: quella che: la presente cosa è esclusiva e sostituisce ogni altra scritta od orale, espressa od implicita: lo doctoribus espressamente disconosce ogni altra cosa fuori da sé

Il prete fa l'estrema unzione (per sicurezza)

anima piccola anima povera anima di peccatore anima di giusto anima di traviato anima di penitente anima di ribelle anima di figlio anima di sciagurato anima per cani anima sottomessa anima bianca anima pura anima di verme anima caduta anima del senso anima orgogliosa anima avida anima piena anima vedente anima smarrita anima dolente anima urlante anima inebriata anima con lacrima anima con sangue anima serva anima unta anima magica anima di straccio anima caduta anima con goccia anima risalita anima di cocodrillo anima ricaduta anima con tasca anima con foro anima testata anima arrestata anima malata di malanimo

Anna Maria Farabbi

La magnifica bestia (1998 - 99)

EPITAFFIO

Anna Maria Farabbi,
piccolissima,
dorme.

Nella madia.

La casa è grande.
Le acque le terre i fuochi e le arie.
L'amore. Il meridiano che anche nel sonno
percorre me.

LEGGEREZZA DELL'AMORE

Lmi corpo c'ha la tacca.
No sciame de bellere drento.

M'è nuto e gito via,
penso,
come ltrono ntol vento.
La luja nta buja
del silenzio.
Lbacio c'ha perso le du bocche:

armasto solo e gnudo.

Leggerezza dell'amore

*Il mio corpo ha il segno.
Uno sciame interiore
di farfalle.*

*Mi ha penetrata ed è andato via,
- penso -
come il trono nel vento.
La miniatura incandescente nella cecità
del silenzio.*

*Il bacio che ha perso
le due bocche:*

*rimasto solo
e nudo.*

CANTABILITÀ DELL'AMORE

Giusto na cantatina sott'a la tu finestra
ntra che la neve me gela
l'amore n bocca.

La cicalina brilla ncla gola sciurta
come n'incantesimo
contro l'inverno,
e pu fatta,
lascia cade' la solitudine dle lune
e la scorza del fiato
nterra.

Magno la notte e la morte. Paro
la mi lontanissima festa.

Cantabilità dell'amore

*Giusto una cantatina sotto la tua finestra
mentre la neve mi gela
l'amore in bocca.*

*La cicalina brilla con la sua gola scordata
come un incantesimo
contro l'inverno,
e poi scoppiando,
lascia cadere la solitudine della sua irrequietezza
e la buccia del fiato
in terra.*

*Mangio la notte e la morte. Pascolo
la tua lontanissima finestra.*

Anna Maria Farabbi è nata e vive a Perugia. È stata redattrice della rivista letteraria *Lo Spartivento di Bologna*. Ha pubblicato *Firmo* con una gettata d'inchiostro sulla parete, *Scheiwiller*, 1996 (Premio Montale 1995 per la sezione inediti), *Fioritura notturna del tuorlo*, *Tracce 1995* (Premio Tracce 1995 con pubblicazione, premio Diego Valeri 1998 per opera prima edita) Ha collaborato a varie riviste tra cui *Leggere Donna*, *Poesia*, *Atelier*, *Il Rosso e il Nero*, *La Clessidra*, *Il Vascello di Carta*.

Gianmario Villalta

La sera della domenica

LA ORSÈRA

Rovescio di foglie.
Nel pane e nei secoli autunno.
Qualcuno che solo corra
e alzi il volo dei passerelli nella polvere dei cortili.
Qualcuno attraversi i pensieri immobili,
sfiori l'ansia dei rami,
gridi e faccia vibrare l'aria tesa tra casa e casa.

Dopo, la bocca al filo d'acqua della fontana
sforbiciato dal vento.
Vetri rotti a sassate. Fango.
Il lungo rientro dei caccia alla base.

Siamo stati a vedere la casa di nostra madre,
dove è nata e dove è morta sua madre.
Anche oggi ritorno per fare più breve
la rincorsa della mente,
perché qui non c'è nulla, più nulla veramente.
Aspetto solo di sentire.
So come è diversa la vita delle case. Muoiono, loro,
se non hanno più buio e il giorno da difendere.

QUANDO RINCASI LA SERA DI SETTEMBRE

Mi resta spazio negli occhi del tuo arrivare,
sono i colori che non stanno fermi,
tutto quel fuori, acciaio, vetri.

La scia degli zigomi aperti dietro di te,
scia delle scarpe, dettagli di te
invadono negli occhi del tuo arrivare.

Minacciano il mio sguardo troppo presto
schierato o troppo tardi.
Dovrei imparare come aspettarti.

Il bianco nelle frasi, nei gesti tentati.
Diventare chi si era pensati
nell'involucro fragile delle voci.

Gian Mario Villalta è nato a Visinale nel 1959. Autore di saggi su Zanzotto e studioso, oltre che cultore, di poesia in dialetto, ha messo in scena un'opera teatrale (*Lezione*), e ha pubblicato le raccolte poetiche *Limbo* (Forum, 1988), *Altro che storie* (Campanotto, 1988), *L'erba in tasca* (*All'insegna del pesce d'oro*, 1992), *Malcerti animali, nel terzo quaderno di Poesia contemporanea* (Guerini, 1992) e *Vose de vose / Voce di voci* (Campanotto, 1995). Ha curato il meridiano su *Andrea Zanzotto*. Di prossima pubblicazione una raccolta di racconti, *Un dolore riconoscente*.

LA SERA DELLA DOMENICA

*- bene sempre all'inizio, che mai va oltre
l'inizio, ma unico indizio del bene -*

Per i paesi, dietro alle schiarite
nel pomeriggio che finiva l'estate.
Bello incantarsi a guardare
le persone per strada, le case nella pioggia,
dire "guarda!", bello: non fare niente
e le vecchie canzoni indovinare le automobili
di quelle stagioni passate, i vestiti.

Inseguivamo questo giorno bello
e pieno dell'estate
e di tutte quelle che c'erano state.
Perché abbiamo avuto paura, se mai come ora
siamo stati presi e veniva l'odore del tempo e venivano
i colori negli occhi senza far male, perché s'è fatto buio
così presto, abbiamo detto, e siamo ritornati frettolosi
e colpevoli a casa come per nasconderci?

*- lasciati soli, bene, o un segno che si vede,
bene che mai si compie e viene a liberarci -*

Torniamo e accendere le luci aiuta
a sfare una intimità cattiva,
che non ci era mai appartenuta prima.
Una frase cretina si deforma
e ci pensa dentro un'altra vita.
Strano parlarne, dà il senso
di un cielo che si guasta in un'altra stagione.

Adesso è l'ombra stretta delle teste.
Bevono buio. Si contagiano notte e abisso.
Questo restare dentro la promessa
come un chiodo di legno dentro il legno.

*- questo bene sprofondato nel suo inizio,
corona che non ha regno -*

Antonio Turolo

Natalino

NATALINO

mi chiamo disse,
dopo infinite reticenze
e nomi falsi,
falsa l'età, falso l'indirizzo,
quando aveva capito finalmente
che non l'avrei mai più cercato in vita mia.

"Hai molti amici?"
Gli ho chiesto un po' esitante.

"Sì, ma
quelli che chiamano
non sono mai quelli che voglio."

*
Lo fai per soldi o per amore?

L'uomo era sordido,
il posto equivoco,
d'accordo.
Ma nessuno mi aveva mai detto
una frase tanto bella.

*
Avevo appeso in camera, ragazzo,
un poster di Mick Jagger
bello, sfrontato,
con una sigaretta
ed una grossa borchia
sul pube bene in vista.

Me lo guardavo sempre,
da bravo adolescente.

Mia madre non gradiva
perché aveva capito
ma non sapeva come
trovare le parole.

Disse infine esitando:
"Ci vorrebbe vicino
un quadro
della Merilina."

Antonio Turolo (*Mestre*, 1962), vive a Treviso. Allievo di Gianfranco Folena, ha pubblicato vari articoli scientifici e due monografie, *Traduzione e rinnovamento nel Magalotti* (Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1993), e *Teoria e prassi linguistica nel primo Gadda* (Pisa, Giardini, 1995). Ha pubblicato *Le parole contate in Poesia Contemporanea - Sesto Quaderno Italiano* (Milano, Marcos y Marcos) con la prefazione di Franco Buffoni.

*
Magnificava le grandiose imprese
con tono roboante le conquiste
dei grandi missionari francescani.

Si interruppe ad un tratto l'officiante,
uomo imponente, da incuter soggezione:
"Se chi è vicino a me potesse parlare..."

Vicino a lui
il vecchio padre Emilio, inerme,
già missionario in Cina,
sul punto quasi di esser fatto vescovo,
colpito poi da una quieta demenza,
alzava gli occhi al cielo rassegnato,
dondolandosi un poco.

*
Una lavanda gastrica si effettua
mediante introduzione nello stomaco
di una canna di plastica allo scopo
di gonfiare con l'acqua le pareti
dell'intero apparato digerente
in modo tale
che il paziente arrivato in ambulanza
da casa sua - dove accidentalmente
l'assistente sociale del Comune
riverso al suolo già privo di sensi
lo aveva rinvenuto spaventato -
sia costretto ad espellere con forza
l'intera dose di quei barbiturici
trovati in fretta e furia sparsi in terra.

Càpita poi che quest'operazione
implichi un certo grado di violenza
schiaffi sul viso botte e qualche insulto
all'indirizzo del ricoverato
se questo non si sottomette docile
al trauma che lo fa tornare in vita.

(Seguono carbone attivo
flebo disintossicanti,
come di routine).



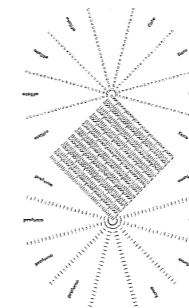
edizioni
Pendragon

Via Artieri, 2
40125 Bologna

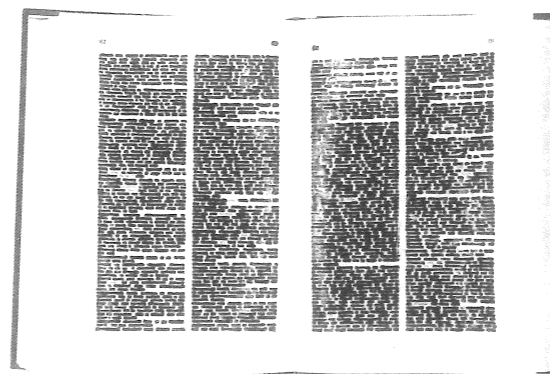
tel. 051.267869 - fax 051.263572

email: info@pendragon.it

internet: www.pendragon.it



F



Vitaldo Conte

DISPERSIONE

scrivendo estremi confini

"Nuovi segnali" del verbo-visuale
"Borderline" della pagina e dell'arte bianca
Scritture-desiderio



Vitaldo Conte è nato e vive a Roma. Insegna Storia dell'Arte in diverse Accademie di Belle Arti italiane. Collabora a quotidiani e riviste ed è autore di diverse pubblicazioni di poesia lineare e verbo-visuale, di saggi sulla creatività intermediale tra cui l'antologia *Nuovi segnali* (Maggioli 1983) e *Borderline* (Skender 1998). Ha curato manifestazioni e mostre; come artista ha partecipato a numerosi eventi ed esposizioni personali e collettive in Italia e all'estero.

pagine 120, 52 tavv. ft., L. 30.000

La madre assenza

intervista a Rosaria Lo Russo



«Riscontro piuttosto un eccesso di dominio e presenza paterna nella poesia delle donne, piuttosto che il contrario»

ROSARIA LO RUSSO, nata a Firenze, dove vive, il 12 gennaio 1964, si occupa di poesia e di teatro.

In poesia ha pubblicato *L'estro* (Firenze, Cesati, 1987), *Vrusciamundo* (Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1994), *Sanfredianina, in Poesia contemporanea. Quinto quaderno italiano* (Milano, Crocetti, 1996), *Comedia* (Milano, Bompiani, 1998), *Dimenticamiti* (Musa a me stessa (con sedici disegni di Renato Ranaldi, Prato, Edizioni Canopo, 1999)), *Una collana per Natascia* (Como, Lietocollelibri, di prossima uscita). Ha pubblicato critica e saggistica su riviste specializzate di letteratura, letteratura comparata e storia del teatro e dello spettacolo. Ha tradotto due volumi di poesia della poetessa statunitense Anne Sexton *Poesie d'amore*, Firenze, Le Lettere, 1996 e *L'estrosa abbondanza*, Milano, Crocetti, 1997).



a cura di Loredana Magazzeni

Rosaria e le poesie d'amore di Anne Sexton: è stato un incontro casuale o il punto d'arrivo di un tuo percorso di ricerca?

È stato entrambe le cose, un incontro casuale e... il punto di inizio di un percorso tuttora in corso. Ho letto per la prima volta le poesie di Anne Sexton durante una vacanza negli Stati Uniti. Spettava a me la cura della sezione tematica nel numero successivo della rivista di poesia comparata *"Semicerchio"* di cui allora (1994) ero redattrice, e il tema in questione era "la ricerca del padre". Ero a corto di idee - o meglio ero in uno stato di emozioni compresse e represses, non ancora inquadrate - e mi imbattei nella sezione *"Morte dei padri"* di *The Book of Folly, il libro della follia*, raccolta degli anni '70, una delle ultime, della Sexton. Rappresentano il vertice espressivo della poesia di Anne, sono di una violenza struggente e lacerante, lo smarrimento e il delirio sono paragonabili a quelli della poesia metafisica inglese, per l'intensità agghiacciata della risposta. Ne rimasi sconvolta, non me ne liberavo. La mattina dopo decisi che "avrei portato la Sexton in Italia". Già altre angloamericaniste avevano tradotto qualcosa in Italia, però la prima antologia tutta sextoniana, *L'estrosa abbondanza*, fu curata da me, Edoardo Zuccato e Antonello Satta Centanin (il futuro Aldo Novati) per i tipi di Crocetti (1997). Inoltre nel 1996 era uscita la mia traduzione di *Poesie d'amore*, il volume con il quale la Sexton diventò famosissima nel 1969, traduzione però successiva rispetto a quelle sul padre, ed altre, uscite nell'antologia crocettiana. La scelta di tradurre le poesie d'amore fu una mia furbata editoriale: le poesie che si intitolano così, ahinoi, vendono. Ma nonostante l'aspetto mercenario della vicenda, sono state la molla decisiva per dedicarmi quasi esclusivamente alla poesia delle donne.

C'è un filone che mi trovo molto spesso fra le mani quando leggo poesie di donne ed è appunto quello della "perdita" paterna, della "mancanza" di un padre. Questo vuoto è, a volte, talmente profondo, che assume una dimensione "mistica", quasi una ricerca di dio

come dell'essere che dovrebbe "saziare" la parte più profonda dell'anima. Penso, per farti un nome, a Cristina Campo de *"La tigre assenza"*.

Rosaria, perché questo "vuoto" è più paterno che materno? Perché siamo orfane di padre un po' tutte?

Questione scottantissima. A me interessa nell'ordine del mistico e del pornografico, nell'ordine dell'incesto. All'interno di queste tematiche riscontro piuttosto un eccesso di presenza paterna nella poesia delle donne, piuttosto che il contrario. Un mio saggio si intitola *Figlia di solo padre* e parla di Sexton e Plath, ma è un emblema. Credo che la scrittrice di poesia sia una figlia di solo padre orfana di madre. Credo che il conflitto di base sia essere come il padre (la penna, anche per Seamus Heaney è il fallo del padre) e negare la maternità biologica. La questione della possanza del padre nella scrittura femminile mi trova in posizione antitetica rispetto alla vulgata femminista. Credo insomma che i giochi massacranti si facciano con l'assenza della madre e la (relativa) superpresenza del padre. È un discorso poco esistenzialista e molto psicoanalitico.

Nella tua esperienza hai verificato se il discorso femminista dell'autorevolezza tra donne sia realmente possibile? Siamo davvero disposte a riconoscere ad altre donne-maestre questa autorevolezza?

Credo che il problema dell'autostima sia esiziale per noi donne. Alla lunga credo che questo problema, associato allo strapotere del Padre in quanto Tradizione (che definirei Patriarchismo) e all'impotenza figurale della Madre, credo che questo problema, dicevo, sia stato la causa profonda del frequente ricorso al suicidio nella storia delle scrittrici. Ci si suicida per l'impossibilità di ritrovarsi in un modello vivibile. La scrittrice, in particolare la poetessa, finisce così per essere sempre, più che una donna, un emblema, un Personaggio. Le sante protettrici finiscono per essere un riferimento per le posterità in quanto immolate al martirio dell'invensione di un canone letterario futuro. Siamo an-

cora delle paleoscrittrici, dal punto di vista della storia della letteratura mondiale. E questo significa anche che abbiamo qualcosa da dire, dato non scontato nell'attuale produzione letteraria.

Quali figure femminili sono state importanti per te?

Sylvia Plath, Anne Sexton, Marina Cvetaeva, Gaspara Stampa, Beata Angela Da Foligno, santa Maria Maddalena dei Pazzi e molte altre scrittrici mistiche medievali e moderne.

C'è, inoltre, un modo "femminile" di fare poesia? Uno scrivere "non da uomo"?

Sì, c'è quella inconscia iscrizione alle tematiche che stanno formando un canone antipatriarchista. Non è questione di stile e forme, ma di tematiche e contenuti. Esistono dei filoni tematici cui quasi nessuna poesia di donna sfugge. Ad esempio la strano questione del Corpo. È un caposaldo del canone, e non solo nella poesia contemporanea. Non so cosa sia il maschile e il femminile, in letteratura ragiono o per comparazione tematica o per filologia. La scrittura si nutre della tradizione che può essere rilavorata e rinnovata all'infinito, ma è pur sempre un canone. Il linguaggio è pur sempre una convenzione.

La questione del "corpo" mi sembra centrale. Un corpo fatto di materia, carne e sangue, odori e parti "innominabili". Corpo

che si decompone ma grida la sua feroce presenza. La ferocia del corpo forse non ha diritto

di dimora in quello che tu chiami "canone" del patriarcato: anche se gli uomini parlano di dolore o malattia, lo fanno forse "senza sporcarsi le mani". Pensi che questa "fisicità" della parola poetica femminile sia uno di quei valori nuovi e possa, parzialmente e per gradi, "contribuire a cambiare il mondo"?

Sì, penso che sia un valore, non nuovo, se già è il valore fondamentale della "rivendicazione" amorosa dei sonetti di Gaspara Stampa. Credo che le poesie riescano solo a singulti - il che è già qualcosa, meglio che niente - a cambiare il mondo, e certamente una fisicità martoriata, l'olocausto delle vittime, insegna la pietà, quella laica, e può indurre ad azioni politicamente "umanitarie". Io credo nella globalizzazione. Sto traducendo poesie molto fisiche di poetesse indiane che scrivono in lingua inglese. Alcune sono mie coetanee. Quelle, ma anche le più anziane, mi viene voglia di stringerle e di baciarle. Tutto questo mi commuove e mi sommuove. Credo che abbia a che fare con l'antica sorellanza femminista.

Tu dai grande importanza alla fisicità della voce nella poesia, un po' come ai primordi della poesia stessa, ma la teatralizzi, la esaspera con risultati straordinari. Quali possono essere i modi o gli strumenti di cui bisogna essere consapevoli nell'affrontare delle letture pubbliche con autenticità ed efficacia?

Io da grande volevo fare l'attrice. Ragione per cui ho cominciato a seguire scuole, stages, seminari di varia teatralità a soli 14 anni, combattendo con la famiglia! A 18 anni fui bocciata per un pelo ad un provino con Gassman: era troppo alto e mi metteva paura! Ma in cuor mio non volevo superarlo, perché la scelta era drastica fra scuola di Gassman o università. E dato che a me il teatro tradizionale non piaceva, ma ero una seguace già delle grandi voci, Carmelo Bene per dischi e Piera Degli Esposti in carne ed ossa, avevo il terrore a 18 anni di diventare una troietta gassmanian-albertazziana, dicevo avrei dovuto scegliere fra la scuola di teatro e l'università. Ma io avevo anche una fortissima attrazione per gli studi. Volevo fare tutt'e due. E così feci. Studiavo filologie varie e storia dello spettacolo, materia in cui mi sono laureata, e frequentavo soprattutto corsi di educazione vocale. La poesia accompagnava tutto questo in silenzio, perché io ho scritto di nascosto fino a che non ho pubblicato il mio primo libriccino, *L'estro*. Con la parola poetica potevo inscenare tutti i teatri vocali che la mia fantasia partoriva. Smisi di recitare intorno ai 20 anni perché venivo colta da crisi di ansia e di panico soffocanti e svenabonde. E la poesia esplose, portandosi dentro, imploso, tutto il teatro che non riuscivo a fare. Sono un'attrice mancata, o meglio, sono una cantante lirica (ma non solo) mancata. La voce femminile è la cosa che più mi affascina al mondo. È la più grande consolazione, è eccitante, è la mia unica religione. Essere sacerdotessa di me stessa, quando leggo in pubblico, è dunque una contraddizione insopportabile. So di essere brava, ma l'unica cosa che desidero, quando faccio una lettura ►

«Tradurre è attività sadomaso, sempre: grande gesto d'amore, retto sugli equivoci e il cemento continuo»

ra pubblica, è che finisca presto. Prima di iniziare desidero sempre scappare. Ecco perché quel senso di disperazione. Quando leggo in realtà dialogo con la me stessa che vorrebbe tacere. Insomma è molto complicato. Il tutto condito dalla consapevolezza tecnica dell'uso dello strumento vocale, che mi ricorda che sono un'attrice, un'attrice senza teatro, o con il teatro dentro di sé. La mia poesia è metateatrale. Il teatro è l'allegoria della mia infanzia esibita di fronte a genitori distratti. Amo molto una frase di Pirandello riferita alla Duse, che diceva all'incirca: "Quando recita i suoi personaggi (rife-



rendosi alle eroine ottocentesche che la nuova coscienza moderna di Eleonora interpretava senza credere alla "lettera" delle loro parole) sembra che dica: Liberatemi!". Questo è metafora della mia condizione artistica. Questo si dice nel mio poema *Gli angoli della bocca*, mentre lo si agisce. La mia poesia è "teatro della voce" in azione.

Tradurre poesia: quali le difficoltà maggiori, i vincoli, i pericoli?

Dare voce ad un testo in versi significa tradurre i suoi valori di significanza, nel senso dato a questo termine da chi l'ha coniato, cioè la semiologa bulgara Julia Kristeva. Quindi tradurre per me significa trovare la voce (il tono) del testo e restituirla, imitativamente, in un'altra lingua. La traduzione deve intervenire al livello delle particelle elementari che compongono le parole: le sillabe, e dentro le sillabe, i fonemi. Esattamente nello stesso modo deve comportarsi il lettore ad alta voce di un testo poetico. Difficoltà: azzeccare il tono, l'intentio (direbbero i retori: unici possibili maestri di poesia, e meglio se retori indiani antichissimi). Vincoli: essere fedeli alla lettera mentre la si tradisce: con il testo in lingua straniera, con l'Altro, bisogna fare come con gli uomini: giocare al gatto e al topo, dire la verità mentre si mente e mentire mentre si dice la verità. Il pericolo: perdersi nel testo di partenza, dire stop, al momento giusto, al moto vocaltraducente, perché una poesia può diventare infinite altre, può variantare all'infinito. Ad un certo punto bisogna rassegnarci alla nostra finitezza, rinunciare all'ur-lingua di benjaminiana memoria, e dare pace ai due poveri testi, che tanto non si capiranno mai e non si saranno mai simpatici: rimarranno sempre invidiosi l'uno dell'altro. Tradurre è attività sadomaso, sempre: grande gesto d'amore, retto sugli equivoci e il cemento continuo. Come poeta traduttore indubbiamente cerco nel testo dell'Altro ciò che già sapevo e forse proprio per riconoscerlo, per dare dignità ai miei pensieri, emozioni, sentimenti. Tradurre donne forti come la Sexton e la Jong mi dà coraggio ad osare sempre di più nella ricerca verbale. Della propria scrittura cosa si dà in cambio? Tutto il proprio stile la lingua e l'ingegno, se c'è empatia col testo tradotto e con l'autore tradotto, se no è inutile, diventa un

fantastico ping-pong. Una passione all'ultimo respiro.

Vorrei chiederti alcune anticipazioni rispetto al libro di poesie della Jong che stai traducendo per Bompiani e che uscirà entro l'anno

Erica Jong è una scrittrice gagliarda, e anche un po' gaglioffina, come direbbe la mia amica Piera Degli Esposti... Non è "propriamente" una poetessa, se per autore di versi s'intende colui il quale è scritto dal proprio linguaggio: il poeta è questo. Mentre Erica domina con la testa la sua scrittura. È una grande, meravigliosa pornografa, una femminista autentica, scatenata. È una donna di potere che affronta questa sua identità con generosità e coraggio. È disponibile: alle interviste, alle domande dei suoi traduttori, ai problemi veri della vita vera, ma anche alle gioie goderecce della vita godereccia. Insomma, è una donna simpatica, amabile e furba. Ovviamente tutto questo, ad una appartenente (pentita) dell'incubo patriarcalista della nostrana cultura accademico-ermetica, non può che infondere coraggio e direi quasi speranza in un futuro migliore. Certo, meglio la Jong di certe nostre poetesse fallocrati il cui unico scopo è non farsi capire tanto per assomigliare di più a Milo De Angelis (con tutto il rispetto per la migliore poesia di Milo!)

Per finire, provo a suggerire un possibile collegamento tra la tua poesia e quella di un'altra poetessa italiana da me amata, Iolanda Insana. Quali sono le italiane di oggi in cui ti riconosci?

Mi piace molto la poesia di Iolanda Insana. Esistono profonde affinità tra le nostre scritture, sia per le forme che per i contenuti. Considero poi Amelia Rosselli fra i maggiori poeti contemporanei, del secondo novecento europeo (pensiamo alle poesie trilingui). La poesia italiana attuale deve molto di più alla sua scrittura che a Montale, Luzi, o chi per loro, anche se di questi tutti parlano, mentre la poesia di Amelia La Pazza Suicida nessuno si è ancora curato di studiarla. Niente di nuovo sotto il sole! Il suo saggio intitolato *Spazi metrici* è la mia bibbia stilistica, anche se l'ho incrociato "a posteriori", esprime esattamente anche il mio punto di vista stilistico. È di un nitore da musicista. Quale lei, come ogni poeta che si rispetti, era. ■

Rosaria Lo Russo

da Una collana per Natascia

NATALE

Mi metto in pancia l'angelo custode e te lo partorisco spintonandolo al termine - e da dietro -, podalico. Senza pudore oltrepassa il valico.

No, saliscende, rigurgito acido, come un pulcino costretto nell'uovo spacca col becco il mio guscio di voce tutto bagnato, affamato e feroce.

Mi premo il petto e rintuzzo una goccia amara d'inchiostro color plumbaco; fa l'occhio pio mentre succhia il colostro

dell'amore che l'assangua come laco negro di mucillagini: bisboccia in gloria l'angelo strabo, l'ex mostro.

RIMASUGLIO

alla vecchia madre

Mi amazzo per legittima difesa, per non saper né leggere né scrivere, evidenziando la mia parte lesa.

Il tuo volermi riassorbire mi pesa come un tuorlo fosforescente che lega il cordone attorcigliato che mi soffoca.

Mi tocca di chiamarti dracula, strega, devo, - che squallore -, quando l'ora scocca di spegner nei tuoi occhi mezzanotte per impedirti di tapparmi la bocca.

Mi fai sentire una mezzasega quando fai l'indemoniato di Gerasa: ti domo a stento, alzami, cammina, clicca beella doolce e caara mammina.

MENTRE M'INTIMI: "NON LASCIARMI!"

Non ti ho mai visto in faccia eppure vagheggio che mi picchi a sangue, flessa la schiena pargoletta m'inculi, così mi riconforti e mi consoli.

Il potere delle parole: è quello che mi manda in bestia, il godere come intrattenimento del fiato corto che singulta sillabe.

Sorrise parolette brevi sono solo un patetico richiamo: giudica tu se te la senti o meno.

Restituiscimi il maltolto, onnipotente mano che carezza: un frontino, una zuppa, una certezza.

SPIRULINA

a Paci

Vuoti abissi d'automedicazione. Migliardi spesi ogni anno per un'overdose di capsule ricche in caro te caro lei carotenoidi e fitonutrienti:

dall'abside di cucina, verdeazzurra, mi sorride l'alga algida a spirale, miglior fabbro d'acido gammalinoleico (dopo il latte materno: la prendo). Amminoacida apre una breccia invadendomi di calcio fosforo magnesio e ferro.

Adesso placida mi allevano le onde del mare a brevi sorsi di spuma proteica. Mi lecco i baffi, batto le manine ladre. Così nacqui adulta dalle palle del Padre.

Søren Ulrik Thomsen *Poesie*

Nato a Kalundborg nel 1956, SØREN ULRIK THOMSEN appartiene alla generazione che per prima segna in Danimarca la reazione al 'socialrealismo' degli anni Settanta e poi al modernismo. Iniziò presto a scrivere, ma è autore di un numero molto limitato di opere – cinque raccolte di poesie e due volumi di poetica nell'arco di vent'anni – alle quali si riconosce però una qualità estremamente alta, sufficiente a fare di lui un personaggio

**Nota
introduttiva
e traduzioni di
BRUNO BERNI**

fondamentale nella lirica danese degli ultimi decenni. Ma dall'esordio – City Slang, del 1981 – dove il tema centrale era il mondo anonimo, triste, depresso e buio della metropoli, a Nye digte [Nuove poesie] – del 1987 – che segnava un ritorno alla tradizione mettendo a fuoco il rapporto fra linguaggio e natura, fra corpo e spirito, e via via fino all'ultima raccolta – Det skabtes vaklen [L'esitazione del creato], del 1996 – in cui Thomsen esamina la fragilità dell'esistenza, con gli inattesi crolli della vita quotidiana e le zone di confine in cui corpo e spirito non sono più in grado di collaborare e coesistere, la sua poesia ha profondamente mu-

tato carattere. Tutto ciò nella coscienza, tipica della sua generazione e di quelle successive, della necessità di riconoscere l'importanza cognitiva della poesia come risultato di un fruttuoso scambio fra l'arte e la vita quotidiana e di riflettere sulla creazione poetica. Nella sua opera la poesia è in continuo rapporto con l'indagine sulla poesia, e le due attività non sono in contrapposizione, ma complementari e presupposto l'una dell'altra. La riflessione continua e sempre nuova di Thomsen su forma e materia e strumenti della creazione è infatti resa necessaria e allo stesso tempo è esaurita da una creazione poetica sempre nuova, che a sua volta diventa inevitabile, e allo stesso tempo si dissolve, per una continua e sempre rinnovata riflessione sui contenuti e sulle tecniche dell'artigianato artistico.

BRUNO BERNI, nato a Roma nel 1959, è bibliotecario dell'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma e insegna lingua danese presso la LUISS. Ha scritto saggi sulla letteratura danese e tradotto numerose opere letterarie moderne e classiche.

Una danza sulle parole

A un primo sguardo si sarebbe tentati di credere che un poeta che abbia lavorato abbastanza a lungo con la sua materia abbia perfezionato il controllo artigianale a un livello tale da essere in grado di scrivere una poesia in qualsiasi momento. Per esempio potrebbe immergersi nel mare di fantastiche parole del *Vocabolario della lingua danese*, sceglierne una manciata e dal *point of view* della forma costruirvi sopra il proprio testo, o al contrario, andando incontro alla richiesta di una poesia su un determinato argomento da parte del redattore del giornale, partire dalla materia. Per un bravo artigiano è anche possibile scrivere in questo modo una poesia passabile, ma il fatto che una poesia sia passabile non significa che sia buona, perché *in campo artistico l'artigianato è a un tempo la cosa più importante e quella più insignificante*. Voglio usare una metafora: quando sto lavorando a un nuovo libro tiro fuori gli strumenti chirurgici di cui mi sono servito fino a quel momento e scopro che nel frattempo si sono arrugginiti, perché sono nati nello scambio con una materia specifica e non sono in grado di affrontare altro, perché forma e materia nascono e si qualificano in senso estetico solo qualificandosi *reciprocamente*. Se non si è in grado di raggiungere formalmente il livello della nuova materia che ora incombe, si è costretti a rivolgersi agli strumenti preesistenti, ma in tal modo anche a riscrivere lo stesso libro già scritto e a lasciarsi sfuggire quello nuovo, la cui materia richiede e produce nuove capacità, nuovi strumenti, nuovi metodi.

Per quanto mi riguarda si può anche rovesciare la metafora e dire che una nuova tecnica artistica rende possibile afferrare una nuova materia; ma il fatto che l'artista possieda un talento artistico non significa che possiede una capacità a priori che può essere diretta a piacere verso una materia arbitraria, poiché questa sua capacità dominante viene invece dominata dalla necessità della materia, che dal canto suo si esaurisce nello stesso istante in cui ha trovato, realizzato e consumato la propria forma – da qui deriva l'enorme sensazione di vuoto che il poeta ottiene insieme al premio del piacere dopo aver ben condotto alla fine il lavoro. Questo non significa che l'esperienza artigianale sia inutile; per rimanere nella metafora potremmo dire che i nuovi strumenti possono essere creati solo sulla base delle conoscenze conquistate producendo gli strumenti precedenti – cui quelli nuovi devono ulteriormente la loro esistenza perché i vecchi strumenti, alterandosi, hanno prodotto una nuova non-conoscenza che rende allo stesso tempo necessaria e possibile una nuova opera. Qui ci troviamo dunque di fronte al paradosso che rappresenta il bivio fra ciò che normalmente intendiamo come artigianato e invece l'artigianato artistico, nel quale *la capacità artigianale si perde man mano che si conquista, e viceversa*.

Søren Ulrik Thomsen

(da: *Una danza sulle parole*
[*En dans på gloser*, Vindrose, Copenaghen 1996])

da: *City Slang*
[Vindrose, Copenaghen 1981]

LEVENDE

regnvandet driver
ned ad min arm
jeg er levende
telefonen ringer
røret er koldt i hånden
jeg er levende
græder
lægger min hånd
mod min nakke
jeg er levende
porten smækker
bilerne suser bag muren
jeg er levende
mit tøj er beskidt
vandet koger
jeg er levende
længes efter din stemme
den er her ikke
støder mod bordet
jeg er levende
kan huske lugten
i hans lejlighed
blæsten på stationen ved havnen
jeg er levende
finder gamle digte
breve erindringer
10 år 8 år 7 år 1 år
jeg er levende
skrive til kontor
mælken er sur
jeg græder
jeg er levende
græder
levende

da: *Nuove poesie*
[*Nye digte*, Vindrose, Copenaghen 1991]

TANDLÆGE. GRAVSTED. VIELSESRING Til Michael Strunge

Da jeg kom var det efterår, men da jeg gik fra tandlægen, var det blevet vinter. Jeg standser foran butikkernes ruder og smiler bredt til mit eget spejl billede, så mine nye guld-tænder lyner fra kæbernes lyserøde mørke, og jeg ligner en gammel nazist på film. I nekrologerne skrev de, at sådan måtte det jo gå, men jeg vil ikke være med til at give din død en mening, som alene er livets. Jeg køber en rose og leder efter din grav. "Jeg savner dig," siger jeg og synes, du smiler - men det er jo bare noget, jeg bilder mig ind. Her står jeg med mine første grå hår og mit ønske om en vielsesring. Og der er du, et sted mellem alt for meget jord og alt for meget himmel. I mit urolige hoved.

VIVO

la pioggia mi scende
lungo il braccio
sono vivo
il telefono squilla
la cornetta è fredda nella mano
sono vivo
piango
appoggio la mano
sulla nuca
sono vivo
la porta sbatte
le auto sibilano di là dal muro
sono vivo
ho i vestiti sporchi
l'acqua bolle
sono vivo
mi manca la tua voce
non è qui
sbatto contro il tavolo
sono vivo
ricordo l'odore
del suo appartamento
il vento alla stazione vicino al porto
sono vivo
trovo vecchie poesie
lettere ricordi
10 anni 8 anni 7 anni 1 anno
sono vivo
scrivere all'ufficio
il latte è inacidito
piango
sono vivo
piango
vivo

DENTISTA. TOMBA. ANELLO NUZIALE Per Michael Strunge

Quando sono arrivato era autunno, ma quando uscii dal dentista si era fatto inverno. Mi fermo davanti alle vetrine dei negozi e invio un ampio sorriso al mio riflesso, cosicché i miei denti d'oro sfavillano dalla rosea tenebra delle mandibole, e somiglio al vecchio nazista di un film. Nei necrologi hanno scritto che doveva andare così, ma non voglio dare anch'io alla tua morte un senso che è solo della vita. Comprò una rosa e cerco la tua tomba. "Mi manchi" dico e mi sembra tu sorrida – ma lo sto solo immaginando. Eccomi qui, con i miei primi capelli grigi e la mia mania di un anello nuziale. Eccoti lì in un luogo fra troppa terra e troppo cielo. Nella mia testa inquieta.

da: *La mia candela brucia*
[*Mit lys brænder, Vindrose, Copenaghen 1985*]

TUSINDHAVEN

Op gennem den varme regn
driver aftenens smeltede sange
på din lette hånd flyder nellikers tunge folder
a wild gardenia lyser i faldet
a wild gardenia falder i lys
fra et sølvskarpt vindue på syvende sal
strømmer Det Vidunderlige uophørligt ud gennem
mørket
i Tusindhavens blodfyldte blomstring
ligger en rå diamant i den smattede jord
blå årer iler under lårets hvide hud
blidt foldes øjenlåget over synets sitrende klarhed
mundene bades i kobbersange
tungerne indskibes vådt i hinanden
fra en fed og flækket roses åbning
løber det Uophørlige vidunderligt ud gennem
folderne
Åkander
Asters
Aralier
langt bag de grågrønne regntæer vender trafikken
i glinsende buer ud ud ud
af byens revnede centrum -
nu hælder allerede de tungeste roser
ind i en rådden, en hed og fugtig august
rå diamant
Åh,
Rå Diamant:
du skal åbne din hånd
du skal åbne din hånd:
Vis mig dit indres fugtige ydre.

da: *Rimesso*
[*Hjemfalden, Vindrose, Copenaghen 1991*]

*
Jeg vågner og konstaterer i spejlet,
at jeg ikke er født i går.
Det gælder om at vinde tid,
så man kan tale at miste alt det, man skal.
At ofre en time om dagen
på at gøre et-eller-andet efter alle kunstens regler:
Stryge sin skjorte. Lære et knaldhårdt vers udenad.
Hvad er vel mere ynkeligt end de evige opbrud?
Som om vi ikke er brudt op een gang for alle.
Jeg bilder mig ikke ind hver morgen at komme til verden,
fordi dén hver dag er som født påny.
Til gengæld drømmer træerne vel næppe om mig,
som jeg om dem.

