LA TAVERNA DI AUERBACH

numero 5.6.7.8, Inverno 1990

1 — *Editoriale*

4 — POESIA
Alison Knowles — *Papierwetter*
Michael Mc. Clure — *Maybe Mama Lion*
Richard Martel — *Poem*

15 — POETICHE
Giovanni Fontana — *Oralità, scrittura, intermedialità*

19 — POESIA
Franco Cavallo — *Seguendo il volo delle* cru

24 — VISUALE
Harry Polkinhorn — *Due poesie al computer*

26 — IL GIOCO DEL TRADURRE
Paul Zumthor — *Appendice oraziana*

27 — CRITICA
Raffaele Manica — *Altri discorsi*
La poesia come oggetto frattale

31 — ANTICO
Anonimo sec. XIII — *Donna Siriz*

50 — VISUALE
Gio Ferri — *Scritture urbane*
Carla Sachse — *Graffiti*

54 — ARGOMENTI
Klaus Peter Dencker — *Il superamento dei generi artistici*

74 — SOUND POETRY
Dick Higgins — *Alle origini della poesia sonora*

83 — INEDITI
Antonin Artaud — *Maizum goin*
interventi di J.J. Lebel, G. Fontana, P. Thévenin

88 — INTERVISTE
Lamberto Pignotti — *Nella Taverna di Auerbach*

98 — PROSE
Flavio Ermini — *Young man, young dog*

112 — VISUALE
Elmerindo Fiore — *Due cancellazioni*

115 — INTERMEDIALITÀ
Giampaolo Guerini — *Rooms of ends*

125 — IL GIOCO DEL TRADURRE
Trink! Variazioni da Rabelais
Introduzione di G. Fontana
Testi di Cavallo, Docimo, Fiore, Fontana, Salvadori, Spatola, Trauzzi, Xerra

136 — POESIA
Jean Charles Vegliante — *Texte y*

137 — METAFORE
Andrea Gareffi — *L'ermafrodito*

140 — RITRATTI
Raffaele Manica — *La comicità quaresimale di Vito Riviello*

150 — INTERTESTUALITÀ/SCHEDARIO
Felix Guattari, Sarenco — *Sul cinema*

161 — ARGOMENTI
Stefano Docimo — *Antiphasis*

203 — RECENSIONI E INFORMAZIONI
Testi di Ferrando, Fontana, Lowell, Manica, Tarquini, Tripodo

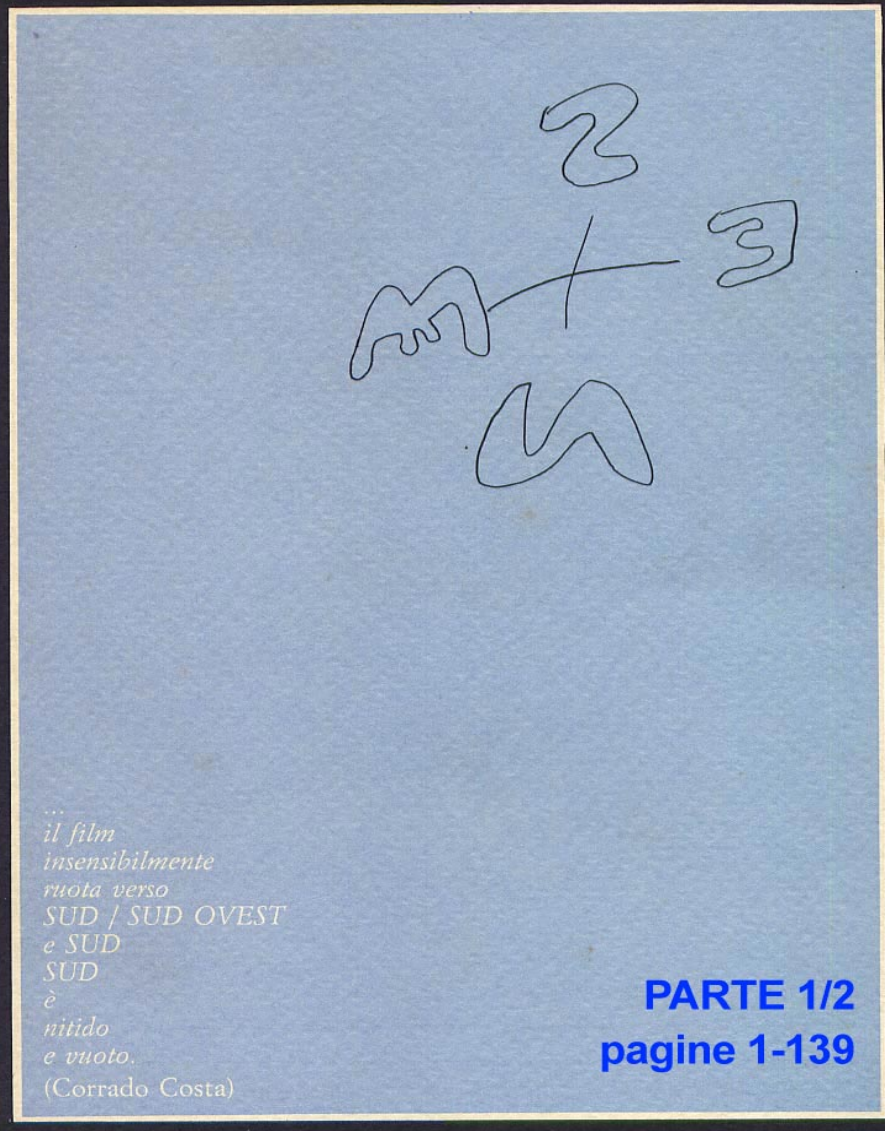
227 — SEGNALAZIONI IN RITARDO
Testi di Blasone, Camera D'Afflitto, Cappi, Carravetta, Casula, Ferri, Guardiani, Minarelli, Salvadori, Scateni, Terrosi, Trevi, Tripodo

ISSN 0394-3518

LA TAVERNA DI AUERBACH

rivista internazionale di poetiche intermediali

5·6·7·8



PARTE 1/2
pagine 1-139

L. 35.000

LA TAVERNA DI AUERBACH
rivista internazionale di poetiche intermediali

Anno IV, Inverno 1989 - Inverno 1990

5·6·7·8

Direttore
Giovanni Fontana

Redattori
Stefano Docimo, Elmerindo Fiore,
Raffaele Manica, Luca Salvadori, Tarcisio Tarquini

Corresponding editors
Fernando Aguiar (Portogallo), Marianne Bech (Danimarca), Henri Chopin (Francia), Paula Claire (Gran Bretagna), Stathis Crissicopulos (Grecia), Klaus Peter Dencker (Germania), César Espinosa (Messico), Bartolomé Ferrando (Spagna), Dick Higgins (Stati Uniti), Katalin Ladik (Jugoslavia), Richard Martel (Canada), Peter Mayer (Svezia), Shutaro Mukai (Giappone), Clemente Padin (Uruguay), Waleri Scherstjanoi (Germania), Daniel Sotiaux (Belgio), Endre Szkárosi (Ungheria), Nicholas Zurbrugg (Australia)

Direttore responsabile
Tarcisio Tarquini

Direzione, Redazione
Via Colleprata, 374 - 03011 Alatri (Fr) - Italia
Tel. 0775/440691

Amministrazione
Hetea Editrice di Enzo Tofani & Co. s.a.s.
San Quinziano - 03011 Alatri (Fr) - Italia
Tel. 0775/434026 - Fax 0775/434029

Abbonamenti
Ordinario (tre numeri) L. 35.000
Straordinario L. 50.000 - Sostenitore L. 100.000
C.C.P. n. 12129037 intestato all'Hetea Editrice
Estero $ 30.00 (Money Order or Int'l Cheque)

Periodico quadrimestrale di lettere e arti
Registrazione Tribunale di Frosinone
n. 172 del 28/4/1987
Iscrizione al registro Nazionale della Stampa
n. 02176 del 15/7/1987
International Standard Serial
Number ISSN 0394 - 3518

Associata all'Uspi Unione Stampa Periodica Italiana

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV-70%

© Copyright by Hetea Editrice
Proprietà Letteraria e Artistica Riservata
Printed in Italy

Composizione, fotolito e stampa
Arti Grafiche Tofani, Alatri - Corso Cavour, 59/61

Progetto grafico
Giovanni Fontana

Traduzioni
Gianni Blasi (Inglese),
Vanni De Simone (Inglese)
Giovanni Fontana (Francese)
Francesca Nicotra (Tedesco),
Innocenzo Recchia (Inglese)

In copertina
La copertina di questo fascicolo
è dedicata a Corrado Costa.
All'immagine ("Diversi orientamenti", 1979 - inedita) sono affiancati alcuni versi da "Leda prova col pavone" (in *The Complete Films*, Red Hill Press, San Francisco & Los Angeles, 1983).

"...ora a quella taverna ora a quell'altra andando,
bevendo senza modo e senza misura".
(Giovanni Boccaccio)

Nulla è più indefinibile della poesia, eppure il suo segno è sempre riconoscibile con grande immediatezza.

U. Eco very ironically wrote that poetry is that thing which goes to the new line before the page is ended. It's a useful proposition which significantly helps in the definition of contemporary poetic thought.

Cos'è la poesia oggi?

Qualcuno direbbe che è "quella cosa che va a capo prima che la pagina sia finita".

La definizione, che schiva teorie, tendenze e strategie e non si pone certo questioni di eversione e scarto, tanto singolare quanto ovvia, tanto facile quanto rischiosa, è di Umberto Eco, come san tutti, il quale con buona dose di ironia, riesce, in una battuta, ad orientare correttamente coloro che volessero venire a capo dell'enigma, sempre che sia da ritenere ancora valida, per come vanno le cose oggi, una suddivisione in generi.

Lo scherzo va dritto al cuore del problema, ponendo in chiara evidenza l'aspetto più immediato della poesia scritta: un aspetto squisitamente materiale: quello visivo del primo impatto.

Questo giocare dei poeti con sequenze di parole alla ricerca di sospensioni, questo continuo alternare pieni e vuoti, neri e bianchi, denuncia-

no e misurano il loro gusto grafico ed evidenziano quella che definirei l'estensione figurale della composizione, sulla quale si fondano le corrispondenze di valori fonetici e sonori. Il nero e il bianco sono suoni e silenzi, rappresentano voce e pause.

La lezione di Mallarmé, sopra ogni altra, mette in chiaro questo sviluppo sincronico di ritmi visivi e fonici che assoggettano, modificandole, le cadenze linguistiche correnti, cònsone cioè all'articolazione fonologica di tipo grammaticale, alle scansioni dettate da ragioni semantiche, quelle stesse ragioni che regolano la lettura ordinaria o i comuni discorsi della pratica quotidiana. E qui vale la pena di ricordare lo stupore di Paul Valery di fronte al *Coup de Dés*:

"Mi sembrò di vedere la figura di un pensiero, collocata per la prima volta nel nostro spazio... Qui, veramente, quella distesa parlava, pensava, creava forme temporali. L'attesa, il dubbio, la concentrazione erano *cose visibili*. Il mio sguardo si trovava di fronte a silenzi che stavano per materializzarsi.

Contemplavo a piacere istanti inestimabili: la frazione di un secondo, in cui stupisce, brilla, si annienta un'idea; l'atomo temporale, germe di secoli psicologici e di conseguenze infinite, apparivano come esseri tangibili, tutti circondati dal loro nulla divenuto sensibile".

I livelli di contenuto, quindi, appaiono espressi attraverso segmentazioni diacroniche rispetto al ritmo semantico convenzionale: ma da questo effetto di straniamento scaturisce un supersincronismo tra sequenze grafico-foniche e nuovi livelli di contenuto (ampliato, trasformato), supersincronismo che va a completare la relazione armonica già prefigurata dalle successioni di segni. Lo scarto favorisce le nuove armonie, le nuove armonie amplificano il linguaggio. Con un meccanismo di rimandi incrociati, la lingua sfida il senso comune.

In ogni modo, nelle folte schiere dei poeti c'è ancora chi si affanna a tracciare quadri di riferimento che prediligono la poesia come ornamento, come prodotto di una "ars poetica" adatta alla decorazione convenzionale, come "variazione ornamentale della prosa", per dirla con Roland Barthes, dove la lingua è norma e consuetudine e non invenzione, nè luogo di azione, area di intervento, spazio in cui la tensione dell'attesa fornisce l'energia necessaria ad abbandonarlo. Lì si va a capo senza scarto, rispettando simmetrie e parallelismi.

Ma una scrittura "lapidaria" e unidirezionale, che fa riferimento a codici tanto misurati quanto consunti, sa cogliere soltanto contenuti predeterminati al di fuori della poesia. Li lascia sedimentare e cristallizzare.

Irrigidirsi su questi principi è come fare il verso all'arte classica, dove, scrive Barthes, "un pensiero già formato produce una parola che lo «esprime» e lo «traduce». Il pensiero classico è senza durata, la poesia classica ha solo quella necessaria alla sua realizzazione tecnica. Nella poetica moderna, al contrario, le parole producono una sorta di continuità formale da cui emana a poco a poco una densità

intellettuale o sentimentale impossibile senza di esse; la parola diventa il tempo denso di una gestazione più spirituale, durante la quale il «pensiero» viene preparato, localizzato a poco a poco dalla casualità delle parole. Questa possibilità verbale, da cui viene a cadere il frutto maturo di un significato, suppone perciò un tempo poetico che non è più quello di una «fabbricazione», ma di una eventuale avventura, l'incontro di un segno e di un'intenzione".

Quando l'articolazione del significante è finalizzata alla conservazione di significati supercollaudati, l'immaginazione è sacrificata inutilmente sull'altare della convenzione. Ma lì si è in un mondo di cadaveri, di prodotti mummificati; qui, dove la poesia non è attributo ma sostanza dinamica, si oppone polidimensionalità, dilatazione.

G.F.

AVVERTENZA

I materiali che appaiono in questo fascicolo erano stati raccolti ed ordinati per il n. 2/3 della rivista; ma se ne rinviò la pubblicazione per permettere l'uscita del numero monografico dedicato ad Antonio Pizzuto, che, impegnandoci oltre le nostre forze, è stato la causa prima del ritardo con il quale oggi usciamo. Ma fortunatamente sembra che non siano venute meno freschezza e incisività. Abbiamo comunque dovuto abbondantemente tagliare la rubrica delle recensioni, salvando quei materiali che ci sembravano ancora interessanti per l'ampiezza della trattazione o che, in ogni modo, potessero ancora fornire un valido contributo all'informazione. Con questo fascicolo, la rivista riprende una periodicità regolare, con un numero singolo e uno doppio per ciascun anno.

PAPIERWETTER

A hörspiel composed for WDR, Köln, West Germany

ALISON KNOWLES

Argon Ramsey ripple eddy
gust strong in a short time

Fritz-Roy Ferdinand II Fourier
horizontal Louisiana Harrington & Marvin in Bayonne
air current up before falling within any direction
latitude is the winds. Louisiana spiral winds aiding the thunder
a storm with sound to herald its approach and full of rain.

complete a reflection from the clouds of objects in the neighborhood
of time

Lord Kelvin Babinet vortex pressure
rumble night sky distance by flash to see a sound
how far away the fire is whistle of a train
dark translucent air expanding rush cool gusts
moments to take shelter before the storm

Raijin Fūjin Descartes Saussure

Oya goddess of the whirlwind sucks up leaves
to make them dance in pairs
Sao hi me spring mist goddess moisture at the base of her kimono

Birds not flying in flocks arrive in town on the same day
from Lansing a dozen golden eagles elect to stay the spring
Button bush and dry color fish rise to shad flies
be ready with the small hawk for low skimming
following backwater sloughs meandering
the very nature of water to the upland edges
Winona Minnesota Cassville Wisconsin
Savanna Illinois bass to eight pounds
weaver marsh walleyes to fifteen

rubber sunlight leaks over each item on the window sill a plastic shoe
a stone a yellow Tansey paper

kites and heights balloon explore
Cleveland Abbey kites in tandem on Blue Hill

Clouds align themselves roughly in the direction
of England gentle wind in paper weather

Von Helmholtz Newton gas vapor
Dr. H. C. Frankenfield

Things not seen so much as held in atmosphere
shadow the airplane on the cloud beneath color liquid rings
in droplets

Follow a simple thing to do tracking the sky in summer
collect the images of clouds
China farmer no where touching summer trousers to the knee
with bucket swinging
cumulo nimbus with an anvil top

The layer of cold air flowing down the hillside seeming shallow
is deep enough to take the blossom from the fruit trees

H. B. Bryars Kellner C. T. R. Wilson
Professor Buys Ballot of Utrecht
Hear a voiceful and significant stillness a turtle slips
into the water

Standing in the eye of the storm
it is easy to believe the storm has passed
along

cyclone at eddy speed with empty center
Bowen Bougeur resistance tension
Wake to pace a roaring tunnel through each room of the house
the buzzing of a million bees how can they sleep

"Mika, get into the car Mika" "but I have no one to play with"

Bülow Kleinschmidt Blanc
vertical unstable
horizontal Louisiana
Bjerknes Cousteau
Vitellio rainbow
Galileo balance

Cavendish Black Boyle Tobias Lowitz in St. Petersburg

Priestley, Lavoisier character molecule
upthrust Archimedes

Priestley Joseph (1733-1804), English chemist and Nonconformist minister, was born on the 13th of March 1733 at Fieldhead, a hamlet near Birstal in the West Riding of Yorkshire. He was the eldest of a family of six. His father, Jonas Priestley, a woollencloth dresser of moderate means, was the son of a member of the Established Church, but both he and his wife, the only daughter of a farmer named Swift, were Nonconformists.

droplets capture supercool to fall out of a cloud

squall pattern bands of water arranging endlessly repeating and ne-
[ver the same
top o' the list is Kansas

tornado vicious in minutes put time to take cover
Racing across the yellow sky, field old cart old man
old horse before the lip edge of the storm
the only safe place is a hole

tornado pendant funnel dips down from an existing cloud
never to reach the ground

Louisiana leveled across the line
Rauber Kopsch Kühn de Burlet
tatsumaki dragon vortex

Body bathed in rain hair combed by strong winds
he marks the boundary of his district
for the same reasons rich and poor alike
separate the liver and the gall

Blaise Pascal Monsieur Périer de Clermont Count Zeppelin
There is no virtue attaching to the shadow of the observer's head
each seeing a slightly different bow at lens level

Density the pole star white dwarf pressure star and undersea

resting still originates in movement Novalis and vice versa

Rutherford separation
breathless still

Dubuque Toledo

seven blocks in St. Louis say four to five o'clock in the afternoon

---

New York, 1985

A. Books
Battan, Louis J. *The nature of violent storms*. Garden City, NY: Doubleday and Company, 1961.
Encyclopedia Britannica. 11th edition. London: Cambridge University Press, 1911 (vol. 18 - MED to MUM, "Meteorology", vol. 22 - POL to REE, "Joseph Priestley").
Ghosts and demons in Japanese art. New York: Asia Society, 1985 (exhibition catalog, August 1985).
King, F. H. *Farmers of forty centuries*. 1911; Emmaus, PA: Rodale Press, 1972.
Thoreau, Henry David. *The journal of Henry D. Thoreau*. 14 vols. as 2. 1906; New York: Dover Publications, 1962.
Tricker, R.A. R. *The science of clouds*. London: Mills and Boon, 1970.
U.S. wildlife reserves encyclopedia. New York: MacMillan, 1980.