IL MILLEGIARDINO

Attraverso la pioggia calda
salgono i canti disciolti della sera
scorrono sulla tua mano leggera le pesanti cresphe dei garofani
a wild gardenia riluce nel cadere
a wild gardenia ricade nella luce
da una finestra argentea al settimo piano
incessante sgorga il Meraviglioso
dall'oscurità
nella fioritura insanguinata del Millegiardino
c'è un diamante grezzo nella terra viscida
vene azzurre scorrono nella pelle bianca della coscia
dolce piega la palpebra sul vibrante nitore della vista
le bocche si bagnano in canti di rame
le lingue si imbarcano umide fra loro
dalla fessura di una rosa aperta e carnosa
meraviglioso fluisce l'Incessante
dalle pieghe
Ninfee
Asteri
Aralie
lontano, dietro gli alberi pluviali grigioverdi, il traffico svolta
in archi scintillanti fuori fuori fuori
dal centro incrinato della città -
ora già le rose più pesanti pendono
in un agosto marcio, umido e afoso
diamante grezzo
Ah,
Diamante Grezzo:
devi aprire la tua mano
devi aprire la tua mano:
mostrami l'umido esterno del tuo interno.

*
Mi sveglio e constato nello specchio
che non sono nato ieri.
Si tratta di guadagnare tempo
per sopportare di perdere quanto perdere si deve.
Sacrificare un'ora al giorno
facendo qualcosa con tutte le regole d'arte:
stirarsi la camicia. Imparare a memoria una strofa splendida
[e coriacea.

Che c'è di più misero dell'eterna partenza?
Anche se non siamo partiti una volta per tutte.
Non credo certo di venire al mondo ogni mattina,
solo perché la mattina rinasce ogni giorno.
In compenso è sicuro che gli alberi non sognano me
come io loro.

*
Den sidste time er døgnets bedste.
Alt er for sent og for tidligt.
Det kan godt være, at jeg er lykkelig,
men det kan også være al den tobak,
der gør mig svimmel, og jeg er helt ligeglad:
Jeg har alligevel ondt i hovedet i morgen,
for det slår mig, at selv du kunne dø.
Digtet, jeg har arbejdet på hele aftenen,
oser bare som en gammel lampe.
Jeg tømmer askebægeret og går ud og pisser.
Hver dag er det hele forbi.

*
At tabe det hele og bære det med sig
som en usynlig skønhed
ligt til ens eneste ansigt.
Indfatte grusomheden i en grøn arabesk
og være den værdig.
At stå som et drivhus i Islands nat;
et lysende, knagende telt af glas
fuldt af bristende frugter.
Vende som radarens dybe tallerken
mod et endeløst Asien ingen har set.
At synke sammen i fuld figur
- hoved, hænder, penis -
og nederst to sorte sko.
At lade et andet menneskes smerte
gå lukt igennem sit legemes sluse
og se at få lidt søvn.
Forære sine bedste to linier bort;
dén, der lyser som en hyld
og dén af tyngde som syrén.
At lade nelliken urørt
og lede efter et ord så urimeligt skønt
at det ikke er menneskeligt muligt.
At hægte de mulige sammen i tidsrum af krybdyr og tal.
Lade en håndbevægelse gøre det ud for
et helt livs kærlighed,
og at elske et helt langt liv
som om man bare slog ud med hånden.
At tale sig frem til sin stemme og glemme
sig selv, gå planken ud og blive benådet,
lade sandheden falde
og lægge sjælen til ro på et brændende blad.

*
L'ultima ora è la migliore del giorno.
Per ogni cosa è troppo tardi e troppo presto.
Può anche essere che io sia felice,
ma può essere anche tutto quel tabacco
a darmi il capogiro, e non mi importa niente:
domani comunque avrò mal di testa
perché mi ha colpito che anche tu potresti morire.
La poesia cui ho lavorato tutta la sera
puzza solo come una vecchia lampada.
Svuoto il posacenere e vado a pisciare.
Ogni giorno tutto è finito.

*
Perdere ogni cosa e portarla con sé
come un'invisibile bellezza
aggiunta al tuo unico volto.
Incastonare la crudeltà in un verde arabesco
ed essere degno di lei.
Stare come una serra nella notte d'Islanda;
una luminosa, stridente tenda di vetro
piena di frutti che si aprono.
Girare come il piatto fondo del radar
verso un'Asia sconfinata che nessuno ha visto.
Crollare a figura piena
- testa, mani, pene -
e in basso due scarpe nere.
Infilare il dolore di un altro essere umano
attraverso la chiusa del tuo corpo
e cercare di dormire un po'.
Regalare i tuoi due versi migliori;
uno che splende come un sambuco
e l'altro di gravezza come il lillà.
Lasciare intatto il garofano
e cercare una parola così assurdamente bella
da non essere umanamente possibile.
Agganciare insieme le possibili in epoche di rettili e numeri.
Fare esprimere al gesto di una mano
l'amore di una vita intera,
e amare per un'intera lunga vita
come fosse il cenno di una mano.
Parlare seguendo la tua voce e dimenticare
te stesso, percorrere l'asse fino in fondo e ottenere la grazia,
lasciar cadere la verità
e mettere in pace l'anima su una foglia rovente.

*

Tilegnet alt der har stået for længe i regnen
i varmen i skyggen i blæsten i verden;
alt der står lænket til livet
mens solen braser igennem dets anløbne omrids.
Og alt der må flygte fra dråbe til dråbe
langs murenes kalk og faldstammens bulede gaze
for først at slå ud som rust, så støv -
det er ikke så tilfældigt, at negativ tilvækst
ir, korrosion og belægninger nævnes,
for dette er tilegnet alt, der er hjemløst
og søger en bolig i elnettets vildnis,
urinen, en henkastet tegning.
Ikke tilegnet torskens skelet,
hvidt på den hvide tallerken,
men de trævler af fisken der sidder og rådner
mellem en guld tand og én af sølv;
blodet der glider på tandtrådens voks
og glinser i spejlet foran dit ansigt.
Dit ansigt som ikke kan ses i et spejl,
kun i en andens.

da: *Lesitazione del creato* [Det skabtes vaklen, Vindrose, Copenaghen 1996]

*

Med en lysstråle peger den unge læge
ind i mit øje,
hvor en stumfilm knitrer.
Den sidste af de medvirkende,
som overlod mig
at skrive ord til historie,
bar jeg til graven i går,
mens syrenerne, svanerne
og alt, hvad der er hvidt i denne verden,
henlagde resten i skygge.
Dér sad jeg længe og lytted
til den susende opløsning
af to kodimagnyler i vand.
"Det er arveligt", siger han,
og slukker lygten.

*

Tilgiv at jeg ser dine knogler før kødet,
kødet før kjolen
og kjolen før dit svævende blik,
for det er december, og mere nøgne
end den frygtelige kylling,
jeg tog fra køledisken og straks smed fra mig,
da dens tynde blod pludselig pibled
gennem cellofanen og ned i mit ærme,
er træerne,

*

Dedicata a tutto ciò che è stato troppo alla pioggia
al caldo all'ombra al vento al mondo;
a tutto ciò che è incatenato alla vita
mentre il sole brucia il suo bordo appannato.
E a tutto ciò che deve fuggire di goccia in goccia
lungo la calce dei muri e la rigonfia garza degli scarichi
per sgorgare solo come ruggine, poi polvere -
non è così casuale che crescita negativa,
verderame, corrosione e rivestimenti, siano menzionati
perché questa è dedicata a tutto ciò che non ha casa
e cerca dimora nel dedalo della rete elettrica,
all'urina, a un disegno abbozzato.
Non è dedicata allo scheletro del merluzzo
bianco sul piatto bianco
ma alle fibre del pesce che marciscono
fra un dente d'oro e uno d'argento;
al sangue che scivola sulla cera del filo interdentale
e luccica nello specchio davanti al tuo volto.
Al tuo volto che non può essere visto in uno specchio,
solo nel volto di un altro.

*

Con un raggio di luce il giovane medico punta
dentro il mio occhio
in cui fruscia un film muto.
L'ultimo degli interpreti,
che mi ha affidato il compito
di far delle parole una storia,
lo accompagnai alla tomba ieri,
mentre i lilla, i cigni
e tutto ciò che è bianco a questo mondo
confinavano il resto nell'ombra.
Rimasi a lungo seduto ad ascoltare
il sibilante dissolversi
di due aspirine nell'acqua.
"È ereditaria" dice,
e spegne la lampada.

*

Perdonami se vedo le tue ossa prima della carne,
la carne prima del vestito
e il vestito prima del tuo sguardo,
perché è dicembre, e più nudi
dell'orribile pollo
che ho preso dal banco frigorifero e ho subito gettato
quando il suo sangue fiacco d'un tratto è gocciato
dal cellofan giù nella mia manica,
sono gli alberi,

hvis sorte strukturer forfølger mig
som alt, der er levende, men minder om døden,
samt alt, der er dødt, men synes at leve;
regnestykker med syv variable,
digtes snoede sneglehuse,
og Nordhavns kraner, der gir sig i vinden,
mens jeg sover ind i dine lange lemmer,
men drømmer om højhuse belejrede af stilladser
og om stilladser behængt med buldrende presenninger.
Tilgiv mit blik, der iler over dig som årstider
for skiftevis at krone dig med kærtegns lys
og klæde dig af som en råkold regn;
jeg påstår jo ikke,
at denne måneds strenge stammer
er sandere end de dunede blade i maj -
og sandheden har jeg i øvrigt overladt til de unge:
For mig er det tilstrækkeligt,
at sige tingene som de er.

*

Hvis jeg, som da jeg var sytten,
kunne se mit liv som fiktion,
ville alt ha betydning -
datoen, regnen og drømmen i hvilken
du sover
bag en med isblomster tilsæt rude;
men jeg fór vild i de slyngede stisystemer,
der skær sig gennem romanernes mørke,
og blev af de andre personer
ribbet for alt, jeg fik raget til mig
af værdier, ideer og store vulgære diplomer,
før jeg blev skrevet ud af historien
og ind på poesiens privathospital
med siger og skriver 13 gloser
at øde væk
som liljer, der kastes på havet
dét sted, hvor skibet gik ned.
En uslukkelig sol gled ind på min stue
møbleret med seng, telefon
og en vugge fyldt op med skygger og klor
- pludselig så en stemme, der sagde:
"Time for time vender livet tilbage".
Men siden da husker jeg intet,
og nu skraber i dag mod i morgen,
hvor mine erindringer begynder.

le cui nere strutture mi inseguono
come tutto ciò che è vivo ma ricorda la morte,
e tutto ciò che è morto ma sembra vivere;
le operazioni con sette variabili,
le contorte chiocciole delle poesie,
le gru del porto che cedono al vento
mentre mi addormento fra le tue lunghe membra
ma sogno grattacieli assediati dai ponteggi
e ponteggi coperti da vocianti teloni.
Perdona il mio sguardo che corre su di te come le stagioni
per incoronarti con la luce delle carezze
e a un tempo spogliarti come gelida pioggia;
io non dico in fondo
che i rigidi tronchi in questo mese
siano più veri delle lanose foglie di maggio -
e poi la verità l'ho lasciata ai giovani:
per me è sufficiente
dire le cose come sono.

*

Se io, come quando avevo diciassette anni,
potessi vedere la vita come una finzione,
tutto avrebbe un senso -
la data, la pioggia e il sogno nel quale
tu dormi
dietro un vetro cosparso di formazioni di ghiaccio;
ma mi sono smarrito nei tortuosi apparati di sentieri
che attraversavano il buio dei romanzi
e dagli altri personaggi sono stato
depredato di tutto ciò che avevo sottratto,
valori, idee e grossi volgari diplomi,
prima di essere esiliato dalla storia
e registrato nella clinica della poesia
con - dico e scrivo - 13 parole
da dilapidare
come gigli gettati sul mare
nel punto in cui la nave è affondata.
Un sole implacabile è scivolato nella mia stanza
ammobiliata con letto, telefono
e una culla piena di ombre e cloro
- e d'improvviso una voce che diceva:
"Ora per ora ritorna la vita".
Ma poi non ricordo più nulla,
e ora raschia l'oggi verso il domani,
dove iniziano i miei ricordi.

Basil Bunting

Sciogliendo la melodia

La carriera poetica di BASIL BUNTING (1900-1985) offre numerose caratteristiche uniche e persino paradossali: entrato giovanissimo fra gli intimi di Pound (che frequentò soprattutto a Rapallo), Bunting esordì con una manciata di lavori (odi e poemetti) che, pubblicati in modo semi-clandestino, se non gli offrirono ampia notorietà ne costruirono un'immagine duratura di poeta "non eccessivamente disonesto" (come lui stesso si definì) all'interno dell'élite modernista. Verso la metà degli anni Trenta Bunting cessa di scrivere e inizia una vita vagabonda di marinaio, agente segreto, funzionario d'ambasciata, giornalista a cavallo di tre continenti; interrompe il silenzio solo nel 1951, quando in Texas viene pubblicato il poemetto *The Spoils*. All'inizio degli anni Sessanta ritorna alla poesia con il suo lavoro più impegnativo e ap-

prezzato, *Briggflatts*, e con poche altre poesie raccolte nell'esile *Collected Poems* e nel postumo *Uncollected Poems*.

Artista serissimo - nel senso poundiano - ma ironico e perfino giocoso nei toni poetici e nella vita, poundiano estremo ma risolutamente scettico e anarchico in filosofia e in politica, poeta fino al midollo ma autore di poco più di cento pagine di poesia (quanto Eliot, per questo), Bunting fu sempre rigorosamente coerente su pochi semplici assunti: la poesia è suono; l'ambiguità è ricchezza; la struttura astratta del testo ha importanza decisiva e può anzi essere costruita a priori, cioè prima di immettervi le parole; la poesia è condensazione, a qualunque costo.

MAURO FERRARI, poeta, traduttore e critico, ha pubblicato numerosi libri di poesia. Dirige la rivista *La Clessidra*.

Da: BRIGGFLATTS

Dalla sezione II

Poet appointed dare not decline
to walk among the bogus, nothing to authenticate
the mission imposed, despised
by toadies, confidence men, kept boys,
shopped and jailed, cleaned out by whores,
touching acquaintance for food and tobacco.
Secret, solitary, a spy, he gauges
lines of a Flemish horse
hauling beer, the angle, obtuse,
a slut's blouse draws on her chest,
counts beat against beat, bus conductor
against engine against wheels against
the pedal, Tottenham Court Road, decodes
thunder, scans
porridge bubbling, pipes clanking, feels
Buddha's basalt cheek
but cannot name the ratio of its curves
to the half-pint
left breast of a girl who bared it in Kleinfeldt's.
He lies with one to long for another,
sick, self-maimed, self-hating,
obstinate, mating
beauty with squalor to beget lines still-bom.

You who can calculate the course
of a biased bowl,
shall I come near the jack?
What twist can counter the force
that holds back
woods I roll?

You who elucidate the disk
hubbed by the sun,
shall I see autumn out

Chi si dice poeta non osi rifiutarsi
di camminare tra i falsi, nulla per dar valore
alla missione impostasi, spregiato
da parassiti, ciarlatani e mantenuti,
tradito e incarcerato, ripulito dalle puttane,
chiedendo ai conoscenti i soldi per cibo e tabacco.
In segreto, solitario, una spia, valuta
le linee di un cavallo fiammingo
che trasporta birra, l'angolo, ottuso,
che la camicetta d'una sciattona le disegna sul seno,
conta battito su battito, il controllore
il motore le ruote il
pedale, Tottenham Court Road, decodifica
il tuono, scandisce
il ribollire del porridge, il borbottio delle tubature, sente
la guancia basaltica di Budda
ma non sa definire il rapporto tra le curve
della mezza pinta
di seno sinistro d'una ragazza che lo scoprì da Kleinfeldt.
Giace con una per anelare a un'altra,
nauseato, mutilatosi, odiandosi,
ostinato, accoppiando
bellezza con squalore per dar vita a linee nate morte.

Tu che sai calcolare la traiettoria
di una sfera deviata,
mi avvicinerò al pallino?
Quale effetto può bilanciare la forza
che trattiene
le bocce che lancio?

Tu che spieghi il disco
imperniato sul sole,
vedrò finire l'autunno

or the fifty years at risk
be lost, doubt
end what's begun?

Under his right oxtter the loom of his sweep
the pilot turns from the wake.
Thole-pins shred where the oar leans,
grommets renewed, tallowed;
halliards frapped to the shrouds.
Crew grunt and gasp. Nothing he sees
they see, but hate and serve. Unscarred ocean,
day's swerve, swell's poise, pursuit,
he blends, balances, drawing leagues under the keel
to raise cold cliffs where tides
knot fringes of weed.
No tilled acre, gold scarce,
walrus tusk, whalebone, white bear's liver.
Scurvy gnaws, steading smell, hearth's crackle.
Crabs, shingle, seracs on the icefall.
Summer is bergs and fogs, lichen on rocks.
Who cares to remember a name cut in ice
or be remembered?

Dalla sezione V (finale)

Furthest, fairest things, stars, free of our humbug,
each his own, the longer known the more alone,
wrapt in emphatic fire roaring out to a black flue.
Each spark trills on a tone beyond chronological compass,
yet in a sextant's bubble present and firm
places a surveyor's stone or steadies a tiller.
Then is Now. The star you steer by is gone,
its tremulous thread spun in the hurricane
spider floss on my cheek; light from the zenith
spun when the slowworm lay in her lap
fifty years ago.

The sheets are gathered and bound,
the volume indexed and shelved,
dust on its marbled leaves.
Lofty, an empty combe,
silent but for bees.
Finger tips touched and were still
fifty years ago.
Sirius is too young to remember.

Sirius glows in the wind. Sparks on ripples
mark his line, lures for spent fish.

Fifty years a letter unanswered;
a visit postponed for fifty years.

She has been with me fifty years.

Starlight quivers. I had day enough.
For love uninterrupted night.

o i cinquant'anni di rischio
saranno persi; il dubbio
terminerà ciò che ha intrapreso?

Sotto l'ascella destra il remo che si staglia,
il timoniere vira di bordo.
Gli scalmi scheggiano dove il remo appoggia,
gli occhielli rinnovati, ingrassati;
sagole imbrigliate alle sartie.
La ciurma borbotta e boccheggia. Nulla vedono
di ciò che vede, ma odiano e servono. L'oceano mai
[sfregiato,
la correzione giornaliera, l'andamento dei flutti, la ricerca;
lui le miscela, le bilancia, facendo scorrere le leghe sotto la
[chiglia

per evocare fredde scogliere dove le maree
aggrovigliano frange d'alghe.
Non un acro coltivato, scarso l'oro,
zanna di tricheco, osso di balena, fegato d'orso bianco.
Morsi dello scorbutto, puzzo di fattoria, crepito del
[focolare.

Gronchi, ghiaia, seracchi sul ghiacciaio.
L'estate è iceberg e nebbia, licheni sulle rocce.
A chi importa ricordare un nome scolpito nel ghiaccio
o essere ricordato?

Lontanissime, bellissime stelle, libere dalle nostre chimere,
a ognuno la propria, quanto più nota tanto più soli,
avvolte in un fuoco vivido che urla in un nero condotto.
Ogni scintilla trilla su un tono oltre la portata del tempo,
ma presente e ferma nell'utopia di un sestante
dispone la pietra al geometra o stabilizza un timone.
Allora è Adesso. La stella che ti dirige è spenta,
la sua tremula fibra filata nell'uragano
è filo di ragno sulla mia guancia; luce dallo zenith
filata quando l'orbettino giaceva sul suo grembo
cinquant'anni fa.

I fogli sono raccolti e rilegati,
il volume fornito d'indice e riposto,
polvere sui suoi fogli marmorei.
Sublime, una valletta vuota,
silenziosa se non per le api.
I polpastrelli si toccarono e fermarono
cinquant'anni fa.
Sirio è troppo giovane per ricordare.

Sirio splende nel vento. Scintille sulle onde
ne segnano il contorno, esche per pesci esausti.

Cinquant'anni una lettera senza risposta;
una visita rimandata cinquant'anni.

È con me da cinquant'anni.

La luce stellare freme. Ho avuto luce abbastanza.
Per l'amore, un'unica notte senza fine.

Pat Boran

Vento in ascolto

Nato a Portlaoise, nel Sud Irlanda, nel 1963, Pat Boran ha pubblicato un volume di racconti (*Strange Bedfellows*, Galway, Salmon, 1991) e tre raccolte di poesie (*The Unwound Clock*, 1990, *Familiar Things*, 1993, *The Shape of Water*, 1996, *Dubliano*, Dedalus).

**Nota
introduttiva
e traduzioni di
ROBERTO
BERTONI**

I testi qui tradotti si determinano nell'evocazione di situazioni, con immagini articolate in sequenze narrative, descrizioni, aforismi e collage di frammenti. Il dire sorge da un'ansia della visualità frammista all'imporsi del pensiero e a un tono dichiarativo, che mette in sottordine le similitudini per asserire scene che si combinano a comporre discorsi compiuti ma ambigui, lasciando aperto al lettore il compito di colmare i vuoti del non detto, sicché dietro l'apparente linearità del lessico standard si annidano brevi misteri, spezzoni onirici in cerca di un senso riposto. In tal modo, la poetica di Boran, spesso orientata a riferire le cose con parole quotidiane e precise, punta in verità sui simboli: quasi, scrivendo di

ciò che è noto, fosse dato penetrare oltre il significato superficiale del mondo e raggiungere echi di un universo nel quale non tutto è definito e chiaro e nel quale la leggerezza apparente delle superfici rivela l'inquietudine dell'esistenza e soprattutto della morte.

ROBERTO BERTONI insegna presso il Department of Italian dell'Università Trinity College di Dublino. Ha scritto articoli in rivista su aspetti della letteratura italiana del dopoguerra e ha tradotto vari poeti irlandesi. Tra le pubblicazioni in volume: *Int'abri-gu int'ubagu*: Discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino (Torino, Tirrenia Stampatori, 1993); *Serie tenue* (testi creativi) (Bergamo, El Bagatt, 1992); *Il tempo è conversazione*. Antologia della poesia di Ciaran Carson (Faenza, Mobydick, 1998). A sua cura il volume *L'ultimo orizzonte*. Giacomo Leopardi: *A Cosmic Poet and His Testament* (Trinity College Dublin e Trauben Torino, 1999), contenente saggi di Niva Lorenzini, Pamela Williams e Roberto Bertoni.

SEVEN UNPOPULAR THINGS TO SAY ABOUT BLOOD

- 1
Our mothers bled, and bleed,
and our enemies,
and our enemies' mothers.
- 2
It rushes to the finest
nick, romances the blade.
- 3
It dreams
the primary dream of liquids:
to sleep, horizontally.
- 4
It is in the surgeon's heart,
the executioner's brain.
- 5
Vampires and journalists
are excited by it; poets
faint on sight.
- 6
I knew it better as a child,
kept scabs, like ladybirds, in jars.
- 7
Blood: now mine would be with yours
until the moon breaks its orbit
and the nights run cold.

SETTE COSE IMPOPOLARI DA DIRE SUL SANGUE

- 1
Le nostre madri sanguinarono; e sanguinano.
Così i nostri nemici
e le madri dei nostri nemici
- 2
Scorre verso la più minuta
tacca, corteggia la lama.
- 3
Sogna
il sogno primario dei liquidi:
di dormire, orizzontale.
- 4
È nel cuore del chirurgo,
è nella mente del boia.
- 5
Ne vengono esaltati vampiri e giornalisti;
i poeti, alla sua vista,
svengono.
- 6
Lo conoscevo meglio da bambino:
tenevo le croste delle ferite, come le coccinelle, sottovetro.
- 7
Sangue: resti il mio adesso col tuo
fino a quando non spezzi la luna la propria orbita
e le notti si facciano gelide.

LISTENING WIND

He crashed the car through the fence,
got out, calmly, picked up the fence,
turned it on its side, then climbed it,

a ladder into the sky.
His parents were there before him,
Marie aged 7, Arthur 5.

Still calm, he took their hands.
A man in sandals and a dinner suit
led them through a door

into a wheat field. The words 'listening wind'
came to him for a moment - words! -
then they were gone.

He was led to a garden swing
were he knew he was missing something -
his taunted, earth-bound shadow.

And then he awoke, with a start,
horn blowing, wheels spinning
in mud, wheels spinning in his heart.

CINEMA

Light is the cause of shadow,
children the cause of death.
And when music is heard
silence is never far off.

The actors are suffering openly
because they never get to be themselves.

Rivers envy stones, stones rivers.

And while the bird on the hippo's back
seems content enough to wait,
the cinema usherette must wonder
what all these lovers of the dark
are hiding from.

A NOTION OF HORIZON

The beauty of it - a neverland
always within sight
and a poet

crouched over implements
that bring the old gods
down to mortality and earth

like angels and apples
falling in the woods
at dusk.

VENTO IN ASCOLTO

Fracassò l'auto, finendo oltre il recinto,
uscì, calmo, rimise in piedi il recinto,
lo girò da un lato, poi lo scalò,

scala dentro il cielo.
I suoi genitori erano lì prima di lui,
Marie di 7 anni, Arthur di 5.

Sempre calmo, prese loro le mani.
Un uomo coi sandali e in smoking
gli fece strada oltre una porta, lo guidò

dentro un campo di frumento. Le parole 'vento
in ascolto' gli giunsero per un istante
- parole! - poi scomparvero.

Venne condotto a un'altalena da giardino,
dove si rese conto che gli mancava qualcosa
- la sua frustrata ombra, legata alla terra -.

Quindi, con un sussulto, si svegliò
tra un frastuono di clacson, un turbinare di ruote
nel fango, un turbinare di ruote nel cuore.

CINEMA

La luce è la causa dell'ombra,
i bambini la causa della morte.
E quando si sente della musica,
non dista mai il silenzio.

Scopertamente gli attori soffrono
perché non possono mai essere se stessi.

I fiumi hanno invidia per le pietre, le pietre per i fiumi.

E mentre l'uccello sul dorso dell'ippopotamo
sembra abbastanza soddisfatto di aspettare,
la maschera del cinema dovrà pur domandarsi
da cosa si nascondano
tutti questi amanti del buio.

UN'IDEA DI ORIZZONTE

La bellezza di questo
- un nessunluogo un nonmai
sempre in vista, con un poeta

chino sugli strumenti
che fanno scendere gli antichi dèi
giù fino alla mortalità, giù fino alla terra

simili ad angeli o mele
cadenti nei boschi
al crepuscolo.

Andrea Inglese

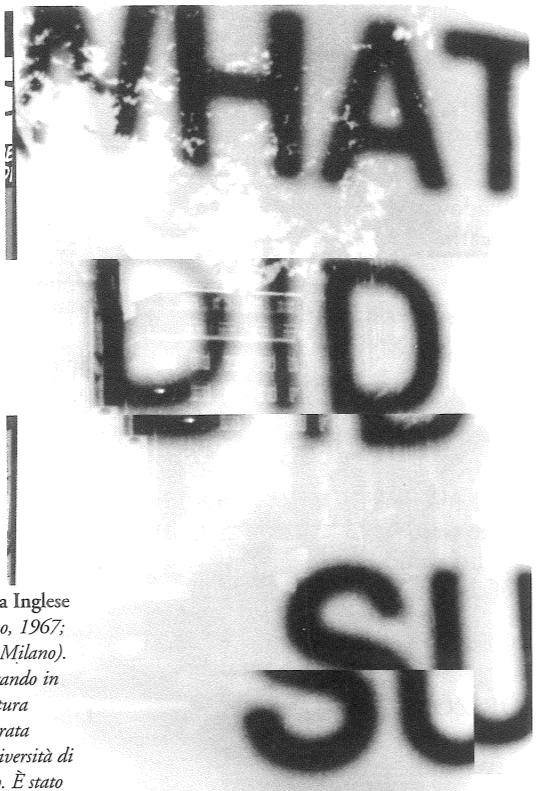
La poetica della confusione

Nichilismo dell'immaginazione e nostalgia delle "vecchie storie" nei romanzi di Beckett

Lo schema ricorrente della *fabula* beckettiana, al di là delle innumerevoli variazioni narrative a cui può dare luogo, illustra quasi sempre il destino felice o infelice di un produttore d'immagini e finzioni. Che si tratti del decrepito Malone, dedito sul letto di morte all'invenzione di favole, o dell'enigmatico "Inventore inventato che inventa tutto ciò per compagnia" di *Company*, è un artefice di chimere o ricordi colui che governa la scena della narrazione. Ciò che rende il personaggio beckettiano un eroe inattivo è in primo luogo questo suo legame viscerale, quasi fisiologico con l'atto del raccontare.

Fin dal suo primo romanzo del 1932, *Dream of Fair to Middling Women*, Beckett individua quella che sarà una delle figure ricorrenti della sua opera narrativa: Belacqua, l'accidioso moderno, ossia l'alienato potenziale. Il carattere del personaggio può essere riassunto in una frase: "La presenza reale era insopportabile perché non dava tregua all'immaginazione". Belacqua è qui appena una controfigura dello stesso Beckett. Come tale è un personaggio non ancora del tutto emancipato dagli scenari verosimili di una vicenda autobiografica. Nelle novelle successive e ancora di più in *Murphy*, Beckett darà completa autonomia all'accidioso moderno, distillandone l'essenza grottesca. Il primo Belacqua (da *Dream a More Pricks Than Kicks*) permette a Beckett di sondare i

Andrea Inglese (Torino, 1967; vive a Milano). Dottorando in letteratura comparata all'Università di Trento. È stato redattore delle riviste *Baldus* e *Manomete*. *Suoi saggi di letteratura e filosofia sono apparsi su diversi periodici. Ha pubblicato Prove d'inconsistenza*, nota di G. Majorino, in *Poesia contemporanea*. Sesto quaderno italiano, a c. di F. Buffoni, *Marcos y Marcos* 1998. In corso di stampa presso l'Editrice Zona, *Inventari*.



priore eroe spirituale. Per lui il rifugio nell'immaginazione è solo lo stadio preliminare di una contemplazione del nulla. Murphy possiede un sistema di valori che è l'esatto rovescio di quello della società produttiva in cui vive. Quest'ultima tollera l'esistenza dello spirito, a patto che esso sappia tradursi prima o poi in una merce di qualche tipo. L'artista, che è fabbricatore di chimere, non ha di fronte a sé che due strade: o il successo commerciale o l'impiego anonimo in qualche ramo dell'industria culturale. Murphy non ha però velleità letterarie, egli aspira a una perfezione spirituale che ha in se stessa il proprio fine. In lui rivivono due modelli pre-moderni di eroe spirituale: lo scettico greco e il monaco medievale.

Entrambi sono animati da un desiderio di felicità assoluta che li spinge a inventarsi tecniche di neutralizzazione del mondo. Il pirroniano, abile nello svuotare i fenomeni da ogni possibile significato, mira alla calma piatta delle passioni (atarassia). Il monaco, sotto svariati alibi dottrinali, consegue stati di estasi e godimento attraverso l'abile manipolazione di chimere.

In *Murphy*, l'accidioso moderno è indagato in una prospettiva antropologica. Murphy è ben più radicale di Belacqua: quest'ultimo incarnava una miscela di eccentricità e talento, semplice ritratto picaresco dell'artista da giovane; Murphy è un vero e pro-

prio eroe spirituale. Per lui il rifugio nell'immaginazione è solo lo stadio preliminare di una contemplazione del nulla. Murphy possiede un sistema di valori che è l'esatto rovescio di quello della società produttiva in cui vive. Quest'ultima tollera l'esistenza dello spirito, a patto che esso sappia tradursi prima o poi in una merce di qualche tipo. L'artista, che è fabbricatore di chimere, non ha di fronte a sé che due strade: o il successo commerciale o l'impiego anonimo in qualche ramo dell'industria culturale. Murphy non ha però velleità letterarie, egli aspira a una perfezione spirituale che ha in se stessa il proprio fine. In lui rivivono due modelli pre-moderni di eroe spirituale: lo scettico greco e il monaco medievale.

Entrambi sono animati da un desiderio di felicità assoluta che li spinge a inventarsi tecniche di neutralizzazione del mondo. Il pirroniano, abile nello svuotare i fenomeni da ogni possibile significato, mira alla calma piatta delle passioni (atarassia). Il monaco, sotto svariati alibi dottrinali, consegue stati di estasi e godimento attraverso l'abile manipolazione di chimere.

Il microcosmo dell'immaginazione caotica è diventato ne *L'Innomable* l'orizzonte assoluto della finzione. Ciò comporta l'abolizione sia del principio logico di non contraddizione, sia del principio epistemologico di causalità tra gli eventi. Beckett realizza qui l'ideale dell'assoluta alterità del mondo immaginario, che rompe ogni isomorfismo con le strutture logiche e ontologiche del mondo reale.

presa poggia sulla preventiva divisione gerarchica della realtà in due livelli: il livello inferiore della vita sociale e quotidiana, e il livello superiore della vita solitaria e contemplativa. Il Murphy beckettiano condivide perfettamente questa suddivisione cosmologica e contrappone la perfezione del "piccolo mondo" della propria immaginazione al mondo sociale e storico, da lui stesso definito "un fiasco colossale". Murphy, insomma, non è un Don Chisciotte né una Madame Bovary. Non è il tipico eroe moderno che vive di un comico o meschino compromesso tra realtà e finzione. Egli classifica esplicitamente l'immaginazione compensativa e nobilitante come il genere d'immaginazione più volgare e imperfetto. Le fantasmagorie quotidiane, di cui si nutrono ancora i personaggi di Flaubert o di Proust, non fungono più da schermi capaci di attenuare il disordine e la futilità della vita reale. Il desiderio di evasione che si esprime nei personaggi beckettiani è drastico: non più la fuga verso un mondo immaginato con colori più intensi e vivaci, bensì la progressiva e sistematica dissoluzione dei legami con la realtà. Ciò a cui Murphy aspira è una sorta d'immaginazione estatica e non-figurativa, capace di procurare quel piacere sommo che coincide con "una assenza di dolore". L'ottundimento del dolore è ottenuto attraverso un'ipertrofia dell'attività immaginativa, che conduce all'abolizione temporanea di ogni legame tra coscienza e mondo. Per fare ciò, Murphy è costretto a legarsi nudo su di una sedia a dondolo. L'esperienza sublime, che egli realizza attraverso tale forma di procurata regressione, è così descritta: "la tenebra non era fatta né di elementi, né di stati, ma solo di forme che divenivano e si sfasciavano

nella polvere di un nuovo divenire, senza amore né odio né possibilità di concepire alcun principio di evoluzione".

Queste parole si possono anche leggere come la prefigurazione di quella poetica della confusione, che Beckett realizza compiutamente ne *L'Innomable*. In questo romanzo senza trama, scritto quattordici anni dopo *Murphy*, il dissolvimento di forme e significati non costituisce più il contenuto dell'esperienza di un personaggio, così come essa ci è descritta dalla voce narrante, bensì la forma stessa dell'intero testo. Beckett riesce a fornire ne *L'Innomable* una trasposizione romanzesca del microcosmo spirituale di Murphy, in modo tale che non vi sia più alcun livello narrativo esteriore ad esso. Il lettore viene fin dalla prima frase introdotto in un divenire di situazioni e figure senza "possibilità di concepire alcun principio di evoluzione". Il microcosmo dell'immaginazione caotica è diventato ne *L'Innomable* l'orizzonte assoluto della finzione. Ciò comporta l'abolizione sia del principio logico di non contraddizione, sia del principio epistemologico di causalità tra gli eventi. Beckett realizza qui l'ideale dell'assoluta alterità del mondo immaginario, che rompe ogni isomorfismo con le strutture logiche e ontologiche del mondo reale. Sul piano della scrittura romanzesca, ciò si traduce in una parola che perde progressivamente ogni efficacia figurativa: la voce narrante si rifiuta di organizzare in modo coerente significati e stereotipi narrativi. Questo rifiuto è la conseguenza del desiderio di assoluta autonomia della finzione, che ambisce ad esprimersi attraverso un linguaggio "edenico" e puro, rinnegando ogni contaminazione con il patrimonio semantico storico e antropologico.

L'Innomable diventa, allora, la commedia sfrenata di quel "messianesimo semantico", che ha attraversato tutta la letteratura del primo Novecento. Il messia tanto atteso e invocato è la lingua innocente e vergine, la lingua capace di ristabilire l'intimità tra segno e cosa, la lingua che può ritornare a narrare con felicità il mondo. Ma la palingenesi implica la distruzione di tutte le figure nelle quali la comunità umana si è fino ad allora rispecchiata. Le parole e le immagini, che il narratore ha a disposizione, sono strumenti di corruzione, armi del maligno. La voce innominabile lo afferma esplicitamente: "il diavolo forse, non vedo chi altri, è lui che mi ha mostrato tutto, qui, nell'oscurità, e come parlare, e cosa dire, e un po' di natura, e qualche nome, e l'apparenza esteriore degli uomini". Il profeta della lingua innocente non riesce ad esprimersi che attraverso una gesticolazione verbale meccanica e incontrollata.

In Francia, per un certo periodo di tempo, riuscì abbastanza spontanea l'assimilazione di un'opera eterodossa come *L'Innomable* alla poetica propagandata da autori quali Blanchot e Barthes. Il "romantico" Blanchot e il "positivista" Barthes possono essere accomunati durante gli anni Cinquanta - periodo che vede crescere la fama della *Trilogia* beckettiana - da una concezione dell'immaginazione che definirei "oltranzistica". Da Aristotele in poi, la riflessione sulla finzione letteraria ha sempre posto l'accento sull'immaginazione intesa come facoltà capace di produrre degli universi possibili a partire dall'unico universo reale. Con Blanchot e Barthes, ciò che diviene caratteristico del lavoro letterario non è più la costruzione

Piuttosto che conquistare il paradiso di una lingua sottratta alla tirannia della rappresentazione, Beckett constata nell'*Innomable* l'impossibilità di purificare il discorso, rendendolo equivalente al nulla e al silenzio.

di mondi possibili, bensì la dissoluzione di quelle elementari strutture di senso e valore che determinano la possibilità di evocare un mondo.

In Blanchot, tutta la letteratura, romanzo incluso, assume la forma di una mistica negativa. Egli riconosce nell'immaginazione dello scrittore moderno "un potente movimento di negazione". Tale movimento negativo, però, non prelude ad alcuna estensione o scavalco del reale verso i suoi possibili. L'opera è "l'altro di ogni mondo", un'entità priva di determinazioni, che oppone la purezza della propria assenza di senso ai molteplici e inautentici significati storici. In un celebre testo del 1953 dedicato alla *Trilogia*, Blanchot definisce l'opera di Beckett come "il luogo vuoto dove parla l'inoperosità di una parola vuota"⁵.

Barthes, a sua volta, assegna allo scrittore il compito di azzerare saperi e valori, in quanto inevitabilmente com-

promessi con la miseria della realtà storica. Il "degré zéro" della scrittura diviene "l'anticipazione di uno stato assolutamente omogeneo della società"⁶, ossia l'attività negatrice della letteratura si colora di un tono utopistico e rivoluzionario. La negazione, che il romanziere moderno compie sul piano delle istituzioni letterarie, anticipa la negazione rivoluzionaria che le classi subalterne compiono nei confronti delle istituzioni politiche.

La vicenda di Murphy illustra, a mio parere, le motivazioni passionali che stanno alla base dell'oltranzismo dell'immaginazione, di cui *L'Innomable* è un'esemplificazione parossistica. Che si tratti del misticismo di Blanchot o dell'utopia di Barthes, la fede nel carattere nichilistico dell'immaginazione ha una medesima origine. In *Murphy* è l'ideale ascetico, che assegna all'immaginazione la funzione di potente *narcotico* nei confronti delle sofferenze imposte dal principio di realtà. L'artista, allora, in quanto produttore di finzioni, è l'erede moderno di quegli *hominis religiosi* che nell'antichità hanno combattuto una strenua battaglia contro la vita, il divenire, il dolore. All'interno del laico e produttivo mondo capitalistico, alcuni scrittori assegnano all'immaginazione il compito di affermare una genuina *volontà di nulla*. Non bisogna dimenticare che il modello morale di Murphy è costituito dal paziente di una clinica psichiatrica, un certo Monsieur Edon, che esibisce un invidiabile stato di catatonia. Beckett, in tal modo, mette in evidenza che non esiste solo un versante mistico ed utopico dell'immaginazione artistica. L'immaginazione nella modernità, da Mallarmé agli apologeti del "degré zéro de l'écriture", è animata da un'avversione nichilistica nei confronti del linguaggio comune e delle forme di vita ordinarie.

Nella novella *Le calmant*, il protagonista insiste più volte sugli effetti terapeutici delle finzioni, siano esse storie verosimili, miti o favole per bambini ("Mi racconterò dunque una storia, proverò a raccontarmi un'altra storia ancora, per cercare di calmarmi"). Beckett riconosce insomma lo statuto antropologico dell'immaginazione narrativa: essa risponde all'esigenza dell'uomo non tanto di rispecchiarsi così com'è, in tutta la sua complessità e irriducibile difformità, bensì di produrre un ritratto di sé familiare e coerente. L'immagine risulta efficace non in quanto riproduce la realtà o la indaga nei suoi possibili, ma in quanto funge da schermo protettivo nei confronti di essa. L'immagine nega la realtà, permette di evadere, di alienarsi da essa attraverso

l'uso di forme più semplici, regolari e compiute. Non che tutto ciò rappresenti l'unica dimensione dell'immaginazione. Nietzsche lo sapeva bene: le forme inventate devono *mediare* e *alienare* lo sguardo diretto che l'uomo potrebbe portare sulla propria natura informe. Ma, in quanto mediatrici, le forme sono comunque costrette a venire a patti con il caos e l'insanabile; non possono rimanere in superficie, pena la loro stessa inefficacia terapeutica. Beckett è consapevole di tutto questo, ma egli gioca ad esasperare i contrasti, evocando all'interno di vicende grottesche e demenziali il perduto splendore di rassicuranti favole per bambini. In lui, la crisi delle forme tradizionali della narrazione si colloca tra la nostalgia di finzioni, che ancora riuscivano ad assolvere le loro funzioni apotropiche e sedative, e la consapevolezza che, in epoca moderna, queste pratiche risultano inefficaci.

La stessa nostalgia beckettiana è espressa in un passo de *L'uomo senza qualità* dalle riflessioni di Ulrich: "Quel che ci tranquillizza è la successione semplice, il ridurre a una dimensione (...) l'opprimente varietà della vita. (...) Beato colui che può dire: 'allorché', 'prima che' e 'dopo che'! Avrò magari avuto tristi vicende, si sarà contorto dai dolori, ma appena gli riesce di riferire gli avvenimenti nel loro ordine di successione si sente così bene come se il sole gli riscaldasse lo stomaco"⁸. La conclusione di Musil è comunque altrettanto lucida e pessimista di quella beckettiana: "Ulrich si accorse di aver smarrito quell'epica primitiva a cui la vita privata ancora si tiene ben salda, benché pubblicamente tutto sia già diventato non narrativo e non segua più un 'filo' ma si allarghi in una superficie sterminata"⁹.

Rispetto alla capacità di ridurre la molteplicità caotica dell'esperienza in una forma narrativa semplice e lineare, il romanzo novecentesco si trova nella condizione di difendere un incerto compromesso: il "filo" della vita individuale e la "superficie sterminata" devono in qualche modo convivere, venire a patti nello spazio della rappresentazione romanzesca. Da *Murphy* fino a *L'Innomable*, Beckett ha sperimentato varie forme di rifiuto di questo compromesso. L'unica verità romanzesca, capace di distinguersi dalle finzioni "narcotiche", è rintracciabile nel declino della figurazione, nell'impossibilità, cioè, di costituire caratteri e trame intelligibili di eventi. Con *L'Innomable*, in modo particolare, Beckett annuncia che la "superficie sterminata" ha preso il sopravvento sulla figura.

A questo stadio della sua produ-

zione narrativa, egli pare essere più che mai vicino alle tesi degli oltranzisti dell'immaginazione. Secondo questi ultimi, infatti, la dissoluzione delle figure del romanzo tradizionale (intreccio, personaggi, scenari) avrebbe dovuto portare, attraverso l'abolizione di "soggetto" e "mondo", ad una sorta di rappresentazione vuota o di rappresentazione del vuoto. Lungi dal porsi, però, come momento critico, provvisorio o di scacco, un tale esito è percepito come il traguardo sommo dell'opera letteraria contemporanea. Su questo punto un abisso separa le posizioni di Blanchot e Barthes da quelle Beckett. I primi elevano a canone ciò per che il secondo è condizione eccezionale e sciagurata.

Piuttosto che conquistare il paradiso di una lingua sottratta alla tirannia della rappresentazione, Beckett constata nell'*Innomable* l'impossibilità di purificare il discorso, rendendolo equivalente al nulla e al silenzio. A partire dai *Textes pour rien* è percepibile una globale inversione di rotta in termini di poetica, che trova in *Comment c'est* del 1960 la sua compiuta espressione. Tra figura e sfondo non si danno più ora alternative assolute, l'immaginazione romanzesca vive di un compromesso ineliminabile con i significati storici e con il patrimonio figurativo della tradizione letteraria. La condizione dell'eroe beckettiano si colloca allora nell'interregno tra il niente e l'immagine (che è ricordo o chimera), tra l'esaurimento progressivo del corpo, chiuso nel suo ciclo biologico, e l'apparizione d'immagini, che rimandano ad un altrove situato o nel passato o in un possibile futuro.

Il romanzo, o quello che rimane di esso, deve sondare questa dialettica tra i due poli costitutivi dell'esperienza umana, il polo reale e quello irreali, muovendo però da una condizione di continua reversibilità ed incertezza, che rende impossibile costituire un riferimento ontologico univoco, una partizione definitiva. Per le ragioni già espresse da Musil, l'irrealtà, ossia "les vieilles histoires", sono paradossalmente più vere della realtà, in quanto permettono all'uomo di riversare la propria caotica esperienza in figure semplici e convincenti. Al contrario, come Proust non smette di dire durante tutta la *Recherche*, l'esperienza quotidiana, vissuta giorno per giorno attraverso le vicissitudini degli amori, delle amicizie, delle carriere mondane, si rivela essere alla fine una somma di chimere più inconsistenti di quelle che animano i racconti per bambini. L'opera in

prosa beckettiana si struttura a partire dagli anni Sessanta, presupponendo questo scambio continuo di ruoli tra reale e irreali, tra verità e finzione.

In *Comment c'est*, l'opposizione tra reale e irreali sta alla base della cosmologia duale della finzione romanzesca. Il piano di realtà è rappresentato da un corpo che striscia nel fango e nel buio; il piano d'irrealtà da una serie d'immagini intermittenti (ricordi, finzioni) che s'impongono a quello stesso corpo. Il tramite tra i due piani è una voce che tenta infelicemente di armonizzare le immagini con l'esperienza attuale del corpo. Non riuscendo ad evocare se non in modo frammentario i vari aspetti del corpo e delle immagini, la voce testimonia del rimpianto di una narrazione coerente e unitaria.

Il piano dei corpi possiede quel carattere d'imprevedibilità e d'indeterminazione, che lo rende più "reale" del piano costituito dalle immagini. Le immagini, infatti, seppure hanno come contenuto ricordi di vita ordinaria - spesso si tratta di ricordi autobiografici dell'autore -, sono presentate come dei quadretti artificiali e scomponibili. Il contenuto verosimile delle immagini è reso estraneo da un arbitrario gioco di montaggio e smontaggio a cui vengono sottoposti gli elementi semplici che le compongono: "si siamo vecchia fantasticherie di fiori e di stagioni nel mese di aprile o di maggio e alcuni accessori non parvero uno steccato bianco una tribuna rosa antico si siamo su un campo di corse nel mese d'aprile o di maggio"¹⁰. All'opposto, l'inverosimile circuito, che il corpo compie strisciando nel fango, è descritto con la coerenza e la minuziosità di una circostanza reale. Ma l'opposizione tra i due piani non possiede un valore e una significazione univoca. Ciò che appare come reale tende a rovesciarsi nel proprio opposto e viceversa.

La certezza della corporeità è fondata sull'abolizione di ogni comprensione intenzionale dell'agire: il corpo è il mero supporto di funzioni fisiologiche, cinestetiche e istintuali. L'eroe beckettiano mangia, striscia, aggredisce. Ciò lo costringe però in un presente assoluto, privandolo di prospettive temporali e d'interpretazioni convincenti della propria condizione. Nonostante gli sforzi che la voce compie per dare profondità temporale agli eventi e rendere quindi "narrabile" l'esperienza del corpo, nulla di ciò che dice è sufficientemente coerente o plausibile. Il piano della certezza corporea non si presta in definitiva ad essere in-

serito in una narrazione tradizionale. Il corpo, ridotto alla sua dimensione puramente biologica, non può essere iscritto in una trama di azioni che hanno un inizio e una fine. Esso vive di cicli e ripetizioni, fino all'esaurimento totale delle forze. Alla luce di quanto detto, il piano delle immagini acquista allora un ruolo diverso, in quanto esso diviene garante dell'unica felicità del narrare che l'universo di *Comment c'est* conosce. Vi è quindi una tensione irresolubile tra reale e irreali, tra fisicità del gesto e impalpabilità dell'immagine, come a indicare che nessun taglio netto può essere operato tra questi due piani. Essi appaiono legati in modo inestricabile e assieme costituiscono l'intero dell'esperienza umana. Un intero che Beckett, però, continua a rifiutarsi di presentare in forma organica e unificata. La poetica della confusione è divenuta infatti la poetica del montaggio e del frammento. Ciò permette all'autore di continuare a narrare, ma in modo programmaticamente *disorganico*. Solo lo smembramento degli elementi costitutivi dell'esperienza (il corpo, la crudeltà, l'angoscia, il sogno, il ricordo) è garanzia di una possibile ricomposizione non fittizia e meccanica. La stessa forma romanzo è smembrata da Beckett, perché qualsiasi compiutezza non potrebbe essere che forzata, intellettualistica, menzognera.

Questa è la strada che Beckett non smetterà di percorrere fino alle ultime prose brevi. L'utopia dell'immaginazione nichilistica è alle sue spalle. L'immaginazione si esercita ora a riscoprire la grammatica del narrare. Le figure ritornano, minime, ma evidenti e inconfutabili. Figure elementari che attendono significato. Figure di una possibile storia. Di una storia compiuta e felice. Una storia che Beckett non ha potuto o voluto raccontare. ■

NOTE

- 1) Samuel Beckett, *Disiecta*, trad. it., Egea, Milano 1991, p. 57.
- 2) Friedrich Nietzsche, *Genealogia della morale*, a cura di G. Colli e M. Montinari, trad. it., Mondadori, Milano 1988, p. 109.
- 3) Samuel Beckett, *Murphy*, trad. it., Einaudi, Torino 1962, p. 90.
- 4) Samuel Beckett, *Trilogia. Molloy, Malone muore, L'Innomabile*, trad. it., Einaudi, Torino 1996, p. 454.
- 5) Maurice Blanchot, "Dove adesso? Chi adesso?", in *Il libro a venire*, trad. it., Einaudi, Torino 1969, p. 215.
- 6) Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, trad. it., Einaudi, Torino 1982, p. 64.
- 7) Samuel Beckett, *Novelle e testi per nulla*, trad. it., Einaudi, Torino 1958, p. 40.
- 8) Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it., Einaudi, Torino 1957, p. 630.
- 9) *Ibidem*.
- 10) Samuel Beckett, *Come è*, trad. it., Einaudi, Torino 1965, p. 30.

Il talento della scrittura

intervista a Laura Lepri



foto di m.c.

LAURA LEPRI

è nata a Firenze e vive a Milano. Ha pubblicato saggi su autori del Novecento italiano tra cui

Il funambolo incosciente (Olschki, 1991), sugli esordi "futuristi" di Palazzeschi.

Ha collaborato al volume

Conversazioni di fine secolo

(La Tartaruga, 1995) e curato

all'interno de

"I quaderni di

Panta" il volume

Scrittura creativa (Bompiani, 1997).

Scrivo come critico

letterario su vari quotidiani. È

consulente per varie case editrici, editor freelance e scout di

nuovi narratori.

Perché hai deciso di fare l'editor? In realtà ho iniziato quasi per caso, nel 1986. Mi sono laureata nel 1982, a Venezia, e per quattro anni ho insegnato, ho fatto ricerca – scrivendo un libro e una serie di articoli – e critica letteraria per vari giornali. In prospettiva c'era la carriera accademica, il lavoro universitario, cominciato, peraltro, con un dottorato di ricerca in ambito novecentesco.

Come sei passata dalla carriera accademica al lavoro editoriale? Alla fine dell'86, appunto, ho incontrato Cesare De Michelis, presidente della Marsilio. In quel periodo stava per aprire una collana dedicata ai giovani narratori, e mi chiese un parere su un dattiloscritto. Ecco, la mia carriera editoriale è iniziata in questo modo. Quel dattiloscritto, e i molti altri che lessi di lì a poco, mi immero nella contemporaneità. Fino a

quel momento avevo sempre letto per studiare, recensire, intervistare gli scrittori, e per mio interesse personale. Non per fare i libri. L'incontro con Cesare De Michelis mi fece capire che lavorare in campo editoriale era il mio desiderio più profondo. Coniugava la mia cultura "libresca" e quella imprenditoriale della mia famiglia. In realtà non ero tagliata per la carriera accademica, non ne ho proprio la mentalità. Così ho fatto sette anni di tirocinio in Marsilio, quella che si definisce la gavetta. Fondamentale. Leggendo i dattiloscritti, imparando a correggere le bozze, a fare cioè il redattore, apprendendo le cose più concrete di questo lavoro. Poi, via via ho raffinato gli strumenti del mestiere, sono passata a fare editing, risvolti di copertina e tutti gli apparati paratestuali che servono alla fattura di un libro: titoli e slogan, ma anche qual-

che "riflessione" sui prezzi di copertina e le tirature. Contemporaneamente, però, continuavo sia i miei studi sia a scrivere sui giornali. Solo quando il lavoro editoriale mi ha assorbito completamente ho scelto: ho abbandonato la carriera accademica.

Per quale motivo hai deciso di trasferire il tuo lavoro a Milano? Mi si è presentata l'occasione di crescere professionalmente, anzi, un po' l'ho cercata. Questo significava una cosa sola: lasciare Venezia e trasferirmi qui, a Milano, a fare i conti con il

mercato editoriale vero. A Venezia era facile essere bravi: non c'era nessuno. A Milano è più complicato, anche più duro, ma più salutare.

È stato questo nuovo tipo di rapporto con il mondo edito- ▶

«Penso che un bravo editor debba spendere la sua professionalità non solo sui testi che gli sono più vicini per scelte culturali, affinità autoriali e militanza di visione letteraria, ma anche su quelli che debbono essere ben confezionati e basta»

di Sergio Rotino

«L'esperienza mi dice che non esistono valori assoluti. Ogni libro ha la sua storia, i suoi minimi e i suoi massimi di intervento da parte dell'editor»

riale che ti ha fatto decidere per un lavoro da libero professionista?

Ho organizzato il mio lavoro in questo modo per vari motivi. Uno dei primi è che sono una persona curiosa, e questa posizione mi permette sia un'eccellente libertà di movimento che la possibilità di cacciare il naso in situazioni editoriali diverse. Ma ho anche fatto una scommessa. Era possibile fare da freelance qualcosa che è sempre stata fatta all'interno delle gerarchie aziendali? I tempi mi hanno aiutato – come ho potuto constatare con il senno di poi – perché il mercato, quando sono arrivata a Milano, si stava ristrutturando proprio in questo senso. È andata bene. Probabilmente mi sono messa in quella posizione un po' prima di altri colleghi; e poi, diciamo, ho avuto due o tre colpi di fortuna. Come dicevano gli antichi? Il fato aiuta chi si lancia con un po' di allegra incoscienza... Ebbene, la più clamorosa "spinta" del fato si è chiamata *Va' dove ti porta il cuore*. Seguire come editor un libro di quel genere, con il successo che ha avuto, inevitabilmente mi ha messo la strada in discesa. Da quel momento, i miei rap-

porti con gli editori sono stati eccellenti. Questo mi ha permesso di continuare a raffinare il mio mestiere. Farò un esempio molto concreto: per quattro anni sono stata consulente editoriale da Adelphi. Quante cose ho imparato sulla fattura dei libri, sulla precisione, la cura dei testi! Insomma, Milano ha permesso al mio lavoro di fare un deciso salto di qualità.

Se ho capito bene, hai deciso di lavorare come libero professionista perché ti permetteva di avere più libertà di movimento all'interno dell'editoria?

La mia è una figura professionale abbastanza nuova. Grazia Cherchi ne è stata la pioniera, io credo di aver rivisitato con un'ottica un po' più moderna la sua impostazione, dandole un taglio meno militante e più professionale. Le case editrici sono cambiate rispetto a una volta, il lavoro al loro interno è diverso. Le persone impiegate sono meno, ci si appoggia a redazioni esterne, i titoli sono di più, il budget, i fatturati sono diventati molto importanti, e quindi la competitività interna è più forte. Ma le fette della torta editoriale sono sempre più striminzite. Starne fuori significa poter fare diversamente questo lavoro, cioè potersi occupare solo dei testi, non della loro vendita. Cosa che non aborrisco, tutt'altro. Non appartengo a quella schiera di intellettuali che si accaniscono nei confronti di quei libri che vendono. Anzi, vorrei che i libri si vendessero molto di più, ma forse dovrebbe esserci maggior lucidità imprenditoriale nella loro produzione. Che poi significa una consapevolezza diversa rispetto al tipo di libro che si produce e a chi è diretto. Ho la sensazione che ci sia uno scollamento fra chi produce e chi consuma. Fra chi legge e chi media la lettura. E forse anche fra chi scrive e chi legge. Ma questo è un discorso che ci porterebbe altrove. Restiamo sul mio mestiere. Oggi, dentro una casa editrice è un po' complicato far bene il mestiere di editor. Non impossibile, solo un po' più complicato. Succede, per esempio, che sia ritenuto anche un po' superfluo. Errore, a mio avviso. Con il risultato che troppo spesso i libri escono poco curati. Ecco, star fuori, lavorare da libero professionista, consente di poter curare con un'attenzione diversa libri e autori.

Ma la figura di editor ha più a che fare con il mestiere, con l'artigianato o con la professione?

Sicuramente è un mestiere. Che si deve acquisire sul campo. Se non si ha una buona esperienza lo si fa male. È ovvio. Ma non mi pare ci sia contraddizione con la professionalità che, peraltro, per essere davvero tale, è giusto abbia adeguati riconoscimenti economici.

Quindi?

Insomma, io penso che un bravo editor debba saper far bene tutti i tipi di libri, spendere la sua professionalità non solo sui testi che gli sono più vicini per scelte culturali, affinità autoriali e militanza di visione letteraria, ma anche su quelli che debbono essere ben confezionati e basta. E se è bravo, fidato, puntuale, il mercato in genere glielo riconosce. Quindi guadagna bene, come un qualsiasi professionista. Anche se non si può fare un confronto con i redditi di un avvocato, ad esempio. Nel nostro mercato le cifre sono diverse: molto, molto più piccole. Già, in Italia, quando si parla di cultura, non è corretto politicamente parlare di soldi. Io credo che invece non si debba aver paura a coniugare i due termini; anche se poi si è costretti a prendere atto che il lavoro culturale è, purtroppo, diventato uno status symbol, una serie di bei pensierini per far bella figura in società, accompagnati da un'aria fra il grave e l'assorto.

Non c'è un aspetto "missionario" nel tuo lavoro?

Neanche per idea. Prova a fare la stessa domanda a un gastroenterologo! Io faccio questo mestiere per passione, perché mi piace, ma cerco anche di garantire la maggiore qualità possibile. Quindi gradisco che mi sia riconosciuta una professionalità. Tutto qui. E poi, termini come quello che hai usato appartengono poco alla mia visione delle cose, laica e poco confessionale.

Ti sembra giusto accostare il lavoro di editor alle figure romanzate di cardinali quali Richelieu? Voglio dire: l'editor è una personalità centrale nell'economia del libro eppure resta in ombra, sia rispetto al "prodotto" che allo scrittore...

In realtà ognuno dovrebbe capir bene qual è il suo posto nel mondo.

Spiego meglio questa frase un po' roboante. Se avessi avuto un universo da esprimere, e ne avessi avuto forza e capacità, avrei fatto lo scrittore. Ma non ho questa vocazione artistica. Sono una figura di mediazione. Ognuno di noi dovrebbe sapere a che gioco gioca, in quale campionato, in che specialità. A me non turba stare "in seconda linea", il mio lavoro lo presuppone. Io, ripeto, non sono uno scrittore. Compito dell'editor è invece leggere, lavorare con chi scrive, scegliere e, quando può, decidere: queste sono le regole del gioco che ha scelto di giocare.

Quant'è importante il lavoro sul testo di un editor al fine di un buon risultato commerciale e di critica?

L'esperienza mi dice che non esistono valori assoluti. Ogni libro ha la sua storia, i suoi minimi e i suoi massimi di intervento da parte dell'editor. Non credo esistano, soprattutto nel mercato italiano che è molto povero, provinciale e un po' poco professionale, interventi che trasformino completamente un libro. O che lo inventino. Anche se si cominciano a vedere alcuni, benvenuti, esperimenti di libri pensati a tavolino per intrattenere con intelligenza. Detto ciò, non è al mercato che penso quando lavoro, né tanto meno alla critica. Penso al libro. Lavoro insieme all'autore con lo sguardo rivolto al progetto che lui sta realizzando.

Il rapporto con l'autore è paritario o di sudditanza?

Non è un problema di rapporti paritari che, peraltro, esistono molto raramente e spesso sono un'astrazione demagogica. In qualunque rapporto con qualunque persona vige una contrattualità, tanto più in quelli di lavoro. Nel momento in cui esiste contrattualità esiste anche un rapporto di forza che entra in dinamica. Per la riuscita del libro, come editor, devo impostare questa "trattativa" in modo che sia la più produttiva possibile. Non per me, beninteso, ma per il libro. Quando l'autore si rende conto che sto lavorando per lui, per il suo libro, e non per imporre il mio principio di autorità, il rapporto funziona.

Tu vedi la casa editrice come una sorta di catena di montaggio?

Diciamo che i tempi interni sono maggiormente sottoposti a quelli

della produzione, che a loro volta non sempre corrispondono con quelli della migliore produttività. Per questa ragione molto spesso chi lavora dentro non si sente gratificato. O rischia di diventare un po' cinico, e di pensare: "Tanto nessuno riconosce niente". Ma io credo che, alla lunga, né il lettore – e forse nemmeno la critica – si possano beffare. Credo che il lettore sappia riconoscere un libro di qualità, ben curato, da un altro preso e mandato in tipografia. Non sarà un caso se poi molti libri vendono così poco. Ma qui credo che le responsabilità siano tante, antiche, e di molti. Mercato e scrittori compresi. Insomma bisognerebbe riflettere di più sul perché i lettori siano così pochi.

Non ti sembra che ci sia sempre questo tentativo di demonizzare la figura dell'editor e il suo lavoro?

Trovo che sia una polemica sterile e modesta, persino vecchia. Spunta quando non si ha nient'altro da dire. Il dibattito critico-letterario, in questi ultimi tempi, non è alto, e ogni tanto salta fuori questa storia. In realtà contano le cose concrete. Conta il fatto che, in genere, un autore è contento se può confrontare il proprio lavoro con uno sguardo professionale. Questo conta. Conta che il mestiere dell'editor si è sempre fatto – anche se meno professionalmente – che si farà ancora di più e che, verosimilmente, lo faranno sempre più i liberi professionisti, perché possono disporre di tempi diversi. Il tentativo di demonizzare questo ruolo è una questione di lana caprina, che dice altro. In realtà si avrebbe bisogno di discutere su funzionamenti e modalità dell'industria culturale. Ecco il vero problema.

Per RadioRai hai curato proprio una serie di trasmissioni sui mestieri dell'editoria...

L'ho fatto perché mi sembrava interessante che alcune migliaia di ascoltatori sapessero che dietro a un libro lavorano un redattore, un traduttore, un ufficio stampa, un ufficio commerciale... Figura, quest'ultima, non secondaria, perché decide la politica commerciale di una casa editrice, decide se posizionare il libro in un ipermercato, in un autogrill o solo in libreria. Perché i lettori non devono

«Non credo esistano, soprattutto nel mercato italiano che è molto povero, provinciale e un po' poco professionale, interventi che trasformino completamente un libro. O che lo inventino»

sapere che c'è anche questo intorno a un libro? Anzi, prendere familiarità con alcune realtà significa desaccralizzare l'oggetto, significa non conferire a un libro quel sovrappiù di status symbol che mobilita snobismi, tanto più ottusi, deleteri, nella misura in cui non si sa di cosa si sta parlando. Il libro presuppone una serie di professioni. Mi sembra una forma di conoscenza. ■

L'etica del gusto

intervista a

Simone Caltabellota

SIMONE CALTABELLOTA

è nato a Roma, dove vive, nel 1969. Poeta e critico, ha curato un'antologia della poesia italiana degli ultimi trent'anni, *Ci sono fiori che fioriscono al buio* (Frassinelli, 1997) e l'epistolario di Charles Bukowski, *Urla dal balcone* (Minimum Fax, 2000). È editor di Fazi Editore.

di

Sonia Minen

Come sei arrivato a fare l'editor, qual è stata la tua formazione?

Ho cominciato leggendo e lavorando sui testi che arrivavano nella redazione di *Nuovi Argomenti*, seguito da Sandro Veronesi e da Arnaldo Colasanti, che sono un po' più grandi di me e mi hanno insegnato molte cose. È stata molto importante anche l'esperienza di fondatore e redattore, insieme con alcuni amici romani, della rivista di poesia *Darsena*, e più recentemente di una rivista di narrativa, *Elliot*. Alla Fazi ho cominciato a lavorare fin dall'inizio, direi quasi dalla sua fondazione, cioè dai primi mesi del 1995.

Sempre nel ruolo di editor?
No, in realtà faccio l'editor dal '97. All'inizio alla Fazi ci occupavamo soprattutto di classici

dell'800 e del '900; poi, attraverso la proposta di alcuni classici dimenticati, italiani come Manlio Cancogni o stranieri come John Fante, ci siamo addentrati sempre di più nel '900, fino ad arrivare alla contemporaneità. E visto che riuscivamo ad avere una certa penetrazione sul mercato abbiamo pensato di lavorare anche sugli scrittori italiani, sia giovani che meno giovani. Così ho cominciato a seguire per la casa editrice gli scrittori che già seguivo e pubblicavo sulle riviste. Questo è un po' il mio percorso. In un certo senso sono diventato editor casualmente, grazie al fatto che il progetto iniziale della casa editrice è mutato nel tempo. Ne sono contento, perché sono un grande divoratore di testi contemporanei, e amo sentirmi parte di qualche cosa che sta succedendo, anche se non disdegno natural-

mente la lettura dei classici. Mi interessa molto il lavoro di ricerca, di indagine su quello che è in corso, mi piace cercare di arrivare prima degli altri ad individuare delle cose.

Come lavorate in casa editrice, c'è qualcun altro oltre a te che legge il materiale che arriva?
▼ C'è un gruppo di persone, fra cui ci

scrivere e fare l'editor sono due cose completamente differenti.

Puoi spiegarci in che senso?
L'editor non deve sostituirsi allo scrittore. Il suo ruolo è quello di lavorarci insieme, di fiancheggiarlo, magari anche di provocarlo in certi momenti, costringendolo a fare i conti con la sua scrittura. Succede, ad

contro di persone, piuttosto, che produce qualcosa di diverso rispetto a ciò che c'era in partenza, qualcosa che dovrebbe essere più ricco, non più povero. Fra autore ed editor c'è un rapporto di cooperazione, di collaborazione completa. E anche di familiarità, a momenti quasi eccessiva. È una profonda complicità fra persone che tendono allo stesso obiettivo

«Mi interessa molto il lavoro di ricerca, di indagine su quello che è in corso, mi piace cercare di arrivare prima degli altri ad individuare delle cose.»

sono anch'io, che legge i testi. Le cose che non leggo personalmente e sono giudicate buone vengono passate a me. Quando c'è anche il mio okay, sottopongo il testo all'editore, che ha l'ultima parola. Di solito ci troviamo d'accordo.

Scrivi ancora da quando hai iniziato a fare l'editor?
Continuo a scrivere versi, perché è un bisogno vitale, una necessità; ma ho un romanzo fermo, e ho capito che finché lavorerò sui romanzi degli altri al mio non ci potrò lavorare. O scrivo o dedico la mia attenzione alla scrittura degli altri, non riesco a conciliare le due cose. Anche se in realtà

esempio, che si lascino delle cose inevase e l'editing può aiutare ad individuarle.

E a quel punto, dopo che hai individuato le parti deboli del testo, come intervieni, che cosa chiedi all'autore?

Io non ho mai riscritto una pagina. Posso dare dei suggerimenti, ma è lo scrittore che deve rivedere quella pagina, e accettare se crede il mio suggerimento. Non si tratta di un'imposizione. A volte nel dibattito sull'editing si dimentica o non viene detto che l'editing non è un lavoro di taglia e cuci; che non è una sovrapposizione dell'editor allo scrittore: è un in-

con modalità e strumenti differenti. Autore ed editor devono essere in completa sintonia. Molti dei miei autori mi dicono che non cambierebbero editore, proprio per la fiducia che si è creata fra noi. Questo non succede solo con me. Gli editor in Italia cominciano a diventare una figura diffusa e ce ne sono di bravi.

Non mi sembra che questa sintonia di cui parli possa essere raggiunta indifferentemente con tutti gli autori e tutti i testi.

No, assolutamente. I testi mi devono appassionare. Devo entrarci dentro, poi la sintonia con l'autore può avvenire ►

«Non è possibile intervenire sui versi di un poeta, puoi dire che funzionano o non funzionano, puoi dare dei suggerimenti di ordine ritmico, ma un verso non lo puoi toccare.»

► nire anche come opposizione, in qualche modo. Sono contento di essere un editor interno a una casa editrice, perché posso scegliere gli scrittori con cui lavorare, e attraverso queste scelte posso realizzare un progetto editoriale e culturale. È per questo che ho sempre rifiutato di fare l'editing di romanzi che non avrei pubblicato. Mi è capitato anche di rifiutare testi proposti dal mio editore, perché non li sentivo nelle mie cor-

de. È una questione morale, una questione di onestà, devi credere negli scrittori che scegli di pubblicare.

A quanto pare ti affidi a criteri importanti, ma anche soggettivi.

Sì, purtroppo, o per fortuna, la scelta è poco oggettiva in questo senso. È un fatto di sensibilità, non ci sono delle regole; l'unica regola è quella di ascoltare la scrittura e di mettersi a disposizione di quella scrittura e di quel romanzo. Bisogna seguire il proprio istinto, quel qualcosa che scatta quando leggi una pagina e ci vedi delle cose che magari sono in nuce, in potenza, non del tutto espresse. Sono questi i testi a cui vale la pena di dedicarsi. La scelta dipende dal gusto personale e dalla linea editoriale e culturale che quel gusto contribuisce a creare. L'editing è una disciplina non dimostrabile, non verificabile, è empirica. Mi è stato chiesto di fare un corso, ho risposto che ci potevo provare ma che lo dovevo fare in pratica, sui testi. Ogni testo è diverso. Il testo ti deve scatenare una passione.

Che cosa ti piace leggere?

Io rappresento un tipo di lettore, un lettore avvertito, appassionato, che difficilmente, credo, si fa influenzare da mode o sovrastrutture ideologiche o intellettuali. Come lettore sono in cerca di certe cose più che di altre: mi interessa un impianto narrativo di tipo classico, mi interessano delle storie, degli scrittori che mettono in gioco se stessi e la propria visione della realtà; non mi interessa un gioco poetico intellettuale sulla scrittura. Il mio scrittore ideale è quello che ha gli strumenti stilistico-narrativi, una scrittura di qualità, e allo stesso tempo cose da dire. Se manca una di queste cose è difficile che ci sia uno scrittore. Il più delle volte capitano scrittori di buon livello che non hanno nulla da dire, da raccontare; al contrario ci sono scrittori che hanno un magma di cose dentro, ma ancora non sono riusciti a trovare un'identità.

Come reagiscono gli scrittori alla notizia che il loro lavoro verrà sottoposto a editing prima della pubblicazione?

Solo alcuni esordienti ne sono sorpresi. Molti scrittori già pubblicati in-

vece lo richiedono, anzi molti scrittori si propongono o mi vengono proposti da agenti proprio per il fatto che alla Fazi si fa un lavoro di editing, cosa che nelle case editrici più grandi non sempre si fa.

Ma ci saranno anche scrittori che lo rifiutano.

Sì, ci sono, ma a me finora non è mai capitato. È una questione di formazione, di concezione della scrittura. La scrittura è individuale in un primo momento; poi, quando un romanzo sta diventando un libro da dattiloscritto o dischetto che era, c'è un passaggio in più. È vero che a volte arrivano testi talmente compiuti che gli interventi sono molto pochi.

Quali sono gli interventi più frequenti?

Sono sulle cadute di tono, gli sbrodolamenti, i pezzi autobiografici inutili, le spiegazioni eccessive; su tutte le scorie che rimangono, insomma. O, da un punto di vista strutturale, sulla posizione sbagliata di capitoli che interrompono in modo scorretto un flusso di eventi, di narrazioni. Ogni caso è un caso a sé. Ci sono editing che durano anche sei mesi, un anno, con riscritture continue, perché ogni problema individuato ne fa emergere a sua volta altri, anche per l'autore. Affinamento da una parte e dall'altra ripensamento complessivo.

Quali dei tuoi interventi sono i meno accettati?

I tagli, il lavoro di riduzione. Ci vuole un po' di psicologia, in questi casi, bisogna dire che quel brano non funziona molto bene, e invitare a ripensarlo. A volte è lo stesso autore che costretto a ripensarlo lo elimina, o lo riduce di molto. Capita che molti scrittori siano legati a un'immagine particolare da cui è scaturito un brano, e quindi sono restii a cancellarla, anche se a volte l'immagine è un punto di partenza superato dalla scrittura stessa.

Dunque, nonostante la lettura appassionata di cui parlavi, il vantaggio dell'editor sullo scrittore sta in un certo distacco, nella sua estraneità al testo su cui lavora?

Sì. Anche se è chiaro che il distacco dell'editor non basterebbe da solo a creare un buon libro. I racconti di

Gordon Lish, l'editor di Raymond Carver, per fare un esempio, sono piuttosto brutti. Tutto quello che funziona in Carver non funziona in Lish: un Carver senza umanità, completamente automatico, freddo.

Quanto è importante l'editing per un buon risultato commerciale?

È fondamentale, le esigenze commerciali vanno tenute presenti. Comunque, per principio, non pubblico un libro che non mi piacerebbe leggere: questa è l'unica vera regola che mi impongo. Un libro esiste solo quando arriva ai lettori. Il successo del libro è anche un giudizio sul lavoro di editing. Come il lavoro dello scrittore è sotto il giudizio dell'editor, così il successo di pubblico è anche un giudizio sul lavoro svolto dall'editor. Da una parte c'è un giudizio oggettivo di vendita, dall'altra un giudizio culturale sulla linea che si cerca di seguire. Un editor serio deve lavorare a un progetto, deve avere un progetto, la sua linea deve essere identificabile; direttori editoriali come Elio Vittorini e Italo Calvi-

no non si chiamavano editor, ma lo erano di fatto.

Esiste la figura dell'editor per la poesia?

No, è inesistente, forse per un fatto economico, perché non vendendo nulla la poesia, l'editor sarebbe una figura quasi inutile.