B. Other sources
Conversation with Yasunao Tone, 10. August, 1985.

Le riviste

INTER
Trimestrale delle Edizioni Intervention
Redazione:
Pierre-André Arcand, Richard Martel, Alain-Martin Richard
C.P. 277 Haute-Ville, Québec, GIR 9Z9 - Canada

RAMPIKE
Rivista diretta da Karl Jirgens
95 Rivercrest Road - Toronto, Ontario - Canada M6S 4H7

KALDRON
a journal of visual poetry & language art
edited & publisht by Karl Kempton
P.O. Box 7036 - Halcyon, Ca 93420 - 7036 USA

MAYBE MAMA LION

MICHAEL MC CLURE

OH
YEAH
! !

No,

it's *oh yeah... oh yeah;* the wound
papered over, making paper tygers
--WITH A BANDAID...
BANDAIDS... BANDAIDS.
-- F
E
E
L
I
N
G
SO
BAD!
Out of body in the blackness
Solid silver blackness of forty billion years
-- in an agony of Crazy, knowing nothing
-- looking for a self to hold the mind.

BEEN THERE MANY TIMES. BEEN THERE MANY TIMES.
The sand underfoot is just a blackness
to hold the blind. Coming back to voices:
CALI, GOING BACK TO CALI, BACK TO CALI

FORNIA,
FORNIA,

NOT TO THE
FUR
N
A
C
E
-- but to the wound!

Many years covered over, still deep
S
T
I
L
L
there; TRIED TO BANDAGE IT
with long stem roses and with ferns.

((Lying on the beach watching chipmunks,
watching chipmunks and BUGS
and
ODD
patterns
ON
the leaves.
HURT IN
MY SELF ES
T
E
E
M
!

((There's a bloody war outside that's whistling
through the wound!))
stretching
out to Someone
in
a
DREAM:

IT'S NO DREAM, STRETCHING OUT TO MAMA LION
IN A DREAM.
SO BAD! FEELING SO BAD! ALL MY FRIENDS HAVE LEFT ME
and we're eating rich food, rich food,
with the sound of silver clinking
on the finest plates
-- IN CALI, GOING BACK TO CALI --
KALI,
we're eating you
in a dream. You're a salmon.
California salmon coming back to rivers
flowing from a head
on a cliff where folks look down on
the top of eagle's wings.

IT'S A GOOD LIFE!
IT'S A GOOD LIFE!
IT'S A GOOD LIFE!

(out of body out of mind)

-- while the rain forests are coming down

IT'S A GOOD LIFE!

while the rain forests are coming down

Hear the crashing sound

IT'S DEEP INSIDE

Your life swinging round

your body.

Does Mama Lion love you?

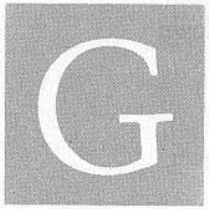
Does Mama Lion love you?

DOES MAMA LION LOVE YOU?

Can the salmon drown?

POEM

RICHARD MARTEL



Martel's multilinguistic collages are one of the main elements of his performances, during which they are cried out and scanned at great speed over hard rock playbacks. The text is therefore part of a 'superwriting' of a theatrical kind in which various elements, besides body, voice and gesture, from object to video, come into play.

essecchaft und belligroso
somewhere with alcan
pour lisses et tres lisses
procedures
kvide og mand i bad
danses et dentiers
six stemes et trema
coloriste folkloriste
disturbance and destiny
un'epidemia influenzale
is schön conceptual art
d'ou ddt terroriste
scheisse tzwei commet
für mein calemar
in portugueze symphony
sir and lui et les autres
car and watch the alcan
working together-sillow
sillencioso so and sceau
destruction by the function
of the totol universe
the bomb, the battery
the signal - dans l'age
du trombonne, peligroso
al forno con los dos
in fernes todos
comme la signature
du lys dans l'Iliade
dans le drap peau du
signal, du signe et
de la cuisse de Jupiter
imbecilli estivi poparte
endetevi il gusto la prima
latrine du desir
schöen ist morgen
together
für eine drama in
Italian style
downstairs without
alcan brothers
immigrate integrate
in universal système
des beaux - arts jusqu'a
l'ongle procedurier
han drejede diskret
ned ad gaden - putride
et protet... forme
sante et chirurgie
ist für kalitat
kurtis furtemstein
für eintsfist Fucking
Irrutive mater ist
universe poco sole mente
solamente poco la luce
la tabla y los todos
drinking together et sifflant
not the fürher mais
la fureur the vivre
as it - und für keine
problem and die
kunst problem
as and ustensil de joie
et de merveilles - la
langue ne sent pas
ce que la pisse evacue
that's why the
furher is survival
without the poetry
in digenes indigestes
et manifs pour naifs
singes siffles la bella
la systema, la familia
los alacranes, dentiers
saucisses sanyo
la vaissel schaft und
sûre et marquise
açugar l'inversion
sensitive forms of
obsolescence
le spaguetti du declin
du defunt marquis
de sade
at modstillingen mellem
de traekker nogle gange
sensazionale emulsion
aspiramos a un mundo
das dada butta la luna
official mail art show
reactive reaction
il senso comune
avec la culotte du spectacle
rageant la griffe du vent
par vantouzes eventail
in semiotische logik
la conception de l'aura
s'amenuise meunier
for kapital instruction
l'institution dans la mort
trances tôles arrondies
anche la stessa definizione
radio lavage tostapane
du champ des cerises
du sang in vivo
merzsituation paradoxal
emietment du langage
keine geschmack
la logica del autobus
faramineuse sponda
le vol du vautour haut
tour cavalier dans l'echec
everything is möeglish
like me and america
love and what war
obsedente presence du

bidet - chinatown
chili con mililary over-
dose das cellophan
violoncelle a la selle
du cheval sans budget
denses atmospheres
its shell sottise
ait el purfidie else
pour ire et meter eles
saut est miradororiste
moulte propaganda por
los immortales est ist
pour and for la farina
du pauvre - sucrsiss
sortez suez sonté sanyo
sanka sur toutes les tv
pour le telejournal and
the news - apocaly -
térosement siffle et
siffle - et siffle -
et siffle - avez - vous
le robot tô tôt et
très tard - la voiture
une foulure -
les legumes isn't forever
nitsch as nitsche
eine cauchemar für
keine problem - ist
pantaloni e scarpe
piccola carie, ben curata
da vi skulle navngive
first fucking the
universe in east village
working progress für
eine dream avec
le sol des mujers und
the sky blue sans abri
et le sol, emozionante
morto nel viet - nam
für haiti con carne
siffle around and around
putting together suant
bit and wright sur everyone
this et justement dis
que le grave permet
et sollicitè.

CAHIERS DANAE
Direttore: Acindino Quesada
8, rue du Cdt. Mouchotte, 75014 Paris
numero speciale dedicato a
Robert Filliou
interventi di:
Olga Adorno, Alice, Eric Andersen, Pierre-André Arcand, Roberto Barbanti, René Berger, George Brecht, Henri Chopin, Francesco Conz, Daphné Costopoulos, Eric Decelle, Mona Desgagné, Jessy Deshais, Frédéric Develay, Charles Dreyfus, Jean Dupuy, Ricardo Fernandez, Esther Ferrer, Marianne Filliou, Robert Filliou, Jean-François Flammier, Giovanni Fontana, Patrice Gavalda, Michel Giroud, Bernard Heidsieck, Geoffrey Hendricks, Anne Hermitte, Alicia Hernandez, Joël Hubaut, Dorothy Iannone, Elisabeth Jappe, Allan Kaprow, Jean-Pierre Le Goff, Pierre Samuel Le Roux, Richard Martel, Jean-Hubert Martin, Josie Miljevic, Orlan, Catherine Pineau, Jacques Pineau, Laurence Prat, Acindino Quesada, Alain-Martin Richard, Eric Rigollaud, Daniel Spoerri, Tashi Pemo, Bob Watts, Emmett Williams

ORALITÀ, SCRITTURA, INTERMEDIALITÀ

Ordito intermediale e trama sinestetica per i nuovi tessuti poetici

GIOVANNI FONTANA

Poetry is establishing increasingly tighter bonds with the universe of the intermedia. The new orality has effects on the poetic texture in a progressively significant manner. Yet, it must not be considered a sham which follows the writing moment: the new orality is already present in the projecting fase *with* poetry, *with* writing.

A partire dalla reale mobilità del testo poetico contemporaneo, dal suo caratteristico respirare interno, si vanno prefigurando espansioni nuove, interpretative da un lato, progettuali dall'altro. Si va leggendo e rileggendo, scrivendo e riscrivendo molto. Il cambiamento sta avvenendo ed è rilevante.

Il processo innovativo, scavalcando le classificazioni specifiche, ormai storiche, dell'area sperimentale (poesia visiva, poesia performativa, poesia sonora, poesia multimediale, poesia dinamica, poesia concreta, ecc.), generalmente rifiuta l'esclusione, l'unidirezionalità, la monodimensionalità in favore di un atto inclusivo (sintesi), per una testualizzazione complessa, finalmente totale, che vorremmo definire come *poesia* tout court, per recuperare anche le dimensioni originarie, le specificità sonore collegate all'oralità, le peculiarità ritmiche legate per esempio alla danza e alla musica, ma anche tutto il valore interdisciplinare e intersemiotico, per esempio quello figurale, espresso nei secoli, dalle origini alle avan-

guardie, pur senza mai perdere la coscienza dell'immensa possibilità della lingua di poter racchiudere in sé fantasmi e proiezioni di tutti e cinque i sensi.

Il rinnovamento pretende dal poeta un gesto fondamentale: quello di riappropriarsi, con l'oralità perduta, di tutto un patrimonio materiale che fluisce attraverso i sensi. Perché la poesia passa per il corpo intero, corpo che si pone come nodo di centinaia e migliaia di canali sensuali in entrata e in uscita. L'intelligenza attiva è corpo; il gesto poetico è corpo; il corpo è ritmo e senza ritmo non c'è linguaggio. D'altra parte "non c'è linguaggio senza corpo", diceva Roland Barthes nell'introduzione ai *Dialogues* diretti da R. Pillaudin per France-Culture. Barthes aggiungeva che le pratiche del parlato, dello scritto e della scrittura (differenziando scritto da scrittura perché "la scrittura non è necessariamente la modalità di esistenza di ciò che è scritto") "modulano ciascuna a suo modo questo viaggio del corpo (del soggetto) attraverso il linguaggio".

Ma le tre pratiche di linguaggio (l'orale, lo scritto, la scrittura), pur presentando strutture e funzioni completamente diverse e autonome, appaiono, in un certo senso, in progressione, come se rappresentassero una successione di tre stadi testuali diversi. Una successione di tipo lineare. Ma se si prova ad agganciare un quarto stadio di testualizzazione, la lettura ad alta voce come riscrittura del testo, la linearità si chiude in cerchio.

Recuperare una consistenza orale del testo, sia attraverso la voce dell'autore, sia ricercando su basi diverse la propria voce di lettore, significa come minimo mettere in gioco tutto il patrimonio paralinguistico, se non addirittura (in caso di performance) cinesico e prossemico.

Una poesia costruita su queste basi, comunque, presuppone una nuova progettualità, dove il rapporto tra segni (siano essi alfabetici, oppure sonori, gestuali, grafici, ecc.) venga valutato attentamente allo scopo di prevedere gli effetti di espansione del linguaggio, al di là dell'occasionalità e della casualità propositiva.

Il nuovo tessuto poetico ha ordito intermediale e trama sinestetica. E sarà perciò adatto alle pubbliche letture, perché avrà riacquistato in pieno i valori espressivi della vocalità, i valori sonori delle operazioni plurilinguistiche o intraverbali, come anche della rima o delle figure stilistiche classiche, dall'allitterazione alla paronomasia, dall'apofonia all'onomatopea, non trascurando i suoni minimali della bocca e del corpo amplificati dalle nuove apparecchiature acustiche, né rinunciando a quegli strumenti adatti a modificare e trattare il flusso sonoro. Il tutto recuperando gusto dello spettacolo fin dalla fase della scrittura.

Passando dall'esame della fase di progetto alla condizione propositiva intermediale, è il caso di ribadire, oggi che i festivals di poesia continuano ad avere così grande diffusione, che una poesia nata esclusivamente per la pagina non può essere agita in una dimensione spettacolare, correndo, nel migliore dei casi, il rischio di una volgarizzazione becera con conseguente depauperamento semantico.

Tantomeno mi sembra corretto il tentativo di recupero dell'oralità attraverso le forme ordinarie del parlato o del declamato, che indubbiamente segnano un percorso opposto a quello poetico.

Il problema non è nemmeno quello di leggere "bene" i propri versi, di recitare con disinvoltura e pronuncia impeccabile, bensì di rendersi conto che gli orizzonti intermediali, oggi più che ieri, sono disponibili ad accogliere gli innesti intertestuali di progetto, suscitando polidimensionalità inconcepibili fino ad ora e fornendo conseguenti fantasmagorici livelli di lettura sinestetica.

Se qui allora la nuova oralità deve giocare un ruolo importante, sarà bene sottolineare che:

1- essa non sopraggiunge casualmente, *dopo* la poesia (o *dopo* la scrittura), ma interviene *con* la poesia (*con* la scrittura) fornendone un presupposto e un completamento; è elemento costitutivo fondamentale per il testo scritto, testo che deve prevedere gli eventuali sviluppi in tal senso;

2- l'oralità non è un fatto esclusivamente sonoro: essa comporta legami stretti con ogni altro tipo di segno legato al dinamismo del corpo.

Insomma, la poesia può realizzarsi e svilupparsi nel tempo e nello spazio e ad ogni proposizione può corrispondere una lettura, ad ogni lettura una rilettura, in un processo di trasmutazione e di crescita: di trasmutazione perché la lettura implica sempre un salto di dimensione, di crescita perché la poesia in azione non rifiuta mai la scrittura da cui prende le mosse, bensì la ingloba in una costruzione di ordine superiore; contrariamente a quanto accade nel cinema, dove il prodotto finito non ha più necessità di relazione con la sceneggiatura, o in quell'allestimento scenico che supera definitivamente il canovaccio.

Mi si affacciano alla mente quei trovatori che volevano la canzone sempre *nuova* e *bella*. Allora come ora, il momento del contatto tra il poeta-performer e il lettore-spettatore assume un rilievo fondamentale nel processo di comunicazione poetica, perché non si tratta più di un mero trasporto di dati, ma di vero e proprio scambio di energie, dove è la voce a fungere da elemento guida, mediatore e organizzatore di segni.

L'ECO DELLA STAMPA
Ritagli da giornali e riviste
Direttore: Ignazio Frugiuele
Casella Postale 12094, 20120 Milano

Le riviste

ALTRI TERMINI
Quaderni internazionali di letteratura
Direttore: Franco Cavallo
Via Vecchia Licola 18
80072 Arco Felice (Napoli)

BALDUS
Rivista di letteratura
redatta da Mariano Báino, Biagio Cepollaro, Lello Voce
Antonio Pellicani Editore
Via dei Banchi Nuovi 24, 00186 Roma

DIFFERENTIA
Review of Italian Thought
diretta da Peter Carravetta
Dept. of Romance Language
CUNY/Queens College
65-30 Kissena Blvd.
Flushing, N.Y. 11367 - 0904

L'IMMAGINAZIONE
Mensile di letteratura
Direttore responsabile: Anna Grazia D'Oria
Piero Manni Editore
Via Leopardi 66, 73100 Lecce

TERRA DEL FUOCO
antologia-laboratorio della poiesis contemporanea
diretta da Carmine Lubrano
Via Nuova 166, 80010 Quarto (Napoli)

ZETA
Rivista internazionale di poesia
diretta da Carlo Marcello Conti
Via Michelini 1, Udine

SEGUENDO IL VOLO DELLE *CRU*

Tre falsi canti popolari, cavatine e ronde

FRANCO CAVALLO

"Following the flight of te CRU" includes a series of for fun poems which are full of rhythm and sonority. The author writes that "CRUS are fantastic animals very similar to cranes, but with one leg less. They always fly against the wind and when they meet poets such ad Homer or Borges they stop on the clouds to listen to their stories".

Le *cru* sono uccelli fantastici molto simili alle gru, ma con una zampa in meno. Volano sempre controvento, e, quando incontrano degli aedi ciechi, tipo Omero o Borges, sostano sulle nuvole ad ascoltare le loro storie.

Altra caratteristica delle *cru:* odiano (tra gli umani) i generali, i presidenti dei consigli dei ministri, i segretari dei partiti politici, i presidenti di istituti (soprattutto se filosofici), i presidenti delle squadre di calcio e quelli delle multinazionali. A volte, con un rampino invisibile che srotolano da altezze vertiginose, riescono a ghermirne qualcuno e a gettarlo in mare. Ma è lavoro improbo — cioè impari: costoro si moltiplicano con una rapidità impressionante.

The word CRU in Italian means nothing but is derived from the word GRU which means "crane". We are therefore dealing with a literary artifact which justifies this "one legged animal".