L'editing non potrebbe garantire anche alla poesia un maggiore successo commerciale?

Per la poesia non credo, il mercato è talmente limitato. E poi i poeti sono forse i più strani scrittori che esistono. Sulle poesie c'è un lavoro non tanto di editing quanto di gruppo: ci sono delle persone di riferimento, dei lettori privilegiati. L'editor è una figura completamente integrale all'industria editoriale, la poesia è un prodotto più artigianale. Non è possibile intervenire sui versi di un poeta, puoi dire che funzionano o non funzionano, puoi dare dei suggerimenti di ordine ritmico, ma un verso non lo puoi toccare.

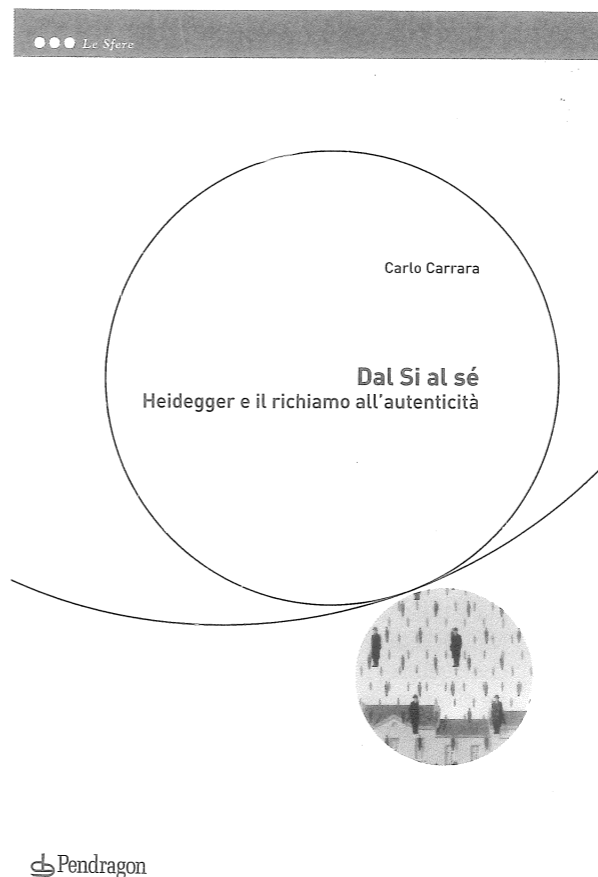
Perché pensi che si possa inter-

venire sulla prosa e non sui versi?

Sulla prosa sono più attivo. Nella prosa non riscrivo, ma suggerisco delle soluzioni, e anche singole parole: nella poesia non lo farei mai. Ho appena finito di lavorare con Valentino Zeichen per *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*. Abbiamo letto insieme le sue poesie, insieme abbiamo visto i punti ritmici che non funzionavano, discutendone. Per me è un'esperienza nuova e molto ricca.

Tutto sommato assomiglia al lavoro che hai descritto per la prosa.

Sì, però a un livello più artigianale, passionale, meno professionale. L'ho fatto in parte anche per Claudio Damiani (*La miniera*, 1997), ma era un intervento più strutturale, sull'architettura. Ecco, si può intervenire senz'altro a livello architettonico. Sì, secondo me si può fare. Comunque l'esistenza di un editor rimane un fatto di integralità rispetto a un'industria, un fatto di numeri. Che non ci siano editor per la poesia è un dato di fatto, per ora è così. ■



Essere e tempo di Martin Heidegger è una tra le più importanti opere filosofiche del Novecento. Ad essa si è ispirata gran parte della cultura contemporanea, dalla filosofia alla teologia, dalla psicoanalisi alla psichiatria. Il presente studio si propone di focalizzare uno dei suoi nuclei problematici fondamentali, l'inautenticità e l'autenticità dell'Esserci, qui esplicito dall'espressione "dal Si al sé" che rappresenta, a suo modo, un "frammento", tutt'altro che inessenziale, per una risposta alla domanda: "Chi è l'Esserci, l'ente che noi stessi sempre siamo?".

Pendragon

Via Artieri, 2 - 40125 Bologna
tel. 051.267869 - fax 051.263572
email: info@pendragon.it - internet: www.pendragon.it

La sintassi del conflitto

intervista a
Antonio Moresco



ANTONIO MORESCO
(Mantova 1947, vive a Milano) ha pubblicato
Clandestinità (Bollati Boringhieri 1993),
La cipolla (ivi, 1995), Lettere a nessuno (ivi, 1997), Gli esordi (Feltrinelli 1998),
La visione. Un dialogo (con Carla Benedetti, Kamehameha Press 1999), Il vulcano.
Scritti critici e visionari (Bollati Boringhieri 1999),
Storia d'amore e di specchi (Portofranco 2000).
Un suo testo teatrale, La santa, messo in scena nel giugno 2000 al Teatro Argentina di Roma dalla compagnia Teatroaperto con la regia di Renzo Martinelli, verrà pubblicato nel 2000 da Bollati Boringhieri.

di Andrea Inglese e Giuliano Mesa

Partendo dal presupposto che uno scrittore fonda, costruisce la propria tradizione: quali sono gli scrittori che sono diventati, nel corso del tuo lavoro, la tua tradizione?
Faccio fatica a fare il percorso al contrario... Ero pressoché incapace di leggere da ragazzino. Ho cominciato più avanti, quando ero in un istituto. Mi sono sbloccato con la poesia. Mi ricordo una pagina dell'antologia di italiano dove c'erano *L'infinito* di Leopardi e *O pianoforte a notte* di Salvatore Di Giacomo... Piano piano ho cominciato a leggere. Poi però, dai venti ai trent'anni, ho smesso del tutto perché allora facevo attività rivoluzionaria e leggevo solo opuscoli politici. Quando ho ricominciato, ho letto uno dopo l'altro tutti quei libri importantissimi che altri avevano letto da ragazzi. Gli scrittori che amo di più sono Omero, Dante, Shakespeare, Cervantes, Leopardi, i russi, Dostoevskij, certi scrittori tedeschi, Melville... Mi piacciono molto anche scrittori come Balzac, però preferisco quelli che, anche con una visione precisa, forte della realtà e del linguaggio, mettono in gioco anche altre cose... Ad esempio, tra gli italiani del Novecento, *Con gli occhi chiusi*, *La coscienza di Zeno* e *La cognizione del dolore*...

Nella tua scrittura, sulla componente narrativa prevale il riuscire a condensare in poche righe elementi lessicali e sintattici con quell'intensità che è della scrittura poetica, di certa scrittura in prosa della quale un capolavoro è sicuramente *La cognizione del dolore*...

Sì, della costruzione del racconto in maniera "salsiccesca" non me ne frega proprio niente. Questi che prendono un budello e ci ficcano dentro il macinato, fanno una scaletta e poi riempiono... Non c'è nessuna curvatura in questa maniera di

immaginare, di costruire. E mi dà angoscia. Certe persone provano angoscia per libri che a me invece fanno respirare, io provo angoscia per i libri dove c'è questa costruzione del tempo lineare, questa concatenazione degli eventi consolatoria. È una resa. Non solo non è così la vita, ma non è così nemmeno il nostro processo mentale, il modo che abbiamo di muoverci dentro queste cose che abbiamo chiamato tempo e spazio. E non è neanche vero che è più comprensibile. Lo è se accetti questa descrizione consolatoria della realtà, che ti mette al riparo dal rischio. E appunto per questo non mi piacciono neanche certi "giochi fantastici", perché anche lì c'è un'operazione assolutamente interna alla stessa concezione. Questa curvatura, che trovo in Kafka, in Céline, in Italia generalmente non c'è. C'è questo finto esoterismo, la costruzione delle piccole macchine misteriche alla Buzzati: sono insopportabili, non c'è nessun sfondamento. Ma anche il fantastico per eccellenza, così letterario, impostato, alla Landolfi: anche se riconosco la sua levatura, sinceramente non mi entusiasma. In Italia c'è pochissimo in questo senso. Trovo qualcosa del genere nei libri di cui ti parlavo: quello di Tozzi, prima ancora nei *Viceré*, poi nella *Cognizione*, che è come una bolla che scoppia, e questo succede raramente negli scrittori italiani, di vedere delle bolle che scoppiano... allora sì che qualcosa si sposta! Se no c'è solo la costruzione di un movimento apparente attraverso un filo temporale di convenzione. Si è abituati all'idea del romanzo come narrazione di un'ipotesi di formazione... sono delle truffe, dei modi per ingannare il prossimo, di trarne profitto. Mi sembra che le cose siano molto più rischiose...

La parola chiave mi sembra "convenzione": la convenzione del realismo, così come quel-

«Si è abituati all'idea del romanzo come narrazione di un'ipotesi di formazione... sono delle truffe, dei modi per ingannare il prossimo, di trarne profitto. Mi sembra che le cose siano molto più rischiose...»

la del romanzo di fantasia, evidentemente tu non le rispetti. È anche vero che il superamento delle convenzioni è una cosa acquisita - e ciò nonostante suscita un certo scalpore il fatto che qualcuno, ancora, si assuma il rischio di una forma, di un'opera, di una pronuncia... Per dirlo in altro modo: la convenzione che tu hai rotto è quella che si è formata nel corso degli ultimi vent'anni, secondo la quale, per scrivere, non è necessario avere qualcosa da dire...

È vero che c'è questa convenzione: fai un libro "realistico" e va bene, fai un libro "fantastico" e va bene, ma se fondi in modo esplosivo le due cose facen-

dole diventare una terza, allora... Per quanto mi riguarda, quello che mi ha colpito di più è il fronte di antagonismo che ho incontrato, anche da parte dell'avanguardia... reazioni velenose, risentite, cattive... È curioso il rapporto che questi signori hanno nei confronti della biografia di uno scrittore. Per me, che uno scrittore abbia una biografia "pesante" o "leggera" non importa un cazzo. Però vedo che c'è quasi il terrore ad ammettere che dietro a quello che uno scrive possa anche esserci qualcosa di terribilmente forte a livello personale. Che Dostoevskij sia stato là, sul patibolo, in attesa dell'esecuzione, non è una cosa irrilevante, mi pare. Che Primo Levi sia stato davvero ad Auschwitz... Fa una qualche differenza,

mi pare, che il suo non sia un libro di *fiction*, un romanzo storico, come si dice adesso per esorcizzare... Ma qual'è la vita pesante e la vita leggera? Dante ha avuto una biografia pesante, Kafka faceva l'impiegato, Emily Dickinson è stata dentro la sua casa per tutti quegli anni, ma che cos'ha combinato in quei pochi metri quadri! Perché conta soprattutto il grado di intensità con cui uno vive le proprie esperienze, che cosa ne cava fuori, siano quelle di una falsa fucilazione, della caccia alle balene o di questa signorina che faceva il pane con le sue mani e girava per la sua stanza e guardava il giardino dalla finestra... Perché allora tanta paura? Il problema è che adesso c'è quest'idea, autodifensiva: siccome non abbiamo ▶

foto di m.c.



un cazzo da dire, e siamo anzi mentalmente strutturati per poter pensare solo che non c'è più un cazzo da dire, siccome siamo o ci sembra di essere solo ed esclusivamente all'interno di un meccanismo autoreferenziale, allora così deve essere per tutti e guai a chi osa dire il contrario!

Penso che sia avvenuta una congiunzione tra il feticismo della testualità e la necessità di produrre opere che siano merci, e allora la scindibilità tra l'autore e la sua biografia deve essere assoluta...

«Ma qual è la vita pesante e la vita leggera? Dante ha avuto una biografia pesante, Kafka faceva l'impiegato, Emily Dickinson è stata dentro la sua casa per tutti quegli anni, ma che cos'ha combinato in quei pochi metri quadri!»

Si, perché certe cose, che avevano inizialmente degli aspetti di demistificazione preziosi, sono state poi codificate selettivamente in un'ideologia e sono diventate del tutto funzionali a questa epoca e alla sua autodescrizione, a quest'idea del depotenziamento mercantile come unica dimensione possibile della vita, dell'arte, della letteratura...

Ci sono procedimenti che mi hanno colpito molto negli *Esordi*, e già in *Lettere a nessuno*, dove racconti della militanza. In particolare, lo svuotamento di ogni coordinata ideologica più comune (razionalizzazioni, spiegazioni, ecc.). Se apro i libri di narrativa italiana contemporanea, ciò che mi pare dominante è la presenza pervasiva del chiacchiere. La lingua si presenta nella forma dell'assoluta familiarità, di un io in primo piano, ragionante o, nei casi più "audaci", sragionante. Negli *Esordi* tutto ciò è eliminato. Il protagonista del tuo romanzo non è riconducibile a nessuno dei due modelli più ricorrenti nel '900: quello dell'idiota dostoevskiano e quello dello spettatore. Per l'idiota, in Italia penso al protagonista della *Macchina mondiale* di Volponi e a quello del *Serpente* di Malerba. Lo spettatore è il tipico personaggio alla Svevo o alla Pirandello, colui che non ci crede, che non è mai coinvolto fino in fondo. Il tuo personaggio ha invece, da un lato, un'adesione totale agli eventi, dall'altro, una totale incomprensione dell'evento. Sembra l'unico che non sappia quello che sta facendo, cioè non se lo spiega, non lo mette dentro una cornice ideologica, ma comunque agisce.

Quando scrivevo quel libro (e ci ho messo un sacco di anni) mai una volta sono stato sfiorato dall'idea che stavo raccontando quelle cose in un modo diverso dall'unico in cui si sarebbero potute raccontare. Perciò quando poi mi hanno detto "Non si capisce un cazzo!" sono caduto dalle nuvole. Mi è stato fatto notare che c'è questo depotenziamento dell'io, o meglio di quella che generalmente viene considerata come una caratteristica fondamentale dell'io: la razionalità ordinatrice, o che crede di essere tale, nei confronti dell'esterno. Forse avevo bisogno di

abbassare moltissimo questo tipo di funzione, che è vista generalmente in modo iperbolico, se no tutto il resto rimaneva fuori, restava solo una descrizione della realtà preordinata dall'interno, attraverso questa idea dell'io, questa sorta di intelligenza macchinica, ordinatrice delle cose e dei concetti. Invece, come succede con i vasi comunicanti, devi abbassare uno in modo tale che l'acqua possa allagare tutto... E allora, probabilmente, indebolire (tra molte virgolette) la funzione dell'io soggettivo, scrivente, mi era necessario per creare questa "trasmissione" di tutti gli elementi, anche all'interno stesso delle cose, esordicamente.

Jameson dice del postmoderno: "Hanno smontato l'idea di espressione", quindi tutta l'idea di un interno ed un esterno - rimane solo l'immagine di una perfetta superficie e della ricombinazione di ciò che già esiste. Invece tu riproponi l'esigenza dell'espressione come possibilità di dare forma all'inarticolato, di portare alla luce qualcosa, che non è già dato prima del lavoro che gli fornisce una struttura, un linguaggio, un corpo testuale. Nel panorama attuale c'è un'attitudine contraddittoria. Da un lato, l'enfasi sulla morte dell'autore, la scrittura senza stile, un nuovo "grado zero"; dall'altro, la necessità di appigliarsi, per giustificare il fatto che la letteratura esiste, all'idea che qualcuno comunque vuole esprimere qualcosa. Infatti, sono poi tutti pronti a gettarsi sulla biografia dell'autore famoso...

È proprio un sistema, quel sistema della doppia verità che ha evidenziato Carla Benedetti nel suo ultimo libro [*L'ombra lunga dell'autore*, Feltrinelli 1999 - ndr], un sistema mentale basato sull'ipocrisia, per cui da una parte si va avanti in maniera inerziale con una serie di posizioni teoriche ormai sgonfiate, e dall'altra c'è questa pratica terminale, da funzionari, che coinvolge attivamente le stesse persone e le loro carriere. C'è un intreccio assoluto tra i due atteggiamenti. È una cosa orribile... Da una parte queste teorie dell'assoluto depotenziamento di ogni dimensione che comporti attrito, creazione, invenzione, il fatto che tutto ormai sarebbe solo gioco orizzontale e autoreferenziale, *bricolage* ecc... men-

tre dall'altra c'è l'evidenza del fatto che tutti i meccanismi editoriali giocano invece proprio sulla *griffe* dell'autore. E va avanti in modo sempre più inerziale questa idea che tutto è rete, interconnessione, gioco di echi, che non può esserci più sconnessione, stacco, lacerazione (neppure con la fresca e tumultuosa, paradossale e demistificante irruenza e senso della scoperta che contraddistingueva l'opera di Manganelli, ad esempio, per citare uno scrittore col quale non sono in sintonia ma che rispetto). È ovvio che nella letteratura esiste sempre, in forme e gradazioni diverse, un elemento di autoreferenzialità, ma se riduci tutto a questo e solo a questo è appunto qualcosa dove niente può entrare e niente può uscire. Insomma, è la morte! Che ragione c'è di tenere artificialmente in vita la letteratura, se è solo questo? Sono nodi che mi sembra stiano venendo pian piano al pettine, e questo non è poco...

Non è assolutamente vero che l'autore è scomparso. Si è consolidato il marchio, piuttosto... Quando un autore ha raggiunto una certa condizione editoriale e critica, poi qualsiasi cosa scriva va bene... Riguardo a Beckett, secondo me, il tuo discorso colpisce soprattutto, oltre l'autore, una certa lettura che se ne è fatta e che si è istituzionalizzata. Tutta una linea francese - Blanchot, Barthes, Foucault, ecc. - ha concepito l'idea di negazione presente nella letteratura come semplice annichimento delle forme e del senso. Questa "dottrina" diviene poi un luogo comune negli anni '80 e '90, in quanto la realtà stessa si presenta ormai come un repertorio di forme interscambiabili e insignificanti. È come se di Beckett si fosse scelto il nulla e del nulla si fosse fatto un idolo, invece l'interessante è vedere che cosa produce la negazione, cosa accade dopo la tabula rasa...

Sì, era contro questo che mi scagliavo. Perché soprattutto il Beckett ricchissimo della *Trilogia* l'hanno irrigidito su aspetti che sono sì presenti però giocano anche con altre cose. Come hanno araldizzato la sua persona fisica, hanno araldizzato anche la sua opera, tirandone fuori una delle componenti e assolutizzandola... In questa epoca, secondo me, le ideologie di copertura

sono quella del labirinto da una parte e quella della fine che non finisce dall'altra. Io con Beckett faccio un corpo a corpo, mi incazzo anche, pur nella mia grande considerazione per lui, ma è una battaglia aperta. Mentre non lo è in chi usa epigonalmente una parte di Beckett astraendolo dal resto... non è che puoi affrontare solo i nemici che vorresti affrontare, ci sono dei nemici che ti devi strappare le budella per farci un corpo a corpo.

Nella tua critica del labirinto postmoderno hai individuato un'operazione ideologica di "adomesticamento" condotta su di un mito estremamente potente, di cui vengono amputati alcuni aspetti centrali (il mostro, il volo utopico, ecc.). Tu non hai detto: buttiamo a mare il mito del labirinto in quanto tale, ma hai denunciato piuttosto la sua immagine depotenziata. Un'altra delle idee che tu attacchi è quella dell'artista *bricoleur*. Essa è entrata a far parte del corredo ideologico di ciò che tu definisci l'epigonalismo. Ma non vi sono elementi nella figura del *bricoleur* che possono essere recuperati e valorizzati?

È talmente ovvio che all'interno del lavoro artistico ci sia anche una parte di laboratorio! Quanto alla parola *bricolage*, a me non piace molto perché implica un'idea di letteratura puramente cumulativa: l'idea dell'addizione. Invece il lavoro artistico io lo sento come moltiplicatorio. Ci sono sì questi elementi di artigianato, di *routine*. Però, anche in questo caso, il problema è se tutto si esaurisce in questo. Porre tutto l'accento su questo aspetto, come sull'autoreferenzialità, significa avere un'idea del lavoro artistico come di un prodotto seriale. Quando cessa di esistere questa componente di spostamento interno, di rischio - se non invadi più nulla e non sei più invaso da nulla, a cosa serve scrivere? Che senso ha? È pornografia! Allora mille volte meglio la pornografia esplicita! Non sento la necessità di dire e ridere che c'è anche questo aspetto nel lavoro creativo perché da una parte è un'ovvietà, dall'altra una cosa inutile. Lo dicono e lo ripetono così tanto che sembra di voler cercare un punto di conciliazione. Io non cerco punti di conciliazione perché è evidente che le variazioni sul tema te le lasciano fare, le accettano, ma siccome c'è un sistema di doppia

verità... Non vai avanti di un millimetro se stai sul loro stesso terreno. Ce ne sono già così tanti che mediano sempre, su tutto! Io sono una persona timida, però su queste cose non bisogna transigere, mi pare, se no sei fritto. Come nei regimi totalitari. Ci sono anche lì delle zone di decompressione. Ti collocano in un qualche posto *ad hoc*, purché tu non metta in discussione il nocciolo, il fulcro. Tra di loro fanno finta di differenziarsi sulle piccole cose irrilevanti, ma alla fine si autolegittimano sempre l'uno con l'altro: è tutto un sistema di autolegittimazioni reciproche. In Italia c'è poi una tradizione enorme in questo senso, in ogni campo. È uno spettacolo indecoroso. Non c'è nessun movimento interno... ■



«Non è che puoi affrontare solo i nemici che vorresti affrontare, ci sono dei nemici che ti devi strappare le budella per farci un corpo a corpo.» ▶



Antonio Moresco

Il serpente

foto di Fabio Mantovani

Da quando era stato svegliato nella cabina telefonica, il serpente, strisciando sullo stomaco vuoto, aveva percorso molta strada, faticosamente, perché non riusciva ad attutire l'asprezza di certi spigoli di marciapiede che incontrava. Nella cabina, prima di appoggiare la testa su quella comoda forcella, aggrovigliato attorno all'apparecchio telefonico, si era lasciato ciondolare per un po' accanto al ricevitore staccato e penzolante, aveva ascoltato con stupore la vibrazione sonora che ne scaturiva, regolare, intermittente e remota come il verso di un uccello notturno tra il fogliame. Poi si era sentito afferrare improvvisamente da quella mano...

Aveva abbandonato la cabina telefonica, strisciando per un po' sotto le automobili in sosta. D'un tratto, sporgendo la testa oltre il gradino del marciapiede, aveva visto all'improvviso di fronte a sé una straripante macelleria. Piccoli animali scuoiati penzolavano in fila dal soffitto, e non era il caso di sottillizzare se erano vivi o morti. Il serpente congetturava che, avvitanosi sul bancone e inalberando la testa, con uno scatto fulmineo sarebbe forse riuscito ad addentarli. Era stato sul punto di srotolarsi pezzo dopo pezzo da sotto l'automobile, di attraversare facendo finta di niente il marciapiede, ma la vista della grande mannaia che il macellaio mulinava nell'aria lo aveva dissuaso dal tentare. Stava ancora in quella posizione, con la testa sul gradino del marciapiede e gli occhi incollati alla vetrina, quando, sbucando fulmineo da una grata, un gatto era balzato su di lui addentandogli la testa. Aveva sentito uno dei suoi dentini aguzzi penetrare nettamente nella gelatina del cervello. Aveva sbattuto da una parte all'altra la testa, alla quale il gatto stava ancora uncinato con

unghie e denti, poi l'aveva ritirata di scatto sotto l'automobile.

Gli pareva che adesso quella bestia non ci fosse più. Aveva infilato la testa in un buco di scarico dell'acqua che si apriva nello zoccolo del marciapiede. C'era fresco e buio là dentro e se faceva sibilar la lingua poteva misurare quanto fosse vasta e risonante quella cavità. "Se solo potessi scomparire per sempre qui dentro..." pensava "lasciarmi cadere dall'alto nell'acqua buia che scorre in silenzio sotto la città!" Era rimasto a lungo così, affacciato al buco di scarico, mentre il dolore si affievoliva lentamente.

Più tardi, continuando a strisciare sotto le vetture in sosta, si era trovato tra le grandi ruote di un autobus parcheggiato a uno dei lati della via. Aveva guardato in alto, tra gli ingranaggi incrostati di fango. Si era andato a cercare un posto sicuro là in mezzo, ma quando l'autobus si era rimesso in moto gli era parso che uno degli ingranaggi, girando vorticosamente, gli avesse stracciato le squame in qualche punto lontanissimo del corpo. Si era avviluppato meglio attorno a una sbarra che rimaneva immobile, o che forse girava vorticosamente ma che, scivolandogli sullo squame, non spostava di un millimetro il suo corpo. Il motore rombava sopra di lui, mandava aria calda. Le sue vibrazioni lo intontivano un po'. Nei tragitti più lunghi tra una fermata e l'altra, quando l'autobus prendeva velocità e l'asfalto fuggiva di sotto, mentre le grandi ruote giravano vorticosamente sulla strada e la sbarra metallica roteava senza incontrare attrito all'interno del suo corpo aggrovigliato, il serpente, immobile, ad occhi chiusi, sibilava.

Poi l'autobus si era fermato per non ripartire più.

"Devo essere arrivato al capolinea!" si era detto il serpente, cominciando a srotolarsi. Ora la sua fame era davvero incontenibile. Aveva attraversato la strada, arcuando molto le sue spire per far presa sull'asfalto. Poco più in là si era fermato a bere un po' d'acqua nella conchiglia di una fontanella. Inalberando la testa, si era incantato a guardare, appena sopra il rubinetto, l'immagine piccola e in rilievo di un altro serpente nell'atto di inghiottire un bambino. "Sarà lo stemma di questa città?" si era detto. Strisciando per un po' senza neppure cercare di nascondersi, si era imbattuto poco dopo in un'edicola. "Forse lassù troverò il modo di procurarmi un po' di cibo" pensava arrampicandosi sul suo tettuccio.

Era rimasto là in cima molto a lungo. Sporgeva la testa non visto, la lasciava penzolare guardando da vicino le persone che comperavano il giornale, e qualche volta non riusciva a trattenere un sibilo. I suoi occhi erano attratti da un'immagine a colori che spiccava sulla copertina di una rivista: gli pareva di riconoscere della carne viva e del pelo. Aveva accostato la testa ancora di più, lambendola con la lingua. C'era stato un po' di trambusto all'interno. Il serpente aveva spalancato la bocca, addentando la rivista prima di fuggire. Ma mentre strisciava giù dal tettuccio dell'edicola, mordendo più volte la sua preda, si era reso conto che non era commestibile.

Nella zona in cui si trovava non c'erano automobili sotto cui nascondersi. Così aveva cominciato a strisciare dietro il gradino di un marciapiede e gli pareva che nessuno lo vedesse. C'era un semaforo incredibilmente rosso, al centro della via. "Finalmente!" si era detto il serpente, e nel suo cervello forato si era mossa un'improvvisa fantasia sanguinaria. Risalendo faticosamente fino in cima, spira dopo spira, inalberato di fronte al globo acceso e rigurgitante del semaforo, aveva scagliato la testa contro il vetro ad occhi spalancati. Un istante dopo stava precipitando a terra per il dolore. C'erano vetri rotti sull'asfalto della via, segno che forse non era stata la sua testa a fracassarsi. Si era contratto, slanciandosi in avanti aveva raggiunto di nuovo il marciapiede, e mentre imboccava un cancello inutilmente chiuso sentiva dietro di sé il tonfo delle automobili che si stavano scontrando con fragore.

Ora, sepolto nell'erba, strisciava piano, invisibile. Voleva raggiungere una grande casa che si indovinava in fondo. Ecco... arrivato! Ma com'era difficile salire su per quello scalone segmentandosi a ogni gradino, e poi attraversare il portone che c'era in cima, passando sotto quel busto di gesso immobile in cima alla rin-

ghiera di finto marmo, e poi avanzare scivolando a fatica su quei pavimenti lucidi di cera, attraverso quella vasta anticamera illuminata a malapena da un lucernario là in alto, fino a un'altra stanza dalla tappezzeria blu scura, dove una donna gemeva e urlava al centro di un grande letto insanguinato.

Era riuscito a strisciare sulla cornice di una porta a muro, fino al segmento in alto. Da là sopra, affacciandosi di tanto in tanto, poteva vedere quello che succedeva nella stanza. Scrutava ogni cosa attentamente. Ma non era facile capire. Stava spuntando qualcosa... Una cosa insanguinata era scaturita all'improvviso da un grande squarcio pulsante. Poco più sotto, su un lenzuolo bianco, si era riversata nello stesso istante un'incontenibile scarica di feci. Una testa di neonato d'uomo ci era piombata dentro a capofitto. Poi era volato fuori il resto del suo corpo.

Il serpente fissava con sospetto il brandello di cibo rigettato con furia da quell'altro animale a bocca spalancata. Per guardare meglio aveva lasciato pendere sempre più la testa oltre la cornice della porta a muro, girandola di lato perché aveva gli occhi dalle parti. Poi c'era stato un grido e la sua lingua, nell'eccitazione, non aveva saputo trattenere un sibilo.

Quando tutti erano infine usciti dalla stanza e solo una donna dormiva profondamente nel suo letto, era disceso in silenzio, strisciando con circospezione lungo la cornice. Aveva inalberato la testa accanto al volto del neonato, guardandolo per un po' con diffidenza. Per sicurezza l'aveva lambito con la lingua. Poi, una dopo l'altra, aveva sollevato le sue spire nella culla posta a fianco del letto grande, l'aveva riempita completamente. Si era disteso sul corpo del neonato, avviluppandolo. Nella sua bocca enormemente dilatata, intanto, ripercorrendo lo stesso viaggio all'incontrario, sprofondava già il piccolo cranio lavato e profumato. L'intero corpo del neonato scendeva piano verso lo stomaco del serpente, divincolandosi a ogni contrazione della bestia. Ormai quella fame terribile era placata. Il serpente, ancora disteso in spire più lente nella culla, aveva sentito per un'ultima volta il piccolo corpo muoversi dentro di sé.

Si era assopito per un po', non si sentiva più nulla. Forse era notte. Doveva scuotersi di dosso la profonda sonnolenza della digestione, lasciare quella comoda culla e fuggire, pensava il serpente. Si era lasciato cadere sul pavimento, pesantemente, aveva ritrovato quello scalone ed era sceso piano, un gradino dopo l'altro, cercando di non rotolare giù nel dormiveglia. Fuori, l'aria umida della notte

sulle sue squame l'aveva fatto trasalire. Con un ultimo sforzo aveva percorso ancora un po' di strada. Era finito di traverso su un paio di rotaie di tram sopraelevate, non ce la faceva più ad andare avanti. "Basta" si era detto "mi fermo qui".

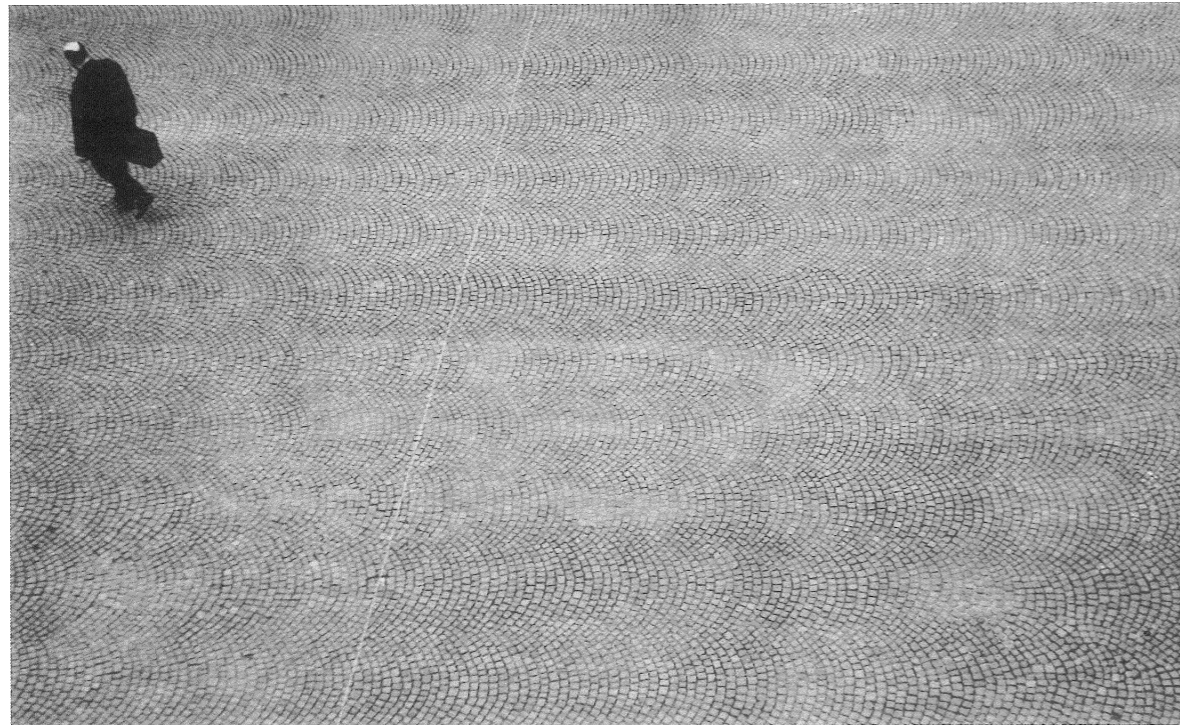
Pochi istanti dopo, disteso in mezzo alla via, con il gonfiore dello stomaco sopra le rotaie, si era finalmente addormentato. ■

«Sporgeva la testa non visto, la lasciava penzolare guardando da vicino le persone che comperavano il giornale, e qualche volta non riusciva a trattenere un sibilo. I suoi occhi erano attratti da un'immagine a colori che spiccava sulla copertina di una rivista: gli pareva di riconoscere della carne viva e del pelo.»

Enrico Capodaglio

Tre racconti

foto di m.c.



ENRICO CAPODAGLIO è nato a Recanati nel 1954 e vive a Pesaro. Ha pubblicato Nietzsche e la fenomenologia dell'interminabile (Corbo, Ferrara, 1983), studi sulle liaisons dangereuses tra letteratura e filosofia: da Melville a Leopardi, da Pasolini a Volponi (apparsi su Strumenti critici). I suoi interessi convergono sul Novecento italiano con ricerche su Rebora, Amelia Rosselli, Caproni, De Signoribus. Nel 1998 è uscito il libro di racconti Diciannove novelle sulla bellezza (Transeuropa, Ancona).

Il cielo di gennaio

Quando Paul vide la mappa del cielo di gennaio si dimenticò un po' della ferita. Era stato operato da poco e la ferita doveva restar viva, la pelle rigenerarsi senza punti. Va be', ma là dov'era, con la ciambella di gomma a levarlo, non era piacevole.

Sulla mappa è disegnato un monte chiazato di neve, una barbetta d'abeti e il cielo è nero al margine superiore del foglio e digradato verso il grigio via via che si scende, alonato sui contorni aguzzi e gugliati dei monti. Sulla mappa sono segnati il Sud, l'Est e l'Ovest. Ma l'Ovest è al posto dell'Est, chissà perché, e il Sud al posto del Nord. Puntini bianchi di diametro diverso formicolano nel grigio. Più grandi Betelgeuse e Cane minore, medi Castore e Polluce, piccolissimi gli altri. Solo se accorpati certi puntini meritano un nome: Pleiadi, Athena, Procione. Segmenti sottili li congiungono: in figure aperte, come per i Gemelli, o chiuse, come nel poliedro di Balena, dalla coda zigzagante da spermatozoo. Anche Orione è chiusa in sette lati dentro cui stanno candidi pois.

Vicino ai puntini vi sono scritte: Cancro, Auriga, Toro. Maiuscole, e sono le costellazioni. Minuscole: Wasat, Mebsuta, Iadi, e sono stelle. M44 e M35 stonano un po', forse scoperte da poco, e non c'è più voglia d'inventare

dei nomi leggendari, di sfogliare i dizionari di mitologia.

Ecco, pensa Paul, lo stellato è un caos di gas, di luce e materia e solo questi puntini congiunti da segmenti ce ne danno la vera realtà. Un cosmo sproporzionato, smisurato, infinito, indefinito cioè, trova senso su questa mappa.

Mebsuta precipita in un vortice di luce bollente, ma solo dicendo che splende come cinquemilasettecento soli ciò che fa ha un senso; Castore fugge per fatti suoi finché non si cattura a quarantacinque anni luce da noi. Le stelle che si credono reali sono loro ad essere segni, che vanno tradotti in figure geometriche, i nomi di questo foglio, in misure di magnitudine: lo scopo dell'universo è di chiarirsi in questa mappa.

I segni però devono esistere. Se nessuno li avesse scritti nel cielo questa carta sarebbe uno sgorbio, e poi noi ci offenderemmo. Basta essere sicuri che ci sono. S'aggiustò sulla ciambella: il dolore gli ricordava la ferita aperta, ma anch'essa era solo un segno e persino lui che cercava la posizione migliore, lo capiva una volta che l'aveva trovata e si sentiva abbastanza bene da pensarci. Mentre la realtà sono le parole 'dolore', 'ferita aperta' che creano il senso di quel getto di nonvivopiu', di

«Allora quei puntini bianchi sulla carta, i segmenti, i nomi minuscoli sul grigio più ballante e lattiginoso verso i monti sarebbero avvisi che attenti, la realtà c'è, è fuori, e che aperta, fenduta è l'atmosfera.»

quella pozzetta sanguinolenta e umida.

Se invece ci fosse il Gran Comunicatore, le stelle sarebbero più che segni sulle mappe o rune d'un cielo arcaico, ma bocche di fuoco sputate da un crematorio di morte, tanto lontano, per fortuna, da risparmiarci, ma tanto vicino da poterlo studiare. Però sarebbe bello, pensò Paul, che le parole fossero solo fosfeni elettronici sul video, concrezioni d'inchiostro, sciami di fonemi, tracce d'una Presenza vera che è altrove, passata prima di lasciarci il segno.

Allora quei puntini bianchi sulla carta, i segmenti, i nomi minuscoli sul grigio più ballante e lattiginoso verso i monti sarebbero avvisi che attenti, la realtà c'è, è fuori, e che aperta, fenduta è l'atmosfera. Se così fosse, pensò Paul, sarebbe troppo bello, ci sarebbe persino da sperare che la mappa fosse arsa dagli sputi di fuoco delle stelle più vicine, che i libri venissero distrutti col gas, con le fiamme, dal rotolare dei globi, pur di vedere bene com'è fatto il mondo.