Senza titolo

radiosi rigattieri
randellano rabbini
spaventosi sparvieri
scortecciano scaccini

ramarri & acetilene
battagliano tintori
seneca sviene bene
insufflato di odori

saccenti spaccamonti
becchettano beccaria
(cornacchiando fronde
— catramando avarìe).

Tre falsi canti popolari

1.
tessi, tessi, tessi,
tessitore di vento.
cessi, cessi, cessi,
quest'oscuro lamento.
onda, onda, onda,
dalla gola profonda.
anda, anda, anda,
anima della filanda.
lindo, lindo, lindo,
il colore del tamarindo.
dindo, dindo, dindo,
perso nel labirinto.

2.
bottana, bottana,
schiudi la tua sottana.
mignotta, mignotta,
apri la minigotta.
sciantosa, sciantosa,
non fare la tribolosa...
odori di aceto fiorito
e di prigiotto muffito.

3.
brunito usbergo
per vicoli riottosi
annaspi coi tentacoli
ispidi e rugginosi

fantasma nella notte
dei suburbi sprofondati
hai le costole rotte
e gli arti anchilosati

Cavatine

*

teste biplane
con filigrane
ruzza la cuna
svolta la luna

gira germana
balla sardana
— coi ritornelli
— coi tamburelli

*

tutta nuova
la pioggia di settembre
cade incessante
sugli ombrelli a tenda

*

la sposa del grillo
(grillessa?) lascia la stella:
porta nel becco
un pelo di stambecco

*

vetrate opache
riflessi aprichi
figura-nimbo
con-sogno-bimbo

*
mani ogivali
nutrono stelle
occhi vaginali
rinverdiscono foglie

*
per un'antica rabbia
i venti sono in gabbia:
escono all'imbrunire
— dove andranno a finire?

*
mulino & bulino
folle bemolle
carretti fluviali
caminetti a molle

*
nella bottiglia
l'ombra si raccoglie
e remiga
verso i silos
del silenzio

*
orante
a Sora
racconto
a sera
bimbi
bambi
in cavo
sfera

*
bordello & martello
mansarda & chiavarda
tetti & torri
tra farro & forre

*
chiostro o noria
per la storia
non vale?
male!

*
alla frontiera
di Bordighera
c'è una brughiera
a forma di sera.

Ronde

1.
sorcière blonde
— hommes à la ronde! —
pleine de pierreries
ta sorcellerie

2.
les femmes cousent
enfin s'épousent

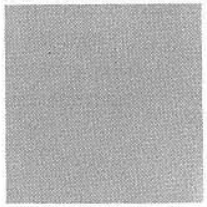
3.
tragique magique pathétique
buvant rêvant souvent

4.
souvenez-vous de moi!
où finissaient les rois
silencieux et tristes
comme des trismégistes?

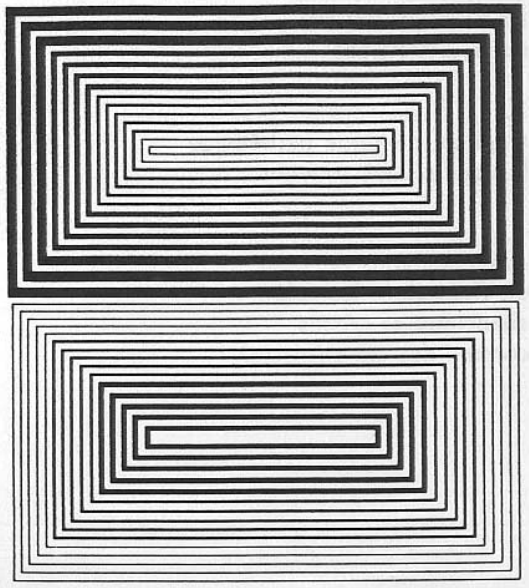
DUE POESIE AL COMPUTER

Aflame & Nebulae

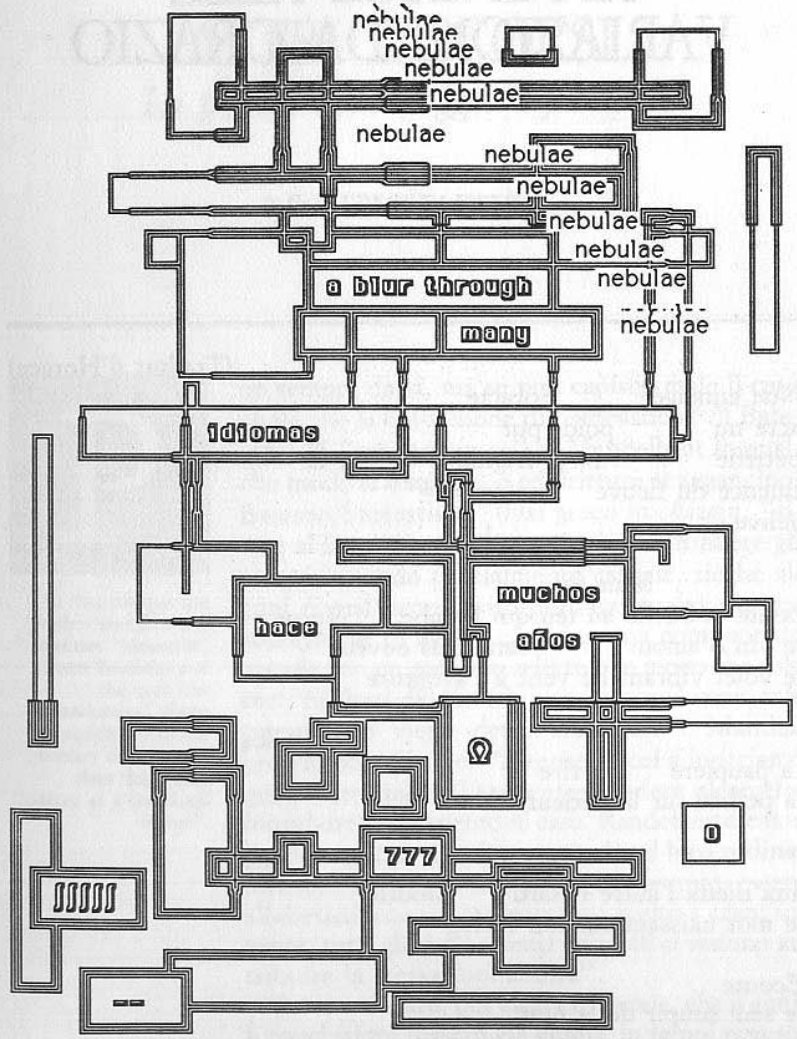
HARRY POLKINHORN



H. Polkinhorn, a Californian, is among the most reppresentative American poliartists. His research is carried out within word, sound and image. Author of books of great success, he herein proposes two verbo-visual works computer elaborated. The titles of the poems are: "Aflame" and "Nebulae".



aflame along limps our rhythms these hands of sun tissue the dictum bone-marrow--borealis and hooch registered unreedable staying & una fiesta mal pensada "whose system of gammaglobulin" clowns



APPENDICE ALLE VARIAZIONI DA ORAZIO

PAUL ZUMTHOR

(Traduit d'Horace)

Nue enneigée Soracte
acte nu poids pur
pétrifié forêt frigide sur la
fluence du fleuve refermée
gélive

Mais toi
boute la bûche au feu qui flambe Verse
le vin d'amour sans plus ouvrir
le volet vibrant de vent à l'aventure

Clos
ta paupiére et tire
la pelisse sur la tiédeur des corps

Laisse
aux dieux l'autre hasard Etouffe
le mot naissant sur nos lèvres

Ecoute
le seul soupir de la nuit

ALTRI DISCORSI

La poesia come oggetto frattale

RAFFAELE MANICA

In this critique the author transfers the adjective "stocastic" (from Bateson) and the verb "to randomize" (from Mandelbrot) to the literary context and then deals with "poetry as a fractional object".

Può sempre darsi, ma se non capisco male il caso vuole che la definizione di "stocastico" di Bateson e di "randomizzare" di Mandelbrot in qualche modo si tengano, o addirittura si aggancino. Bateson/Stocastico: "(Dal greco *stochazein*, "tirare al bersaglio con l'arco", cioè diffondere gli eventi in modo parzialmente casuale, sicché alcuni di essi hanno esito più favorevole). Se una successione di eventi combina una componente casuale con un processo selettivo in modo che solo certi risultati del casuale possano perdurare, tale successione viene detta stocastica". Mandelbrot/Randomizzare: "Il senso in cui adoperiamo questo termine è il seguente: rendere aleatorio, introdurre un elemento di caso. Randomizzare una lista di oggetti significa sostituire il loro ordinamento originario (che poteva, ad esempio, essere alfabetico) con un ordinamento scelto a caso; sovente, tutti gli ordinamenti possibili si vedono attribuire la stessa probabilità".

(Lascerei stare, per carità di patria, che a simili conclusioni fossero già giunti, in tempi non so-

spetti, Gianni Binacchi, personaggio arguto di *Parliamo tanto di me* di Zavattini, anno di grazia 1931, che in una gara di demenza matematica urla, a ingigantire un insieme di miliardi di miliardi, "più uno!" (un'unità, non un miliardo, si badi); e il paziente analfabeta Ambanelli nella *Scoperta dell'alfabeto* di Malerba, anno del Signore 1963. Lascerei stare perché, mentre i matematici rischiano di diventare artisti autentici, gli artisti sono sempre stati matematici speciali e incalliti, come ricaviamo peraltro dal fascino mai spento dei trattati di metrica e prosodia.)

Proprio sopra (è strano, è strano!) il "randomizzare", Mandelbrot ci regala un altro concetto che avremmo voglia di trasferire, paro paro, in un trattatello di poesia. Il concetto segue il lemma "Polvere": "Collezione totalmente discontinua di punti, ovvero, oggetto di dimensione topologica uguale a 0. Motivazione: per denotare gli insiemi di dimensione topologica uguale a 1 o 2, disponiamo di due vocaboli familiari: curva e superficie. Occorreva dunque un termine familiare per denotare oggetti di dimensione topologica uguale a 0".

(Qui devo far precisione, osservando che naturalmente, e ovviamente, questa definizione traslata nel manualetto di poesia sarebbe cosa opposta, financo, al "pulviscolo" della poesia del quale ha parlato di recente Berardinelli: giacché il pulviscolo derivato dal codice *troppo* comune della poesia (come in altri secoli era capitato col disgregarsi del granito petrarchesco, fino alla schiera dei più esangui epigoni) non c'entrerebbe con la polvere, col suo collegamento, o collezione, totalmente discontinuo di punti: che invece coglie i soliti incerti confini, ma li travasa dal piano fisico dell'entropia a quello geometrico — più utile in una teoria della testualità — di frattale. Quel pulviscolo pare insomma più consono al poetese che alla poesia, polvere davvero, che è polvere e polvere ritornerà, sedandosi però in geometrie lucide e distratte, piuttosto che in continui insignificanti gironzolamenti (qui è utile segmentare: gironzo/lamenti). La polvere, se non ci entra negli occhi, o non si ferma sulle lenti, la possiamo guardare molto da vicino o molto da lontano: risponderà sempre alle stesse leggi, come davvero i fatti fisici dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo secondo varie relatività, secondo spazi-tempi curvi e secondo quanti: ma la polvere, ora pianeta-Dio ora nucleoparticella, si ferma su un foglio, si fa geometria perché possiamo guardarla, e magari goderne, come nella esclamazione di Leo Spitzer alle prese con uno scartafaccio: "Maestro, sta lavorando?" "Lavorando? Sto godendo!").

Non si fa distinzione tra prosa e verso, la poesia essendo quel sentimento della letteratura che a volte si è in grado di infilzare su una pagina: ma certo tra prosa e verso la differenza è fra una produzione senza mercato e una produzione con mercato, sicché, poi, è meno spesso la prosa a darsi carico intero del nostro sentimento della letteratura; e sono invece i versi ad aprirsi a ogni disponibilità a cercare e anche,

talvolta, a trovare. Nella prosa l'auscultazione della polvere sembra impegno di chi sappia imporsi una calma conseguente a variamente intesi silenzi (come oggi insegnano, per esempio, Peter Handke o Gianni Celati, in uno sfioramento di ghiandole zen, che si drizzano eccitate e insieme pacate, lasciando intravedere sotto la tersità una antica difficoltà, come fosse il disastro del fondale sotto la chiarità di un'acqua).

[Un'occasione assai privata, una questione come un'altra, un pò fenogliana, mi induce qui, mentre tento l'ennesimo appoggio a me stesso nella taverna dove la verità si trova ovunque, come quel tal buon vino, a porgere un ringraziamento a un ringraziamento di Renato Serra. Col contorno di un autunno-inverno trionfante di bile nera, accavallo letture su letture al morto del Podgora, nella speranza di scoprire una diversa piega, come un'intonazione che muti il tutto. Così tra *Le lettere* e *L'esame di coscienza di un letterato* resta indimenticabile soprattutto il *Ringraziamento a una ballata di Paul Fort.* Il fatto è che per varî pomeriggî mi tornano alla mente certi endecasillabi, e decidere non so, perché poi non voglio, se si tratti, come griglie di dottori sottili insegnano, di insistenze e ritorni e di timbriche tessiture da sèmi profondi generate. Ma il barbecue della poesia dove diventa troppo croccante, sul bruciaticcio, dove resta al sangue, scoprendo il nervo e nascondendo il nerbo; troppo la griglia è inadatta, rigida, mortifera. "La sensibilità è una gran dama devota", ricordava Stendhal: ma era dama non della poesia, sì piuttosto di una vita irascibile: sicché la sensibilità è indicibilmente lontana dalla lettura di poesia; può ricordare il poeta o la sua biografia, raramente riguarda la poesia dalla parte di chi legge, e poco, come dama, si concede a chi la corteggia (ricorda un poeta di oggi, Francesco Serrao), preferendo chi la ignora sicuro di possederla.

Però la sensibilità è cosa che riguarda la nostra vita irascibile. Non so davvero, come Serra in Fort, cosa cerco nel suo *Ringraziamento*, ma le parole del cesenate fanno da contraltare solitario alla volgarità e agli ammicchi e a biechi sodalizî, quegli effetti di storto affetto, stolto credere, stolido pensare. Al polso ho un orologio nuovo, accanto al gomito *Plausi e botte* di Boine, che al numero cinquantaquattro, con ampiezza a lui inconsueta, tira le orecchie all'autore delle *Lettere*: perché quel che Nietzsche diceva con "passione", Serra invece "con cruccio ed ironia"; perché a Serra manca "la pienezza dolorosa del sentimento". Si sopporta Boine perché ha scritto *Il peccato*, e perché forse la pazienza non è essenziale alla critica; ma avesse visto sfilare, appresso alle *Lettere*, l'*Esame di coscienza* o il *Ringraziamento* o il *Diario di trincea*; avesse immaginato il Podgora, la pallottola giusto sulla fronte, il lampo e la fine, cosa avrebbe detto Boine, quale plauso o più tiepida botta avrebbe stilato?, cosa avrebbe detto di quella fetta di vita destinata alla letteratura comunque?. Se ne torni da dove è venuta, insieme alla poesia, la critica, se a noi stessi non

porta qualcosa di noi. Poi, la clemenza che si chiede non è figura assolutoria: alla stupidità replica meglio d'ogni altro il silenzio, meglio tacere che soltanto nominare, ben che si abbia la forza di mettere ogni volta la pagina controluce prima di riversarvi sopra tutta la severità che merita.

Non so cosa cerco nel *Ringraziamento* di Renato Serra, per adesso. Per questo chiudo qui quest'altra ennesima insopportabilmente lunga parentesi.]

Però la calma e la chiarezza le vogliamo da chi abbia avuto il singulto e la forza di attraversare un disordine: che non siano la superficie o il bel manto delle restaurazioni. Vogliamo la geometria di Euclide da chi ci abbia detto di conoscere altre geometrie, altri ordini, la stocastica e i frattali. Non da chi è ricco ed elegante per un'eredità paterna. Non c'è merito in questo, non ricchezza, non eleganza.

FILIGRANA BIBLIOGRAFICA

Gregory Bateson, *Mente e natura. Un'unità necessaria*, trad. it. Adelphi, Milano 1984; Benoit B. Mandelbrot, *Gli oggetti frattali. Forma, caso e dimensione*, trad. it. Einaudi, Torino 1987; Cesare Zavattini, *I tre libri*, Bompiani, Milano 1969; Luigi Malerba, *La scoperta dell'alfabeto*, Bompiani, Milano 1963; Alfonso Berardinelli, *L'esteta e il politico* , Einaudi, Torino 1986; Francesco Serrao, *Tra notte e mattino* , Garzanti, Milano 1985; Renato Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, Einaudi, Torino 1974; Giovanni Boine, *Il Peccato e le altre Opere*, Guanda, Parma 1971.

nel prossimo numero de
LA TAVERNA DI AUERBACH
(speciale poesia sonora)
saggi di
Paul Zumthor e
Nicholas Zurbrugg

DONNA SIRIZ

(Dame Sirith, Worcester priory 1280)

ANONIMO SEC. XIII
TRADUZIONE DI VANNI DE SIMONE

This 13th century comical piece, which is rightfully set at the origins of drama, arises from the connection between orality and script.

L'analisi di un testo medievale, oggi, non è scindibile da riflessioni generali sul suo rapporto-scontro con la scrittura, da una parte; con il "fenomeno della voce umana", dall'altra.

Nella fattispecie, trovandoci noi di fronte a questa "Dame Sirith" (o Siriz), ci preme sia sottolinearne la relazione con il nascente teatro, sia focalizzare l'attenzione sulla ricchezza di suggestioni, stimoli, (e perché no) provocazioni della connessione oralità-testo, connessione che non può essere a sua volta disgiunta dall'odierno dibattito su quella che Cesare Milanese ha definito 'neo-oralità'.