Allora però anche il dolore della ferita sarebbe vero e io non potrei più guardare la mappa.

Irriducibili

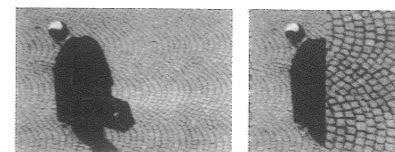
Fece in tempo a nascondere il foglio informazioni per la curva nord. Sotto la scritta 'Irriducibili' c'erano gli orari per le trasferte, gli slogan da scandire. Il padre era laziale, lei romanista.

Chiara doveva partire per Milano, il giorno dopo aveva greco, interrogazione. Anche il professore era irriducibile: interrogava di lunedì senza pietà. A tavola pranzò sola, il padre era in ospedale, la madre pure: medico lei, infermiere lui. Il fratello era romanista, ma non capiva niente, neanche voleva parlargli.

Una partita e poi al Metanoia, una discoteca per mille persone, dove c'è la gente giusta, nessuno ti conosce ma conosci tutti, sei libero e poi dalle otto del lunedì, crampi allo stomaco, un polverone di sgrigate e si sta a casa.

Il piano era buono: in attesa dell'ora della partita masticò una rosetta di cauciu col prosciutto cotto già iridescente, azzurrino. Lo notò ma lo mangiò lo stesso, sciogliendone il disgusto col gas arancione d'una Fanta. Sfogliò la Medea, il testo greco tornato astratto, informale. Linguettes e riccioli: *nyn elpides ouketi moi paidon zoas*, una parete di sesto grado senza appigli, su cui uno scalatore avesse inciso un testo in una lingua morta, neanche a leggerlo riusciva più.

Il pulviscolo minuto dei suoi commenti cifrati: verso 978, la sventura dell'aureo diadema, *anadesman* però vuol dire benedice. Sul palmo della mano c'era ancora scritto: on uguale *ekeinon*, retto da *euagg*. On retto da *epatychein*. Poi via, i soldi per la metro pronti, appuntamento in via Appia nuova, sette auto con le bandiere. Allo stadio ci furono disordini prima della partita. Lei scagliò un tamburo addosso a un poliziotto in borghese, vallo a sapere. Venne presa, portata in gattabuia a spintoni. Sembrò ancora più piccola. Era un fagotto con due gambette magre, non più di uno e cinquanta. Dovette dare il numero dei suoi. Durante la notte, nella stanza squallida, compatita perché era bruttina, ma non strapazzata per lo stesso motivo, non accese il televisore a diassette pollici, il padre non s'era trovato. Tirò fuori dalla tasca la Medea con la traduzione interlineare, il Pechenino e per la prima volta in vita sua lavorò con piacere.



Il matematico Abel

Niels Henrik Abel morì all'età di ventisei anni. Suo padre era pastore nel villaggio di Findo, in Norvegia. A sedici anni, spinto dal suo insegnante di cui non si ricorda il nome, lesse *Disquisitiones* di Gauss. Si rese conto, durante la lettura, che Eulero aveva dimostrato il teorema del binomio soltanto per potenze razionali ed egli riuscì dare una dimostrazione valida per il caso generale.

Carl B. Boyer non manca di citare (Storia della matematica, p. 587) la storica memoria del milleottocentoventiquattro, *Sulla risoluzione algebrica delle equazioni*, ma altrettanto importante è il suo viaggio del ventisei a Parigi, dove conobbe Legendre e Cauchy.

A diciotto anni gli era morto il padre e fu lui a mantenere la famiglia. Più difficile gli riuscì il compito quando s'ammalò lui di tubercolosi, in seguito agli stenti, e alla miseria. Nel milleottocentoventinove morì come tutti.

Il dono più gradito lo ricevette dopo morto: una lettera gli comunicava la nomina a professore di matematica dell'università di Berlino. In quell'occasione venne ripescata la sua memoria smarrita per parecchi anni.

Sin da quando nel XVI secolo erano state risolte le equazioni di terzo e quarto grado, i matematici s'erano occupati del problema della soluzione generale delle equazioni superiori al quarto grado. Nella sua memoria Abel giungeva a conclusione definitiva: non esiste.

Non esiste una formula generale, espressa in termini di operazioni algebriche, da effettuarsi sui coefficienti d'un'equazione polinomiale, che permetta di trovare le radici dell'equazione, se il grado di questa è superiore al quarto. ■



Jacqueline Lucas

Pelle morta

JACQUELINE LUCAS vive a Londra con la figlia Chili Palmer. È in attesa di un altro bambino. La sua poesia e la sua narrativa sono uscite su riviste come *Ambit*, *Pulp Fiction*, *EM*, e nell'antologia *The Rites of Spring*, pubblicata da *Fourth Estate*. Tiene regolarmente letture pubbliche dei suoi scritti. Ha lavorato anche ad un video-diario sulle cure a cui si è sottoposta per riuscire ad avere Chili, ed ha in preparazione un'opera di narrativa più lunga.

SONIA MINEN vive fra Percoto, in Friuli, e Bologna. *Dead Skin l'ha letto sulla rivista londinese Ambit* (n. 153, 1998), e le è sembrato che ne valesse la pena, per la sua descrizione, né frivola né melodrammatica, di quel misto di stupore, di compassione assurda e di estorta complicità che può prendere le donne davanti ai loro molestatori, almeno quelli meno pericolosi.

traduzione di Sonia Minen

Mi accoglie come una vecchia amante, si mette cauto il mio piede sulla pancia e mi liscia il polpaccio con una carezza casuale. La carezza ci permette di fingere che non sarà fermato e la cosa non mi piace. Ogni volta che torno a distanza di anni mi aspetto che se ne sia andato. Fallito. Non smetto mai di chiedermi perché continuo a tornare. Questa volta non ci sono donne di mezza età in coda. All'ammollo normalmente svelto oggi viene dedicata maggior cura. Acqua calda e sapone in una bacinella da camera oscura alla sua sinistra, ed eccolo tornare bardato col suo famoso grembiule verde, e in testa una lente binoculare nera mentre affila i suoi coltelli. Prima su strisce di cuoio appese al muro sudicio fra pagine gualcite di riviste che sembrano vecchie di trent'anni, e mostrano cosa dovevano essere le supermodelle israeliane di un tempo, poi su una gigantesca lima in cartone smerigliato.

Tasta delicatamente le piante ruvide dei miei poveri piedi e decide che ci vuole più tempo. Forse questo gli dà un frisson d'attesa, finché si appoggia il mio tallone sull'inguine e sistema il piede per iniziare a recidere. Colloca il tallone in modo da sentire la punta del mio alluce confortevolmente vicina a quello che era un organo sessuale attivo, un tempo. È l'unica salvezza di un uomo che altrimenti avrebbe potuto essere rinchiuso ad assaporare i ricordi di tutte quelle dita.

Fuori dalla lurida tenda gialla che segna i con-

fini del suo dominio sento le donne prese dalle loro acconciature. Siedono con i bigodini in testa, bevono caffè e si fanno dipingere le unghie di rosso sangue, strillando auguri di Buon Anno e Tanta Salute e Mazel e Gefen e Col Tov e Briot eccetera.

Zaizezunt! e Buon Anno! Parole rivolte anche a Adon Mendeleh, che lo distraggono da quel trattamento fatto apposta per lui. Trascura il pedicure. Perché gli permetto di usare il mio prezioso piede in questo modo? Mi chiedo.

Fa ruotare la mia gamba per arrivare all'altro lato del tallone, e quando è soddisfatto le dita sono più vicine, prende la sua grossa pietra pomice e strofina e strofina con movimenti esagerati che lo portano alle prime fasi della sua estasi. Adesso stringe il mio tallone fra le cosce mentre posa la pietra e si lascia andare. Fingo di non accorgermi di nulla. Per tutto il tempo in ascolto delle grida delle donne oltre la tenda, Shanah Tovah! Ha Col Tov Lach!

Prende un coltello e porta il mio piede così vicino alla sua faccia che può abbassare le labbra alle dita subdolamente e strappare un bacio. Poi sfrega ancora con il piede così in alto che gli rimbalza su e giù contro la guancia. È molto meticoloso quando posa un attrezzo per prenderne un altro. Finge sempre di occuparsi della pelle dei miei talloni con diversi strumenti in modo da proseguire nello sfregamento e premere le mie dita più a fondo nelle parti basse del suo grembiule.

«Mi accoglie come una vecchia amante, si mette cauto il mio piede sulla pancia e mi liscia il polpaccio con una carezza casuale. La carezza ci permette di fingere che non sarà fermato e la cosa non mi piace.»

Adesso è quasi troppo eccitato per ricordarsi del suo lavoro e ruba altre carezze e baci meno discreti. Si riprende in tempo per lasciare andare questo bel piede e metterselo allettante sulla punta del ginocchio per cominciare a tagliare.

Ora vedo come trema e trattengo il respiro mentre i suoi spaventosi strumenti esplorano le parti intime delle mie vulnerabili unghie dei piedi. Il suo schieramento di coltelli tronchesine trapani - in questo momento sta usando il trapano - sembra sinistro per un vecchio tedesco di nome Mendeleh (Mengele?) ma noto l'amore con cui usa i suoi attrezzi, già temendo la mia partenza e attardandosi sul piede numero 1. Cambia le punte del trapano per lucidare, ha tagliato così a fondo che ho paura delle unghie incarnite. Non è così che si dice? Tagliare dritto e non troppo a fondo.

Piegando il mio dito verso l'interno della sua coscia continua ad occuparsi delle pellicine. E ora la crema. Immagino sia destinata ai piedi ma lui sceglie di strofinarla vigorosamente sulla gamba scuotendo con più energia il piede contro l'inguine. Rilasso il piede per godermi il massaggio e sen-

to il suo pene libero sotto il grembiule verde pisello. Adesso la mia pianta è appoggiata contro la sua guancia e lui strofina e bacia il mio grosso brutto alluce massaggiandolo con movimenti delicati come se fosse davvero il suo unico amico.

Adon Mendeleh! Lo chiamano. Yaysh lecha telefon! Le loro parole mi irritano. Lui se ne va, deluso, ed io sento più intensamente gli effetti del mio triste risveglio. Torna di corsa, ansioso di continuare il suo falso massaggio. Mi chiedo se era John Travolta o Samuel L. che contava sui rischi del massaggio ai piedi. Le libertà che uno si prende. Forse la chiamata era un sabotaggio per evitare che mi si mostrasse nel suo stato di eccitazione. Calcolata sui quindici minuti. Sorvegliano i suoi movimenti? O i miei. Aspettano che gridi indignata, Adon

Mendeleh! Qui le sue stramberie non sono passate inosservate.

Ha un'aria imprudente. I movimenti più determinati e circolari. Mi chiedo se un pene moscio può venire. Scioccata, lo vedo. Alza il mio tallone e il grembiule si solleva leggermente. Le palle sono chiaramente visibili. Sembrano enormi.

La cosa si fa sempre più pericolosa quando prende il piede numero 2 avendo a cuore solo i suoi interessi. Lotto per liberare il mio alluce. Questo è troppo. Ho incoraggiato quest'uomo disperato con la mia silenziosa complicità e adesso rivoglio il mio dito. All'improvviso parla, fa una breve domanda in ebraico sul mio lavoro per distrarre dai suoni inarticolati di natura orgasmica che gli sfuggono. Oooh! Oooooh! Ooooooh! Adesso ho paura per tutti e due e sospetto che il mio piede destro ►

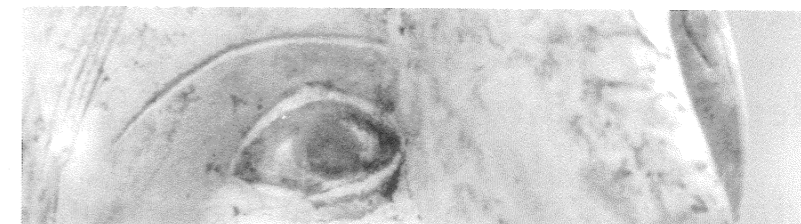
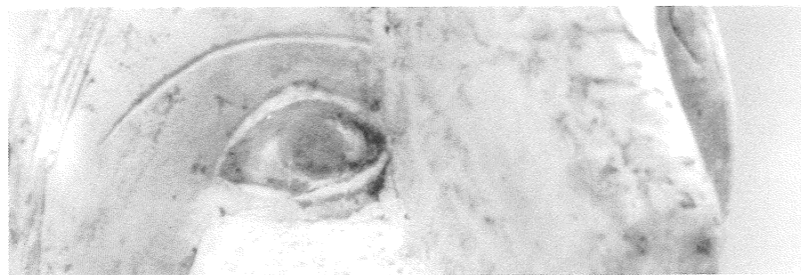


foto di M.C.

non stia ottenendo l'attenzione che merita mentre ne riceve un sacco che non merita.

Il rigonfiamento del grembiule non è affatto scomparso dal suo inguine. Ho il cuore in gola. Quando mi afferra il piede intravedo il tutto. È proprio come te-mo. Questo triste maneggio mi eccita. Boychekeleh! Lui attenua il suo con-



«Mentre spalma
la pomata e avvolge
la garza con mani
tremanti solleva
le spesse lenti
d'ingrandimento
e scopre un po' di più
la faccia. Vedo le
minuscole orecchie
a sventola. Niente
labbra. L'espressione
di un castoro che si
rintana in profondità,
che fa incetta.
Una collezione di dita,
non c'è dubbio.»

dannabile atto con tenere espressioni yiddish indirizzate alle mie dita che suonano vagamente omoerotiche, e continuo a sfregare. Do un'occhiata al suo cazzo. Ritirato come una lumaca. Trascurabile. Lo sta perdendo in quest'angolo recintato di uno squallido negozio di parrucchiere in Frishman Street che ha requisito per più di cinquant'anni dopo la sua fuga fortunata mentre i suoni gutturali di vecchie israeliane dietro la tenda accompagnano il suo piacere. Le loro chiacchiere contribuiscono al tabù di questo atto sessuale non riconosciuto. Come andare al cinema a dodici anni e far finta che l'amico di tuo cugino non ti stia veramente esplorando la fica con il resto della banda che sbircia le procedure.

Una volta ho lasciato che un disgraziato dallo sguardo losco mi palpasse durante una corsa notturna in corriera mentre disperata trattenevo la vescica. Troppo giovane e spaventata per chiedere a lui o all'autista di fermarsi. Vent'anni dopo faccio lo stesso con Adon Mendeleh che accarezza il mio piede con la sua faccia. Il mio piede! Ayzeh Fisseleh! ansima. Che piede!

Finito, dice. Mi meraviglio.

Yofi! Ammira il suo capolavoro e tiene sollevato il piede per un pubblico invisibile. Ha Regel Shelach, Zeh Hah Degel Shelach! Il piede di una donna è il suo vessillo. Mi piace.

Ha abbandonato ogni tentativo di sotterfugio. Anche dopo che tutto è finito ficca un'ultima volta il mio piede nel grembiule che si sta abbassando e - non posso crederci - alza apposta il grembiule per scoprire il maledetto pacco. Così rapidamente che non so se l'ha fatto per sé o per me.

Continuiamo la nostra collusione con lo smalto per le unghie. Gli allungo la mia boccetta di blu violetto che applica con grande eccitazione sui pochi centimetri quadrati di unghie che mi ha lasciato. Le donne continuano ad urlarsi auguri di Buon Anno, altro caffè, altri biscotti e Credimi, e lui rifinisce la sua opera con cotone e solvente. Sono pronta ad infilare i piedi nei sandali infradito con i fiori. Passa un'ultima lo-

zione sulla mia verruca e intanto riacquista il contegno di un ottantenne.

Durante questa operazione mi sento sola. Obbligata ad ammettere che non c'è nemmeno una donna che sta aspettando l'infame pedicure nel venerdì mattina più indaffarato dell'anno nuovo 5757.

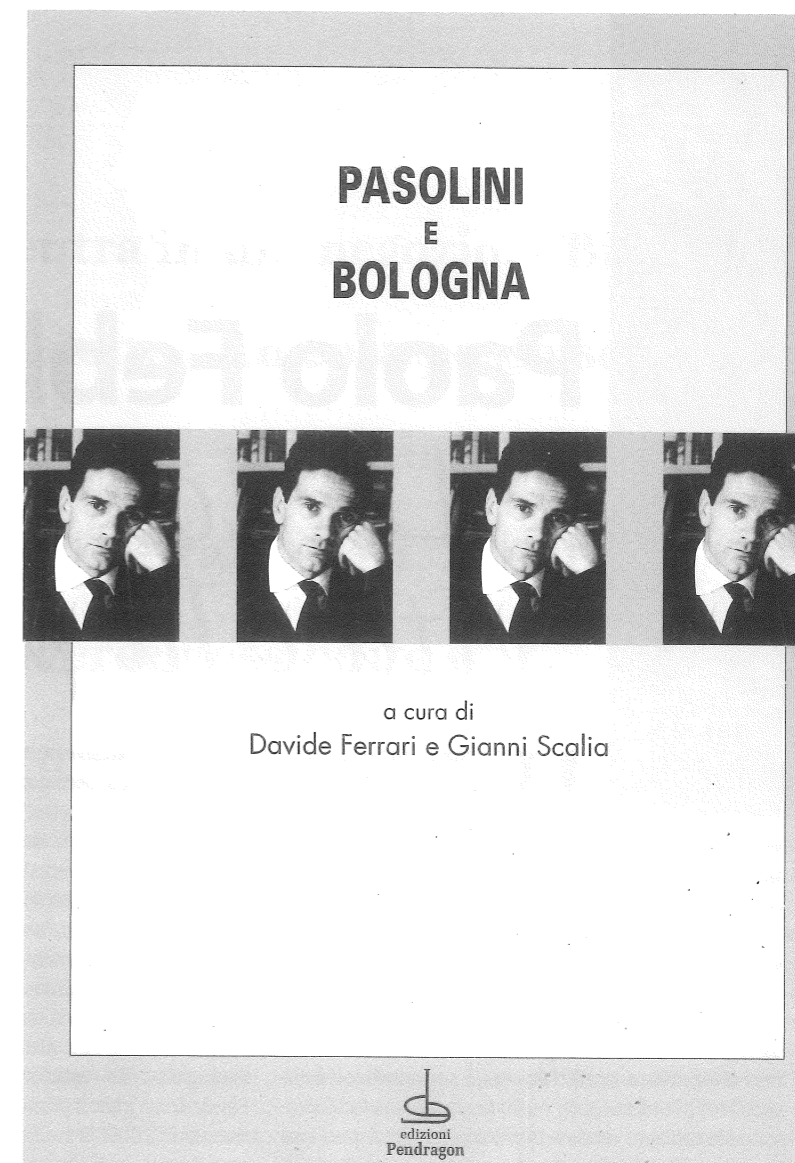
Mentre spalma la pomata e avvolge la garza con mani tremanti solleva le spesse lenti d'ingrandimento e scopre un po' di più la faccia. Vedo le minuscole orecchie a sventola. Niente labbra. L'espressione di un castoro che si rintana in profondità, che fa incetta. Una collezione di dita, non c'è dubbio. Ha vene e muscoli pesanti negli avambracci. Sempre a massaggiare, massaggiare, massaggiare.

Un ultimo bacio sotto le dita. Entrambi i piedi. Fa scorrere l'acqua e io guardo la mia pelle morta scendere per lo scarico. Insiste per mettermi i sandali, poggiandosi il piede contro il petto. Lev! Proclama. Mostrando a me, o a loro, il suo cuore.

Scrivo il conto che porto al banco e mi chiedo se sarà qui quando tornerò. Le donne mi guardano interrogative. Sogghignano? Uno sguardo di silenziosa disapprovazione quando Mendeleh scompare dietro la tenda ed io seguo le mie unghie blu violetto lungo Dizengov Street, oltre i neri tacchi di vernice da quindici centimetri e gli scarponi delle giovani ragazze israeliane. Oltre caviglie ingrossate e vene varicose fino al bar dove prendo un succo di banana anguria e fico d'india, guardo malinconicamente le coppie di belle ragazze e bei ragazzi alla vigilia del 5757 e pregusto il mio primo incontro sessuale dell'anno.

Esamino le mie dita, e trovo zone di pelle dura dimenticate nell'agitazione del suo desiderio. Non ho più alcuna scusa decente per tornare.

Mi resta la visione di Adon Mendeleh, il suo grembiule sollevato con orgoglio, congelata nella memoria come un insostenibile flashback. I miei piedi presto dimenticati col freddo, destinati a rimanere nascosti per periodi sempre più lunghi. ■



Pasolini e Bologna nasce dal convegno, tenutosi nel dicembre 1995, per iniziativa dell'Istituto Gramsci Emilia-Romagna, dell'Associazione culturale "In forma di parole", dell'Associazione "La casa dei pensieri" e della Cineteca comunale di Bologna. Sono raccolti scritti di C. Pozzati, G.M. Anselmi, F. Grillini, M.A. Bazzocchi, S. Casi, D. Trento, M. Ricci, P. Mc Carthy, A. Bertoni, L. Serra, R. Roversi, G. Bemporad, F. Leonetti, F. Mauri, E. De Giorgi, V. Boarini, R. Renzi, P. Bonfiglioli, P. Misuraca, I. Micheli, M. Riva, D. Ferrari, G.C. Ferretti, A. Panicali, K. Migliori, N. Lorenzini, G. D'Elia, M. Macciantelli, G. Scalia, L. Betti.

Il libro non vuole essere una rituale commemorazione ma il racconto della formazione di una personalità che rimane nella cultura italiana e mondiale.

Volume di 239 pagine, L. 25.000

edizioni
Pendragon

Via Artieri, 2
40125 Bologna
tel. 051.267869 - fax 051.263572
email: info@pendragon.it
internet: www.pendragon.it

Paolo Febbraro

Dialogo sulla vita e la poesia

PAOLO FEBBRARO è nato nel 1965 a Roma, dove vive. Ha esordito come poeta con la silloge *Disse la voce*, compresa nel volume *Poesia contemporanea. Quarto quaderno italiano (Milano, Guerini e associati, 1993)*. Nel 1999 ha curato la raccolta *dei Poeti italiani della "Voce"* (Milano, Marcos y Marcos); dello stesso anno è il libro poetico *Il secondo fine (ivi), che fra gli altri ha ottenuto i premi Dario Bellezza e Mondello per l'opera prima. Critico letterario, collabora in particolare all'Annuario di poesia curato da Giorgio Manacorda ed edito da Castelvocchi.*

foto di Michele Petrucci

Un uomo entra in un negozio. - Buongiorno - lo accoglie l'addetto - In cosa posso servirla? - Vorrei dieci anni di vita. - Benissimo. Si accomodi pure. Sì, qui sulla sua destra. Eccoci. Dunque, dieci anni? Abbiamo diverse possibilità: il campionato "Dieci anni" si è fortemente rinnovato, ultimamente. Mi consente di cominciare col nostro fiore all'occhiello? "Dieci anni da direttore tecnico di aziende specializzate nella coltivazione in vitro di nuove aree di memoria". Le assicuro che è una managerialità nuovissima: nel settore ci si aspettano profitti enormi. E soprattutto, è il nostro DNA più recente: un mese fa era ancora in laboratorio. Ne abbiamo vendute tre versioni in tutto, e per l'area europea abbiamo firmato una convenzione che ci obbliga a non superare la quota di cento. Come lei intuisce facilmente, è un modo per proteggere il mercato del lavoro. Vedrà che andranno via in pochi mesi, ne approfitti subito. Fanno 100.000 zeta. - La ringrazio, ma non è quella la cifra che posso permettermi di spendere. - Ma certamente! Ho dimenticato di informarla sui pagamenti rateizzati, 10.000 zeta ogni sei mesi. E comunque, vede, visti i cromosomi che le mette a disposizione, questo è un prodotto che si ripaga da sé. - Non c'è dubbio, e la ringrazio, ma stia certo che l'operazione è al di sopra delle mie possibilità. E poi non le nascondo che avevo pensato a qualcosa di molto diverso. - Capisco. Lei è uno che vuol andare sul sicuro. Ottimo. Dunque, mi ascolti: dieci anni da fisico nucleare, 60.000 zeta; da analista dei flussi finanziari, 55.000 zeta (ma consideri che quindici anni invece di dieci costano solo 15.000 zeta in più); da disc-jockey, 40.000 zeta; da uomo politico di dimensione regionale 50.000, nazionale 70.000, continentale torniamo purtroppo ai 100.000 di prima. Nel primo caso, tuttavia, c'è uno sconto per regioni con meno di cinque milioni di abitanti: penso sia logico, ma non tutti lo praticano. Poi abbiamo: dieci anni da campione sportivo (ma nel suo caso - mi permette, vero? - dobbiamo escludere visto che è un DNA impiantabile su materiale umano di massimo 16 anni); dieci da direttore di agenzia bancaria; dieci da analista di dati elettronici (qui abbiamo diverse opzioni che se desidera posso illustrarle); dieci da gestore di giochi virtuali... Sono tutti prodotti attorno ai 30.000

zeta... - Le sono davvero molto obbligato, ma è bene che la interrompa. Io pensavo a dieci anni da... scrittore. - Da scrittore? - Sì. - Ma certo! Perché no? Che originalità! Mi permetta solo di... di cercare il catalogo giusto... un attimo solo... ecco! Ma certo, dieci anni da scrittore. Notevole. Interessante. Dunque: lei intende da giornalista? - Non esattamente. - Sicuro, l'avevo intuito. E poi, i nostri schermi sono ormai pieni come uova. Quindi, cambiamo prospettiva. Qui, sulla distanza di dieci anni ho diverse proposte, e anche i prezzi sono estremamente interessanti. Mi ascolti bene: trattatista di cibernetica, divulgatore di zoologia storica, redattore di saggi di critica industriale... Per darle un'idea: il primo viene 18.000 zeta, ma gli altri due solo 12.000. Entusiasmante, direi. In tutt'altro settore, abbiamo anche "estensore di ricerche in ambito atomico-computeristico", ma solo nella versione di vent'anni, e logicamente il prezzo risale a 25.000 zeta. Altrimenti... Ecco, in alternativa abbiamo il campo dell'intrattenimento. - Sì, intendevo quello. - Ottimo! Poteva dirmelo prima, non avrei avuto nessun problema. Solo un momento... Allora: consideri, innanzitutto, che questi DNA sono stati prodotti in numero determinato, secondo la programmazione iniziale, ed essendo in questi casi dei ritrovati un po', come dire... datati, devo informarla che alcuni sono in esaurimento o già del tutto esauriti. Ad ogni modo: genere comico, horror, sentimentale, di viaggio, di avventura... Mi dica pure. - E' preoccupato dei possibili prezzi? Stia tranquillo, sono tutti molto abbordabili: fra i sette e i 12.000 zeta al massimo, per il genere "contemporaneo". - Sì, ma io intendevo qualcosa d'altro, di diverso. - Di diverso? E da cosa? Mi dica, mi dica. - Intendevo uno scrittore vero. - Signore mio! Lei mi fa torto! Quelli che le ho proposto, sono tutti scrittori veri, in grado di produrre (leggo dal catalogo, se non mi crede) dai venti ai trenta racconti più almeno un romanzo l'anno! Sono DNA, peraltro, ampiamente sperimentati. In archivio abbiamo nomi e cognomi di coloro che hanno comprato cromosomi da venti o anche trent'anni da scrittore d'avventura o altro, alcuni di medio, altri di grande e addirittura di grandissimo successo (i prezzi cambiano, ovviamente). Guardi, credo a di aver capito che uomo è lei. Le faccio questa proposta: storico-giornalista, specializzato sull'epoca delle crociate, durata quindici an-

«Un uomo entra in un negozio. - Buongiorno - lo accoglie l'addetto - In cosa posso servirla? - Vorrei dieci anni di vita. - Benissimo. Si accomodi pure. Sì, qui sulla sua destra. Eccoci. Dunque, dieci anni? Abbiamo diverse possibilità.»

ni, prezzo 7.000 zeta. Il DNA comprende un centro di memoria con l'installazione di ben nove anni di permanenza in Terrasanta, lettura e memorizzazione di ben settecentocinquanta opere storiche e letterarie sulle crociate e, come base, cinque anni di studi presso una scuola di scrittura creativa, con conseguimento del diploma di merito. Viene garantito: stesura e immissione sul mercato di una saga narrativa sulle crociate composta da otto romanzi categoria grande successo, con la prima uscita fra il terzo e il quarto anno a partire dall'installazione. Vuole sapere il prezzo? Sbalorditivo: 5.000 zeta. - Notevole, davvero. Eppure... ecco, io... - Mi scusi. Voglio soltanto sollevarla da ogni imbarazzo. Potrei saper qual è la somma che lei è disposto a spendere per dieci anni di vita? - Non molto, in verità. - Lo dica tranquillamente, e io vedrò se posso aiutarla. - 500 zeta. Più o meno. - Capisco. Dieci anni da scrittore con 500 zeta. Vediamo un po'. E' parecchio difficile, sa? Io qui avrei tre anni da scrittore di viaggi per 800. Ci può arrivare? - Uhm... - D'accordo, si figuri, come non detto. Mi lasci cercare. Qui ho sette anni di romanzi psicologici, più un anno per viaggi e conferenze... Interessante, ma il prezzo non va bene per lei. Temo di dover cercare nei files più vecchi del catalogo. Mi scusi, è una procedura che richiede un'attesa di qualche secondo. Ecco qua. C'è un DNA, proprio per dieci anni, che costa 300 zeta: deve essere un prezzo di molti anni fa, che non è stato mai aggiornato. Un poeta. Dieci anni da poeta. Il prodotto comprende una cellula memoriale con l'osservazione di quattromiladuecento albe e quattromilacinquecento tramonti, sette storie d'amore di cui tre infelici e una addirittura conclusasi con la morte del partner, lettura e memorizzazione di cinque manuali di metrica e verseggiatura (come vede, anche

molto tempo fa le cose le facevano per bene), infine, com'è ovvio, le conoscenze basilari per poter tradurre in inglese le proprie poesie e per potersi inserire facilmente nella Rete Informatica Mondiale, come tutti. - La cellula memoriale non comprende la lettura dei classici del passato? - No. Evidentemente non è stato giudicato necessario per diventare poeta. Il DNA prevede una produzione di venti-trenta poesie brevi per il primo anno, mentre dal secondo in poi si dovrebbe salire a una media di duecento componimenti annui, con punte di duecentocinquanta fra il settimo e il nono anno. - E il livello di successo? E' medio, grande o grandissimo? - Non è previsto alcun livello di successo quantificabile. Lei sa meglio di me che una incredibile quantità di poesie inonda quotidianamente milioni di indirizzi elettronici autogestiti. Tutto ciò è completamente gratuito: ad ogni indirizzo corrisponde un poeta che mette in Rete anche dieci poesie nuove al giorno (sono stime del Ministero della Rete, le ho apprese appunto qualche giorno fa). Tutti le leggo, nessuno le legge: chi lo sa? Il successo è talmente grande, potenzialmente, che in pratica è nullo. Ah, dimenticavo. Quanto alla sopravvivenza dell'individuo, il DNA da poeta garantisce un'area di memoria con capacità di funzioni piccolo-impiegatizie, ad esempio come "operatore dati di base". Che mi dice? Se la sente? - Credo di avere ben poche alternative. - Si figuri. C'è gente che per avere una maggioranza di vita è disposta a comprare per 6-700 zeta dieci anni da addetto alla Pulizia Informatica... Ehm... Dunque, affare fatto? - Sì. - Bene. Un attimo soltanto. Vedo che c'è un sotto-file da aprire. Ecco qui. Dice che, essendo il prodotto particolarmente antico, il DNA potrebbe esser-

si nel frattempo deteriorato. E' un bel rischio, in effetti. Mi dispiace. - Non ci sono versioni più recenti? - No, assolutamente. E' già una fortuna aver trovato questa. Purtroppo qui dice (testualmente) che "potrebbero verificarsi inconvenienti di varia natura, dalla stesura di poesie sgrammaticate al ricorso inopinato a superati arcaismi come la rima e le strofe chiuse, i quali, inizialmente immessi nella memoria, ne sono stati poi cancellati in modo che sfortunatamente può risultare solo parziale". Più rari, aggiungono qui, casi di "malinconie persistenti, periodi di inattività o tendenze suicide". Davvero, mi dispiace. Non pensavo si potesse rischiare il suicidio per qualche tramonto o per cinque manuali di metrica. Sono desolato. Guardi, le vengo incontro. Le do questi dieci anni per... 200 zeta. Che ne dice? - Va bene. Li prendo. - Li prende? Magnifico! Dieci anni per 200 zeta. E' comunque un affare. Vedrà, poi, che qualcuno le leggerà, le sue poesie, me lo sento. E dieci anni sono sempre dieci anni. - Non c'è dubbio. Posso prenotare l'installazione? - Certo, fin da ora. Le dico subito, però, che per il prossimo mese siamo pieni. Sa, in primavera la gente vuole sempre nuova vita. Le andrebbe bene in giugno? ■

Rocco Fortunato

Gloria a New York



foto di Fabio Mantovani

Sono stato a New York nel novantasei.

Mi piacque la metropolitana: sembrava scavata dai sorci. Sorci che non avevano tempo da perdere: un buco, le rotaie, e travi di ferro per non far venir giù la strada soprastante, poi un altro buco e altre travi e un pezzo di rotaia e così via, dritto fino all'oceano. Mi fermai a leggere un ciclostile appiccicato a una colonna con lo scotch. C'era la faccia di un ne-

ro dalle spalle enormi. Questo bastardo ha stuprato una ragazzina di quindici anni, diceva, chiunque fornirà notizie su questo bastardo riceverà una lauta ricompensa. Mi girai attorno. Ce n'erano almeno una mezza dozzina nelle vicinanze che gli assomigliavano, e c'erano almeno una mezza dozzina di ragazzine pronte a far la stessa fine. I delitti sono intoppi nella catena di montaggio dei rapporti umani - diceva il mio pazzo amico indiano Ravi - tutto funziona sempre tranne quella volta lì, gli uomini convivono ignorandosi, amandosi e disprezzandosi senza violare la legge, poi un giorno accade: la catena si arresta, qualcuno non resiste più, qualcuno dà di matto! Mi figurai la scena. Mi venne duro, poi sopraggiunse il treno.

Il vagone di un treno è un posto ideale per far esplodere la follia in modo costruttivo. Con un arnese appropriato puoi portarne all'inferno con te anche una dozzina se ti metti a sparare con calma

senza farti prendere dalla frenesia, ostentando, anzi, un certo distacco. Cercai un posto dove gettarmi nel caso fosse entrato qualcuno di questi eroi armato di uzi, e individuai le gambe di una prosperosa bionda qualche metro più in là. Guardava avanti a sé senza la minima espressione, sarebbe stata una dei primi a cadere e il suo pesante corpo vestito di rosso sarebbe caduto con un tonfo sordo sul pavimento. Poi la bionda si alzò, passò oltre due tizi, due bianchi, forse spacciatori di crack o programmatori in una software house che le guardarono il culo, e si preparò ad uscire.

Una suora di qualche congregazione sollevò il capo e guardò le gambe della bionda anche lei. Si accorse di me e riabbassò immediatamente lo sguardo sui suoi libri. Immaginali la

ROCCO FORTUNATO è nato a Roma nel 1963.

È chitarrista e cantante del gruppo heavy Miss Daisy, con il quale ha inciso nel 1989 *Pizza Connection*, prodotto da uno dei più prestigiosi gruppi hard-rock inglesi, i Motorhead.

Come narratore ha debuttato sulla rivista *Elliot* nel 1998.

Nel 1999 ha pubblicato da Fazi il suo primo romanzo, *I reni di Mick Jagger*, da cui

prossimamente verrà tratto un film. Il secondo romanzo,

Fabbricato in Italia, uscirà ad ottobre sempre da Fazi.

«Mi piacque la metropolitana: sembrava scavata dai sorci. Sorci che non avevano tempo da perdere: un buco, le rotaie, e travi di ferro per non far venir giù la strada soprastante, poi un altro buco e altre travi e un pezzo di rotaia e così via, dritto fino all'oceano.»

sua tonaca grigio topo sporca di sangue, i suoi occhi sbarrati per non aver avuto il tempo di confessare l'ultimo peccato, poi il treno si fermò e la bionda scese. Le andai meccanicamente dietro.

La seguì sulla banchina, per i corridoi sporchi, la seguì per le scale. Le sue cosce e il suo culo fasciato di rosso apparivano e scomparivano tra la gente. Poi fummo fuori. L'aria puzzava di fritto. Era pieno di ristoranti, uno dietro l'altro: dragoni, pagode di plastica e lanterne rosse. Ravi - il mio pazzo amico indiano - diceva che i Cinesi avevano un piano per conquistare il mondo. Doveva essere vero. Cristo, mi chiedo cosa cazzo mangiasse gli inglesi prima di Marco Polo! Le luci grondavano sulle pareti scure dei palazzi e la bionda sgomitava tra i cartoni vuoti e la mondezza ammucchiata sui marciapiedi di Chinatown. Portava scarpe aperte dai tacchi altissimi e i suoi gomiti erano grinzosi e punticchiati come culi di gallina, aveva i fianchi troppo larghi e le gambe bianche come una malattia. Ma aveva la gonna corta. E i tacchi - tic-tac, tic-tac - ci zoppicava, invece di ondeggiare come dovrebbe fare una brava puttana. Ma era bionda e vestita di rosso. E io ero solo come un cane. Tic-tac, tic-tac.

Io e la bionda continuammo a zonzare per un po', senza fretta, dopodiché volle entrare in uno di sti posti. C'era una fila di anatre o galline o che altro erano, all'ingresso, impiccate nella vetrina. Il culo penzolava loro fra le zampe, triangolare come la punta di una freccia. Guardai di nuovo il suo e pensai che sarebbe potuta andarmi peggio. Spinse la porta a vetri e entrammo dentro. Tutti si girarono a guardarla mentre passava oltre. Mi piacque. Adoro quando la gente guarda il culo alla mia donna, mi fa sentire potente e famoso come una star, un gangster, un vero duro con un cazzo enorme - forse ave-

vo sottovalutato quella femmina, in fondo aveva un certo qual fascino. Ci sedemmo.