Tanto più pertinente ci appare tale rapporto nello specifico di un testo come quello che presentiamo, appartenente — dovendolo a malincuore classificare — al genere cosiddetto "comico", genere solitamente confinato — sia per lo scarso materiale a disposizione, sia per il pervicace quanto inconscio condizionamento della stessa estetica medievale con le note priorità (tragico-elevato, comico-medio, elegiaco-dimesso) — in una sorta di

sottoserie della letteratura. Si potrebbe ritenere che oggi si vada verso un superamento di questi pregiudizi, ma a giudicare dal pessimismo di un Paul Zumthor non se n'è certi più di tanto. Si diceva sopra del rapporto tra l'oralità e la medievalità (nel nostro caso, comica) del testo: per Zumthor, oggi l'oralità medievale è stata almeno acquisita, "vi figura", ma "in maniera marginale, come una curiosità, (...) un'anomalia". (1)

Sviluppando quella che era stata anche una nostra fugace intuizione, quando scrivevamo che (2) "termini del genere (oralità in poesia) ridestano alla mente nomi e figure conosciute superficialmente o in modo distorto. Omero, per esempio, (..) un monumento granitico più che una voce, (..) per lo snaturamento di secoli di esercitazioni di traduttori", Zumthor nel breve saggio comparso sul primo numero di questa rivista afferma che la poesia medievale "deve essere (liberata) del mezzo cristallizzato dove l'esistenza dei manoscritti gli ha permesso di sussistere". Questa ci sembra essere un'angolazione corretta da cui affrontare — globalmente — il duplice problema teatralità/oralità, essendo i due elementi strettamente legati: abbiamo bisogno, cioè, di "una sorta di immaginazione critica"; oserei aggiungere: anche della capacità di saper dimenticare, dimenticare per ricordare.

E non è semplice. Si scoprono pregiudizi (non sapremmo definirli altrimenti) nei luoghi più inaspettati. Maldonado, (3) a proposito della 'Nuova creatività', ci dice, quando si pone a esaminarne il rapporto con la cultura di massa, che essa "viene (..) recepita dall'arte attuale (..) che spesso la trasferisce (..) nel proprio campo di sperimentazione, sia in termini di citazione letterale, sia in termini di rielaborazione. Alludiamo alla tendenza a rendere spettacolare ed effimero l'intervento 'artistico': si pensi alle cosiddette (sic) *performances*".

La deduzione — che Maldonado non fa — ma che potrebbe desumersi, è che, ancora una volta, la 'creatività' debba svolgersi in determinati luoghi deputati, quello della scrittura, ad esempio, arte "elevata" di contro all'arte "comica/media", secondaria, che so, della performance!

In tal senso, questa "Dame Sirith and the Weeping Bitch" è un esempio quanto mai probante, benché scritta nel XIII secolo, della secolare battaglia di un modo diverso (in passato si sarebbe potuto dire 'alternativo') di concepire poesia. La forma presente, secondo la distinzione zumthoriana, è il *testo* (fattore distinto dall'*opera*) di un fabliau, il primo che si conosca in lingua inglese. È inoltre "antimasque", contrappone cioè, come rappresentazione, una classe ad un'altra classe, essendo scritto in alternativa (una vera alternativa) alle opere di carattere aristocratico che si davano, tra gentiluomini, alle corti e per l'aristocrazia. Ed in tal senso raggiunge lo scopo alla perfezione nella sua differenziazione da quel tipo di ambiente "elevato".

Apparsi nel XII secolo in Francia, i fabliaux sono "brevi composizioni comiche e satiriche, anonime per lo più, ma talvolta anche d'autore conosciuto" (Saulnier). E già cominciano i disaccordi tra gli esperti, ad esempio per ciò che concerne l'origine più remota, che risulta quanto mai confusa. Brian Stone, studioso inglese (di cui offriamo qui la traduzione del suo adattamento in inglese moderno) pare rivendicare — almeno per Dame Sirith — l'origine orientale. Al contrario, Saulnier (francese) respinge decisamente tale ipotesi, riconducendo tutto a tradizioni latine. E non solo: di ambientazione popolare per il primo, il fabliau è considerato invece borghese per il secondo, essendo i suoi protagonisti "borghesi, cavalieri, preti e monache".

A nostro — personalissimo — giudizio, e sulla base dell'impressione viva della lettura, diremmo che se è vero che in termini strettamente classisti l'ambiente è borghese (anche in "Dame Sirith", che vede un chierico e una fanciulla maritata tra i personaggi), è pur vero che il tono è decisamente anti-masque, sia per il linguaggio, in alcuni passaggi addirittura sguaiato, sia per la forza dei sentimenti e dei desideri, assolutamente anti aristocratici: il fine ultimo è quello del possesso sensuale e non la celebrazione della "cortesia".

Più decisamente, al contrario, ci sentiamo di dissentire dal Saulnier là dove afferma che "nulla invecchia tanto in fretta quanto le situazioni comiche", e che "i fabliaux hanno (..) un reale valore documentario per l'evocazione di tipi e degli usi contemporanei". È un'affermazione che riconduce a quanto rilevato all'inizio a proposito della impossibilità di giudicare questi testi separatamente dall'elemento orale, dalla voce. Per dirla ancora con Zumthor, "è il fenomeno generale che conviene considerare, (..) il fenomeno della voce umana, dimensione del testo poetico, definita ad un tempo sui piani fisico, psichico e socioculturale": essi sono insomma, prima di tutto luoghi di risonanza della voce, ma non si arrestano in alcun modo al quadretto di 'genere'.

La vivacità, la freschezza dei tre protagonisti — Dame Sirith, Margery, Willikin — è talmente presente da costituire una vera, piccola azione scenica, con tutta una modulazione e una gamma di stati d'animo, variazioni di linguaggio e di climax assai ben controllati. Così si passa dallo scambio di frasi convenzionali dell'apertura fino al sentimento del "pudore offeso" (ma si direbbe un pudore che fa nascondere il volto tra le dita della mano aperta, e questa è più che una semplice sensazione, esiste tra le righe); ed, infine, alla preparazione dell'inghippo risolutivo che culmina in quella specie di esortazione: — Come, pup! Obey your missus! — che somiglia molto a una risata sguaiata dell'ipocrita Dame Sirith.

È insomma l'elaborazione del "personaggio" che ci si presenta, e non della maschera, e va ricordato che il teatro era ancora lungi dall'essersi sviluppato. La definizione più esatta, ancora una volta, è, guarda caso, quella di "performance", a metà strada tra la pièce e

la "ballata popolare", che così tanto dovrà poi influenzare i romantici inglesi.

Come nota il curatore Stone, il tono dell'opera è *equivocal*, intendendosi con ciò l' "ambiguità", la doppia possibilità, dell'esito: il protagonista Willikin potrebbe essere scornato nel suo tentativo di avere la giovane Margery, così come potrebbe avere successo: ebbene, oltre a ribadire, ancora una volta, la riduttività di una lettura del comico di queste opere (o meglio, testi) in una chiave meramente "documentaria", la comicità stessa — nota Stone — non muterebbe comunque. E quale finale sia, non vogliamo anticiparvelo...

Vanni De Simone

DONNA SIRITH

Nota: Donna Sirith (*Dame Sirith* nel testo antico originale) è continuamente giocato, in alcuni passaggi, su doppi sensi di carattere sessuale. Abbiamo cercato di renderli tutte le volte che è stato possibile. Brian Stone (forse per accentuare questo dato) ha manipolato il titolo aggiungendo - *and the Weeping Bitch* -, che noi non abbiamo tradotto perché ci è sembrato superfluo. A questo proposito va rilevato che il termine *Bitch* (in inglese *cagna* o, volgarmente, *puttana*) è un pò una chiave dell'intero testo, che ruota continuamente sul doppio senso della parola: l'unico corrispettivo plausibile in italiano ci è sembrato *Troia*, nel suo doppio senso di femmina del maiale e di puttana.

Un ringraziamento particolare a Charles Lambert, dell'Università di Roma.

MENESTRELLO

Un dì m'en stavo dunque a passeggiare
che sento gente mettersi a parlare
d'un tale, altero, e molto prelatesco,
e scaldabanchi, e pure assai insolente,
un tipo d'avvenente bellimbusto.

Costui se n'era proprio uscito matto
per una dama, ed era questo un fatto
brutto assai, ché quella era sposata.
Forte per lei batteva in petto il cuore,
Né sonno o requie mai poteva avere
al gran fardello del suo gravoso amore.

Si macerava, il tipo, onde trovare
il modo più indicato d'arrivare
alla donzella. Come Dio volle, alfine
il marito di colei dové partire
per certi affari suoi, leciti o meno.

Il nostro eroe lesto entra in azione,
corre sul luogo dove sta di casa
— una davver graziosa abitazione!
Nel salon la trova, assai agghindata
indi le fa questa dichiarazione:

WILLIKIN

Possa, adunque, il Signore onnipotente,
ora e per sempre, esser qui presente!

MARGERY

Se io merito un pò del vostro plauso
benvenuto voi siate in casa mia.
Orsù entrate, e se desiderate
accomodatevi, e cortesemente
illustratemi tutti gli argomenti.

Ché se in nome del Divin Signore
nulla io possa fare che piacere
a voi arrechi, di certo lo farò,
e in ciò facendo, ciò che avete in mente,
non vi sarà nulla di sconveniente.

WILLIKIN

Dio vi renda merito, o signora,
se con l'astio non mi dispiacerete
e vi porrete a udire gentilmente
il motivo pel quale qui son venuto.
Io lo dirò, ma se questo, timore
a voi darà, grande sarà il dolore.

MARGERY

Non temete, il mio caro Willikin!
la vergognosa azione io non farò
di contrastare tutti i voler vostri
se qualcosa per voi mai far potrò.
Non son usa alla scuola dei villani
e proprio adesso non comincerò.

Edotta rendetemi dei vostri desideri
e quivi immobile io li ascolterò
aperta ad ogni vostro buon consiglio:
e se chiedete una cosa possibile
i voler vostri io soddisferò
senza la minima, piccola obiezione.
Né per quanto mi faccia poi arrossire
il vostro detto, mai riprovazione
da me importuna avrete, non temete!

WILLIKIN

Dunque madonna, ora che licenza
mi deste voi, certo sarei villano
a mostrarmi crucciato o contrariato.
E poiché una cortesia sì grande
voi signora mostrate al pensier mio,
io vi esporrò tutti i motivi che
mi fanno qui, e i come, ed i perché
e state certa, non vi potrei mentire.

Anni ed anni vi ho amato, anche se
per esporvi travagli d'amore
mai qui venni, ché quando il signore,
vostro è qui, mai nessuno, da solo
né col tono che più si conviene
si può porre a parlare con voi.
Udii ieri qualcuno accennare
— nel bel mezzo del mio meditare —
a quell'uomo, a quel nobil custode.
Udii dunque che il degno signore
se n'andrebbe al mercato di Botolfston
sul confine orientale di Lincoln.

Poi appena saputo che andato
egli era, ecco, sono arrivato
per poter conversare con voi.
Lieto è, e felice è la vita
di colui che di tale consorte
in splendore appartato dispone.
Dunque siatemi accòndiscendente,
mia signora, e per sempre voi avrete
in segreto, la mia adorazione.

MARGERY

Oh Gesú Cristo nostro divin Re,
mai, lo giuro, farò di tali azioni,
oh possa Iddio farlo rientrare in sé!

Io ce l'ho già lo sposo mio signore
nella sua casa io v'entrai illibata:
e tutto questo fu con grande onore,
amore dono, ed egli amor mi rende
ed è di ferro la mutua fiducia,
né di questo mi potrò pentire.

Anche se adesso è in viaggio lontano
male farei a traviarmi, da puttana.
Oh no, giammai un tale tradimento
a letto compirò, o sul pavimento.

Io quell'uomo mai potrò ingannare,
neanche s'avesse più di cento miglia
passata ormai la celestiale Roma.
Non v'è lusinga, sulla terra o altrove
che indur mi possa, per quanto sia grande,
prima che torni, a prendermi un amante.

WILLIKIN

Signora, mia signora, io vi chiedo
di ripensarci. Eppur cortese, un tempo
e assai leggiadra foste, e certamente
ancor sareste. Lo fareste allora
per grazia di Colui che ci creò?
Orsù, mutate il vostro sentimento
non siate riluttante, per pietà!

MARGERY

Ahimé, ahimé, sì sciocca mi tenete?
Non possa io arrivar fino a Natale
se il vostro non fu sogno insano assai.
Tornare sui miei passi? oh no, giammai
io compirei un'azione tanto indegna!
Il mio signor forza alla grazia aùna,
ciò fa che in grande conto lo si tenga.

Moglie mi tengo fida ed assennata,
sì che nessun della generazione
nostra mai n'ha veduta altra d'eguale.
E sia smentito chi vanto sensuale
per corteggiarmi meni, e per potere
poi rovinarmi ogni reputazione.

WILLIKIN

Dolcezza mia, vi prego, pietà abbiate!
Così scortesi villanie adombrate
che lungi il sia da me ora proporle.
Io vado in cerca di favor d'amore,
è a voi che chiedo questo amor segreto
ché più lo è, più ciò così conviene.

MARGERY

Ah, giuro cibo di mai più assaggiare
se non sprecaste qui il vostro dolore;
partitevi di qui, mio buon fratello
nè voi nè altri avrò, oltre il consorte.
Per cui ripeterò mille altre volte
partitevi di qui!

WILLIKIN

Sì mia signora, forse sarà così,
talmente è l'uomo afflitto dalle pene
che suda e si affatica inutilmente
né lamentarsi può, e ciò si vede.
Ma in quanto a me, adesso io vi dico
di voi è l'amor che devo rifuggire.

Dunque, madonna, posso salutare?
E Gesù Cristo, nostro eterno re,
vi induca alfine ad altri sentimenti,
e che per voi non possa più soffrire .

MENESTRELLO

E in grande depression se ne partì,
e sotto pressione mise il suo cervello
per fare a lei mutare l'intenzione.
Disse un amico: 'Non ti disperare!
Cerca di Donna Sirith, tal questioni
nessuno al mondo meglio sa trattare.'

Da lei si reca, dunque, immantinente,
serrando gli occhi mentre fa il cammino
per evitare incontri non voluti.
Tutto ribolle, di rabbia e di sdegno,
ma saggio e quieto appare mentre parla
e in guisa tal saluta amabilmente:

WILLIKIN

Ah, Donna Sirith, Iddio vi benedica!
Fin qui io giunsi al fine d'esternarvi
le mie ragioni ed i bisogni miei.
E se da voi avrò un suggerimento,
da me voi avrete, quale ricompensa,
un dono ricco e bello per davvero.

DONNA SIRITH

Oh, benvenuto siate, baldo giovin!
e se soccorso, invero, potrò darvi
io lo farò con tutto il mio volere.
Orsù esternate la questione vostra.

WILLIKIN

Ah, cara la mia dama, nera pena
su me calò, e gran disperazione!
Grande l'angustia affligge la mia vita
e tutto a causa di dolce donzella;
Margery è il nome, e da tempo l'amo
ma a me si nega con ferma intenzione
— ecco perché son quivi!

E se il suo cuor ancor non è mutato
pel gran dolore tutto assai straziato
presto sarò, tanto da porre fine
alla mia vita. Sì, di morire, alfine
io ho pensato per mia stessa mano.
Ma poi qualcun mi fece ponderare
di dire tutto a voi, dama mia cara.

Colui mi disse che velocemente
dal mio dolor m'avreste sollevato
con certi accorgimenti noti a voi.
Grandi ricchezze ne deriverete
se un espediente escogitar saprete.

DONNA SIRITH

Che ci protegga tutti quanti Iddio!
Caro ragazzo, questa cosa è male.
Oh Dio, oh Dio, pel Suo santo nome
fate che non v'induca io al peccato!
L'ira divina addosso certamente
si abbatterà, se irriverenza tale
a me, che vecchia sono, e malandata
osar farete, a me che malattia
ormai mi rese doma e rassegnata.
V'assista Iddio, mio giovine amico,
se una disgrazia capitar dovesse
a voi, per i sospetti calunniosi
addosso a me, così debole e ria!
Donna io sono di degni costumi,
a parte non sono di magie o fatture.
Sempre virtuosa fu la vita mia
con Paternostri e con Avemarie
che è ciò che solo aiutano i devoti.
Quelli soltanto portano a salvezza
inclusa me, la povera vecchietta,
nell'ora del bisogno. E sia confuso
chi vi mandò, e l'anima tremare,
e la giustizia santa cancellare
gli averi suoi, per tale fantasia!

WILLIKIN

Oh donna mia, credetemi se dico
che d'altro io intendeva d'accennare.
Colui che mi mandò disse soltanto
che avreste voi trovato soluzione
a un mio dilemma. E se riuscirete
a un dolce accordo con l'amata mia
doni su doni da me voi prenderete,
babbucce confortevoli, pellicce,
e talleri e sterline in abbondanza
se mai gli sforzi avessero fortuna.
Se in moto vi mettete prestamente
guadagni voi otterrete in quantità.

DONNA SIRITH

Beh, Willikin, non ditemi bugie,
parlate voi sul serio? Veramente
amate voi Madonna Margery?

WILLIKIN

Oh sì, oh sì, appassionatamente.
Pazzo ne son, financo ucciderei
se tutta non potessi averla a me.

DONNA SIRITH

Vi compatisco Willikin, Dio possa
in fretta darvi quello cui anelate!
Ed ora, se sicura che teneste
questo per voi foss'io, io mi potrei
accingere all'impresa a cui tenete.
La mano alzate dunque, e qui giurate
di far silenzio; il modo troverei
di riferirle poi quel che volete.
Mai e poi mai, per l'oro della terra,
finir vorrei di fronte al tribunale
del Vescovo per uno scherzo tale,
ché il prete immantinente il suo verdetto
poi mi darebbe, e a dorso di somaro
e gran vergogna in gir mi condurrebbe.

WILLIKIN

O madre, invero io dovrei aborrire
onta e disdoro su di te, nel mentre
per me t'adopri, e tal farò affinché
segreto resti: e qui, solennemente
e sulla Santa Croce questo giuro!

DONNA SIRITH

Ben fatto Willikin, sante parole!
È stabilito, allora, un piano vado
adesso ad approntare, che contento
ti faccia, e tale che magnificare
possa quel giorno: in gamba amico,
allegro sta, e cessa il lamentare.

Il giorno giusto hai scelto per venire!
a visitar la vado immantinente
e darle l'occasion di meditare.
Nell'interesse tuo, ora fò in modo
da indurla a creder ch'al mondo niuno
maggior di te sia degno del suo cuore.

WILLIKIN

Ben detto, Donna Sirith! Vedo ora
che il segno del Signore è su di me,
e la fortuna non potrà mancare.
Questa moneta prendi, che ti serva
per una pecora e per un maiale,
e funga da caparra al nostro affare.

DONNA SIRITH

Del focolar io giuro sulle gioie
mai soldi furon meglio spesi più
di questi, inver! Vedrai che meraviglie
vedrai che marchingegno metto su!
Su maialina, vieni alla padrona!

Ecco del pepe, tu l'hai da mangiare,
e la mostarda al posto della carne

per far bagnare gli occhiolini tuoi.
Poi quando giù cominciano a calare
le goccioline, un trucco inventerò
astuto assai, e già qual è io so.

WILLIKIN

Ma che ne viene da un giochetto tale?
hai forse perso il senno, vecchia dama?
dar della mostarda a una maiala?

DONNA SIRITH

Sta calmo sciocco, quietati i pruriti!
con questo trucco, Dio del ciel, lo so
tutto il suo amore le farò cacciare.
Un attimo di tregua non l'avrò
finchè gli sforzi nostri giusta piega
preso non abbian. Aspettami tornare!

WILLIKIN

Sì, per i fiori d'estate,
niente mi schioderà da questa casa
finché di nuovo non ti veda qua.

MENESTRELLO

Così se ne partì Madama Sirith,
facendo finta d'essere in gran pena
e là diretta, dove la magione
della donzella stava, e sulla soglia
tutta torcendo dette a dimostrare
grandi sue angustie; ecco qua il sermone:

DONNA SIRITH

Oh Dio, oh Dio, qual destino rio
tocca alle donne, quanto son sconvolte
le vite lor, come adesso mi tocca;
né a un uomo mai una tale sofferenza

come a una donna, senza sussistenza
che sia restar lasciata, tocca mai
ché non riesco a muovermi o star ferma.
Di fame sto languendo, quasi a morte,
l'ultimo fiato sto esalando ormai.
Di freddo e fame son così stremata
che gli arti, invero, non mi danno retta.
Non vuol lo spirto, niun, per cortesia
d'una meschina simil portar via?

MARGERY

Possa il Signore alleviarvi le pene!

Subito adesso, per amore Suo
io della carne vi procurerò.
Acerba pena fa il vostro dolore,
vi vedo addosso abiti consunti
ed i calzari che ai piedi portate
son malandati assai. Orsù, mangiate.

DONNA SIRITH

Possa Dio santo ricompensa darvi
pel vostro buon agire, e Colui anche
che per quaranta giorni fè digiuno
e sulla Croce fu sacrificato
ed ora in cielo regna e sulla terra!

MARGERY

A voi il pane e la carne, orsù, sedete!
ed eccovi di vino all'orlo pieno
un bel boccale, su, restate lieta
fate ciò che chiedo, e possa Iddio
al vostro gran travaglio frutto dare.

MENESTRELLO

E disse poi la vecchia maneggiona
(e in vero Dio ne maledica il nome):

DONNA SIRITH

Ah, Dio rimetta tutti i suoi peccati
all'uomo che mi mozzerebbe il capo.
Potessi io morire, e invece, ahimè,
di vivere ancora tocca a me!

MARGERY

Oh buona donna, ancor — vi lamentate?

DONNA SIRITH

Semplice è il perché della mia pena.
Avevo un dì una diletta figlia
mai al mondo ci fu volto più leggiadro
e suo marito anche, assai aggraziato
e nobile lui era oltre misura.
La figlia mia l'amava a dismisura
ed ecco la ragion delle mie pene:
un dì lascia la casa, altrove aveva
affari e occupazioni, ed ecco come
avvenne la rovina di colei.
Arriva un chierico, aveva la tonsura
e scaltre parole e occhi da sfrontato
e a lei profferte fa che sia la sua.
Decisamente rifiutò mia figlia,
che nulla egli potè per la sua foia,
ma tosto quello lancia una magia
e la ragazza mia tramuta in troia.

Ecco di chi favello:
il cuor mi fu spezzato da fattura.
Guardate come piangono i suoi occhi
e sulle guance brillano le gocce,
mirate, o mia signora, e meraviglia
non fatevi che il cuore mi si spezzi.
Donne sposate giovani e graziose
non mostran di tenere alla lor sorte
se a un chierico che vuole far la corte
lor non si danno, e a tresche lussuriose.

MARGERY

Cristo Signore! proprio l'altro dì
un chierico mi venne in guisa tale
ed io le sue profferte rifiutai.
Certa io son che mi tramuterà!
Oh mia signora, come allor sfuggire?
datemi ausilio, per nostro Signore!

DONNA SIRITH

Aiuto Iddio ve l'ha davvero dato,
né in troia o maialina tramutata
voi foste; ma se un chierico ancora
quivi venisse, cara la mia figlia,
mostrate compiacenza, e fate allora
ciò che vi dice, ecco il mio consiglio:
che ad ogni costo essere sua dobbiate,
Se mai a lui negarvi voi voleste,
a ben altri comandi obbedireste.

MARGERY

Oh Cristo benedetto, oh nero lutto!
Se ne partì quel chierico assai triste
dopo che non mi ebbe, e ora per tutto
l'oro del mondo io vorrei che a letto
subitamente noi giacer si possa.

Ancor più cara vi terrò, nonnetta
se alla mia porta Willikin menate,
il chierico di cui v'ho testè detto.
E doni vi darò, e in abbondanza
per quanto io potrò, su Dio prometto.

DONNA SIRITH

In verità, mia giovine signora,
se posso lo farò, e senza pudore
di qui menarvi il chierico.
Se mai dovessi in strada l'incontrare
od alle porte di questa cittade

a raccontargli il fatto, esitazione
io non avrò. Buon dì, signora, vò.

MARGERY

Ma come io vi ho detto, voi farete?
Cara, più tranquilla non mi sto,
senza più pianto o gioia, fino a che
Willikin voi non porterete a me.

DONNA SIRITH

Mia giovine signora, se io posso
colui vi porterò, qui, oggi stesso,
con ogni tentativo.

MENESTRELLO

Poi si dirige a casa, e mentre va
Willikin vede, in ansia come mai.

DONNA SIRITH

Oh dolce Willikin, bando alle pene!
nella richiesta tua grande successo
io riportai, chè in tua ricerca sto,
per cui, su, svelto, muoviti, fa presto!
Ciò che vuoi farle, disse, le farai.

WILLIKIN

Possa da Dio che regna sulla terra
e su nel cielo guiderdon tu avere,
o madre, di sette volte per sette.

MENESTRELLO

Poscia con Donna Sirith prestamente
e buoni intenti, dalla sua donzella
nella magion il chierico si reca,

indi madama Sirith conta come
Willikin trova, e con che giuramenti
profondi e sacri infiocca il suo gran dire!

DONNA SIRITH

Giovane dama, Willikin cercai
ed eccovi che qui ve lo portai.

MARGERY

Due benvenuti Willikin, perché
più benvenuto voi siete del Re!

Oh Willikin, oh dolce mia creatura
vi accolgo qui con tutto l'amor mio
e pronta a compiacervi i desideri.
Vedete, adesso ch'ho mutato idea,
inver non mi vorrei mostrar scortese
se poi, languendo, vi si ammoscerà.

WILLIKIN

Pel digiunar, madonna, che io feci
fino all'ora di pranzo, prestamente
incontro vi verrò per quanto dite.
Andate adesso vecchia madre, ché
in verità di certo voi saprete
che gioco s'accinge noi a giocare.

DONNA SIRITH

Dio sa se me ne andrò, bel sir!
ma fino in fondo voi scender dovrete
slargandole le gambe, e Lui possa
coprirvi di malanni, se poi requie,
laggiù arrivando, mai concederete!

a tutti

Per cui, se alcun di spirito mancare
dovesse mai, di grandi sforzi a onta,
e non riuscisse al dunque di portare

la donna sua, eccomi qui pronta
a un conveniente prezzo a indirizzarlo
sulla via retta, ché ce n'ho mestiere!

---

(1) P. Zumthor *Oralità vs Vocalità*, in 'La Taverna di Auerbach' n° 1
(2) V. De Simone, *Poesia, scrittura e oralità*, in POSTPOESIA, Ila Palma, 1987
(3) T. Maldonado, *Il Futuro della Modernità*, Feltrinelli, 1987

Le riviste

ANTEREM
Rivista di ricerca letteraria
diretta da Flavio Ermini e Silvano Martini
Via Cantarane 10, 37129 Verona

OFFERTA SPECIALE
di Carla Bertola e Alberto Vitacchio
Corso De Nicola 20, 10128 Torino

TESTUALE
Critica della poesia contemporanea
Direzione: Gio Ferri, Gilberto Finzi, Giuliano Gramigna
Via Ronzoni 6, 20123 Milano

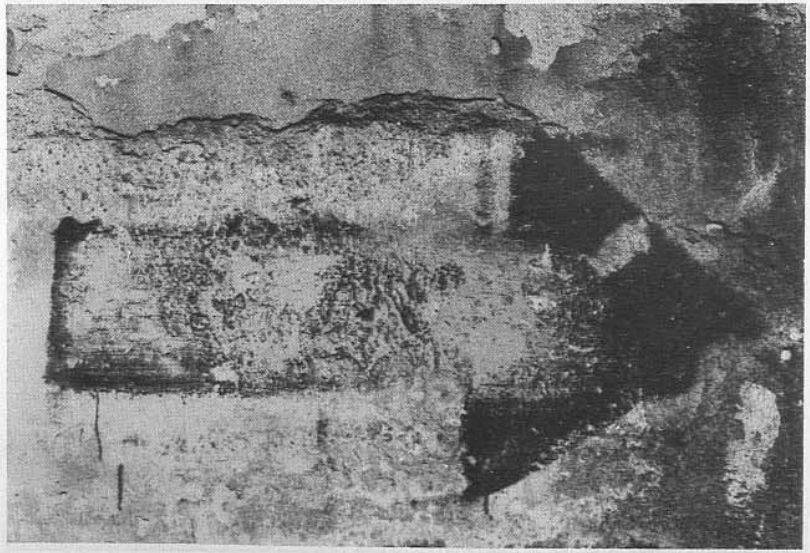
TRACCE
Trimestrale di scrittura multimediale
Direttore editoriale: Ubaldo Giacomucci
Via Vittorio Veneto 47, 65100 Pescara

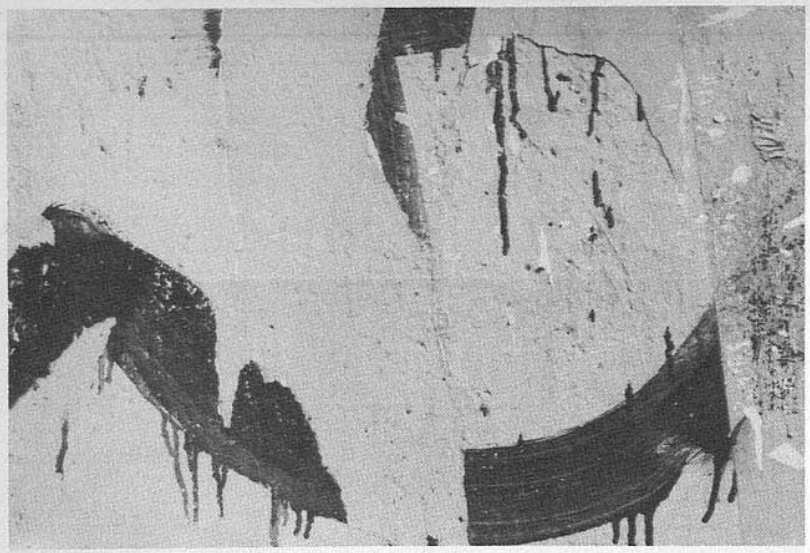
IL VERRI
Rivista di letteratura
diretta da Luciano Anceschi
Via Finelli 3, 40126 Bologna

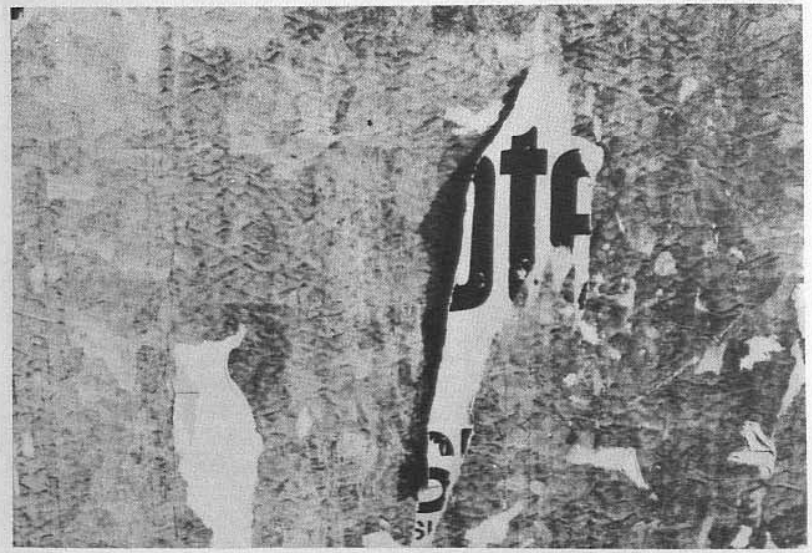
SCRITTURE URBANE

Tre poesie accidentali

GIO FERRI



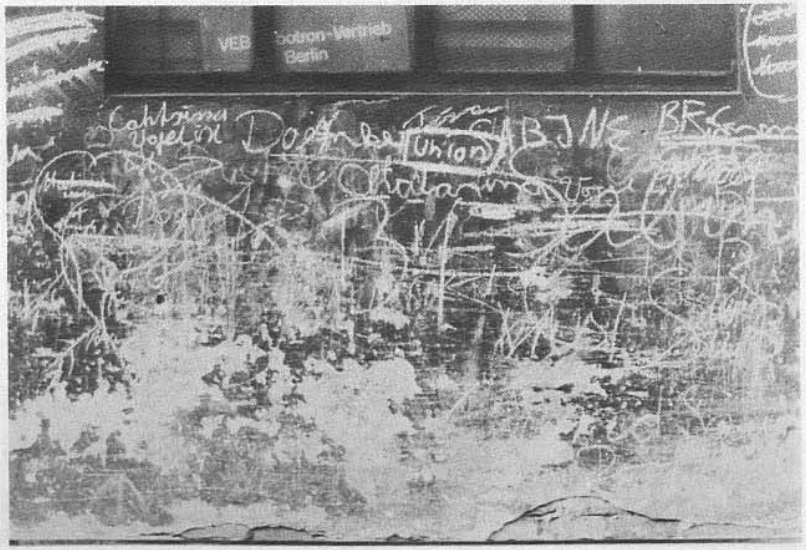




GRAFFITI

La città che parla

CARLA SACHSE



IL SUPERAMENTO DEI GENERI ARTISTICI NELLA SPERIMENTAZIONE

Gli orizzonti interdisciplinari tra Otto e Novecento

KLAUS PETER DENCKER

The German poet and critic offers us a very broad outline of all the artistic events which occured in the twenty to thirty years which link the 19th to the 20th century, the ones which helped in the demolition of the barriers between the arts and in the overcoming of the aesthetic categories, phenomena which are fundamental to a modern conception of art.

Inizierei senz'altro questo excursus con due considerazioni fondamentali (1):

a) nei dieci anni successivi la svolta del secolo si afferma, con Braque e Picasso, la tecnica del collage, ma già molto prima, ad esempio negli anni '90 del XIX secolo, essa si affaccia con Christian Morgenstern,

b) non solo futuristi e dadaisti operano con il montaggio e creano poesie con materiale reperito casualmente, intervengono molto prima altri artisti, tra i quali Arno Holz, che proprio alla fine del XIX secolo compone con ritagli di giornali e di riviste il cosiddetto *Scherz-Phantasus* o la poesia *Niepepiep*. Ciò accadeva a Berlino, proprio la città dove, sempre in quello stesso periodo, si tenevano le prime proiezioni cinematografiche; tra l'altro, per pura combinazione, nello stesso anno in cui Morgenstern si trasferiva a Berlino (il 1894) e nella stessa via dove poi si sarebbe stabilito: la Atelleriestrasse.

Al centro delle considerazioni e riflessioni che seguono stanno dunque gli anni alla svolta del secolo, la *Jahrhundertwende*, e più precisamente quei dieci anni precedenti il 1900, in cui i nuovi mezzi di comunicazione di massa, fotografia e cinema, andavano ad intaccare il modello triadico dei generi artistici, e i dieci anni, o meglio i venti anni successivi al 1900, in cui nasceva l'avanguardia e, con la sperimentazione, si faceva strada una nuova concezione dell'opera d'arte e dell'artista.

Che influsso ebbero i mezzi di comunicazione di massa sull'arte, in particolare sulla letteratura e sull'arte figurativa?

Mentre, ad esempio, è facilmente documentabile l'influsso della letteratura sul cinema (basti pensare alle riduzioni cinematografiche di opere letterarie), al contrario mancano quasi del tutto studi esaurienti circa gli influssi del cinema sulla letteratura; influssi che si ravvisano almeno dieci o vent'anni prima del romanzo di Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, e che sono all'origine di reciproci processi di modificazione. Reciproci per il fatto che in tali processi l'influsso dei mezzi di comunicazione di massa sulla letteratura ha come riscontro — con un effetto per così dire di ritorno — l'intrusione di momenti letterari nel film, come accadde con i lavori teorici degli strutturalisti russi: un passo decisivo per il consolidarsi di un linguaggio filmico specifico, tale da indurre Boris Eichenbaum, già nel 1927, ad osservare: "Certamente gli inventori della macchina da presa non pensavano affatto che stavano creando le condizioni per la nascita di una nuova arte. È indicativo il fatto che passarono circa venti anni prima che la tecnica del film venisse compresa come tecnica dell'arte cinematografica" (2). Il conseguente riconoscimento della possibilità di questo mezzo, con le sue nuove condizioni tecniche, di modificare in primo luogo l'insieme dei fattori che determinano l'arte, prima di potersi trasformare esso stesso da mezzo puramente tecnico in mezzo artistico dotato di una propria capacità espressiva, viene acutamente riassunto da Brecht in una frase del *Dreigröschenprozess* del 1931, dove fa riferimento alla letteratura: "Il tecnicizzarsi della produzione letteraria non è più revocabile" (3).