Mi disse di chiamarsi Gloria, ma ci misi un po' a capirlo così come lo diceva lei. Perché cazzo vi ostinate a dare ai vostri figli dei nomi italiani quando non avete idea di come si pronunciano? Fate lo stesso con tutto, maledizione, la pizza, l'architettura classica, la pastasciutta!

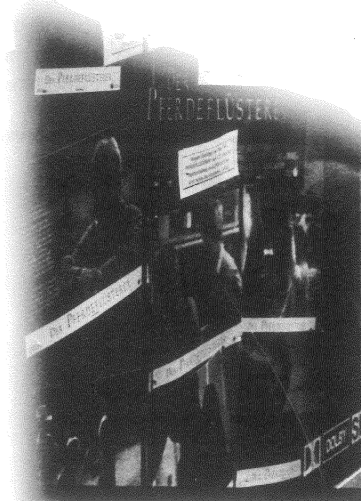
Poi arrivò un cinese secco come un'antenna d'insetto e cogli occhiali, forse il futuro Ministro della Cultura.

Gloria ordinò soltanto roba vegetariana, ma dato che avevo finito quasi tutti i soldi prendemmo un solo piatto di riso e verdura con gamberi e pezzi di maiale. A lei i gamberi, a me il maiale. Quando tirava su per sbaglio qualche pezzetto di carne, lo teneva sospeso in aria per un po', lo fissava così una smorfia che avrei giurato anch'io d'averlo visto muoversi, e infine lo lasciava cadere da una certa altezza nel mio piatto. Doveva odiarla davvero, la carne, quella femmina. Beh, almeno ero tranquillo che quando sarebbe arrivato il momento non m'avrebbe morso.

Gloria era una puttana all'antica, una romantica ragazza del sud. Aveva quattro fratelli e una sorella più piccola in Florida. Suo padre faceva il ranger, ma adesso prendeva la pensione dallo stato per via che un alligatore gli aveva strappato via un piede, e era sempre a casa a bere e bestemmiare tutto il tempo. Sua madre era morta investita da un Toyota guidato da un turista giapponese ubriaco. Dopo il ristorante volle andare in un locale dove avremmo trovato un'amica sua che c'avrebbe fatto credito per la stanza e tutto il resto.

Al piano terra c'era una specie di locale per spogliarelli colla pedana e il pa-

lo in mezzo. Una ventina di persone assistevano senza troppo entusiasmo allo spettacolo. Al momento sul palcoscenico vi erano un uomo e una donna. Entrambi erano neri. Il Nero era inguainato dentro lucidi abiti aderenti, il suo corpo era poderoso, la donna, invece, aveva addosso solo un paio di stivali color argento che gli arrivavano a metà coscia, era snella e soda come una gazzella e guizzava davanti a tutti come un fuoco acceso. Pensai che certe bianche sono belle ma non sanno muoversi a quel modo. Le nostre femmine sono uguali a noi: si portano dietro la loro stessa ciccia come se appartenesse a qualcun altro. Poi la ragazza si avvicinò all'uomo e, guardandolo negli occhi, cominciò a scendere serpeggiando lentamente, fino a quando non si trovò colla faccia all'altezza della sua cintura. Guardai i muscoli delle sue cosce e le sue natiche contrarsi mentre dondolava dolcemente, in equilibrio sulla punta degli stivali. La musica era viscosa e sorda. La ragazza conosceva le parole. Vidi le sue ciglia lunghe e le sue labbra viola dischiudersi e succhiare l'aria. Posò le mani sulle cosce dell'uomo e cominciò a cantargliela da lì senza smettere di fissarlo. Era per lui. Per lui soltanto e voleva che tutti lo sapessero. Il Nero sorrise. L'avrei fatto anch'io. Solo che i suoi denti brillarono in una schiera compatta come il muro di una diga. Sorrise e le mise una mano sotto il mento. La fece venir su - i suoi



«Lei era di là, anche lei in mezzo alla sua carne moscia e pensava: ecco due che sognano un bel sigaro e si ritrovano a dividere un mozzicone raccolto per la strada.»

muscoli si contrassero di nuovo, li vidi ancora distendersi e vibrare, madidi di luce al fosforo: un meccanismo perfetto. Il nero la strinse a sé, le insinuò un dito fra le chiappe e la baciò (l'avrei fatto anch'io) lei inarcò la schiena, i suoi capelli caddero nel vuoto. Li guardai, signoriddio, li guardai per tutto il tempo, quell'uomo e la sua donna. E me e la mia. La razza superiore.

Seguì Gloria al piano di sopra. Quel posto faceva schifo. Infilò la chiave in una porta e fummo dentro. Un odore di piedi o vomito mi fece trattenere il fiato per qualche secondo. Gloria si tolse le scarpe. Le dissi di rimettersele, lei m'indicò dov'era il bagno.

L'acqua usciva marrone dai rubinetti e scivolava sul mio cazzo moscio. Lei era di là, anche lei in mezzo alla sua carne moscia e pensava: ecco due che sognano un bel sigaro e si ritrovano a dividere un mozzicone raccolto per la strada. Ecco due es-

seri umani che si danno una mano, pensai, ma la solidarietà non me lo faceva venir duro, per cui mi misi a pensare più forte che potevo a che razza di troia fosse - certe cose m'hanno sempre eccitato. Mi guardai l'ucello. Fossi stato in lui sarei volato via da un pezzo. Poi la sentii tos-

sire, due colpetti brevi e tristi come pezzetti di legno, e seppi che ce l'avrei fatta.

Non riuscivo a capire che cosa volesse. Le ravanavo la fica in lungo e in largo, quella scattava come una molla, mi spingeva via, mi ripigliava le dita e se le rimetteva dove stavano prima. Gesù, c'ero appena stato, che cavolo c'era che non andava?

«Senti, lascia perdere», disse.

No, cazzo! Ne andava del mio onore. Le facevo impazzire io le donne. Lo stallone italiano...

«Ma che ti prende?».

«Sai qual è il tuo problema?» disse - le donne americane dicono sempre così quando c'è qualcosa che non va cogli uomini. «E' che non sai com'è fatta la fica», disse.

«Può darsi», risposi. «È tutta quella pelle intorno e i peli che mi confondono».

E lei disse un'altra cosa che dicono sempre le americane:

«Sei un gran pezzo di merda!», disse.

«Lo sapevi?».

Lo sapevo.

Ci scambiammo di posto.

Prese a succhiarmi il buco del culo. Mi sembrava di averci una processione di millepiedi nel di dietro. Mi venne da pensare che erano due giorni che non cagavo. Poi, non senza tenerezza, a chi avrebbe baciato quella bocca e quella lingua in futuro. Ma durò soltanto un attimo. Certe cose prima o poi capitano a tutti, nessuno può pensare di farla franca: ci siamo tutti leccati il culo e ciucciata la minchia a vicenda, se non direttamente, per interposta persona. Si chiama proprietà transitiva. Credo. Poi la girai e la feci mettere in ginocchio. S'accorse che guardavo tutta la scena nello specchio.

«Mi piace guardarti nello specchio», dissi. «È un'esperienza iperdimensionale».

Non credo che capisse esattamente cosa volevo dire, ma tanto non era importante. L'afferrai per i capelli e la tirai su.

«Cinque, per la precisione», le dissi. «Anzi sei. Perché c'è il tempo che passa. E l'odore!», dissi affondandole la faccia tra i capelli. «Se chiudo gli occhi ti posso dire esattamente dove mi trovo, solo col naso, senza toccarti».

La spinsi giù di nuovo e m'inginocchiai sopra di lei.

«Qui è la testa. Poi le spalle... E questo è l'odore della tua fica. Perciò le dimensioni sono almeno sette: tre perché ti avvolgo con le mie braccia nello spazio, altre due perché ti guardo nello specchio ed è come vedere un film, un disegno o una fotografia. Poi c'è l'odore, e il tempo.

È come possederti con sette cazzi contemporaneamente!».

Spinsi e le entrai dentro. La punta solamente. Mi piaceva di giocarci prima un po'. Trattenne il fiato, cominciai a muovermi, e lo lasciò andare in un mugolio sottile, accennato e morbido.

«Otto», le sussurrai all'orecchio. «Otto cazzi».

A Gloria piacciono gli italiani, i cavalli e i bambini, come le puttanelle dei concorsi di bellezza e le conigliette di Playboy. Le dissi che avevo una tenuta - un ranch - dove allevavo cavalli da corsa e tre bambini piccoli. Mia moglie era morta in un disastro aereo. Ero alla ricerca del grande amore. Mi sorrisse piena di gratitudine: come facciamo a innamorarci gli uni degli altri per ciò che siamo, dobbiamo mentire per forza.

Il mio albergo stava a un certo punto della ventottesima, di fianco a un posto dove cuocevano salsicce e patate, ne presi una cartata ed andai su. Il tizio della reception era dentro, lo sentii urlare, forse stava scazzando co' uno dei soci e di lì a poco ne sarebbe nata una colluttazione, uno dei due avrebbe tirato fuori una magnum - ogni americano ha uno di quei gingilli nascosto sotto il cuscino - e avrebbe fatto nella cassa toracica dell'altro un buco grosso come una mano. Non udii la detonazione e andai nella mia stanza. La mia stanza era all'ultimo piano. La doccia era in comune. Ne uscì una piccola ragazza rossa, piena di lentiggini, aveva i capelli fradici che gocciolavano sulla moquette unta del corridoio, mi diede una rapida occhiata. Avrei potuto offrirle da bere, lei me ne avrebbe chiesto un altro po' e io sarei sceso giù a comprarglielo, poi m'avrebbe fatto distendere sul suo letto sfatto, cosperso di adorabili cose femminili, reggiseni, mutande, confezioni d'assorbenti, m'avrebbe detto di rilassarmi e me l'avrebbe ciucciato facendo rumore colla bocca che le si riempiva di carne e di saliva. Io avrei guardato la sua piccola testa rossa muoversi su e giù. Tesi l'orecchio: ancora nessun rumore d'arma da fuoco. La rossa era sparita.

M'infilai in camera, lasciai la luce spenta, buttai le patate e le salsicce sulla saggoma scura del mio letto, accesi una sigaretta, scavalcai il davanzale della finestra, montai sulla scala antincendio e la guardai: c'erano grosse cagate di cavallo, in fila, lungo la strada. La notte stava per finire. Aspettai che la sigaretta consumasse pigramente l'ossigeno attorno a sé, ripensando a tutte le volte che avevo avuto una donna di schiena, poi si sentì, in tutta la città, un colpo di pistola. ■

QUINDICI EPISODI DEL ROMANZO ITALIANO (1881 - 1923)

a cura di Federico Bertoni e Daniele Giglioli
prefazione di Remo Ceserani



INDICE

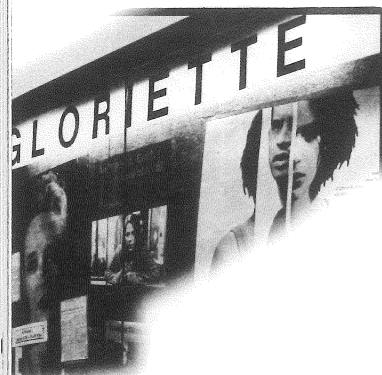
Prefazione di Remo Ceserani; *I Malavoglia* (1881) di Daniele Giglioli; *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883) di Cristina Faldi; *Il piacere* (1889) di Francesco de Cristofaro; *Demetrio Pianelli* (1890) di Bruno Pischetta; *Il paese di cuccagna* (1891) di Donata Meneghelli; *I Viceré* (1894) di Marina Polacco; *Piccolo mondo antico* (1895) di Giuseppe Gallo; *Il marchese di Roccaverdina* (1901) di Martino Marazzi; *Il fu Mattia Pascal* (1904) di Simona Micali; *Il codice di Perelà* (1911) di Paolo Zanotti; *Canne al vento* (1913) di Clotilde Bertoni; *Esultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1915) di Arrigo Stara; *Con gli occhi chiusi* (1919) di Federico Bertoni; *Rubè* (1921) di Orsetta Innocenti; *La coscienza di Zeno* (1923) di Fabio Vittorini; Cronologia critica; Bibliografia.

Quindici saggi dedicati ad altrettanti romanzi compresi tra due date cruciali della letteratura italiana: il 1881, anno di pubblicazione dei *Malavoglia*, e il 1923, anno di pubblicazione della *Coscienza di Zeno*. Nel mezzo, altre tredici tappe di una storia esemplare del romanzo italiano: dal *Piacere* a *Con gli occhi chiusi*, da *Pinocchio* al *Fu Mattia Pascal*, dai *Viceré* al *Codice di Perelà*. Il volume nasce da una ricerca collettiva promossa dalle Università di Bologna, Milano e Pisa.

pag. 475, L. 35.000.



Via Artieri, 2
40125 Bologna
tel. 051.267869 - fax 051.263572
email: info@pendragon.it
internet: www.pendragon.it



I luoghi della poesia: il Montesino

intervista a Marco Ribani

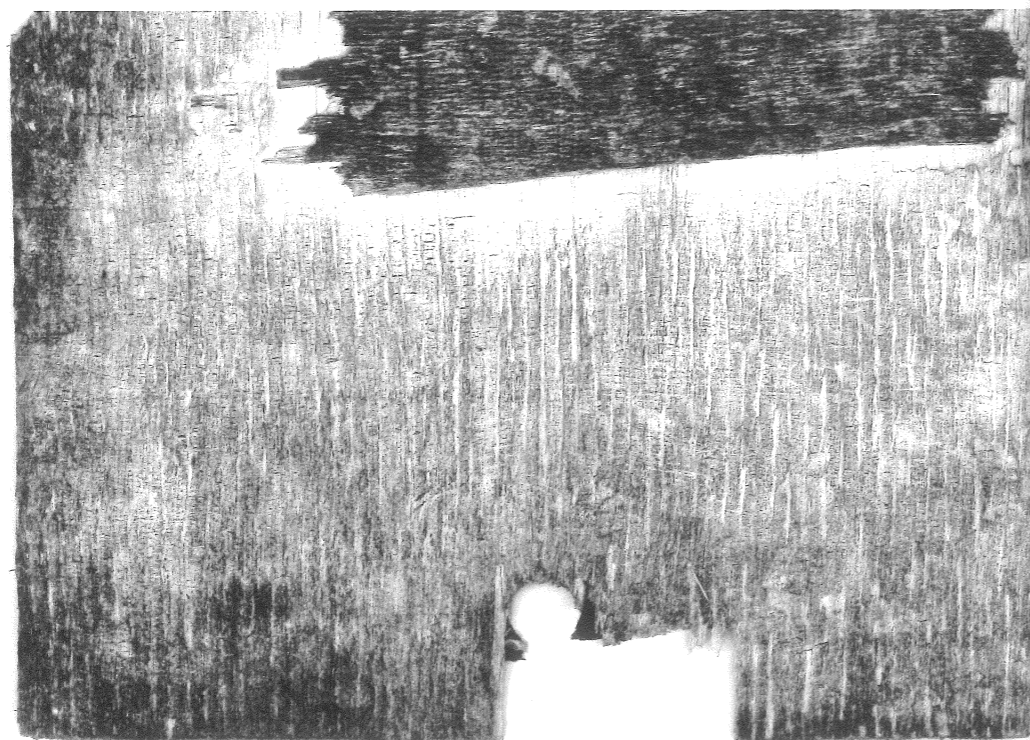
Abbiamo incontrato Marco Ribani, co-gestore dell'Osteria del Montesino di Bologna e ideatore dei "lunedì", nonché fondatore dell'Associazione Culturale I Viandanti di Poesia, Arte e Vita e delle edizioni La Volpe e l'Uva.

Con questo numero inizia un' esplorazione di quelli che, come recita il titolo della rubrica, abbiamo voluto definire i luoghi della poesia. Caffè, osterie, biblioteche, centri sociali, librerie, luoghi insomma di vario tipo, ma accomunati dall'essere frequentati dalla poesia, da chi la legge, da chi la scrive, da chi ne è attratto. Cominciamo con l'Osteria del Montesino a Bologna

di Andrea Trombini e Stefano Semeraro

Puoi parlarci di come è nato questo luogo di ascolto della poesia che è il Montesino? Come ha detto Paola Tosi in una sua bellissima poesia "Tutto nasce da un incontro...", avvenuto nel 1992 in una classe di allievi della Università della Terza Età Primo Levi che ha avuto la fortuna di avere come insegnante Guido Armellini: in una qualche maniera ci stregò; quando finì il corso eravamo tutti talmente innamorati della poesia che non volemmo lasciarci. E abbiamo iniziato a trovarci appunto al Montesino il giovedì pomeriggio. Studiavamo e ci davamo i compiti cercando

di imitare i poeti famosi. In seguito ci siamo posti il problema di sentire quali erano le voci della poesia, e abbiamo cominciato a sentire le voci della poesia a Bologna. Quindi, approfittando della disponibilità di questo luogo, ci siamo detti: ma perché non invitare i poeti? I "lunedì" del Montesino sono nati in questo modo: abbiamo chiamato i poeti che potevamo man mano conoscere, a darci lezione. Ci interessava molto il percorso che il poeta aveva seguito per giungere alla sua scrittura, perché volevamo capire non solo i meccanismi tecnici ma anche quali autori aveva letto, se



«Allora cosa accade: come per magia, il poeta che viene a dire le sue poesie viene pagato, non in moneta sonante, ma con la moneta del luogo, e il luogo paga con profondità di silenzio.»

era stato bene, se era stato male, come si sentiva... Questo è stato il segno che ci ha distinto da altri luoghi più accademici.

Il Montesino ha una caratteristica: chiunque entra, anche uno straniero, avverte immediatamente una atmosfera particolare. Adolf Loos sosteneva che le sale da concerto con la migliore acustica diventano tali nel corso degli anni, perché la buona musica viene assorbita dalle pareti...

Questa cosa si è sviluppata nel tempo e me l'hanno comunicata gli altri. Mi hanno detto che il Montesino era un luogo magico che io ero un *genius loci*. Secondo me c'è una spiegazione. L'Osteria del Montesino è un luogo di ascolto anche quando è vuota, anche quando vengo di mattina, quando sono appena state fatte le pulizie e sento un silenzio profondo, diverso dagli altri, da quello della campagna ad esempio. Allora cosa accade: che, come per magia, il poeta che viene a dire le sue poesie viene pagato, non in moneta sonante, ma con la moneta del luogo, e il luogo paga con profondità di silenzio. Non è un concetto astratto: la tensione che si avverte è un concetto fisico che potrebbe essere misurato, e il poeta che legge, così come chi ascolta, la percepisce.

Il fatto che questo luogo sia in

una parte di Bologna storicamente e socialmente caratterizzata, il Pratello, comporta secondo te uno scambio fra interno ed esterno?

Secondo me non è un caso, perché il Pratello, con tutte le sue contraddizioni, è un luogo resistente. E la prima cosa che bisogna tenere in mente rispetto al silenzio che occupa questo spazio è che è un silenzio resistente rispetto alla cultura dominante, proprio nel senso tecnico, che ha a che fare con l'elettricità, un campo occupato. Non potrebbe essere occupato da qualcosa d'altro, altrimenti si creerebbe un corto circuito. Diluito nel discorso della città, il Pratello è qualcosa di simile: ospita una resistenza, anche se molto contraddittoria. Così come i poeti, la poesia che viene al Montesino è molto diversa. I poeti che arrivano qui sanno che possono dire indipendentemente dalla casa a cui appartengono. Il poeta che viene sa che le parole che dice, anche se il giorno prima non lo erano, li sono innocenti. Sono parole assolute. Noi sappiamo che il poeta sa di potersi rivelare nella sua innocenza.

Parliamo delle tovaglie...

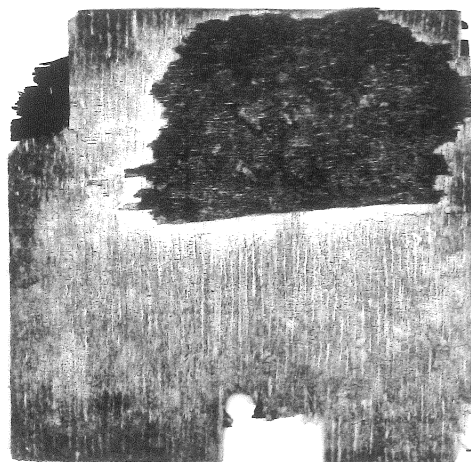
L'idea è nata sempre dall'Università Primo Levi, dall'esperienza del Laboratorio di Parole, tuttora esistente, quando decidemmo di fare un calendario delle letture. E questo calendario aveva esattamente il formato di

una tovaglietta. Poi, buffamente, mi sono accorto che queste poesie sulle tovaglie venivano lette dagli avventori con molta curiosità. Tant'è che alla chiusura trovavo le tovaglie mutilate: ognuno si portava a casa la sua poesia e questo mi ha fatto pensare. Poi mi sono anche accorto che le tovaglie facevano venir voglia di scrivere: ai tavoli vedevo persone che leggevano poi giravano la tovaglietta e scrivevano. La tovaglietta era un motore. E qui allora entra in campo un altro concetto che mi preme mettere a fuoco: i lunedì del Montesino non tanto come valenza ideologica, politica, ma come motore della poesia. Se anche una sola persona per sera, una, non due, si innamora della poesia, abbiamo vinto.

Una idea germinale...

Sì. Una persona che prima non sapeva nulla della poesia viene, e viene catturata da questo linguaggio - che non è soltanto un altro linguaggio, per me la poesia è anche abitare un altro mondo, capire il senso di un altro mondo. La parola va abitata. Non sopporto chi fa poesia comunque. Chi non è conseguente alla poesia che scrive, che può anche essere bella, lo trovo profondamente ipocrita. Mentre invece chi può ricevere un messaggio di cambiamento della propria esistenza, chi può pensare per un attimo soltanto che è possibile cambiarsi, sentirsi in un al- ►

«Il Montesino è un'oasi: e alcune persone a sera, si ritrovano lì a sostare perché si vogliono riposare. Stanno facendo un viaggio, ciascuno il suo. Però cominciano a parlarsi e si intendono. E si crea lì, in quell'oasi, in qualunque posto del mondo, un discorso».



tro modo, ha ricevuto il messaggio che noi volevamo dargli. Allora anche la tovaglietta è una piccola tessera di questo mosaico. Diffonde un virus. E in questo senso produce: ci mandano testi, c'è la fila per pubblicare testi sulla tovaglietta. E il fatto che sia letta è importante. Se ciascuno di noi abitasse il proprio spazio fino in fondo, la casa, l'appartamento, la cantina, con tutte le sue possibilità, così come modestamente io cerco di abitare questo, allora il mondo potrebbe cambiare; non c'è più bisogno di una grande ideologia, di un grande dio, di una grande rivoluzione.

Parliamo del rapporto fra il Montesino e la città, intesa anche come sede di politiche culturali...

Fino all'anno scorso, con l'amministrazione di sinistra, che era un'amministrazione contraddittoria, abbiamo usufruito di un piccolo contributo, di quelli distribuiti "a pioggia", come nelle migliori tradizioni democristiane. La destra, da questo punto di vista, è stata più leale: ci ha negato il contributo. E più chiara: non ci servite, non vi consideriamo. Da questa edizione, e sarà così anche per le prossime, facciamo con le nostre risorse. Ma non me ne importa niente. Non è assolutamente un caso che l'associazione fondata qui si chiami *Viandanti di Poesia Arte e Vita*. Nel senso che la programmazione, con mia grande meraviglia, è sempre data dal fatto che c'è qualcuno da qualche parte d'Italia che ha voglia di venire qui a leggere le proprie cose, perché qui sa che si è creato un humus, sa di trovare la condizione dell'ascolto. Finché esiste questo, esiste il Montesino.

C'è qualcuno che ti piacerebbe vedere al Montesino?

Non ho mai cercato nessuno: le persone mi si sono proposte o mi sono state proposte da incontri. Purtroppo non si è ancora prodotto un incontro con un poeta che amo molto, che è Franco Loi: lo amo per la sua poesia e per quel che so, che ho letto della sua persona; sento che in qualche modo lui avvertirebbe che questo luogo gli è vicino. Poi, se vogliamo andare nell'utopia, avrei voluto ospitare Josip Brodskij.

Il fatto che il Montesino sia un'osteria, un luogo in cui si

mangia, ha importanza nella ricetta di questo luogo? L'Italia ha una tradizione di caffè letterari, però mangiare è molto più fisico che bere un caffè.

Due risposte, non una. La prima è che, per contraddizione con quello che ho detto prima, ho una concezione sacra della parola. In poesia, ogni parola è una parola pensata, mai effimera, perché ha un posto sacro nell'ordine del discorso umano; la parola che un poeta, inconsapevolmente o no, ha messo lì, esige il silenzio. Metterla insieme al rumore è sacrilegio. Da qui la scelta del lunedì, quando l'osteria è chiusa. Sembrerebbe una concezione aristocratica, ma non lo è. Ho organizzato incontri nei quali racconto favole a un gruppo di bambini, e nell'ultima presentazione ho indicato ai bambini che ci sono delle posizioni di ascolto, che anche gli animali hanno un linguaggio e che per ascoltare gli animali bisogna mettersi in determinate posizioni. Anche la poesia ha una sua posizione ed è quella dell'apertura totale, anche del corpo, però non si può fare rumore. Ci può essere un'apertura diversa, che ci viene da altre culture, ad esempio quella africana, dove la poesia però abita la vita quotidiana, non è un linguaggio marginale: è il linguaggio; è il linguaggio che abita il corpo, in tutte le sue manifestazioni, e quindi anche il cibo. Però non è la nostra cultura, e portarla qui significherebbe rappresentarla. Io sto pensando di farlo, però lo debbono fare gli africani: se hanno voglia di farlo e se noi abbiamo voglia di ascoltarli.

Al Montesino non ci sono esclusivamente serate di poesia; abbiamo visto e ascoltato performance teatrali, canto, o addirittura danza. Ci sembra che tutto questo rientri nel progetto, perché l'ascolto non è semplicemente quello della parola ...

La produzione di incontri che sta in questo nome, che però non è un nome, ma un modo di vivere, *Viandanti*, cosa vuol dire? Il Montesino è un'oasi: e alcune persone a sera, si ritrovano lì a sostare perché si vogliono riposare. Stanno facendo un viaggio, ciascuno il suo. Però cominciano a parlarsi e si intendono. E si crea lì, in quell'oasi, in qualunque posto del mondo, un discorso. E qui sì che il

Montesino è una rappresentazione di quella possibilità. Primo. Secondo, e qui rispondo alla domanda, in quell'oasi avviene un secondo miracolo, che non è soltanto quello della comunicazione, ma quello del dono. Ciascuno dona all'altro, gratuitamente, ciò che è, il suo sapere. E questo accade al Montesino. È una scuola di esistenza. Ho ascoltato anche il teatro del corpo di Misculin, con strepitosa meraviglia - pensate, un teatro dell'atleticità del corpo portato al Montesino, che non è certo un luogo grandissimo - eppure è avvenuto. Lui ha voluto essere lì. È venuto e ha donato. Ci siamo incontrati in quell'oasi e lui ha detto: posso dare questo. E io in cambio ho dato il cibo. Non trovate in questo anche qualcosa di fortemente religioso? Viene Misculin, che è l'ira di dio e io lo nutro. È un qualche cosa in cui io sono umile e orgoglioso allo stesso tempo. Servo il cibo, sono il servo ma anche il principe, me ne rendo conto: ho l'occhio interno che mi fa stare attento a servire il cibo ma anche l'occhio esterno che mi dice tu stai facendo qualcosa di importante. Tutto questo crea una tensione molto forte.

La collana delle edizioni La Volpe e l'Uva come si collega a questo discorso?

L'inizio è stato un po' casuale, nel senso che l'intenzione era quella di fermare il discorso dei viandanti in alcuni punti, con l'obiettivo di dare voce a chi non aveva altre possibilità. Poi stranamente è cresciuta. L'ultimo episodio, con Paola Febbraro, credo sia il segno di una svolta perché mi ha dato un messaggio diverso. Paola Febbraro ha consegnato un libro, *A Fratello Stefano*, alla Volpe e l'Uva con questo messaggio: io ho un discorso in atto, è un discorso che non posso e non voglio fare con nessun altro, non c'è casa editrice che tenga, è un discorso in atto fra me e te. Te lo consegno. Credo che questa sarà la collana per il futuro: più selettiva, e che nasca da un incontro in cui è contenuta una domanda che non può essere risolta altrove.

E il Marco Ribani poeta come si rapporta al Montesino?

Nasce da quel gruppo di ascolto. Ho continuato ad ascoltare moltissimo, ho caratterizzato il mio percorso fino al 1999 rendendo ogni anno pubblico il mio esercizio poetico, divulgando

dolo agli amici. Ha lavorato sulla poesia. È importante questo perché non sono poesie libere, sono un lavoro: proprio come un artigiano che prende il suo pezzo di legno, lo pulisce, poi rimane anche meravigliato. Soltanto con le ultime poesie, quale che sia il risultato, esiste un Ribani poeta libero, nel senso che in queste ultime non c'è un esercizio poetico, c'è un uomo che parla in poesia, che parla di sé.

Tre nomi per te importanti, come poeta.

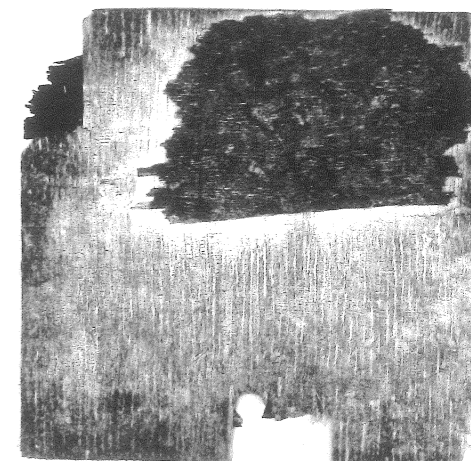
Josip Brodskij, l'ho già detto. Leggendo, anche se in traduzione, ho capito che potevo scrivere poesie, perché da lui ero legittimato, sentivo la sua poesia ... *Il tacco lascia il segno e quindi è inverno*, questo è un tipo di verso che mi appartiene. Considero il più grande poeta italiano Amelia Rosselli. Qui c'è una seconda dichiarazione di intenti. Nel senso che nella cultura occidentale non ci può essere che vicinanza fra la follia e la poesia. Secondo me quando la poesia è riuscita ai massimi livelli deve destabilizzare chi la ascolta, deve far saltare dalla seggiola chi l'ascolta. La persona che ascolta un poeta è una persona che esce e non sta bene, non sta più bene con se stessa. Perché questo mondo di ragione è un mondo ingiusto e folle, e una persona che è capace di digerirlo è una persona anormale e folle. Il terzo poeta che preferisco è Anna Maria Farabbi, che considero poeta grandissimo, che ha scelto un'altra strada, la strada dell'eros e del corpo per destabilizzare, per non far star bene chi l'ascolta. Ma l'amo perché, avendola conosciuta trovo una grandissima coerenza fra la sua poesia e la sua persona. Inoltre, fare una poesia del corpo, praticare la follia, significa fare ricerca attiva verso le altre culture. Perché noi non sappiamo niente delle culture dei 3/4 del mondo. Non sappiamo niente delle altre culture che sono culture vive e che sappiamo solo uccidere a cannonate. Ogni poesia che reinterpreta, fa stare al mondo un altro linguaggio, è una poesia che vive, che vincerà, perché noi non vinceremo niente in questa battaglia. Le nostre bombe non vinceranno e lo stanno dimostrando gli eventi. Vinceranno gli altri. Chi ha coraggio di essere coerente con questo, è mio maestro. ■

Ci si imbatte in molte morti per poter vivere e infine rimorire ma te che mi scherzi l'esistenza m'intrucioli le ombre intorno agli occhi e ne fai lacerti di memoria cosicché siano cubetti di dolore quelli che metto in freezer per un dopo quando se torna iddio non si sa mai potremo scongelare tutto in fretta e presentarlo fresco sull'altare

*La ferita migliore non necessariamente è quella più profonda
Ma quella larga e permanente quella si diviene parte coltivata e fertile
mostra tutta la beltà pulsante della battaglia in corso
La larga ferita rassicura
Le forze in campo sono impari
e la battaglia una esplicita finzione
Nella ferita larga il sapere si coltiva
e approfondisce il solco
slabbra i margini rendendo certo il dono
di una mancata congiunzione*

*Questa vecchietta come un velo cui nessuno anela
(questa età fragile come...
Questo corpo stregato verso il male
come una terra emersa mai cercata
Tutto come una mela che antica
ancora lotta avvolta nella carta leggera
Tu adesso vuoi sapere col naso
dentro il mio bicchiere perché
perché mai io scriva
Ebbene io scrivo perché sono morto
per questo io scrivo cose morte
ho deciso di morire ma tu hai deciso di vivere
e se tu vivi devi vivere
Trovare domattina un gatto bianco*

MARCO RIBANI



LIBRI

PER LA POESIA

Saragei Antonini
Il cerino soggetto.
La vita facile
(Premio Edda Squassabia),
Milano 2000.
£ 12.000

Alessandro Carrera
L'amore del secolo.
Book Editore,
Castel Maggiore (Bo) 2000.
£ 22.000.

Angelo Ferrante
Reperti Fonici.
Anterem Edizioni,
Verona 2000.
S.i.p.

Cinzia Ferro
Ventaglio.
Via Heraklea - Cierre Grafica,
Verona 1999.
S.i.p.

Mariangela Gualtieri
Parsifal.
Teatro Valdoca,
Cesena 2000.
S.i.p.

Annalisa Manstretta
Viaggi.
Lietocolleibri, Milano.
Edizione fuori commercio.

Sandro Montalto
Scribacchino.
Edizioni Joker,
Novi Ligure (AL) 2000.
£ 20.000.

Fabio Orrico
L'angolo.
la Stamperia,
Rimini 2000.
£ 10.000.

Monica Pavani,
Con la pelle accanto.
Moby Dick,
Faenza, 2000
£ 16.000



Il Mago Trombi, eccolo qui: vi legge e vi scrive il passato passabile, il presente presentabile e il futuro futuribile.

PASSATO PASSABILE

Vedo, vedo ... L'8 marzo a Sasso Marconi (Bo). Vedo diverse associazioni di volontariato locali, una mostra fotografica sul tema "donne e volontariato" e la rivista Le voci della luna distribuita gratuitamente. Apro la rivista e subito vedo, vedo... Il Canto alle madri di Loredana Magazzeni, bellissimo. Vedo, vedo... Ho una visione: il Canto alle madri verrà interpretato all'osteria del Montesino nel mese di maggio. Forse da due attrici. E una fisarmonicista.

Vedo, vedo... Una letterina di Roberto Cogo. Vedo chiaramente le righe battute al computer "Presso la Biblioteca Civica di Verona, giovedì 9 marzo, si è svolta una lettura di testi di alcuni poeti presenti nell'antologia, di prossima pubblicazione per Anterem Edizioni, dal titolo Verso l'inizio, percorsi della ricerca letteraria oltre il novecento. All'incontro sono intervenuti i poeti: G. Bergamini, Ida Travi, Marco Furia e Ranieri Teti, tutti redattori di Anterem, nonché il poeta e direttore della rivista veronese, Flavio Ermini". "L'introduzione di Flavio Ermini ha bene illustrato le esigenze e la linea poetica di una rivista come Anterem [...] Una ricerca tesa ad evitare ogni appiattimento stilistico e ogni omogeneità formale". "La lettura misurata e riflessiva di Ermini, attenta alle pause, ai ritmi, agli scarti e alle sospensioni di una poesia tutta tesa ad evidenziare ogni minima sfumatura di suono e di senso in ogni singolo lemma; quella nervosa e quasi aggressiva - per velocità e trattamento sonoro della parola e del verso - di Marco Furia; il procedere ipnotico, al limite dell'irreale della sempre straordinaria recitazione by heart di Ida Travi; la lettura quasi sofferta e difficile di Giacomo Bergamini, la cui poesia trasmette maggiormente un sentire poetico consono al nostro tempo frammentato e carico di incertezze; e, infine, il tono più ragionato e dall'incedere volutamente monotono impresso alla poesia da Ranieri Teti".

Vedo, vedo ... Ancora 8 marzo ... 1908. No, è troppo indietro. Ma è la biblioteca comunale di Ozzano dell'Emilia (Bo) che si chiama così: "8 marzo 1908". Il 30 marzo c'è un evento molto interessante dal titolo "Il libro aperto", un approccio alla storia del libro e della stampa dal papiro a Gutenberg con Giuseppe Solmi. Nel corso della serata è possibile visionare direttamente materiale originale come pergamene, miniature, incunaboli e legature.

Sempre il 30 marzo, Nostra Santa Presentazione: Versodove n. 11 viene presentato alle Stanze del Tenente (Bologna, via del Borgo di San Pietro 1/a). Con la partecipazione al grande tavolo del Nostro Direttore, del Nostro Editore, di Vitaniello Bonito e Niva Lorenzini. Special Guest: Ermanno Krumm. Tra il pubblico, interventi calorosi di Giuliano Mesa e Salvatore Jemma (detto Gemma). Gran finale con letture di Krumm e poi cena all together.

Cena, cena. Questa parola mi dice qualcosa. Vedo l'Osteria Cucina&Vino di Ferrara e Stefano Tassinari e vedo, vedo... Una rassegna da lui curata dal titolo "A cena con l'autore": cena a menù fisso più libro a lire 35.000. Un'occasione per cenare e conversare con autori più o meno famosi, ma scelti con attenzione da Tassinari. Partenza martedì 4 aprile e poi i 4 martedì successivi con: Enrico Palandri (Angela prende il volo, Feltrinelli), Lo-

renzo Pavolini (Senza rivoluzione, Giunti), Valeria Viganò (Il piroscalo olandese, Feltrinelli), Chiara Gamberale (Una vita sottile, romanzo d'esordio della scrittrice ventitreenne edito da Marsilio) ed Ermanno Cavazzoni (Cirenaica, Einaudi).