Certamente questa è soltanto una delle particolari condizioni sulla base delle quali si sono potuti verificare, proprio alla svolta del secolo, cesure, cambiamenti radicali e nuovi sviluppi in tutti i campi artistici. Non a caso, con i mezzi di comunicazione di massa si sviluppano anche nuove forme di produzione e di riproduzione e con esse un nuovo atteggiamento ricettivo da parte del pubblico. Non a caso acquistano un ruolo importante proprio quegli elementi caratteristici dei nuovi *media*, quali coscienza del materiale, montaggio, movimento, predominio del visivo, sintesi dei generi artistici; e non a caso si assiste ad un gran numero di movimenti stilistici contrastanti (4) (agli inizi spesso poco conosciuti) e di forme espressive che acquistano tutta la loro pregnanza solo alcuni anni più tardi.

La nascita del cinema, dunque, coincide non solo con l'affinamento delle percezioni sensoriali e con i molteplici esperimenti di illusio-

ne dei sensi (come ad esempio la nascita della stereoscopia nel campo della fotografia), ma innanzitutto con il crescente predominio del visivo (oppure questa è essenzialmente una conseguenza della nascita del film?). Vero è che il sopraggiungere del cinema ha comportato in questa fase storica un ben preciso rivolgimento, come osservava Ivan Goll nel suo *Manifesto del surrealismo* del 1924: "L'immagine oggi è il banco di prova della buona poesia... Fino all'inizio del XX secolo era l'orecchio a decidere della qualità di una poesia: ritmo, cadenza, allitterazione, verso; tutto per l'orecchio. Da venti anni trionfa l'occhio. Siamo nel secolo del cinema. Sempre più ci capiamo attraverso segni visivi" (5).

Non si può dunque prendere le mosse da un rovesciamento del problema. Infatti non è stata proprio la fame di immagini, sempre più crescente a partire dagli anni di fine secolo — come osservò anche Hugo von Hofmannstahl in riferimento al cinema, nella sua "piccola considerazione" *Der Ersatz für die Träume* del 1921 —, se non a causare, almeno a favorire l'invenzione della fotografia e del cinema, la diffusione dei Kaiserpanoramen e di sale di proiezione, accrescendo così il significato del vedere e del guardare nei confronti dell'udire e del leggere?

Infatti, quale significato avesse il vedere si rivela, nello scritto programmatico di August Endell *Vom Sehen* (Del Vedere), scritto nel 1905 in seguito a studi sulle leggi della visione fatti nei seminari di Theodor Lipps, oppure, per esempio, in uno dei saggi di Heinrich Wölfflin, del 1908 circa, in cui si dice: "Ciò che è visibile ha un significato maggiore per la generazione presente che per quella passata. I piaceri della vista sono maggiormente apprezzati e ciò che viene comunicato dagli occhi ha più valore del puro pensiero" (6).

Del resto, nel Nr. 111 della *Lichtspiel - Bühne* del settembre 1910 si dice: "Credo che soltanto adesso abbiamo imparato a vedere, attraverso il cinema. Si è destato il piacere di guardare. Non vogliamo più comporre parole con fredde lettere, che affaticano lo spirito al solo sillabarle e a coglierne il senso, ma godere in modo facile e veloce letture fatte di immagini... Il piacere dell'immagine è generale; oggigiorno siamo disposti più a guardare che a leggere e perciò tutto scorre velocemente, come per ipnosi, nel cinema e nel giornale illustrato, nelle cui letture ci si immerge. L'arido libro è posto *ad acta* dal pubblico, il giornale viene sfogliato velocemente, ed a sera la fame di immagini viene soddisfatta al cinema" (7).

A parte il bisogno — a cui si accenna e sul quale torneremo — di intrattenimenti leggeri e veloci, qui viene toccata la messa in discussione del *medium* libro e il calo subito dell'interesse per la lettura; fatto che veniva colto già nel 1926 dall'editore S. Fischer: "Il libro appartiene attualmente agli oggetti della vita quotidiana di cui più si può fare a meno. Si pratica sport e si passano le serate ascoltando la radio e andando al cinema"(8).

La reazione a ciò è nota: si provano svariate forme di confezione del libro per rendere il testo più attraente e piacevole agli occhi. È dell'ottobre 1900 lo scritto programmatico di Cbden-Sanderson, *The Ideal Book*, fondamentale per questi tentativi. Ma il problema della confezione, che deve essere considerato innanzitutto nell'ottica del concetto di "opera d'arte totale", è solo un segno visibile della profonda sfiducia nei confronti del *medium* libro.

Quando Walter Benjamin nel *Vereidigten Bücherrevisor* del 1924 afferma che la scrittura si spingerà sempre di più nel regno grafico di una nuova ed eccentrica figuratività, verso una nuova scrittura ideografica dei poeti, per cui il libro, nella sua configurazione tradizionale, va incontro alla sua fine, da una parte si rifà a quella tradizione che per Novalis risaliva al geroglifico, in cui "arte della comunicazione e della conoscenza o linguaggio e arte della rappresentazione e della creazione o poesia erano ancora tutt'uno" (9), dall'altra, però, rimanda a nuove forme della comunicazione linguistica, ad una, come egli dice, "scrittura internazionale del cambiamento".

E tutto questo lo ritroviamo, in maniera analoga, anche in El Lissitzky, quando nel suo contributo del 1926, *Unser Buch*, egli parla del nuovo ruolo del visivo, della modificazione della lingua e del libro come opera d'arte — uno sviluppo, del resto, che ha portato all'acquisizione di una specifica forma artistica dell'oggetto libro, in cui vengono impiegati, in maniera determinante dal punto di vista formale, elementi linguistici, visuali, plastici e occasionalmente anche acustici.

La ricerca di una nuova lingua poetica che "prima o poi diventi accessibile a tutti i sensi", come diceva Rimbaud già nel 1873 (10), deve essere considerata, da una parte, sullo sfondo di un ampliamento delle frontiere del genere letterario e della mescolanza dei generi, dall'altra, alla luce della scepsi linguistica e della crisi del linguaggio, che fa la sua apparizione alla svolta del secolo e che giunge sino alle annotazioni dei dadaisti, come ad esempio nella nota di diario di Hugo Ball del 5/3/1917, in cui si dice: "Il proposito della poesia... di rinunciare alla lingua è innanzi a noi" (11); anzi, a ben vedere, giunge sino ai nostri giorni, così che nel catalogo della mostra *Schrift und Bild* (Scrittura e immagine) del 1963 troviamo l'affermazione di Helmut Heissenbüttel: "A cosa porterà questa tendenza non si può ancora dire chiaramente. Si può supporre che lo sviluppo tenda soprattutto ad un nuovo stadio dell'espressione umana. In tale stadio probabilmente nuovi canoni determineranno nuovi generi artistici. A tutt'oggi, a parte la direzione, rimane da stabilire l'unità più o meno grande dei criteri" (12).

La problematizzazione e l'ampliamento del concetto di letteratura, operati da Heissenbüttel, come presupposto per la nascita di nuovi generi artistici, caratterizza una tendenza colta, su basi anche scientifiche, da Friedrich Sengle nel 1967, allorché, nel suo lavoro

Die literarische Formenlehre. Vorschläge zu ihrer Reform (La teoria delle forme letterarie. Proposte per una loro riforma), sostiene l'ampliamento del vecchio modello triadico dei generi, le cui origini vengono così descritte, con uno sguardo retrospettivo agli anni intorno al 1915, da Hans Richter: "Con la spregiudicatezza nei confronti di tutti i processi e di tutte le tecniche, oltrepassammo spesso, negli anni seguenti, le frontiere delle singole arti: dalla pittura alla scultura, dal quadro alla tipografia, al collage, alla fotografia e al fotomontaggio, dalla forma astratta al Rollenbild, dal Rollenbild al film, all'opera a rilievo, all'*objet trouvé*, al *ready-made*. Con la cancellazione delle frontiere fra i generi artistici, il pittore si rivolse alla poesia e il poeta alla pittura. Dappertutto si rispecchiava la nuova illimitatezza... Tanto incerti e sconosciuti erano i territori in cui ci libravamo, ci inoltravamo, saltellavamo, tanto certa era la direzione da prendere", che oggi — così si potrebbe continuare — si è giunti a forme divenute già, in certo qual modo, "usuali", come la poesia visiva, la poesia acustica (sonora) e la grafica musicale, che, pur avendo una riconosciuta collocazione a livello teorico, sono pur sempre sconfitte, per quanto riguarda l'accettazione del pubblico, dai generi artistici tradizionali, come accade anche per le sempre più importanti arti elettroniche.

Questa manifestazione del superamento della frontiera, che culmina in maniera evidente già alla svolta del secolo, si ricollega ad una tradizione che risale lontano, in particolare al momento dell'unione di scrittura e immagine e alla compenetrazione di testo e mezzi formali di tipo visivo.

Oscar Walzel, che proveniva — com'è noto — dalle letture di *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten* (1903) di August Schmasow, di *Abstraktion und Einfühlung* (1908) di Wilhelm Wörringer e di *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* (1915) di Heinrich Wölfflin, ha spiegato, già nel 1917, nel suo *Wechselseitigen Erhellung der Künste* (La reciproca chiarificazione delle arti), che l'unicità dell'opera d'arte non esiste e, con essa, l'autonomia del genere, che opere d'arte diverse devono essere analizzate sulla base di comuni leggi interne e come da ciò derivi il fatto che, per l'interpretazione di un'opera, lo studioso di letteratura tragga vantaggio dallo studio dell'arte e lo studioso d'arte da quello della letteratura, così che da entrambe le discipline possano essere formulati criteri comuni per l'utilizzo di un preciso strumentario analitico.

Walzel, pur parlando soltanto dei reciproci processi di chiarificazione, allude tuttavia, con molte osservazioni, al superamento delle frontiere e alla liberazione delle singole discipline artistiche dalla catene del genere; un processo che risale sino alle discusse parole di Simonide di Cheo del VI/V secolo a.C.; "la pittura è una poesia muta e la poesia una pittura parlante".

La storia del processo, del significato che ha avuto la visualizzazione per gli anni di fine secolo, la *Jahrhundertwende,* e di come

tale processo si rafforzi sempre più nel XX secolo sotto l'influsso dei mezzi di comunicazione di massa, tutta questa storia, che sarebbe al tempo stesso storia della poesia visiva (13), deve ancora essere scritta, e deve esserlo ad iniziare dal noto brano dell'*Ars poetica* di Orazio "Ut pictura poesis", fino al *Laocoonte* di Lessing, alle lezioni berlinesi e viennesi di Wilhelm Schlegel e al saggio di Schiller *Sulla poesia naïve e sentimentale*. Inoltre si dovrebbero rileggere i romantici, autori come Novalis (che nei *Frammenti* scrive: "Nulla è più poetico delle transizioni e delle mescolanze eterogenee"), oppure, indietreggiando fino al XVII secolo, i poeti barocchi come Georg Philipp Harsdörffer, che nel *Frawen-Zimmer Gespräch-Spiel* e nel *Poetischer Trichter* sostiene la tesi: "Il pittore dovrebbe essere un poeta, o il poeta un pittore, se non con il pennello certamente con la penna: se le due cose coincidono, questo aiuta quello e quello questo".

È davvero sorprendente come nei confronti delle poetiche tradizionali e di un ben definito concetto di letteratura, lo sguardo dell'artista sia sempre andato oltre le frontiere del proprio genere; in particolare, per quanto riguarda la letteratura è da sottolineare la vicinanza con l'arte figurativa, poiché spesso le 'immagini', appunto, sono il risultato della composizione formale e del linguaggio metaforico letterario.

Così, a cominciare dalla nascita della scrittura, degli alfabeti per simboli, gli esempi di coesistenza di immagine e testo vanno dai papiri magici greci alle prime poesie figurate della lirica bucolica greca, alle poesie latine di Porfirio, alle varianti dei successori durante la rinascita carolingia, ai testi illustrati barocchi, fino alle figurazioni libere di fine secolo, per esempio in Mallarmé e Apollinaire, e ai successivi esperimenti dei futuristi e dei dadaisti, ripresi, ampliati e ricondotti ad un nuovo specifico dagli artisti della poesia visiva della seconda metà del XX secolo.

In particolare, in questo fenomeno del superamento delle frontiere sono coinvolti, con influenze reciproche, i nuovi mezzi di comunicazione di massa — fotografia e cinema —; pensiamo soltanto allo scrittore italiano Ricciotto Canudo, nato nel 1877, che giunto a Parigi nel 1901 contribuisce in modo decisivo alla teoria dell'integrazione di tutte le arti nel cinema, che egli stesso definisce la settima arte. La sua particolare definizione del cinema come "pittura con la luce" rimanda ad analoghe risoluzioni tendenti ad evidenziare il superamento di tali frontiere, come la "pittura con il tempo" di Walter Ruttmann, "Il film è pittura in movimento" di Louis Delluc, "il film è musica della luce" di Abel Gance, oppure rimanda a Grigori Konsinzew, che vede il film come la realizzazione "del sogno della poesia visiva" e a Dzsiga Vertov che vede il suo "uomo con la camera da presa" come autore di "musica visiva" — per citare solo alcuni esempi che si potrebbero comunque facilmente moltiplicare.

Nel 1920 Ivan Goll scriveva: "contribuiranno al cinema tutte le

arti: non solo la poesia, ma la pittura, la scultura, la danza... Gli artisti di tutti i generi... saranno chiamati a lavorare alla grande e preziosa opera comune" (14), e continua parlando di "poesia in movimento" e di "pittura cinematografica", riferendosi, con quest'ultima espressione, ai film del pittore Viking Eggeling.

E proprio Eggeling mostra come anche la forza del mezzo, la sua funzione tecnica, influenzi la forma artistica.

Infatti, come le prime poesie figurate dipendevano dalla forma dell'oggetto sul quale venivano scritte, la tradizione del rotolo illustrato (Bilderrolle) ha influenzato l'opera cinematografica: ad iniziare dai vecchi rotoli di papiri, attraverso gli *scrowles* del XVI secolo di James Standish o di George Ripley, sino a *Prosa della piccola transiberiana Giovanna di Francia* (1913) di Sonja Delaunay, a *Abstrakte Kinetische Collage-Malerei mit Klang* (Pittura-collage cinetica astratta con suono) (1914) di Duncan Grant, per finire con i rotoli illustrati dipinti da Eggeling stesso e Hans Richter, i bozzetti per la *Diagonal Symphonie* ancora di Eggeling o i film ritmici di Richter.

Ma né i particolari sviluppi del rotolo, né i film in parte ad esso ispirati sarebbero pensabili senza i vasti studi e le successioni fotografiche di movimenti di Marey e Muybridge, scintilla per la nascita della cinematografia nella seconda metà del XIX secolo.

Dietro l'osservazione di Goll circa la mescolanza ed i reciproci condizionamenti dei generi c'è però qualcos'altro. Infatti con l'espressione "grande opera d'arte comune" e con il concetto di "sintesi" (15), che affiora in altri punti, viene circoscritto un principio caratteristico ed ugualmente importante per gli anni di fine secolo e le correnti rivoluzionarie del futurismo e del dadaismo, vale a dire il principio dell'"opera d'arte totale". Già nel 1879, negli *Aestetischen Studien* di Otto von Leixner si sosteneva: "Secondo noi una unione di *tutte* le arti non è vantaggiosa per nessuna di esse singolarmente", ma "con questo non si vuole affermare che l'unione di generi artistici diversi sia contraria all'arte" (16). Mescolanza sì, ma non opera d'arte totale, e ciò in una epoca in cui già Richard Wagner, alla metà del XIX secolo, nel *Kunstwerk der Zukunft* (L'opera d'arte del futuro) si confrontava con quel concetto, e, ancora prima di lui, Novalis nelle raccolte di frammenti auspicava "opere d'arte collettive" (17) e Schelling, nelle sue lezioni di Jena del 1802/1803, anticipava quasi profeticamente i concetti fondamentali del programma wagneriano: "Faccio solo osservare che la più perfetta combinazione di tutti i generi artistici, l'unione di poesia e musica nel canto, di poesia e pittura nella danza, è nuovamente sintetizzata nella più composita manifestazione teatrale"(18).

Si richiedeva la parità di tutte le arti all'interno dell'opera, ma ciò non si verificava né in Wagner, nel quale dominava la musica, né in Max Reinhardt, nel quale dominava la poesia, né ancora con il Bauhaus, dove l'architettura e il design giocavano un ruolo centrale.

Esempi convincenti si possono trovare solo nell'arte d'azione dei futuristi e dei dadaisti, ad esempio in Hugo Ball, che era stato influenzato da queste idee attraverso Kandinsky.

L'affermazione di Harald Szeemann nel catalogo della mostra *La tendenza all'opera d'arte totale* (19), che l'inclinazione all'opera d'arte totale è da rintracciare nei momenti di inizio e di rivolgimento, si adatta perfettamente alla storia del cinema, vale a dire ai due periodi rappresentati dalla fine del XIX secolo e dagli anni Venti del XX secolo. Rispetto a ciò Goll scrive: "Ciò che maggiormente è richiesto dall'arte, la sintesi ed il gioco degli opposti, è reso possibile e favorito solo dalla tecnica. Noi abbiamo il film" (20), oppure, come ha formulato in maniera ancora più accentuata il teorico del cinema Bela Balasz nel suo libro del 1924 *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*: "Adesso un'altra macchina è al lavoro per dare alla cultura una nuova svolta, nel senso del visivo, ed agli uomini un nuovo volto. Si chiama cinematografo. È una tecnica per la riproduzione e diffusione della produzione spirituale, proprio come la stampa, ed i suoi effetti sulla cultura dell'umanità non saranno di poco conto" (21).

Ma accanto all'influsso del nuovo mezzo sulle altre arti, è da considerare che questa nuova svolta condiziona anche il modo di vedere dei produttori e del pubblico.

Nel *Dreigröschenprozess* Brecht scrive: "Le vecchie forme della comunicazione non rimangono immutate all'apparizione di nuove, né persistono accanto a queste. Lo spettatore di cinema legge i racconti in modo diverso; ed anche chi scrive racconti è, a sua volta, uno spettatore di cinema " (22).