Sempre in aprile si è concluso del ciclo "Poeti dell'oggi - Incontri con le opere e con gli autori", alla sua seconda edizione, curata da Paolo Campoccia. Per gli incontri, svoltisi tra il 3 marzo e il 13 aprile presso la Sala Farinati della Biblioteca civica di Verona, è stata scelta una struttura poco formale, nel tentativo di favorire il coinvolgimento del pubblico e un suo avvicinamento a esperienze non sempre facili e non sempre reperibili nel mercato. Hanno partecipato: Mario Luzi, Franco Loi, Alessandra Giappi, Vittorio Cozzoli, Roberto Carifi e i due poeti Freddy Longo e Mario Rondi. Nella serata del 6 aprile il programma ha chiamato a confrontarsi le riviste letterarie: Clandestino, La Nuova Tribuna Letteraria, Anterem e Versodolce, che saremmo noi, ma questo refuso apparso sul pieghevole mi ispira ancora adesso molta tenerezza.

È l'ora della mia storia. Vuoi sentire la mia storia? No. Questa citazione dal Finale di partita di Beckett è il titolo del laboratorio pratico di scrittura teatrale condotto da Giampiero Rigosi presso il Teatro Due Mondi di Faenza, in collaborazione con la Cooperativa Tratti, che conosciamo tutti. Il laboratorio, tenuto tra il 6 aprile e il 4 maggio, pare non sia andato male, nonostante le prelessità dello scrittore bolognese che, per sua stessa ammissione, poco ne mastica di teatro e drammaturgia.

Arriva maggio, il mese più ricco, in genere, di iniziative. Vedo, vedo ... Che è scaduto il Premio Metauro, riservato ai volumi di poesia editi dal 1/1/99 al 15/4/2000. Per la precisione, è scaduto il 1 maggio e quest'anno era alla VII edizione. I premi sono di lire 3.000.000 per il vincitore e 1.000.000 per gli altri tre finalisti. Ho una visione: quasi certamente ci sarà la VIII edizione e così penso di farvi cosa gradita lasciandovi qualche recapito. Ricordo che il Presidente del Premio Metauro è Umberto Piersanti.

**Premio Letterario Metauro
c/o Biblioteca Comunale di Urbania
Corso Vittorio Emanuele, 23 - 61049 URBANIA (PU)
info: Laura Benedetti - tel. e fax 0722 313151
Http://www.marcheweb.com/PremioMetauro**

Il 5 maggio, congiunzione astrale da pelle d'oca, si chiude "Testi & Pretesti", ciclo di incontri con autori presso Arcigay Il Cassero di Porta Saragozza, a Bologna. Testi&Pretesti è anche il nome della libreria del più grande circolo omosessuale italiano, il primo per importanza storica, gestita da Giulio Schembari che è anche il curatore degli incontri. Il ciclo ha proposto incontri con autori omosessuali e non, che affrontano la tematica dell'omosessualità. Da tempo la libreria del Cassero cerca di promuovere non solo la cultura omosessuale in generale, ma soprattutto cerca di dare spazio a nuovi autori e a case editrici che spesso fanno gran fatica a trovarne. In chiusura di rassegna è stata presentata Off-Side 3, raccolta di racconti di nuovi autori che si ispira alle antologie tonnelliane. Nel volume, uscito per le Edizioni Libreria Croce di Roma, troviamo anche uno scritto inedito di Alfredo Ormando, il gay palermitano suicidatosi in San Pietro e divenuto ormai simbolo di liberazione degli omosessuali dal potere clero-fascista.

Per informazioni su altre iniziative:

**Arcigay Il cassero
Piazza di Porta Saragozza, 2 - 40123 BOLOGNA
tel. 051 6446902 fax: 051 6446252
e-mail: testipret_99@yahoo.it**

Il 20 maggio 1970 nasce il Centro San Domenico, associazione privata senza fini di lucro fondata da un gruppo di laici di diversa estrazione legati per stima all'Ordine Domenicano. Al compimento del 30° anno il Centro conta 3300 soci, è un punto di riferimento culturale importante ed autorevole per Bologna operando in proprio, ma spesso in collaborazione con enti pubblici, religiosi e con case editrici. Nel 1978 sorge la Coop. Editoriale "I Martedì", struttura di appoggio al Centro per il settore editoriale. Ad essa sono legati "I Martedì di San Domenico" (conferenze e tavole rotonde collegate in genere con un tema comune a più serate e a temi d'attualità) e la rivista mensile "I Martedì" che osserva e riflette sugli aspetti etici degli avvenimenti, ne approfondisce i contenuti, suggerisce tematiche emergenti. Tanti Auguri!

**Centro San Domenico
Piazza San Domenico, 13 - 40124 Bologna
tel./fax: 051 581718**

28 maggio: Sasso Marconi (Bo) è protagonista della giornata dal titolo "Mosaici di Parole". È una lunga giornata. Si inizia alle 10.30 in Piazza dei Martiri con l'assegnazione del Premio Nazionale di Poesia Renato Giorgi - VI edizione. Per la Sez. A - raccolta inedita, il vincitore è Ivan Fedeli di Ormago (Mi): la sua raccolta Abiti comuni verrà pubblicata con l'Editore Il Ponte Vecchio di Cesena in 1.000 copie, di cui 100 spettanti all'autore. Gli altri finalisti sono: Silvia Baroni (Roma), Armando Giorgi (Ge), Romano Peli (Pr), Teresina Giuliana Pavan (Ro) e Paolo Sangiovanni (Roma). Per la Sez. B - Poesia giovane (15-25 anni compresi), vincitori a parimerito sono risultati Carlo Missidenti (Montichiari - Bs) e Ambra Paciscopio (La Rotta - Pi). Hanno ricevuto lire 500.000. Finalisti: Chiara Cretella (Bo), Iacopo Masi(Bo) e Alice Roverini. Tutte le poesie vincitrici sono state lette in piazza da Roberta Casadei e Francesco Lanza.

Dopo il pranzo coi poeti, alle ore 15.00 la Sala Mostre ha ospitato l'incontro "Mosaici di parole contro la guerra", contributo alla pace di poeti e scrittori italiani e stranieri che considerano la guerra un mezzo non accettabile per sanare i contrasti tra i popoli. Sono intervenuti gli scrittori: Davide Argnani, Nadia Cavalera, Ennio De Santis, Duska Vrohovac, Vincenzo Nigro, Anna Santoliquido; e i rappresentanti delle riviste letterarie di Bologna e provincia: Giovanni Bollini e Stefano Massari (Il Vascello di Carta), Mauro Conti (Ov-est Underground), Salvatore Jemma (Frontiera), Fabrizio Lombardo (Versodove), Giacomo Martini (I Quaderni del Battello Ebbro), Marco Ribani (Edizioni la Volpe e l'uva), Paola Tosi (Laboratorio di Parole), Vito Contento e Loredana Magazzeni (Le Voci della luna).

Il 29 maggio si avvera la mia visione: il Canto alle Madri di Loredana Magazzeni viene letto all'Osteria del Montesino - Bologna. Le attrici sono Elisabetta Camerolo e Roberta Casadei che ne danno un'interpretazione avvincente in cui le voci si scambiano, si intrecciano, si inseguono a breve distanza e talvolta all'unisono. Alla fisarmonica Gressi Sterpi, supporto emozionale di fondamento. Anche l'autrice è presente, ma scompare in un'altra mia visione.

Il 2 giugno sento che l'estate è molto vicina, anzi è già in atto. A Bologna giunge Anna Maria Farabbi per incontrarsi con il gruppo di donne che organizza incontri con scrittrici chiamati "Lo sguardo delle altre", presso la Libreria delle Donne di Via Avesella. Il gruppo fa un bellissimo lavoro: chiedono dei testi a un'autrice e, un mesetto dopo, si incontrano con lei per ritornarle un po' di ciò che hanno ricevuto. L'incontro avviene nel pomeriggio in forma privata in una saletta della Libreria; ogni donna del gruppo di lettura interviene, portando un suo pensiero, un'emozione, un testo scritto o una qualsiasi altra forma

creativa. Poi, dopo cena, l'autrice legge pubblicamente i suoi testi e il pubblico è libero di intervenire. Questa sera, in particolare, sono molto emozionati perché conosco Anna Maria personalmente, oltre che come poeta. Durante la cena, prima della lettura, una signora dice: "Noi mettiamo in atto la relazione, la cerchiamo sempre; e d'altronde, questa è una prerogativa femminile". In quel momento non posso che dissentire e la mia reazione è forse anche un tantino eccessiva. Comunque, dopo un buon caffè, ci ascoltiamo la lettura di Anna Maria che ci lascia tutti più ricchi.

Il 23 giugno alle ore 18, presso il Circolo ufficiali di Castelvecchio a Verona, vengono premiati gli autori delle poesie selezionate dalla giuria del Premio De Palchi-Raiziss, per "giovani poeti coraggiosi". La Sonia Raiziss Giop Charitable Foundation ha sede a New York e "si propone di diffondere negli States la cultura letteraria italiana". Tutti e venti i selezionati vengono pubblicati in volume. Il I premio va a Al Bar di Laura Mauri; il II premio a Chissà dov'è finita di Cristina Bersani e il III premio a Forse disimpressione noi l'età di Salvatore Gaspa. Questi ricevono tre borse di studio del valore di lire 2.000.000, 1.000.000 e 500.000 e la pubblicazione della loro opera su riviste internazionali come "Gradyva" di New York. Sul cartoncino di invito leggo "È obbligatorio l'abito elegante". Spalanco le ante del mio armadio, ma accidenti! Non ho proprio niente da mettermi. Così ho dovuto rinunciare. Ma avrei tanto voluto andarci. Davvero! Se volete saperne di più...

**LUCEARTSWORKSHOP
via Sciesa, 29/b - 37122 Verona
Tel./fax: 045 8009652
e-mail: luceartsworkshop@yahoo.it
internet: www.luceartsworkshop.it**

PRESENTE PRESENTABILE

Per l'8 luglio ho elaborato uno slogan very proud che fa così: Aderisci anche tu alla giornata mondiale di orgoglio omosessuale; partecipare è un segno dignitoso; se non sei gay sii almeno orgoglioso.

Dal 2 al 30 luglio, presso i Mercati Generali di Catania, è in corso la seconda edizione della rassegna di letture "Poesia della voce, voci della poesia". Ecco il programma: i siciliani Saragei Antonini, Francesco Balsamo e Biagio Salmeri (3 luglio); la torinese Elena Vervello (16 luglio); il genovese Massimo Sannelli (16 luglio); Lello Voce il 23 e Valentino Zeichen 30 luglio.

Nell'ambito di Bologna 2000 è nato, ed è disponibile, Arkivia - Narrativa, monitoraggio della scrittura femminile rivolto alle donne di ogni età residenti o domiciliate nell'area di Bologna e provincia e che svolgono attività di produzione letteraria nella forma di: racconto breve, romanzo, sceneggiatura teatrale, cinematografica, televisiva, per fumetti; donne che intendono rendere pubblica la loro opera attraverso un censimento che si effettua con la compilazione di una scheda su sito internet o su supporto cartaceo.

Se sei una donna del genere, informati.

**Arkivia-Narrativa
info c/o Monica Marchesini tel. 051
823819/Donatella Ingresso tel. 051 374759 e-mail:
arkivia.narrativa@tiscalinet.it
http://web.tiscalinet.it/arkivia-narrativa**

Gian Marco Pedroni
Capo Est
Edizioni del Leone.
Venezia 2000.
£ 12.000

Vincenzo Pezzella
POESIEDITTRANSITO.
Edizioni Archivi del '900,
Milano 2000.
S.i.p.

Alfredo Rienzi
Simmetrie.
Edizioni Joker,
Novi Ligure (AL) 2000.
£ 22.000.

Tiziano Salari
Strategie mobili.
Anterem Edizioni,
Verona 2000.
S.i.p.

Victoria Surluga
Allergia alla notte.
Campanotto Editore,
Udine 2000.
£ 16.000

Andrea Temporelli
Il cielo di Marte.
Edizioni Atelier,
Novara 1999.
S.i.p.

PER LA NARRATIVA:

Gianni Caccia
La Vallemme dentro.
Edizioni Joker,
Novi Ligure (AL) 2000.
£ 20.000.

Henry Miller
Natale a villa Seraut.
Via del Vento Edizioni,
Pistoia 2000.
£ 5.000

Danilo Montanari
Breviario dei desideranti.
Edizioni L'Obliquo,
Brescia 1999.
£ 15.000



PER LA SAGGISTICA:

Simone Giusti
L'instaurazione del poemetto
in prosa (1879-1898).
Pensa Multimedia,
Lecce 1999.
£ 28.000.

Asger Jorn
La comunità prodiga.
a cura di Mario Lippolis.
Zona Editrice,
Lavagna (Ge) 2000.
£ 35.000

Nataschia Tonelli
Aspetti del sonetto contemporaneo.
Edizioni ETS,
Pisa 2000.
£ 25.000.

Segnaliamo inoltre

La pregevole collana
Archivi della poesia del '900
diretta da Alberto Cappi ed Eugenio Miccini
- editoriale sometti - Mantova,
in cui sono usciti:

Une sorcière blonde
(Poesie d'amore del 900 francese)
a cura di Alberto Cappi
£ 10.000

Ritratti d'artista
a cura di Eugenio Miccini
e Giovanna Ginex
£ 10.000

Blue and blue
(antologia di poeti anglo-
irlandesi-americani)
a cura di Alberto Bertoni
£ 10.000

L'occhio e il cuore
(Poeti degli anni '90)
a cura di Mauro Ferrari
e Alberto Cappi
£ 10.000



info *altrove*

Vedo, vedo... Sì, ora lo vedo che c'è una rivista su internet che si chiama Fucine Mute Webmagazine. » già al n.17, ma io la vedo solo ora.

Fucine Mute Webmagazine FUMetto, CINema, MUSica e TEatro online (questo il tiolo per intero) è una rivista elettronica che ogni mese pubblica tesi di laurea, saggi de le mejo firme della cultura nazionale ed internazionale, inediti e interviste esclusivamente su web, attraverso un sito progettato con soluzioni tecnologiche che sono lo stato dell'arte nel web design. Inoltre da questo numero in poi è possibile fruire di servizi live streaming che consentono la visione in diretta di filmati e l'ascolto di musica e interviste.

FUCINE MUTE
www.fucine.com
www.fucine.net
www.fucine.org

Da Franco Tralli ci giunge la prima rosa dei finalisti della terza edizione del Premio Letterario Bologna Poesia: P.L. Bacchini, Scritture vegetali, Mondadori; M. Baudino, Colloqui con un vecchio nemico, Guanda; F. Buffoni, Il profilo del rosa, Mondadori; F. Camon, Dal silenzio delle campagne, Garzanti; M. Coviello, Casting, CDC Niebo; C. Ciapparrone, Strategie nell'assedio, Or. Meridionali; M. Clementi, Il giglio nel dirupo, Palomar; M. De Angelis, Biografia sommaria, Mondadori; B. Dell'Agnesse, Correndo l'anno, Ed. del Leone; M. Del Serra, Adagio con fuoco, Le Lettere; G. Finzi, Soldatino d'aria, Marsilio; B. Frabotta, Terra contigua, Empiria; F. Loi, Amur del temp, Crocetti; A. Lumelli, Seelenboulevard, CDC Niebo; A. Merini, Superba è la notte, Einaudi; M.P. Quintavalla, Estranea (canzone), Manni; M.L. Spaziani, La radice del mare, T. Pironti; P. Valesio, Piazza delle preghiere massacrate, Ed. del Laboratorio; C. Viviani, Silenzio dell'universo, Einaudi; L. Voce, Farfalle da combattimento, Bompiani.

La cerimonia di premiazione è stata inserita tra le manifestazioni di Bologna 2000, nell'ambito del progetto Casa contemporanea della poesia italiana ed europea, e si terrà presso il Circolo Artistico, Corte Isolani 7/a, Bologna, il 18 novembre alle ore 17.

A Bologna è accaduta una cosa eccezionale: si è costituita la Cooperativa Euromed.

La cooperativa ha come scopo sociale la promozione della cultura araba, in tutte le sue manifestazioni non aventi natura commerciale proponendosi, senza finalità di lucro, di favorire l'integrazione di cittadini extra comunitari nella realtà sociale italiana, assistendoli nello svolgimento di pratiche commerciali, amministrative, giudiziarie. Ecco alcuni dei servizi che offre: facilitazione dell'inserimento lavorativo degli immigrati, educazione all'interculturalità, progettazione di corsi di formazione, progetti individuali di inserimento sociale, organizzazione di eventi (spettacoli, mostre, ecc...) multiculturali, assistenza pratiche commerciali, traduzione e interpretariato, anche telefonico (italiano, francese, inglese, arabo, woolof, pular, ebraico, cinese, russo), assistenza doganale, consulenza per gare d'appalto nei paesi di lingua araba e in genere consulenza ad aziende che siano interessate a rapportarsi con i paesi di lingua araba.

E tanti altri ancora.

Altro avvenimento eccezionale è che il quartiere Navile ha dato in gestione alla Euromed il parco di Villa Angeletti, attrezzato con stand libri, bar, stand per la degustazione di infusi e tendone-discoteca, dal 4 luglio all'8 agosto.

Chi è in zona, ci faccia un salto: è subito dietro la stazione FS.

FUTURO FUTURIBILE

Vedo, vedo... Diversi concorsi e premi letterari; per esigenze di spazio vi darò le info strettamente necessarie, in ordine di scadenza.

10 settembre 2000 - Premio Letterario Giuseppe Giusti - Segreteria del premio - C.P. 199 - 51015 Monsummano Terme infotel: 0572 9590 - Questo è un anno pari, quindi il premio (di lire 4.000.000) è riservato a opere edite di sola narrativa; solo per quest'anno resta in vigore il premio riservato alle opere inedite di lire 1.000.000. Quota di partecipazione: lire 25.000.

15 settembre 2000 - Secondo Premio di Narrativa Graphie - Segreteria del premio: Rivista Graphie c/o Il Vicolo - Divisione Libri - Vicolo Carbonari 10 - 47023 Cesena (Fo) infotel: Giovanna Rossi 0338 7661772 e-mail: agraphie@tin.it - Per autori di età non superiore a trenta anni; ai primi tre classificati, premi in buoni-libri.

25 settembre 2000 - Premio Nazionale di Poesia "Aldo Spallicci" 2000 - XIII edizione - casella postale aperta n. 11 - 47011 Castrocaro Terme (Fo) infotel: Claudio Mancini 0543 767169 oppure Rocco Messina 0543 68385 - Per poesia inedita (l premio: lire 3.000.000) e poesia edita (l premio: Lire 5.000.000). Quota di partecipazione: lire 35.000.

30 novembre 2000 - Premio Nazionale di Poesia "Alessandro Tanzi" - Contrada della Tartuca - Casella postale 177 - 53100 Siena (Centro) - infotel: Luigi Oliveto 0577 282622 e 0577 241247 e-mail: biggeri@ciaoweb.it - Riservato a una raccolta inedita di poesia in lingua italiana non inferiore a trecento versi; l premio: Lire 1.000.000.

30 novembre 2000 - Premio Maria Attanasio - Edizione 2000 - spedire a: Unione femminile nazionale - Premio Maria Attanasio, corso di Porta Nuova, 32 - 20121 Milano tel. 02 6599190 - Il premio di lire 5.000.000 verrà assegnato a una ricerca inedita sulla produzione letteraria italiana. L'argomento di questa edizione è: l'opera di Dolores Prato.

31 gennaio 2001 - Concorso Internazionale di Poesia "Le voci dell'anima" - spedire a: Pietro Carturan Presidente Associazione Culturale "La Crisalide" Arti visive, letterarie, musicali - via Gazzo, 34 - 35025 Cartura (Pd) infotel: 049 9556021 - 4 sezioni: poesia in lingua italiana, in dialetto veneto, racconto in lingua italiana, libro edito di poesia.

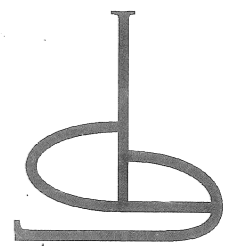
Se fate parte di organismi culturali pubblici o privati, aventi statuto giuridico, con sede nell'U.E. mettetevi in contatto con Antenna Culturale Europea, lo sportello informativo italiano per il programma Cultura 2000 della Commissione europea. Ci sono ben 167 milioni di Euro (pari a Lit. 323.357.000.000) che attendono di finanziare i vostri progetti culturali.

Antenna Culturale Europea
Istituto Universitario di Studi Europei di Torino
Coordinatore: Giuliano Soria
Piazza Castello 9 - 10123 Torino
tel. 011 547208 fax: 011 548252
e-mail: iuse.antennacultura@arpnet.it
http://www.arpnet.it/iuse/antenna.htm

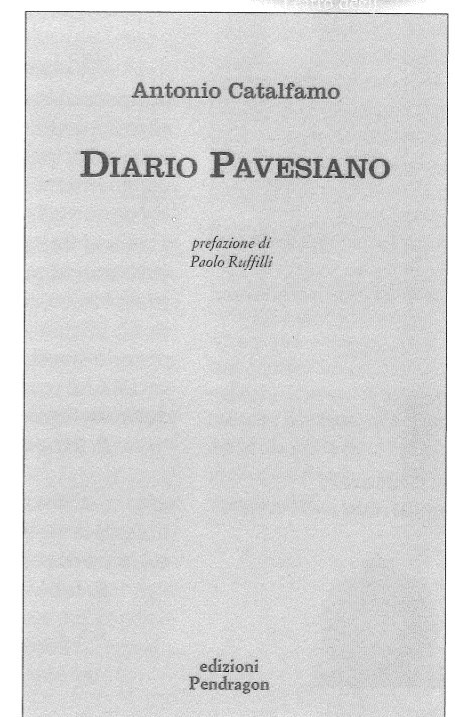
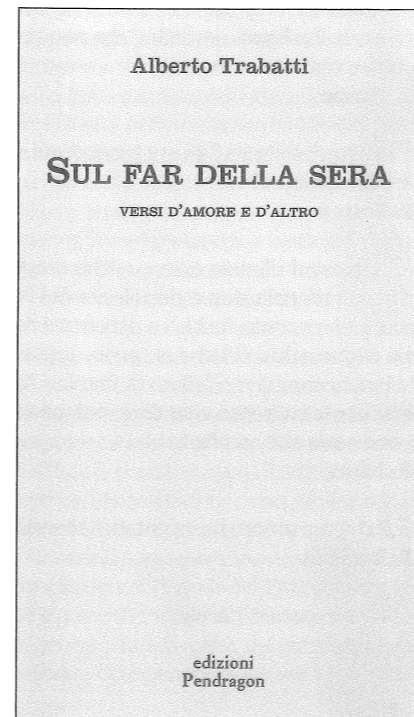
E con il mio bacchettino magico vi faccio ... marameo!

la poesia

0. Roberto Roversi - L'Italia sepolta sotto la neve
1. Antonio Catalfamo - Passato e presente
2. Giancarlo Schizzerotto - Pucilini
3. Nino Crimi - Nei pensieri mobili
4. Antonio Catalfamo - L'eterno cammino
5. Pier Paolo Naldi - A tollerare il buio
6. V. Palmieri e M. Busetto - Contenitore 40
7. Massimo Cascone - Contaminazioni
8. Rosarita Cuccoli - L'amore più profondo
9. Alberto Trabatti - Sul far della sera
10. Antonio Catalfamo - Diario Pavesiano



edizioni
Pendragon



Riviste

ANTEREM.
Rivista di ricerca letteraria.
Anno XXV, n. 60 Giugno 2000. £ 25.000.
Via San Giovanni in Valle, 2 - 37121 Verona.
http://anterem.blunet.it
www.comune.verona.it
(v. p. Biblioteca Civica di Verona)
Dare nome alle cose, ai luoghi, uno dei problemi della scrittura poetica, specie se lo si fa rapportandosi al vero, al divenire. È all'interno di questa tensione che la ricerca del numero 60 di Anterem si muove, con contributi, tra gli altri, di Andrea Zanzotto, Aldo Giorgio Gargani, Yves Bonnefoy, Flavio Ermini, Vitaniello Bonito, Brian Lynch.

ATELIER.
Trimestrale di poesia critica letteraria.
Anno IV, n°16 dicembre 1999. S.i.p.
C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (No).
E-mail: bignoli@mythos.it
Generosa di testi poetici, fra i quali si distinguono: Annelisa Alleva, Paolo Artale, Andrea Inglese e Oreste Talone, il numero 16 va segnalato anche per il pregevole approfondimento su Sandro Penna cui hanno collaborato Sandro Montalto, Giuliano Ladolfi e Luigi Ferrara.

ERBA D'ARNO.
Rivista trimestrale.
N° 79, inverno 2000. £ 15.000.
Piazza Garibaldi, 3 - 50054 Fucecchio (Fi).
E-mail: ederba@leonet.it
Nella consueta raffinatissima cornice editoriale scelta dalla rivista, meritano menzione le prose di Giuseppe Ardinghi, Lina Fritschi e Mario Materassi, e le tre poesie "americane" di Renzo Ricchi.

FRONTIERA.
N° 10, gennaio 2000.
Distribuzione gratuita.
C/o Salvatore Jemma,
via Mezzofanti, 77 - 40137 Bologna.
E-mail: assmasao@iperbole.bologna.it
http://www.comune.bologna.it/iperbole/assmasao/testi/page3.html
Nel ricordo di Rita Baldassarri, che si è spenta nel giugno dello scorso anno, si apre questo numero 10 di Frontiera. Viene qui proposta una scelta antologica del suo lavoro poetico.
Segnaliamo inoltre un intervento su Gustav Roud a cura di Jean Robaey, che traduce anche un testo di Roud. Nella parte dedicata ai testi inediti si lasciano particolarmente apprezzare le Quartine di San Pietroburgo di Alberto Bertoni.

IL BANCO DI LETTURA.
Rivista di cultura varia.
N. 20/1998. £ 5.000.
Via Cosani, 45 - 34070 Turriaco (Go).
Apra questo numero una precisa panoramica della



“Qui tutto è umido e ferace / le cose crescono / una accanto all'altra / se sbagli porta / entra siediti e taci / qui tutto è copia / di un'unica cosa”.

B. Cattafi

“Non bisogna girare per illustrare una tesi, o per mostrare uomini e donne fermi al loro aspetto esteriore, ma per scoprire la materia di cui sono fatti. Raggiungere quel “cuore del cuore” che non si lascia afferrare né dalla poesia, né dalla filosofia, né dalla drammaturgia”.

R. Bresson

“La nostra civiltà è in certa misura un prodotto della nostra architettura. Se vogliamo elevare il livello della nostra civiltà saremo quindi costretti, volenti o nolenti, a sovvertire la nostra architettura”.

P. Scheerbarth

“Il linguaggio vittorioso del consumo esige un unico spazio libero da ogni differenza di luogo. L'affermazione planetaria di questo individuo materiale ha annullato ogni distanza e ha costruito lo spazio omogeneo della metropoli mondiale fino a rendere inconcepibile l'esistenza dell'altro, del diverso, dello straniero. La metropoli non è infinita varietà e differenza. È uno spazio globalizzante, ripetitivo, omologante”.

M. Ilardi

“Ci facciamo strada nel mondo per poi capitare nel mezzo di una scena medieval-moderna, una città di grattacieli di spazzatura con la puzza infernale di ogni oggetto deperibile mai fabbricato, e accorgerci che assomiglia a qualcosa che ci portiamo dentro da tutta una vita”.

D. Delillo

“Voi non intenderete mai che è più importante abitare decorosamente che vivere decorosamente. Come le piante della terra vivevano principalmente di luce e aria, così anche voi dovrete vivere essenzialmente di ciò che vi circonda: della luce e dell'aria emanate dalla divina architettura, che è poi la ‘vera’ arte. Davvero non vi basta poter vivere in questi celestiali, luminosi castelli? Non sapete ancora cosa significhi dimorare in un mondo di sogno? È proprio questa la stuzzicante ostrica della povertà! Che cosa sono in confronto tutti i conigli della ricchezza?”.

P. Scheerbarth

“Prima di pensare al luogo dove stabilirti, cerca la via d'uscita per la tua inquietudine. Se c'è la via d'uscita, c'è la tranquillità”.

E. Jabès

“Montare un film vuol dire legare le pre-

sone fra loro e agli oggetti con gli sguardi”

R. Bresson

“Ogni anima è e diventa ciò che guarda”.

Plotino

“Ci sono momenti, nella vita, in cui la questione di sapere se si può pensare e vedere in modo diverso da quello in cui si pensa e si vede, è indispensabile per continuare a guardare o a riflettere”.

M. Foucault

“La visione non è la metamorfosi delle cose stesse nella loro visione, non è la doppia appartenenza delle cose al grande mondo e a un piccolo mondo privato. È un pensiero che decifra rigorosamente i segni dati nel corpo. La rassomiglianza è il risultato della percezione, non ciò che la fa scattare”.

M. Merleau-Ponty

“Quattro cose sono che distruggono il mondo, cioè: recipe medicorum, conscientia clericorum, cetera notariorum et opiniones doctorum”.

Degli Arienti

“L'esercizio della letteratura può insegnarci a evitare equivoci, non a fare scoperte. Ci rivela le nostre impossibilità, i nostri severi limiti”.

J. L. Borges

“Esisteva cioè una struttura grammaticale per parlare con un superiore e un'altra, completamente diversa, con un inferiore e ancora un'altra se ci si rivolgeva invece ad un familiare di pari grado come un fratello o una sorella. L'imperatore parlava addirittura un linguaggio unico, che pochi giapponesi erano in grado di capire, un linguaggio nutrito di suoni e significati arcaici, tanto alta e irraggiungibile anche linguisticamente era la sua figura simbolica, che non aveva cognome, ma solo nome”.

G. Parise

“Costruisci il tuo film sul bianco, sul silenzio e l'immobilità”.

R. Bresson

“Pensare il silenzio è, in qualche modo, dargli voce. Il silenzio non è debolezza del linguaggio. / È, al contrario, forza. / La debolezza della parola è ignorarlo. / Più che al senso, aggrappati al silenzio che ha modellato la parola. / Apprenderai di più sul senso e su di te, poiché entrambi non sono che ascolto”.

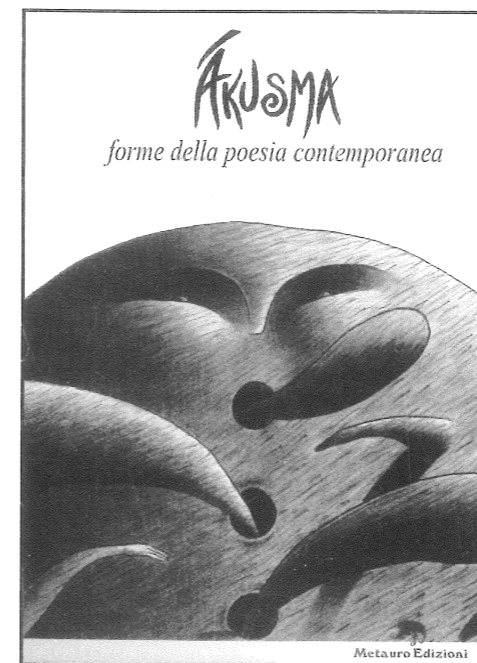
E. Jabès

“Il cinema sonoro ha inventato il silenzio”.

R. Bresson

“Parole, parole, parole”

A. Lupo



«**Ákusma. Forme della poesia contemporanea**»
pp. 291, L. 28.000. Fossombrone (PS),
Metauro Edizioni s.n.c.

Del progetto Ákusma - denominato inizialmente 'Odra-dek. Proposta per una "rete" di dialogo e confronto' e illustrato nella prefazione di Giuliano Mesa al volume Forme della poesia contemporanea, che qui riproduciamo - si cominciò a parlare nel febbraio del 1998. "Versodove", il cui percorso editoriale era ed è in sintonia con la ricerca di modi e spazi di confronto intergenerazionale sulle poesie e sulle poetiche - concretizzati, fra l'altro, nell'Inchiesta sulla poesia (nn. 9/10 e 11) - ha sostenuto il progetto fin dall'inizio e ha contribuito all'organizzazione del primo incontro - svoltosi a Bologna, nella Sala Benjamin, il 16 aprile 1999 - nel quale si è anche discussa la redazione delle pagine che l'editore Metauro ci ha generosamente messo a disposizione.

testi poetici. Ogni poeta ha presentato una piccola scelta di sue poesie, edite o inedite, così da formare una sorta di autoantologia. L'unico criterio di selezione adottato, in questa fase, è stato quello del limite anagrafico: i nati dal 1950 in poi. Alcuni autori hanno poi svolto un loro percorso critico, offrendo una serie di possibili letture dei testi poetici raccolti. Sotto il titolo forma figurazione pubblico si riuniscono brevi saggi e note di poetica, con riferimento specifico ai nuclei tematici individuati nell'incontro bolognese. Infine i libri: altre "prove di ascolto" su alcuni volumi pubblicati negli ultimi tre anni. Le tre sezioni critico-teoriche non sono, tuttavia, strettamente delimitate: spesso, infatti, l'antologia o i libri diventano occasione - non pretesto - per affrontare gli argomenti di riflessione, per enunciare poetiche.

L'anomalia di Ákusma comporta indubbiamente dei rischi, assunti in piena consapevolezza. Il progetto ha avuto e continua ad avere una diffusione per affinità. Si chiede dunque al lettore di non fraintendere, intendendo, ad esempio, la sezione testi poetici come un'antologia della poesia italiana contemporanea o le sezioni letture e libri come volontà di proporre un canone. Si vorrebbe, invece, tentare un modo per leggere le poesie e confrontare le idee il più possibile lontano da quel carattere agonistico, classificatorio, gerarchico che la critica canonica, e anticanonica per conflitto di poteri, pratica con veemenza, adesso ulteriormente accentuata dalle urgenze, mercantili, di bilanci fin de siècle. Saranno poi, se vi saranno, le prossime occasioni di incontro e le prossime opere a confermare o a smentire che qualcosa come Ákusma possa esistere, che possa esistere trovando ascolto. Un'angoscia che né scelte volontaristiche di rinnovata fiducia nel linguaggio poetico né l'edificazione di monumenti letterari (anche se come perfette, e apotropaiche, architetture) possono placare. Nel trionfo della falsificazione, le poesie di Lombardo tentano ancora un modo non consenziente di mentire: "e abbattele, mentre si travestono" dici. Le parole / intendi. Coprendo con poche sillabe di terra i passi. / Con cura, il segno della voce tra le pagine." ■

Trieste letteraria condotta da Cristina Benussi. Nell'interno la traduzione del poeta greco Andónis Fostières purtroppo costretto nella misura programmatica della rivista di due testi per ogni autore. Seguono le Stanze aeree di Giovanna Frene.

IL FILOROSSO.

Semestrale di cultura.
Anno XIV, n° 27, luglio-dicembre 1999. £ 10.000.
Via Marinella, 4 - 87054 Rogliano (Cs).
Oltre all'ampia e sempre qualitativamente notevole selezione poetica (Roberto Roversi, Pasquale Emanuele, Domenico Cara, Antonio Nesci, Romano Leoni), un breve dialogo con Mario Luzi, condotto da Raffaele Gaetano, sull'atto creativo della poesia.

IL MAJAKOVSKIJ.

Rivista di poesia scritta e differenze.
Anno IX, n° 35, giugno 2000. s.i.p.
Via Gorizia, 38 - Laveno Mombello (Va).
Ancora nella versione "povera" del foglio stampato in proprio, Il Majakovskij, ha reso essenziale anche la scelta delle rubriche interne preferendo la pubblicazione dei testi poetici e narrativi alle altre rubriche. Fra questi risaltano i Partial Portrait di Ferruccio Brugnaro.

IL ROSSO E IL NERO.

Rivista letteraria.
Anno 8, n° 16, ottobre 1999. £ 10.000.
Via Blundo, 4 - 80128 Napoli.
Con nostro grande rammarico questo 16° numero chiude il lungo percorso di una delle riviste più intelligenti e fertili di questi anni; una rivista che ha sempre saputo rimanere lontana dalle mode letterarie e scegliere con acutezza gli autori da ospitare. Edoardo Sant'Elia scrive che "la conclusione era prevista sin dall'inizio" e che il rosso e il nero non è mai stata concepita come "rivista di una vita" ma, piuttosto, come osservatorio sui temi, le linee e gli autori degli anni '90. Avremmo voluto che continuasse ad esserlo.

IL SEGNALE.

Percorsi di ricerca letteraria.
Anno XIX, n° 56, giugno 2000. £ 7.000.
Via F.lli Bronzetti, 17 - 20129 Milano.
E-mail: ilsegnale@hotmail.com
Alle Poesie di Seamus Heaney, dalla sua opera d'esordio, Death of a Naturalist, fanno seguito i testi di Fabio Ciofi ed Elio Tavilla, mentre in apertura Lelio Scanavini indaga Le nuove dimensioni del senso del linguaggio poetico.

IL VASCHELLO DI CARTA.

Diario di bordo sulle scritture nascoste.
n° 3, gennaio 2000. £ 5.000.
Molto alta la qualità dei testi proposti in questo numero: per la poesia segnaliamo i testi di Anna Maria Farabbi, Paola Febbraro, Loredana Magazzini, e per la narrativa il racconto di Francesco Ficarra. Ci dispiace però dover notare come a fronte dell'elevata qualità dei testi proposti la rivista continua a risultare poco leggibile spesso a scapito proprio dei testi.



L'AREA DI BROCA.

Semestrale di letteratura e conoscenza. Anno XXVI, n. 70, luglio - dicembre 1999, COLORI £ 5.000.

Via Palazzuolo, 20 - 50123 Firenze.

"Ora ha senso domandare quanti colori occorra aver incontrato nella propria vita per conoscere il sistema dei colori? No (...) Non importa la quantità di colori visti ma la sintassi" L. Wittgenstein. Basta questa citazione, messa in esergo all'editoriale di questo numero, per spiegare le mille strade, i mille arcobaleni di parole lo percorrono e l'attraversano.

L'IMMAGINAZIONE.

Anno XVII, n. 164, gennaio 2000. £ 5.000. via N.Bixio 11/B 73100 Lecce

Numero quasi totalmente monografico dedicato al purtroppo trascurato Edoardo Cacciatore. Il percorso critico si sviluppa attraverso gli interventi di Giorgio Patrizi, Florinda Fusco, Mario Lunetta, Alfredo Giuliani, Cecilia Bello, Giuliano Mesa, Tommaso Ottonieri, Andrea Cortellesa, e la riproposizione del poemetto di Cacciatore Pari e patta.

LA CLESSIDRA.

Semestrale di Cultura Letteraria.

Anno VI, n. 1, aprile 2000. £ 25.000.

C/o Ed. Joker, via Verdi 68 - 15067 Novi Ligure (AL) Spicca il saggio d'apertura L'occhio e il cuore:

riflessioni sui contemporanei di Mauro Ferrari che indaga ed approfondisce, con coraggio e sguardo critico inedito, il "presente della poesia". Il saggio è accompagnato da una ricca sezione di inediti dei poeti presi in esame: Fabio Ciolfi, Claudio Damiani, Fabrizio Lombardo, Valerio Magrelli, Massimo Morasso, Davide Rondoni, Fabio Scotto, Giancarlo Sissa.

LA MOSCA.

Intrecci, nodi di poesia, arte, cultura.

n. 6, maggio 2000. £ 10.000.

Via Soperga, 65 - 20127 Milano

Nuovo editore, e nuova veste grafica per questa ormai storica rivista milanese. Come sempre invece molti gli spunti di riflessione offerti anche in questo numero dal titolo il gioco, a partire dall'intervista a Maurizio Cucchi, passando poi all'intervento di Giovanni Gardella dal titolo Gioco e giochi della verità, e finendo con lo spazio dedicato agli inediti, di cui segnaliamo quelli di Guido Oldani e Mariella Bettarini, tra gli altri.

LA SCRITTURA.

Rivista letteraria trimestrale.

Anno IV, N. 10-11, 1999. £ 14.000

Via Di Ripetta, 66 - 00186 Roma.

Un ritratto di Primo Levi a tutto tondo quello redatto da Oretta Guidi, Maria Cristina Mannocchi, Raffaella Simone e Luca Ceccarelli. Altrettanto preziosi gli articoli dedicati a Jorge Luis Borges e a Tommaso Landolfi. Valgono la lettura anche l'incontro con il poeta e scrittore islandese Thor Vilhjálmsson e la sempre ricca sezione delle recensioni.



Fabio Scotto, LA DOLCE FERITA, Caramanica, Marina di Minturno (LT) 1999, £. 15.000

"Ho spento il televisore/ Ho spento la luce/ Parlo a voce alta al buio/ Non prego nessuno/ di fare nessuna cosa/ per nessuno di noi". A stare a questi versi incipitari, ci si aspetterebbe dal libro di Scotto una "parola/ inesorabile e dura". Così è, ma non basta la verticalità affilata della parola a dare conto anche di una vocalità del canto che quanto più si muove sulle misure brevi del verso tanto più intensifica il ritmo interno del libro e il paesaggio di una memoria ferita. La geografia che si attraversa dentro le parole non è fatta solo di luoghi; anzi - nel canto ferito (e dolce) è come se si aprisse il fondale di ciò che lo sguardo coglie fuori di sé. Ecco allora l'impalpabile, che trema dietro ogni apparire, e che la poesia deve raggiungere. Scotto s'incammina dentro una parola che resista i confini biografici ("miografici", direbbe lui stesso) senza evadere dal «luogo comune» di ogni esperienza umana. Sul margine di questo viaggio, reale quanto memoriale, "tra non più e non ancora", si muove il canto che per darsi si fa esile fin quasi a cancellarsi. Il coraggio sta proprio nel non accettare il silenzio ("Ma nel silenzio non è mai risposta"), né rifiutare il breve spazio ferito della nostra esperienza. Non ci sono mete da raggiungere, ci sono piccole soste in cui si comincia a dire. Forse anche per questo l'"andalusia della voce" è allo stesso tempo musica e lacerazione, danza e sangue, "dolorosa strada". (Vitanello Bonito)

Erocole Bellucci, ANTOLOGIA POETICA 1957-1997, numero monografico di "Istmi", n. 3-4, 1998.

La carriera poetica dell'urbinate Erocole Bellucci, scomparso nel 1997, è stata tanto irregolare quanto isolata. Ma non per questo poco conosciuta e apprezzata. Carlo Bo, Mario Luzi, Antonio Porta, Eugenio De Signoribus hanno accompagnato alcune delle sue raccolte, a testimoniare un'attenzione critica e poetica non secondaria. E questo volume si avvale di una presentazione di Giorgio Cerboni Baiardi. Nella poesia di Bellucci è forte l'interrogazione della parola poetica, come stringente si fa il rapporto tra il mondo e ciò che la parola può rappresentare. In questo scarto irrisolto sta il tormento della sua scrittura, mai pacificata in una forma del dire. La qualità autentica di Bellucci sta proprio in una ricerca stilistica senza sosta e compromessi, in cui sono presenti una tensione narrativa e una, per così dire, epigrammatica. Entrambe fanno i conti con una progettualità interna che ne corode di continuo i margini, ne confonde le sembianze poiché pervase da una straziante istantaneità del dato poetico, da una sintassi versatile in continua fibrillazione, quasi tremasse "nel niente". Si tratta di un movimento ritmico desublimante, ironico, che non abbandona mai la lacerazione mentale della poesia di Bellucci. *Basso Continuo* (1979) è certamente, da questo punto di vista una raccolta centrale, così come *Di una forma* (1970) presenta uno straordinario sistema aggettivale e sostantivale, quasi caproniano, con quei "biancamare", "nebbiaviola", "ombraluca", che quasi rinunciano a definire, nel fuoco mozzartiano di un melodramma: "si - dici bene - il melodramma/ come dovrebbe essere la vita/ fitta di musica che infiamma" (*Ogettistica ennimistica*, 1995).

Per richiedere il volume o per informazioni:

Biblioteca Comunale di Urbania (PS) - Corso Vittorio Emanuele, 23 - Urbania. Il numero 5-6 del 1999 di "Istmi" è stato dedicato a Giorgio Caproni, con testi prevalentemente in prosa del poeta e saggi di V. Coletti, P. Zublena, R. Zucco, S. Verdino, T. Arvigo, L. Surdich, R. Scarpa, E. Capodaglio. (Vitanello Bonito)

Giovanni Nadiani, FERIAE, Marsilio, Venezia 1999, £. 22.000

Chi pensa, a volte giustamente che la poesia neodialettale sia attraversata da un fondo "elitario" o folklorico, si accorgerà sin dalla lettura del primo poemetto *pédgh d'ombra* che la forza linguistica di questa poesia trascina il lettore dentro una lingua-mondo che non ha nulla di storico o domenicale. La lingua poetica di Nadiani è tesa, quasi strappata, tra una dimensione narrativa e una ibridamente lirica. È come se fosse attraversata da un campo di forze che imprime al canto una sorta di trauma. È come se nel Leopardi lunare si insidiasse il "comico" (in senso dantesco) di Raffaello Baldini. La luna e il passo narrativo, infatti, sono due costanti strutturali di questo libro, così come la responsabilità di uno sguardo e di una parola secca, assai poco allusiva, sfrontata perché materia del vivere, e di una storia impoetica con la quale l'io-noi è pronto fronteggiarsi e a "difendere" la propria identità: "... e int e' docmezde s-ciare' da e' vent/ de' s'ól e' nés ros brusé da l'èria sota/ a sen a cve 's e' Pont dal Grèzi a spudé/ int la paciara férma la tegna straca/ d'idei e d'scurs ch'i tò l'amòr a e' pàn/ e zigh e surd a s'sen za scurd gnacvèl." ("e nel pomeriggio schiarito dal grecale/ il naso bruciato dall'aria asciutta/ siamo qui sul Ponte delle Grazie a sputare/ nella melma immobile l'ira stanza/ di idee e di discorsi che non sanno di nulla/ ciechi e sordi già abbiamo scordato tutto..." , par gnit). (Vitanello Bonito)

Gian Mario Villalta, UN DOLORE RICONOSCENTE, Transeuropa, Ancona 2000, £. 24.000

I quindici racconti raccolti da Gian Mario Villalta in *Un dolore riconoscente* hanno per titolo delle semplici indicazioni di mese e anno, o di stagione. La narrazione segue un percorso a ritroso nel tempo, dal primo racconto, *marzo 1999*, all'ultimo, *aprile 1969*. Questo movimento all'indietro raggiunge i vari personaggi a diverse età: si comincia con Marco, che si fabbrica un ricordo del padre elaborando delle fotografie al computer, e si finisce con Gian Maria, che, come il bambino di una poesia di Villalta, saluta l'infanzia chiudendone i ricordi in un sacco buttato nel fiume. Il linguaggio è secco, la variazione nella tecnica di racconto minima: prima o terza persona, regressione psicologica o rievocazione. Gli episodi e i ritratti, gli interni familiari, la vita di paese con le sue figure grottesche, la violenza della nascita e della morte in uno dei racconti più forti del libro, *Un inverno*, si inquadrano perfettamente nello scenario del Friuli al confine con il Veneto. Sono luoghi, gli stessi delle sue poesie, in cui Villalta, come uno dei suoi personaggi, "sa cosa guardare". Il suo guardare è calibrato su quei cambiamenti di luce, sui quei ritorni di stagione, sui tratti odiati e amati di una vita a cui sentirsi "legati per sempre". (Sonia Minen)

Antonio Catalfamo, DIARIO PAVESIANO, Pendragon, Bologna 1999. £. 14000

La scrittura di *Diario Pavesiano*, il suo farsi voce narrante di più luoghi, voce resistenziale, oppone al "presente sfilacciato" di una omologazione culturale e politica che la circonda "parole misurate", parole che "non sono segni morti/cadaveri da sezionare/col distacco del medico legale,/sono polpa attaccata/al nocciolo duro, legnoso, della lotta", perché "La felicità ci rende simili, ognuno è infelice/a modo proprio." È un itinerario contromano, questo di Catalfamo, che dal nord delle "terre di Fenoglio,/di Pavese e di Lajolo" si diparte verso il sud della penisola per ricomporre la propria cognizione oltre lo stretto di Sicilia, nell'isola (e da lì "agitare la bottiglia,/perché emergano dal fondo/i grumi di vita."), dove il "mito è impastato di salnitro" (conosce "la bestemmia del povero"), diventa reale e si fa Storia. Nel *Diario*, il rapporto della memoria col presente, la ricognizione che Catalfamo opera sulla realtà, sono sempre effettuali ("e Nuto sempre lì a spiegare/ il filo rosso della storia"), portavoci di un impegno etico che si pronuncia anche con l'uso del dialetto, contro la sintassi di un potere sempre meno identificabile, fino a episodi di parossismo kafkiani ("Forse c'è na liggi/puru pi mia, ma iò na scciu,/ e nuddu ma dici). La lingua è topografica, ha bisogno di nominare, di fornire posizioni geografiche. La parola si fa paesaggio, e traccia i confini dello sguardo attraverso i personaggi che nel tempo incontra, nomina, riconosce testimoni della storia, senza però mai esagerare, senza mitizzare appunto, perché "La vigna troppo concimata/fa i vermi". Il raccontare, allora, non nasconde la sua cifra più sensuale (ironica, politicamente "irriverente" nell'ultima sezione) che accompagna tutto il libro come fondo percettivo, discutendo *in re* se "prevalga l'opera o l'idea" a tracciare "un amore senza limiti" che gli faccia ribadire "Amo il passato,/gramscianamente./ Il mio amore è storico". (Alessandro Di Prima)

Marco Berisso, IL VERBALE, DeriveApprodi, Roma 2000, £. 20.000

Laudrian, obeso e in continua lotta con il cibo, si è perso nei meandri del tempo, annullato dallo scorrere degli anni, paralizzato dalla memoria di un passato irrisolto, nella fatica di una vita schiva, isolata, ai margini di una Genova d'estate, estraniante, calda e accecante di giorno, buia e trasudante miserie di notte. Tale è il contesto nel quale si muove il protagonista alla ricerca ossessiva di Alice, la fidanzata di un amico, Fabio, il cui suicidio non ha mai trovato una spiegazione nei personaggi che abitano le pagine del libro. Una generazione che ha attraversato ogni eccesso si ritrova rappresentata e descritta nei pensieri registrati al computer di un protagonista che, più che un eroe negativo di cui il disegno posto in copertina suggerisce l'aspetto, può apparire agli occhi del lettore come un sapiente incantatore, un maestro dell'affabulazione, capace di creare una dimensione dell'irrazionale e dell'imprevedibile. Ne *Il Verbale* la scelta di Marco Berisso di far parlare il protagonista in prima persona contribuisce a dare al romanzo un aspetto quasi diaristico. Come pure, la registrazione dettagliata di giorno, ora e minuti impiegati per scrivere, unita ad una spaziatatura tra un pensiero e l'altro molto pronunciata, tracciano

una struttura del testo dalla parafrasi puntuale la cui architettura portante è costituita da una scrittura scarna, limpida, ridotta all'osso, con poca aggettivazione e quasi telegrafica. Credo sia impossibile non associare il mondo raccontato ne *Il Verbale* all'immagine posta in chiusura degli astici e delle aragoste negli acquari dei ristoranti: "In queste vasche gli astici e le aragoste cercano sempre di uccidersi. Ed io in quella notte" mentre aspettavo chissà cosa dentro il mio cappotto, guardavo l'inutile spreco di energie di quei crostacei inoffensivi, che passavano quelle che con tutta probabilità erano le ultime ore della loro vita a combattere senza la possibilità di arrivare a niente e mi sono messo a ridere". (Giovanna Tagliavini)

Roberto Deidier, LIBRO NATURALE, Edizione dell'Ombra, Roma 1999

È una strana naturalezza quella del prezioso libretto di Roberto Deidier. È «naturalezza morta», verrebbe da dire, ricalcando l'espressione che indica quel mondo figurativo e allegorico proprio delle Nature morte barocche. Solo che lo sfondo, gli oggetti e gli eventi pure quotidiani nel libro di Deidier non sono forme esistenziali inerti, ma si muovono a costruire quello che il poeta chiama «un segreto umano paesaggio», che non rimanda a un aldilà di senso, semmai a quel consistere del dire poetico in cui la parola misura l'attesa e la riflessione, il vivere e il non vivere. La cadenza di una «voce ottica» si addentra nei rumori del giorno, spazio-tempo che Deidier sa esplorare nelle pieghe più delicate e dense, nelle «strette» più difficili e taglienti. Questo «l'orizzonte degli eventi», «la nudità silenziosa» della mente e della sua voce, che risuona in un ritmo («movimento e battito») in cui la limpidezza prosodica e lessicale non è mai maniera, ordine perfetto del tempo. Il pathos antilirico di Deidier sa calibrare, come scriveva Antonio Prete nella prefazione a *Il passo del giorno*, «l'arresto nel movimento, la quiete nel cammino, il silenzio nel cuore della parola». E anche in questa raccolta c'è come un residuo incalcolabile nel respiro poetico, che richiama a sé la voce, la sposta internamente sulle proprie vertigini. È la verità del testo che nel testo dialoga con la verità del vivere, spezzandone la luce ferma: l'icona immobile della geometria esistenziale è come pervasa da un'ombra sottile che ferisce gli eventi e li sostiene, finché la stessa «oscurità trova il suo ritmo». (Vitanello Bonito)

Fabio Pusterla, PIETRA SANGUE, Marcos Y Marcos, Milano 1999, £. 18.000

C'è una distesa di freddo nel nostro orizzonte. È lo spazio comune al poeta ed al lettore. Fabio Pusterla con questo libro tenta uno scatto in avanti, inserisce nella dimensione della poesia di questi anni, così caratterizzata dallo sguardo fermo e raggelato dell'inverno, la dimensione del rischio. Il calore affilato di una parola mai di maniera, solida nella sua concretezza di "Pietra Sangue", e acuminata nella sua precisione descrittiva. "Le cose" ritrovano la Storia, ne subiscono i tagli, i frantumati. Il privato dell'esperienza e la Storia si incrociano, si aggrovigliano creando una tensione etica che attraversa l'intero libro: "di qui parlare o tacere: ..." e ancora "...si

LETTERATURA & SOCIETÀ.

Rivista quadrimestrale diretta da Antonio Piromalli. Anno II, n. 4, gennaio-aprile 2000. £ 25.000. Via Roma, 80/B - 87100 Cosenza. E-mail: pelledit@mbox.medianet.it pellegri@aec.calabria.it

Con l'acutezza, l'erudizione e la curiosità verso la letteratura italiana moderna e contemporanea che caratterizzano la rivista, in questo numero si trovano studi su: Giuseppe Parini, Caterina Percoto, Augusto Monti, Drieu La Rochelle, e su Franco Giovanelli attraverso lo sguardo del recentemente scomparso Attilio Bertolucci.

MALAVOGLIA.

Rivista di narrativa.

N. 25, giugno 2000.

C/o Angela Giannitrapani,

Via A. Bafille, 2 int. 7 - 00195 Roma.

Questo numero si apre con un bel racconto di Fabio Stassi e prosegue con testi di Simonetta Mattera e Marisa Tolve. Segnaliamo nella sezione critica l'interessante e corposo saggio di Manfred Pfister Laurence Sterne: a cavallo del discorso.

ORIGINI.

Quadrimestrale di-segno e poesia.

Anno XIII, n. 39, dicembre 1999. £ 12.000.

La scaletta srl, via San Matteo 27a - 42020 San Polo di Reggione Emilia.

Sempre molto interessanti le proposte di questa rivista sia in ambito letterario che figurativo. Prosegue per la poesia il "giro d'italia" che sta portando Origini a scoprire regione per regione le migliori voci poetiche di questi anni. In questo numero tocca alla Sardegna e alla Calabria. Segnaliamo inoltre l'interessante pezzo di apertura Enrico Baj: L'incontro di "ultracorpi e coscienza" di Marisa Vesco e le poesie di Harry Guest, ottimamente tradotte da Daniele Serafini.

PAROL.

Quaderni d'arte.

N. 15, 1999-2000. £ 25.000

C/o Book Editore, Via della Chiesa 49/b - 40013

Castel Maggiore (BO)

http://www.unibo.it/parol

E-mail: parol@philo.unibo.it

"Ripensare la comunicazione", questo il tema del fascicolo che, fra gli altri, raccoglie interventi di Augusto Ponzio, Luciano Nanni, Dario Giugliano e due interessanti conversazioni col semiologo Paolo Fabbri, con Luis J. Prieto e con Gian Paolo Roffi. Degna di nota è anche la sezione ultima, dove Silvia Pegoraro raccoglie e traduce scritti di vari autori sull'opera di Enrico Baj.



PAGINE.

Quadrimestrale di poesia.
Anno XI, n. 28, gennaio - aprile 2000. £ 10.000.
Via Arnobio, 11 - 00136 Roma.

Il numero si apre con un'intensa intervista ad Attilio Bertolucci, che ne ripercorre il lavoro poetico ma anche le esperienze ed i ricordi personali. Si prosegue con un omaggio a Giordano Bruno poeta, ed una riproposta di Carlo Michelstaedter, fatta di Tiziano Salari. Come sempre molto lo spazio dato alla poesia, sia italiana, che in dialetto, che straniera: in questo numero, quella degli Stati Uniti.

STEVE.

Rivista di poesia.
N. 20, Primavera 2000. £ 15.000
Casella postale Aperta, 41100 Modena Quattro.
Come sempre molti i nomi importanti che compongono il numero 20 di Steve. Tra i tanti ci piace segnalare Elio Grasso, Mario Moroni, Alberto Cappi, Alberto Bertoni, Fabio Scotto. Ma in particolare vorremmo soffermarci sull'interessante, come ogni volta, parte dedicata alle fotografie di autori, ed eventi letterari, che, nel corso degli anni e dei numeri, sono venute a formare una sorta di archivio storico del presente della poesia.

TESTUALE.

critica della poesia contemporanea.
Anno 16°, n. 26-27
Primo e secondo semestre 1999. £ 15.000.
C.P. 71- 28040 Lesa (NO).
La poesia di Wallace Stevens riletta attraverso lo sguardo di Franco Romanò e i versi di Roberto Sanesi introdotti invece da Marco Merlin. Tra le pagine conclusive di questo numero, un breve saggio di Patrizia Fergnani, intitolato "Tendenze di poetica cinematografica. Combinazioni e generazioni fra i codici", che "Versodove" avrebbe voluto pubblicare nel servizio d'apertura di questo numero.

TRATTI.

Fogli di letteratura e grafica da una provincia dell'impero.
Anno XVI, n. 54, estate 2000. £ 15.000.
C.so Mazzini, 85 - 48018 Faenza (Ra)
In questo numero, a farla da padrone, è la sezione In cantiere, questa volta totalmente dedicata alla narrativa, che ci propone racconti inediti, e lavori in corso di molti interessanti autori, fra cui: Maurizio Ascarì, Pina D'Aria, Isabella Panfido, Piero Rinaldi e Alfredo Ronci.

ZETA.

Rivista internazionale di poesia e ricerche.
Anno XX, n. 57, dicembre 1999. £ 5.000.
Via Marano 46, 33037 Pasian di Prato (UD)
Storica rivista di ricerca, Zeta, in questo numero, ci propone un approfondito servizio dedicato alla Poesia Visiva, con interventi di Gianni Gennaro, Tiziana Minorenti, Guglielmo Gigliotti, Cristina Agostinelli, Gudrun De Chirico, Alessandra Amigoni.



attraversano i ricordi / con leggerezza, e ogni passo più in là / cancella il precedente. (...) o "E ancora, e sempre, lacerazione, questa, di parole che non sanno parlare, di orgoglio (...)"

I luoghi recuperano una precisione che non è solo geografica, ma che della geografia rispecchia e riflette, in senso benjaminiano, la tensione atmosferica del presente.

Lo sguardo, "sempre laterale(...), sempre in attesa / del movimento impreveduto" di "Pietra sangue" si muove tra residui ed ombre ma non è lo sguardo della resa. La poesia di Pusterla è consapevole della perdita del senso, dello straniamento dentro il quale viviamo ma recupera tenacemente frammenti di senso, piccole pietre da cui provare a ripartire. E dire.

(Fabrizio Lombardo)

Massimo Rizzante, LETTERE D'AMORE E ALTRE ROVINE (1989-1998), Biblioteca Cominiana, Padova 1999

Né Reisebilder (agile diario di viaggio, nello stile auto-compiaciuto e salace di Sanguineti), né cartoline o polaroid (collezionismo di scorci per la corta memoria del turista), ma epistolario di viaggio, riflessivo, a tratti grottesco. Moto irrequieto nella geografia reale di un'Europa dei crolli e delle guerre, ma anche del placido benessere: dalla Fiandra ai Balcani, dall'Atlantico al mar Nero. Allo spostamento fisico, però, si sovrappone un movimento parallelo, morale, che rimane imprigionato in un'oscillazione insolubile tra la sfera dell'intimità erotica (fonte inesauribile di valore) e la sfera smisurata dei destini collettivi (paesaggio di rovine). Il dialogo amoroso è intrecciato fin dall'inizio con un'interrogazione a tutto campo sul senso della Storia (a che serve dunque la storia degli imperi/ se siamo sempre individui alle prime armi?). I topoi prediletti, sui quali lavora l'estro gnomico di Rizzante, provengono in buona parte dall'Uomo senza qualità di Musil. Se la Storia non fa altro che dimenticarsi di se stessa (l'estinzione della storia infiamma le folle/ come nel deserto del Sinai ai primi fiocchi di manna), tocca al poeta prendersi cura dei suoi scarti (lascia perdere gli abissi/ e concentrati sul male dei singoli molluschi).

(Andrea Inglese)

Fabio Ciofi, VAE VICTIS, prefazione di Alberto Bertoni, Edizioni Joker, Novi Ligure 2000, £. 20.000

Chi di Fabio Ciofi aveva già letto "Non a caso" del 1997, uscito per i tipi di Mobydick, non potrà non notare come il progetto poetico di questo giovane poeta toscano si sia evoluto, sia cresciuto e si sia rafforzato sia sul piano della lingua che della poetica. Poesia di sottrazione, quella di Ciofi e proprio per questo tagliente, nel suo essere a volte sentenza, a volte strappo, piccola scossa, passo che inciampa e toglie il respiro. E se pare ormai evidente che uno degli elementi che maggiormente caratterizza molta nuova poesia uscita in questi anni in Italia è quello del recupero di una linea antinovecentista - che dai crepuscolari arriva a Caproni - bisognerà anche verificarlo nelle uscite dei giovani poeti che, partendo da questo presupposto, tentano un movimento in avanti. Vae Victis, nel suo gioco di ma-

schieramenti ironici, sussurri spietati di vita privata, e, spesso, riflessioni di poetica, ne è un esempio chiaro ed interessante. Del resto, citando Ciofi, "Sono le poesie della sottrazione / a fare impressione. (...)".

(Fabrizio Lombardo)

Tommaso Pincio, LO SPAZIO SFINITO, Fanucci Editore, Roma 2000, £. 16.000

È con questo libro che Tommaso Pincio si veste (a maglie larghe) con abiti d'AvantPop. Cioè la collana della Fanucci, curata da Luca Briasco e Mattia Carratello, in cui questo giovane scrittore romano appare, come primo e unico italiano, con Lo spazio sfinito, suo secondo romanzo. Ed è già forse un caso letterario visto che consensi ed entusiasmi continuano ad arrivare. L'atteggiamento di Pincio verso la mercificazione del mondo e le effimere icone che ne scaturiscono, secondo Briasco e Carratello (autori della postfazione), rivela "la naturalezza e la totalità del rapporto tra l'individuo e la cultura di massa". Una siffatta realtà non viene quindi respinta né deificata (come ammonisce Pynchon), ma seppure analizzata e approfondita costituisce inevitabilmente il nuovo habitat naturale dell'individuo. E così de Lo spazio sfinito sorprendono il rapporto con gli oggetti (anche stravaganti) e la comunicazione con questi (anche telepatica) che intrattengono i protagonisti. Protagonisti noti, in apparenza, poiché solo per fare qualche nome vediamo Jack Kerouac in orbita, Marilyn Monroe cassiera, Arthur Miller dirigente della Coca-Cola. Protagonisti che si muovono in un 1956 americano molto più evoluto e tecnologico del nostro 2000. Il romanzo insinuerà che ad essere più rassicurante e certo sarà questo mondo immaginato e immaginario che non l'identità dei noti personaggi.

(Fabio Giunta)

VERSO L'INIZIO. PERCORSI DELLA RICERCA POETICA OLTRE IL NOVECENTO, a cura di A. Cortellessa, F. Ermini, G. Ferri, Anterem edizioni, Verona 2000, £. 40.000

L'antologia di Anterem sviluppa con competente attenzione un percorso attraverso le diverse direttrici della poesia di ricerca, intendendo questa, lo specificano gli interventi di Sanguineti e Gargani, come capacità di sentire i tempi, come "ricerca di un linguaggio" che attraverso la messa in discussione relazionale dei linguaggi ricevuti permetta una descrizione (e quindi una presa di coscienza) della complessità del nostro reale. Rispetto dunque a chi si affretta a buttare via le "formule" e le poetiche come programmi a priori viene da dire che se non c'è questa verifica in re, e si assume la qualità "contemporaneo" di un testo come ingenua, proprio allora si rischia di scegliere una programma, quello sì, esterno al fare poesia. Già nel titolo è evidente la volontà di evitare la chiusura di bilancio, la replicazione del già detto. Se lo sguardo è concentrato su quegli autori che hanno accompagnato la lunga avventura della rivista veronese, liriche e percorsi critici intessono poi preziosi dialoghi (cui non sempre la poesia oggi pare discendere) allargando la prospettiva e affiancandosi così idealmente ad analoghe proposte come Akusma.

(Vincenzo Bagnoli)

Rainer Maria Rilke

VERSO L'ESTREMO
Lettere su Cézanne e sull'arte come destino

a cura di Franco Rella



edizioni
Pendragon

Via Artieri, 2
40125 Bologna
tel. 051.267869 - fax 051.263572
email: info@pendragon.it
internet: www.pendragon.it

Cézanne è stato chiamato da Peter Handke "maestro dell'umanità", titolo che gli compete pienamente a partire dall'insegnamento che dalla sua opera ha saputo trarre uno dei massimi poeti del secolo, R.M. Rilke. Cézanne è entrato in Rilke "come una freccia fiammeggiante" accendendo in lui "un incendio di chiarezza" che lo ha accompagnato per tutta la vita e gli ha rivelato il senso ultimo dell'opera d'arte: il compito dell'artista di fronte a se stesso e al mondo. Senza questo incontro Rilke non sarebbe diventato Rilke. Senza l'"insegnamento" di Cézanne il nostro secolo non avrebbe conosciuto nulla della poesia, o meglio del pensiero, che ha preso forma nelle *Elegie duinesi* e nei *Sonetti a Orfeo*.

pag. 140, L. 26.000.

La città senza idillio

torniamo a parlare di Bologna capitale europea della cultura 2000: anche se la nostra rivista ha tempo trovato una dimensione nazionale e per alcuni tratti internazionale, è in questa città che affondano le nostre radici, e non vogliamo davvero vederle inaridirsi nella mancanza di dialogo fra chi "gestisce" e chi "agisce".

L'amara "fuga" di Stefano Benni ha rappresentato un segnale inascoltato; l'attacco frontale a Roberto Roversi, che con la sua defilata ma coraggiosa opera ha seminato più di tanti centri, istituti, accademie, sparge sale sulle ferite. Abbiamo allora chiesto a Ezio Raimondi, già animatore negli anni Cinquanta di iniziative "controcorrente" come il Mulino e oggi esponente di importanti istituzioni culturali, un'analisi, ma anche un suggerimento che ci aiuti a mantenere vivo il dibattito, a evitare che le politiche culturali della nostra città appassiscano fra rife di incarichi e rappresentanze, ad aprire nuovi spazi di confronto e collaborazione.

Non credo che la vivacità culturale di una città dipenda dalla "direzione artistica" di eventi o dall'"egemonia" politica, dal progetto dall'alto; anche perché pare ormai vecchio un ideale di cultura che creda di poter predisporre un piano complessivo incapsulando le iniziative entro colori e simboli. Oggi diremo che bisogna predisporre le situazioni, ma bisogna poi lasciare alla molteplicità dei gruppi e alle singole realtà di esprimersi.

Un mondo è infatti vivo se si porta dentro un'inquietudine che produce e aggiunge rispetto a ciò che è già dato e conosciuto; tale inquietudine è l'ansia della ricerca, l'ansia di rappresentare e testimoniare, ma sempre con la responsabile consapevolezza di contribuire a un disegno comune. Quindi si tratta di favorire spazi di autonomia, con l'idea finale che essi giovinno a un insieme capace di riflettere, di tenere conto anche di apporti tanto più positivi quanto più lontani dalle proprie ragioni e dai propri intenti.

Ho la sensazione, parlando soprattutto di un mondo più giovane, che ci siano ansie, inquietudini e capacità maggiori di quanto non crediamo quando ci riferiamo a un'immagine generica della città; ma ho anche la sensazione che, sebbene Bologna non sia una metropoli, valga anche per noi la formula degli analisti: "un mosaico di pezzi che spesso si ignorano a vicenda". Quindi, se l'immagine può risultare qualche volta forse più povera di quanto non sia in realtà, è perché esistono, dal mio punto di vista, pochi rapporti al basso, e perché i gruppi giovani che esistono spesso si ignorano tra di loro.

Questa immagine falsata porta a valutare in modi troppo tradizionali quel mondo giovanile che più di tutto esprime nuove ragioni e tenta di portare avanti inquietudini nelle relazioni con le cose: il mondo di un'altra produttività, con forme e possibilità di discussioni che poi si mescolano ai modi dati dalla comunicazione di massa, ma che andrebbero invece meglio conosciute nella loro dimensione più diretta. Mi ha sempre colpito quello che si legge nel libro di Tondelli, *Un week-end postmoderno*, dove in effetti ci sono analisi che danno un senso diverso al mondo dei ventenni e dei trentenni, dimostrando come esso non si limiti a ripetere e sia molto più ricco di quello che a volte emerge con qualche piccolo esempio assolutizzato dall'industria culturale a scapito della varietà, vivacità e freschezza del quadro complessivo.

Questo mondo sembra dunque stanco perché le ragioni di confronto sono poche e senza confronti non si discute delle proposte, non ci si entusiasma per ciò che si sta

sperimentando: ognuno cammina per la sua strada, non vedendo che ce ne sono altre. Ma una città "batte il passo" quando non crede nella positività dei conflitti che riguardano le idee, i modi di concepire il mondo e di rappresentarlo. Povertà di conflitti significa infatti diminuzione degli impulsi e dell'"inquietudine": le cose tendono, se non a spegnersi, a vivere in una dimensione media, paghe di rappresentare se stesse, senza mettersi alla prova.

Penso, in altri tempi, al rapporto conflittuale tra "Officina" e il Mulino, due diversi modi di fare cultura che non erano certo segno di povertà. Il Mulino si affermò a Bologna in tempi di cosiddetta "egemonia", pur essendo non omogeneo alle forze rappresentative di questa, e pur dovendo per altro sforzarsi di difendere una difficile autonomia rispetto ai suoi finanziatori di allora. D'altro canto "Officina" non poteva dirsi integrata nella realtà politica cittadina, con Roversi, Pasolini e Scalia, non essendo certo simmetrica a quello che era allora la sinistra: ciò fu anche più evidente nel caso del "Verri", per non citare altro.

Certo l'iniziativa potrebbe essere maggiore: "Bologna 2000" diventa per un verso un'occasione, ma può diventare nello stesso tempo un alibi, come lo fu in passato la presenza omogenea di una certa ideologia per coloro che volevano protestare, ma battevano il passo anziché muoversi: facciamo allora conto che non ci sia e cerchiamo di essere una Bologna viva. Sicuramente occorre favorire degli spazi in cui le novità si manifestino, diminuire gli ostacoli e soprattutto rendere possibili luoghi che consentano realmente gli incontri nel concreto, come parte vera della nostra esperienza. Abbiamo poi bisogno di intendere il conflitto nella sua dimensione più fortemente civile, come un modo di rapporto: solo allora, secondo me, nasce un dialogo serio.

Abbiamo fatto tutto quello che è possibile sotto questo profilo? In che modo l'università, con i suoi programmi e il suo modo di ricerca, diventa, senza rinunciare a se stessa, una parte di stimolo nella vita cittadina? Ma qui finisce con una domanda il mio discorso.



foto di Melchiorre Di Giacomo

VERSODOVE
Semestrale di letteratura
In collaborazione con il Circolo Ricreativo Culturale Giacomo Leopardi
Numero 12
Settembre 2000
Una copia lire 12.000
Reg. Trib. Bologna n. 6280 del 9/4/1994

Direttore Responsabile
Stefano Semeraro

Vice Direttore
Fabrizio Lombardo

Redazione
Poesia
Mario Corticelli
Fabrizio Lombardo
Stefano Semeraro
Giovanna Tagliavini
Andrea Trombini
Critica
Vincenzo Bagnoli
Vitanello Bonito
Lorenzo Buccella
Giuliano Mesa
Narrativa
Alessandro Di Prima
Fabio Giunta
Marinella Marchetti
Sonia Minen

Art Director
Mario Corticelli

Collaboratori
Bruno Berni
Roberto Bertoni
Franco Buffoni
Michele Canosa
Roberto Cogo
Mauro Ferrari
Angelo Filippini
Andrea Inglese
Leone Lonzi
Niva Lorenzini
Loredana Magazzani
Luca Manini
Michele Mellara
Giulio Mozzi
Fabio Pusterla
Alessandro Rossi
Sergio Rotino
Francesco Scalone
Elio Talon
Alessandra Tubertini

Edizioni Pendragon
via Artieri, 2 - Bologna
tel. 051/267869 - fax 051/263572
info@pendragon.it

Redazione
Associazione Culturale «Versodove»,
via Andreini 2 - 40127 - Bologna.
E-mail: V. Bagnoli: vinbagn@tin.it
M. Corticelli: mcorticelli@panini.it
F. Lombardo: lev9014@iparbole.bologna.it
S. Semeraro: stsemara@box1.tin.it

Stampa
Grafiche Damiani, Bologna

Fotografie
Vittorio Colamussi
Melchiorre Di Giacomo
Fabio Mantovani
Michele Petrucci

Abbonamenti:
presso l'editore Edizioni Pendragon
tel. 051/267869 - fax 051/263572
info@pendragon.it

La rivista è distribuita in tutta Italia
presso le librerie Feltrinelli
(A Bologna anche presso Libreria delle Moline)

Il materiale inviato non viene restituito.
La proprietà del materiale
pubblicato rimane degli autori
Ogni collaborazione o pubblicazione
con Versodove è assolutamente gratuita

Associazione Culturale «Versodove»,
via Andreini 2 - 40127 - Bologna

In copertina: foto di Fabio Mantovani.

Ciao Gilberto

Il 30 luglio è morto Gilberto Centi.

È morto a L'Aquila, la città dove era nato

53 anni fa, dopo mesi di sofferenza e

degenza in ospedale. Aveva scelto di vivere

e scrivere a Bologna. Qui aveva sviluppato

la curiosità, l'interesse, l'amore per

le parole altrui sostenendole anche

con iniziative importanti, culminate

negli anni '90 con i due censimenti

dei poeti di Bologna e provincia.

Era intimamente convinto che per avere

un'idea del nuovo "fare poetico" bisognasse

ricomporre il mosaico di tutte le voci,

soprattutto di quelle "sommese".

A Bologna nessuno sapeva della sua

malattia. Rileggere ora i suoi testi

è terribile. E meraviglioso.

"Sei un italiano sottile, pane e crepacuore".

Gilberto ha sempre vissuto in povertà,

coerentemente con le sue scelte.

Bologna gli deve molto.

In molti gli dobbiamo l'esistenza.

In molti gli dobbiamo la voce.



**CIRCOLO
RICREATIVO CULTURALE
GIACOMO LEOPARDI**

*Solidarietà
Cultura
Tempo libero
Poesia e narrativa
Comunicazione
Informatica
Musica*

SALA SIRENELLA
tel. 051.50.38.22
ARCI COMPUTER CLUB
tel. 051.51.92.92
(BBS: ArciBbs - 051.633.17.30
KIDSLINK 051.633.13.96)
OASI Radio: FM 94.700
tel. 051.51.95.99 - fax 051.633.20.84
Associazione Culturale VERSODOVE
Centro poesia e narrativa
tel. 051.633.15.51

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