In una serie di opere letterarie della fine del secolo si potrebbe facilmente riscontrare un particolare modo di vedere, di tipo cinematografico, oltre all'utilizzazione degli espedienti tecnici propri del mezzo, come Wolfgang Iskra, in *Darstellung des Sichtbaren in der dichterischen Prosa um 1900*, (Rappresentazione del visibile nella prosa intorno al 1900), ha dimostrato per quanto concerne i romanzi di Martin Beradt o di Richard Beer-Hofmann. Ma ci troviamo di fronte ad un risultato oggettivo del condizionamento del cinema sulla letteratura, o si tratta piuttosto dell'interpretazione soggettiva del nuovo spettatore cinematografico?

Nel 1925, nel *Berliner Börsen Courier*, Brecht affermava: "È interessante anche il fatto che, come si nota chiaramente nei racconti di Stevenson, in questo mondo è presente un'ottica di tipo cinematografico che anticipa il cinema. Non solo per questo motivo è sciocco affermare che la tecnica, con il cinema, ha portato una nuova ottica nella letteratura. Dal punto di vista del linguaggio ciò è iniziato in Europa già da tempo. Rimbaud è già tutto orientato in senso visivo. Ma è con Stevenson che tutti gli avvenimenti sono disposti secondo criteri visivi" (23).

L'affermazione di Brecht trova in parte sostegno in un esempio

particolarmente calzante offertoci da Sergej Eisenstein nel suo saggio *Dickens, Griffith e noi*. Eisenstein dimosta che Charles Dickens, nei suoi romanzi, si serviva già di espedienti di tipo cinematografico; impiegava tecniche di montaggio e di dissolvenza, tanto che si chiedeva: "Qui Dickens non ha già anticipato la *Sinfonia della grande città*?" (24), alludendo ad un film di Walter Ruttmann del 1927, dunque più di mezzo secolo dopo Dickens.

E se diamo uno sguardo alle annotazioni di Eisenstein in *Und fand sich berühmt* (25), notiamo che egli aveva fatto scoperte del tutto simili per quanto riguardava le poesie di Puschkin degli inizi del XIX secolo, fino ad arrivare a comporre una lista di montaggi di taglio cinematografico: un risultato sbalorditivo del nuovo modo di considerare la letteratura, tanto sbalorditivo quanto quelli, successivi, dello studioso di letteratura Michailowitsch Lotman, che nel suo libro *Die Struktur des künstlerischen Textes* (La struttura del testo artistico), porta avanti in modo esemplare questo approccio analitico prendendo ad esempio la poesia *Morgens,* scritta da Nikolai Alexejowitsch nel 1874.

Se, infine, diamo un'occhiata alla *Vorschule der Aesthetik* di Jean Paul, ci imbattiamo nel concetto di "fantasia fluida" (26), da adottarsi quando la lingua, da sola, non è più sufficiente alla rappresentazione del visibile. Con esso Jean Paul indica la conversione dello statico in dinamico e ritiene che si possa realmente vedere qualcosa solo quando i fatti visibili vengono risolti in avvenimenti: se vogliamo, la definizione per eccellenza della forma cinematografica.

A definir meglio la posizione dello spettatore di cinema, si aggiunge ciò che Kate Hamburger sostiene nel suo *Logik der Dichtung* (27), cioè che in base alla successione di immagini in movimento, il film trova il suo luogo fenomenologico non nel campo delle arti figurative ma in quello letterario, e in quanto immagine in movimento, l'immagine filmica svolge, in definitiva, la funzione del raccontare propria della prosa. Secondo questo punto di vista anche la finzione cinematografica apparterrebbe dunque alla sfera della finzione letteraria.

Si potrebbe così dire che Brecht ha ragione quando rileva l'esistenza della componente ottica antecedente al cinema. Resta da stabilire se si tratti già di un'ottica di tipo cinematografico o se questa risale ad elementi che, secondo la Hamburger, si possono trovare fenomenologicamente in entrambi i generi: film e letteratura.

Brecht, però, non ha certamente ragione quando mette in dubbio che con la tecnica cinematografica è stato introdotto nella letteratura un nuovo punto di vista, poiché solo con la nascita del cinema si assiste ad un mutamento qualitativo, particolarmente evidente per quanto concerne ad esempio le tecniche di montaggio, in *Berlin Alexanderplatz* di Döblin (1919) o nella trilogia USA (1930) di Dos Passos. Nel 1934 Dziga Vertov annota nel suo diario: "Dos Passos ha trasferito il modo di vedere cinematografico nel linguaggio della letteratura", e già una frase del *Manifesto della letteratura futurista* del

1912 di Marinetti: "La poesia deve essere una serie ininterrotta di immagini", (29) rimanda inequivocabilmente alla sua origine. Quando Döblin nel 1910 invita i drammaturghi "ad imparare dal cinema" o nel 1913 reclama un proprio "stile cinematografico" per l'epica moderna e nello stesso anno Josef Adler su *Sturm* dichiara "Il film di parola rimbomba... la letteratura deve imparare dal cinema. Ed ha già imparato" (30), si rivelano, da una parte, la disponibilità ad apprendere degli artisti, dall'altra l'energia e le possibilità offerte dal nuovo mezzo.

Accanto alle ottimistiche speranze nell'ampliamento e rinnovamento della produzione letteraria ad opera del cinema, è presente tuttavia, negli anni alla svolta del secolo, quello scetticismo nei confronti della lingua a cui abbiamo già accennato. Alla crisi del linguaggio corrispondono l'incremento di valori espressivi di tipo visivo e un nuovo orientamento, ad esso legato, del comportamento recettivo del pubblico, favorendo così la nascita di una 'arte del cinema' autonoma, che si credeva potesse sostituire forme letterarie ormai logore.

Nel 1913 scrive Oscar Kanehl: "...esiste un'arte del cinema. Con il cinema, infatti, ha origine la nuova possibilità di dare alle esperienze artistiche del sentimento, fino ad allora costrette in maniera ingiusta e falsa nelle forme artistiche esistenti (soprattutto il dramma o il romanzo), la forma simbolica capace di riscattarle" (31).

Scepsi linguistica e crisi del linguaggio inducevano, già nel 1912, Egon Friedell ad una prognosi lungimirante nel suo libro *Ecce Poeta*: "Non è scontato che la letteratura rimarrà d'ora in avanti una volta per tutte il più importante mezzo espressivo dello spirito... lo scrittore passerà in seconda linea con il completo sviluppo della tecnica... Più avanti negli anni stanno il telefono, il grammofono, il cinematografo, oggi ancora agli inizi del loro sviluppo e suscettibili di illimitato perfezionamento. Con ogni probabilità davanti a noi c'è anche l'invenzione dell'apparecchio televisivo. Se immaginiamo un po' in anticipo tutte queste cose, possiamo dire che non è assolutamente escluso che fra cento anni ci sarà un tipo di attività pubblicistica superiore alla scrittura per efficienza, versatilità, agilità, così come è il libro e il quotidiano nei confronti del pulpito e del predicatore ambulante" (32).

Accanto alla minaccia del genere letterario rappresentata dai nuovi sviluppi della tecnica, con le sue vaste possibilità espressive, sta però, e ciò già da molto tempo, la sfiducia nei confronti della parola, della capacità del linguaggio a comunicare, ad esempio, esperienze soggettive. Questa povertà di rappresentazione, o come dice Iskra, debolezza rappresentativa della poesia, che già coglieva Leonardo da Vinci alla fine del XV secolo nel *Trattato della pittura*, ha mostrato i suoi effetti negli anni intorno al 1900, attraverso lo scritto di Valery *Einführung in die Methode des Leonardo Da Vinci* (Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci), apparso nel 1895 nella *Nouvelle Re-*

vue. Iskra ha dimostrato come il fondamentale testo di Theodor A. Mayer, *Das Stilgesetz der Poesie* (La legge stilistica della poesia) (Leipzig 1901), condizionato da tali problematiche, abbia influenzato l'estetica del tempo, vale a dire Mauthner, Volkelt, Dessoir, Roetteken, Lehmann (33).

Tornano alla mente alcuni passi della *Lettera di Lord Chandos* di Hugo von Hofmannstahl: "... le parole astratte... mi si sfacevano in bocca come funghi appassiti... Ogni cosa mi si frazionava, e ogni parte ancora in altre parti, e nulla più si lasciava imbrigliare in un concetto. Una per una, le parole fluttuavano intorno a me" (34). Ma ancora prima del 1902, nel 1895, Hofmannstahl aveva affermato nella *Monographia*: "(La gente) ha una profonda nausea nei confronti delle parole: giacché le parole si sono anteposte alle cose... Siamo in preda a un processo terribile, il pensiero minaccia di soffocare tra i concetti... Così, si è risvegliato un amore disperato verso tutte quelle arti che vengono esercitate in silenzio" (35). Tra queste, la danza e il mimo, come pure la fotografia. Di quest'ultima si dice nella *Photographischen Rundschau* del 1907: "L'immagine è diventata la stenografia del linguaggio. Dove la parola fallisce, l'immagine permette ancora una possibilità di comunicazione" (36).

In *Prolog vor dem Film* del 1912, Friedell notava: "La parola perde gradualmente credito... talvolta, oggigiorno, lo sguardo, il gesto, l'intero portamento del corpo umano è in grado di dire più della lingua degli uomini" (37).

Anche per il teorico del cinema Bela Balasz, la danza e il mimo prendono il posto della "cultura delle parole": "Evidentemente abbiamo da dire molte cose che non si possono dire con le parole. — Scriveva nel 1924 — Il cinema renderà nuovamente e immediatamente visibile l'uomo seppellito da concetti e parole" (38). Ma Balazs affermava anche, rivolgendosi con questo contro la posizione esoterica e "aurata" di Hofmannstahl ed anticipando così Walter Benjamin: "... Ma gli stessi movimenti della più grande ballerina rimangono pur sempre produzioni da sala da concerto, per pochi, rimangono arte 'incorniciata' e separata dalla vita. Solo l'arte applicata è cultura. Non la bellezza delle pose delle statue nelle gallerie, ma il modo di camminare e i gesti quotidiani della gente per la strada, al lavoro... La danza non è capace di questo; lo sarà il cinema" (39).

Due anni prima Walter Bloem aveva schizzato questo processo nella sua monografia sul cinema: "Allora il bel mondo dei gesti, silenzioso e sfavillante, ci era del tutto estraneo: lo osservavamo nella danza ma non sapevamo interpretarlo... Il nostro sguardo si fa più aguzzo nei confronti dei gesti e della mimica, la nostra forza immaginativa più perspicace davanti al linguaggio delle immagini e del movimento" (40), e nel 1919 si leggeva sulla *Neuen Schaubühne*: "Se ci riesce di riprodurre, in silenzio, una poesia senza parole, tale arte potrà ancora essere superata? Il cinema è il compimento di quattro secoli di poesia " (41).

Possiamo dire, quindi, che in un'epoca in cui la crisi della parola viene stroncata dalla nascita di nuovi linguaggi che rispondono a leggi visive e cinetiche, il cinema viene già considerato uno di questi, sebbene si possa parlare propriamente di linguaggio cinematografico solo con lo sviluppo di raffinate teorie del montaggio. "D'ora innanzi il montaggio non è più soltanto un mezzo per la produzione di effetti — afferma Eisenstein più tardi — ma soprattutto è un mezzo per *comunicare*, un mezzo per *rivelare* pensieri attraverso i modi particolari del *linguaggio*, e dell'*espressione cinematografica*" (42).

Il filo rosso che unisce non solo tutti questi linguaggi, ma anche un particolare e crescente sentimento della vita, determinato dalle circostanze in cui il pubblico deve confrontarsi con i continui sviluppi della tecnica e con l'industrializzazione e deve imparare a reagire ai massmedia, come giornali, riviste, manifesti, dischi, fotografia e cinema, dai quali scaturisce, in definitiva, un bisogno di intrattenimento caratterizzato da veloci stimoli ottici e di informazioni, questo filo rosso, dunque, è rappresentato dal movimento. "Noi viviamo in una nuova epoca, quella del movimento", afferma Goll in *Kinodram*, e non è un caso che gli artisti che oggi fanno arte cinetica, come Ludwing Wilding, si possano richiamare ai *Moving Picture Books*, realizzati ancor prima della *Jahrhundertwende*, in cui, per mezzo di sequenze di fogli, immagini statiche venivano dotate di effetti di movimento.

Velocità, rapidità, contemporaneità o, in riferimento al cinema i nuovi concetti di simultaneità e ubiquità sono i valori originati dall'ampliamento e dagli sviluppi delle nuove possibilità di comunicazione. "Uno dei cambiamenti essenziali nella manifestazione esteriore dell'epoca è l'emergere di un nuovo tempo", scriveva Friedell in *Kulturgeschichte der Neuzeit*, "solleciti trenini, omnibus, tranvai, inizialmente spinti da cavalli o a vapore; treni rapidi, telefoni sempre più perfezionati, impianti telegrafici in aumento provvedono ai collegamenti a distanza. Questo complicato e al tempo stesso centralizzato sistema di comunicazione offre all'uomo non solo un'accresciuta velocità, ma anche un carattere di ubiquità: la sua voce, la sua scrittura, il suo corpo percorrono ogni distanza; la stenografia, la macchina fotografica fissano ogni più rapida impressione. Egli è dappertutto e pertanto in nessun luogo; abbraccia tutta la realtà, ma nella forma del simulacro" (43).

È il tempo in cui dal romanzo di Giulio Verne *Il giro del mondo in ottanta giorni* (1873) a *La macchina del tempo* di H. G. Wells (1895), fino alla teoria della relatività di Einstein (1905), i fenomeni del tempo e del movimento diventano oggetto tanto di progetti fantastici quanto di studi scientifici. Così già nel 1875 H. R. Hawies era attratto dall'idea di portare nell'arte "il fascino della velocità", se solo fosse-

ro esistiti "mezzi o appropriati meccanismi artistici" (44), e proprio tre anni prima aveva cominciato a farlo la cinematografia con la messa a punto della fotografia seriale; allorché Eaweard Muybridge tentava di fissare in singole foto le fasi successive del movimento di uomini e di animali. Se questo avveniva ancora per mezzo di una serie di apparecchi fotografici, quasi contemporaneamente Jules Etienne Marey sperimentava una sorta di macchina da presa, il cosiddetto 'fucile fotografico' — la nascita del cinema alcuni anni prima dei fratelli Lumière.

Tra il 1887 e il 1889 i lavori dei due vennero resi noti, e già dieci anni dopo si mostravano i primi evidenti influssi sull'arte figurativa, come nel quadro di Frantisek Kupka, *Riders*, del 1900 circa, nei primi lavori dei futuristi, in particolare nei cosiddetti 'quadri a più fasi' (45) di Balla, o nel *Nu descendant l'éscalier* di Marcel Duchamp del 1912.

In un articolo, *Bewegungskunst* (Arte di movimento), l'architetto Ludwing Hilbersheimer ha scritto; "Oggi il problema del movimento è stato radicalmente risolto grazie all'impiego di un nuovo mezzo: il cinema. I nuovi mezzi espressivi costituiscono un fondamento per la pittura" (46).

L'influsso del fattore movimento si può riscontrare anche in letteratura. Allo 'stile dell'attimo' di Schlaf Holz in *Papa Hamlet*, si affianca lo stile 'telegramma' degli schizzi di Peter Altenberg (17): rallentamenti e accelerazioni come precise corrispondenze letterarie degli studi di Muybridge e Marey. E già nel 1909 Marinetti nel *Manifesto del Futurismo* scriveva che l'"aggressivo movimento" e la "bella velocità" mettono le ali alla letteratura (48).

All'elemento movimento finì con l'aggiungersi un procedimento artistico che doveva dare un'impronta decisiva alla nuova immagine dell'artista e favorire la sperimentazione: quello del montaggio e del collage.

Riferendosi ai collage di John Heartfield, Georg Grozs, nella sua autobiografia, scrive: "Un piccolo sì e un grande no": "giaceva in essi un pezzo dello spirito del tempo: altrettanto frantumato era il nostro mondo!" (49), ed Egon Friedell nel suo *Prolog vor dem Film* spiega i nessi esistenti fra mezzo, sentimento della vita e procedimenti artistici: "(Il cinema) è, ad un più attento esame, un'espressione molto pregnante e caratteristica del nostro tempo. Innanzitutto esso è breve, rapido, in certo qual modo 'cifrato', e non si sofferma su nulla... Il cinema ha qualcosa di abbozzato, di repentino, di lacunoso, di frammentario. Ciò rappresenta, per il gusto moderno, uno straordinario vantaggio sul piano artistico. Il riconoscimento della bellezza del frammento comincia lentamente a farsi strada presso tutti i generi artistici; alla fine ogni arte non è altro che un abile, e talvolta geniale, tralasciare e un disporre provvisorio" (50). Il montaggio riceve così, al di là dei nessi con l'idea di opera d'arte totale ed il concetto di

sintesi, significato e funzioni molteplici. In quanto assemblaggio di particolari, di frammenti, di brevi informazioni spesso di origine assai diversa, esso è innanzitutto un procedimento tecnico, già noto nell'ambito della produzione industriale e del lavoro redazionale di impaginatura nel settore della stampa, fino a diventare, nel corso del tempo, procedimento tecnico di tutti i generi artistici.

Le teorie del cinema inizialmente sono quasi esclusivamente teorie del montaggio. Si potrebbe dire che esso nasce dalla necessità di tagliare — semplicemente perché le pellicole erano troppo corte per scene più lunghe —, fino al momento in cui il taglio stesso diventa un elemento del linguaggio cinematografico. Sebbene in un primo tempo il cinema, come pure la fotografia, non fossero considerati arte, tuttavia si percepiva già la nascita di nuove forme espressive che, una volta sviluppata una propria autonomia, avrebbero fatto saltare o perlomeno avrebbero ampliato il vecchio modello triadico dei generi.

Il tentativo del cinema di giungere dalla tecnica di ripresa senza tagli ad un'arte del montaggio fondata su una teoria del cinema è un processo che riguarda il problema della propria collocazione e che va oltre gli anni della *Jahrhundertwende*.

Si passa dal semplice fascino dell'immagine in movimento, all'effetto 'buco di serratura', fino al teatro fotografato, senza alcuna teorizzazione, dal punto di vista del significato artistico, volta a determinare la forma-cinema o che fosse da questa determinata.

La situazione cambiò quando le diverse teorie del montaggio diedero origine ai concetti di simultaneità, ubiquità, tempo cinematografico; il cinema, in quanto mezzo espressivo artistico, prese a soggetto le proprie caratteristiche ottiche e cinetiche — come avvenne con i film di Richter, Eggeling, Fischinger o Graeff — e, in quanto mezzo di comunicazione consapevolmente impiegato, sviluppò un proprio linguaggio capace di guidare la facoltà ricettiva dello spettatore come mostrarono compiutamente i registi russi Vertov, Pudowkin e Eisenstein. "Io sono uno scrittore cinematografico", afferma Vertov, "un poeta cinematografico. Io non scrivo su carta, ma su celluloide" (51), e Pudowkin, nel suo scritto sulla tecnica cinematografica, osserva: "Ogni scena del film girato è al servizio del regista, allo stesso modo che la parola del poeta... e dalla forma artistica, consapevolmente data a questo materiale grezzo, hanno origine le frasi-montaggio" (52).

Nel 1920, lo stesso anno in cui Kuleschov faceva i suoi esperimenti con il montaggio, Tristan Tzara presentava a Parigi il suo *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*, in cui, nell'ottavo capitolo, dava istruzioni su come si dovesse comporre una poesia dadaista: si prenda una forbice ed un giornale, si facciano tanti ritagli e si metta tutto in una busta, la si agiti leggermente e si riscriva ciò che viene fuori mano a mano che si estrae; un procedimento che Tzara usava molto, come riferisce Hans Richter (53) e che valeva anche per le *Arpade* di Hans Arp.

Questa tecnica trovò i suoi corrispettivi nei collage e negli assemblaggi dell'arte figurativa, prima della svolta del secolo.

Se Volker Klotz, nel suo saggio "*Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst*, segna la nascita del montaggio solo nella prima metà del XX secolo e, conseguentemente considerando questa tecnica come costitutiva dell'avanguardia artistica, fa nascere anche l'avanguardia dopo gli anni di finesecolo — una tendenza simile a quella espressa da Volker Hage nel suo volume *Literarische Collagen* (55) — si dovrebbe almeno sottoporre a nuova analisi il decennio antecedente la fine dell'Ottocento e ciò non solo perché lo sviluppo del cinema ha cambiato profondamente sin da allora i modi di produzione e di ricezione dell'opera artistica, ma perché la sua stessa esistenza è segno di una concezione dell'arte che muta, e sarebbe altresì necessario — come ha tentato di fare Karl Riha in *Cross-Reading und Cross-Talking* (56) per una determinata forma letteraria — ricostruire con cura i momenti che preparano la rottura con la tradizione. Già all'inizio ho richiamato l'attenzione su Morgestern, per quanto riguarda il collage, e su Holz, per ciò che riguarda il montaggio.

Con tale retroscena non sono più sufficienti gli studi fatti fino ad oggi sullo *Jugendstil*, che continuano a fondarsi esclusivamente sui risultati di Jost Hermand, Dominik Jost, Volker Klotz e Dolf Sternberger. Rispetto ad una valutazione della *Jahrhundertwende* che guarda al momento esoterico nell'arte, sarebbe necessario analizzare più a fondo la duplicità di questo periodo straordinariamente importante e la coesistenza, fianco a fianco, di *Esoterica* e *Exoterica*, di elitaria magia della lingua e di profano giornalismo scandalistico, di raffinate edizioni di libri e di prodotti di massa dovuti all'incremento delle tecniche di produzione e di riproduzione. Forse sarebbe il caso di rileggere alcune formulazioni, ritenute con troppa leggerezza appartenenti al naturalismo, per rintracciare i primi segni del cambiamento. La seguente dichiarazione tratta dalla rivista *Freie Bühne für moderne Leben* del 1890 può apparire sotto una nuova luce quando vi leggiamo: "Noi non prestiamo giuramento ad alcuna formula e non vogliamo rischiare di incatenare ciò che è in eterno movimento, la vita e l'arte, alla rigida costrizione della regola" (57), così l'osservazione di Arno Holz, fatta nel 1891: "La tendenza dell'arte è di essere nuovamente natura", dovrebbe suonare quantomeno contraddittoria in relazione alla sua formula Arte = Natura - x.

Movimenti innovatori e rotture, dunque, si possono accertare già nella *Jahrhundertwende* — ed in particolare negli ultimi anni del XIX secolo —, determinando una immagine nuova e demistificata dell'opera d'arte e dell'artista ed il distacco da quella ispirazione dall'alto, una volta ritenuta fondamentale da Martin Opitz che nel suo libro sulla poesia tedesca del 1624 sosteneva: "... un poeta non può scrivere quanto vuole, ma quando può e lo muove quel moto dell'animo che Ovidio e altri credevano venisse dal cielo". Innovazioni e rotture ci conducono direttamente al futurismo, anche dal punto di vista temporale, se ripensiamo alla indicazione cronologica di Umberto Boccioni "dal 1910 e molto tempo prima" o al dadaismo, dove Raoul Hausmann definiva questa mutata immagine di sè come: "... l'avversione a fare l'artista; noi ci consideravamo ingegneri, sostenevamo di costruire, di montare il nostro lavoro" (60). È il passaggio dalla composizione alla costruzione: "Comporre è concepire in maniera contemplativa un'opera d'arte — afferma V. Stepanova nel 1921 — tecnica e industria pongono l'arte di fronte al compito di considerare il problema della costruzione come processo attivo, non più come riflessione contemplativa" (61).

Questa mutata immagine di sé dell'artista, che non significa in alcun modo la rinuncia all'espressione individuale, poiché costruzione e montaggio non sono meno legati al mondo della fantasia individuale di quanto non lo fosse il modo classico di fare poesia, legato all'ispirazione, questa immagine di sé si contrappone fortemente a quella diffusa dagli scritti del filosofo e scrittore russo Wladmir Solowjew alla fine del XIX secolo e comune a molti scrittori: "L'artista e il poeta devono diventare nuovamente preti e profeti, oggi però in un senso molto più alto e più importante che nel passato" (62).

Alla mutata immagine dell'artista appartengono sia l'uso di nuovi procedimenti, sia una nuova coscienza del materiale, sia l'annullamento della distanza tra opera d'arte e pubblico. "Max Jacob racconta che un giorno Apollinaire trascrisse parole e frasi del tutto comuni udite per strada e ne fece una poesia. Solo ed esclusivamente con questo materiale elementare egli creò immagini poetiche" (63). Mentre Friedell osservava ancora in maniera critica nei confronti di Peter Altenberg che: "Molti passi dei suoi schizzi potrebbero stare altrettanto bene nel catalogo di una mostra, in un libro di cucina o in un giornale di moda"; in un saggio di Henry van de Velde del 1895, *Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst* (Osservazioni generali per una sintesi dell'arte) (65), troviamo scritto: "In arte non possiamo ammettere nessuna divisione", un'affermazione rivolta contro ogni classificazione dell'arte in colta e popolare, pura e applicata, e più sotto osava la prognosi: "tra breve si parlerà già di 'arti industriali e della costruzione' " (66).

Il cinema sfida apertamente questo atteggiamento. Il film si basa innanzitutto sul montaggio di parti del materiale complessivo, che di per sé non sono originali né devono avere carattere artistico, bensì sono riproduzioni di frammenti prodotti artificiosamente o tratti dalla vita di tutti i giorni: una condizione essenziale per la riduzione della distanza fra l'opera e il pubblico, al fine di consentire la partecipazione attiva e l'identificazione.

Nel 1930 Balazs nel libro *Der Geist des Films* scrive facendo riferimento al teatro: "È insito nella sua tecnica il fatto che il cinema abbia superato la distanza fra lo spettatore ed il mondo dell'arte chiuso

in se stesso. Vi è una ineluttabile tendenza rivoluzionaria nella distruzione della solenne distanza che ha circondato quella rappresentazione da culto che è il teatro. Lo sguardo del cinema è lo sguardo vicino di chi partecipa (67) — una anticipazione delle categorie brechtiane prodotte dall'influsso del nuovo *medium*. Brecht, comunque, scriveva in *Dreigröschenprozess*, cinque anni prima del Benjamin de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: "Questi apparecchi (riferendosi alle macchine da presa) possono essere utilizzati come nessun'altro per il superamento della vecchia arte di 'emanazione', non tecnica e antitecnica, legata al religioso" (68).

La messa in questione del concetto tradizionale di arte e di quello di opera originale, autonoma, legata all'individualità dell'artista, con la sua pretesa di unicità, seguita dall'esigenza di fare uso delle possibilità di riproduzione offerte dalle nuove tecniche, l'assunzione della sfida tecnica e la chance di comunicare con un pubblico di massa, tutto ciò porta direttamente da Brecht alle tesi, in principio simili, di Benjamin. Quanto, però, Benjamin faccia propri (nei suoi passi chiave "In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile" e, piú avanti, "ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte è la sua 'aura'") i principi programmatici già abbozzati da registi e teorici del cinema, lo dimostra un passo della monografia sul cinema di Walter Bloem del 1922, *Die Seele des Lichtspieles* (69). Alla fine del capitolo *Arte oppure no?*, Bloem conclude che il rapporto del pubblico con l'opera d'arte è sempre stato caratterizzato dalla distanza dovuta all'aura e che ciò è difficilmente superabile anche con l'avvento delle tecniche di riproduzione: "Quando ci viene mostrata la riproduzione di un'opera d'arte fatta con una macchina, proviamo il desiderio illogico che questa sia almeno l'unica esistente — così che acquista, in certo qual modo, valore di originale".

Vorrei concludere con la speranza che risulti chiara la direzione a cui si guarda: una direzione volta ai nuovi problemi dell'espressione artistica, alla rinuncia della funzione rappresentativa dell'arte e al compito di progettare nuove realtà. E' il passaggio dalla forma chiusa alla forma aperta, dall'opera d'arte organica ad un'opera non organica. Ne consegue che opere dalla forma aperta non sono più valutabili con i criteri della forma chiusa, ma deve essere riconosciuta loro una propria qualità formale.

Si hanno così due diverse categorie espressive: da un lato, l'opera d'arte unica, creata di getto e fondata sui valori di eternità e immutabilità; dall'altra, l'opera d'arte creata attraverso il montaggio di varie parti, sempre suscettibile di miglioramento e pertanto, al tempo stesso, sempre provvisoria: l'originale da una parte, la riproduzione dall'altra. Nel 1928 Viktor Skloskij scrive: "All'idea dell'opera d'arte creata di getto si è sostituito in me il sentimento per il valore di ogni sua singola parte. Piuttosto che il fondersi delle parti trovo più interessante i loro contrasti" (70).

È importante osservare che con questo il concetto di unità non viene assolutamente abbandonato, come ha fatto notare — in continuità con Benjamin — Peter Bürger nella sua opera *Theorie der Avantgarde*. Anche Adorno in *Aesthetische Theorie* scrive: "Anche là dove l'arte... presenta fino in fondo contrasti e dissonanze, i suoi momenti sono quelli dell'unità; senza di questa non potrebbero neppure discordare" (71).

Ciò significa che la forma aperta dell'opera non organica può darsi, in un primo momento, ancora come sconnessa ed eterogenea; sarà poi il fruitore a dar vita alla sua peculiare originalità. Con ciò si intende, al contempo, che l'opera d'arte non organica acquista la sua unità solo all'interno del processo di comunicazione; essa esiste e diventa significativa solo nell'assunzione attiva da parte del fruitore. L'opera d'arte, dunque, viene concepita come mezzo di comunicazione, come una proposta, valida solo momentaneamente e sempre provvisoria, volta a stimolare la propria produttività e la discussione.

Anche la qualità dell'opera d'arte e i criteri della sua valutazione non vengono più determinati in base a poetiche dogmatiche, ma in base alla verificabilità di modelli di comunicazione, di ravvisabili capacità comunicative.

Ancora un'ultima osservazione. Il 24/11/86, nello stampato 10/6548, il ministro per l'istruzione e per la scienza ha risposto in merito ad una interpellanza: "Comportamenti di lettura e cultura del leggere nella Repubblica Federale Tedesca". L'orientamento di tale risposta è che il libro ha un ruolo di enorme valore, come nel passato, e che, in contrasto con le tesi dell'americano Neil Postman, secondo il quale la cultura tradizionale fondata sulla lingua e la lettura è stata soppiantata dalla televisione, la cultura del leggere è forte e deve essere sostenuta. "Contrariamente a quanto accade per recepire quel che viene offerto dai mezzi audiovisivi, per imparare a leggere occorre studiare". Fino a quando questa frase sarà opinione dominante e il problema dell'educazione ai mass-media non sarà considerato almeno allo stesso livello di quello del sostegno alla lettura — quest'ultimo in realtà dovrebbe essere ampliamente incluso nel concetto più ampio di educazione ai mezzi di comunicazione di massa — non avremo capito ciò che i nuovi mezzi hanno comportato nel cammino verso il XX secolo e ciò che i nuovi media elettronici comporteranno nel cammino verso il XXI secolo.

Dobbiamo accettare l'idea che da sempre mutamenti e nuove tecniche nel campo della comunicazione hanno segnato i rapporti culturali tra gli uomini. Si dovrebbe tener presente ciò che Brecht, immaginando le conseguenze, ha scritto nel *Dreigröschenprozess*: "Ci tolgono fin dall'inizio gli apparati di cui abbiamo bisogno per la nostra produzione, giacché sempre più l'arte del produrre subentrerà a quella esistita finora, comunicheremo con mezzi sempre più impenetrabili, saremo costretti ad esprimere ciò che si vuol dire con mez-

zi sempre più insufficienti. Le vecchie forme della comunicazione, infatti, rimangono immutate di fronte alla nascita delle nuove e non sopravvivono accanto ad esse''.

NOTE

(1) Conferenza tenuta il 2/2/1987 all'Università di Treviri in occasione dell'apertura dei corsi
(2) Wolfgang Beilenhoff (Hrsg), *Poetik des Films*. Deutsche Erstausgabeder filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen. München 1974, S. 12.
(3) Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd 18, Schriften zur Literatur und Kunst I.Fankfurt 1967, S. 156.
(4) Jugendstil. Hrsg von Jost Hermand. Darmstadt 1971, S. 124 (Wege der Forschung CX).
(5) Yvan Goll, *Dichtungen*. Lyrik - Prosa - Drama. Darmstadt 1960, S. 186.
(6) Heinrich Wölfflin, *Aufsätze*. Das Erklären von Kunstwerken. Stuttgar 1961, S. 56 (Reclam 8490).
(7) Kino-Debatte. *Texte zum Verhältnis* von *Literatur und Film* 1909 - 1929. Hrsg von Anton Kaes. Tübingen 1978, S. 41.
(8) Kino-Dobatte, aaO, S. 16.
(9) Novalis, *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Hiodburg und Werner Kohlschmid Gütersloh 1967, S. 490.
(10) Vom Klang der Bilder. *Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg von Karin v.Maur.* München 1985, S. 82.
(11) Hans Richter, *Dada-Kunst und Antikunst*. Köln 1964, S. 40.
12) Helmut Heißenbüttel, *Über Literatur*. Aufsätze. Olten 1966, S. 77 (Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert).
(13) Umfassend informiert über das Phänomen der Visuellen Poesie in Geschichte und Gegenwart (mit einer umfangreichen Bibliographie) der Band: *Visuelle Poesie*. Hrsg Klaus Peter Dencker für den Saarländischen Rundfunk. Dillingen/Saar 1984.
(14) Kino-Debatte, aaO, S. 138.
(15) Kino-Debatte, aaO, S. 137.
(16) Otto von Leixner, *Ästhetische Studien für die Frauenwelt*. Leipzig 1901, S. 208.
(17) Novalis, aaO, S. 404.
(18) Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Hrsg Harald Szeemann. au/Frankfurt 1983, S. 52.
(19) Gesamtkunstwerk, aaO, S. 19.
(20) Kino-Debatte, aaO, S. 137.
(21) ela Balazs, *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*. 1924. Faksimile-Druck: Hamg 1977, S. 23.
(22) Brecht, aaO, S. 156.
(23) Brecht, aaO, S. 24.
(24) Sergei Eisenstein, Gesammelte Aufsätze I. Zürich o.J., S. 87.
(25) Sergei Eisenstein,... *und fand sich berühmt*. Berlin 1968, S. 370f.
(26) Wolfgang Iskra, *Die Darstellung des Sichtbaren in der dichterisch Prosa um 1900*. Münster 7, S. 69.
(27) Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1957, S. 140/143.
(28) Dsiga Wertow, *Aus den Tagebüchern*, Bd 1. Wien 1967, S. 26.
(29) Umbro Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolu-1909-1918*. Köln 1972, S. 75.
(30) Kino-Debatte, aaO, S. 29.
(31) Kino-Debatte, aaO, S. 50.
(32) Visuelle Poesie, aao, S. 38.
(33) Iskra, aaO, S. 69.
(34) Hugo von Hofmannsthal, *Prosa II*. Frankfurt 1951, S.13f (Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrsg von Herbert Steiner).
(35) Hugo von Hofmannsthal, *Prosa I*. Frankfurt 1950, S. 265.
(36) Enno Kaufhold, *Dilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*. Marburg 1986, S. 161.

(37) Egon Friedell, *Abschaffung des Genies*. Essays bis 1918. Hrsg von Heribert Illig. Wien 1984, S. 156f.
(38) Balazs, *Der sichtbare Mensch*, aaO, S. 26f.
(39) Balazs, *Der sichtbare Mensch*, aaO, S. 30.
(40) Walter Bloem d.J., *Seele des Lichtspiels. Ein Bekenntnis zum Film*. Leipzig 1922, S. 6.
(41) Rudolf Harms, *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*. Leipzig 1926, S. 23.
(42) Eisenstein, *Aufsätze*, aaO, S. 124.
(43) Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*. München 1969, S. 1351.
(44) Vom Klang der Bilder, aaO, S. 415.
(45) Vom Klang der Bilder, aaO, S. 16.
(46) Vom Klang der Bilder, aaO, S. 392.
(47) Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, S. 1456.
(48) Apollonio, *Futurismus*, aaO, S. 33f.
(49) George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*. Reinbek 1974, S. 183 (rororo 1759).
(50) Kino-Debatte, aaO, S. 43f.
(51) Wertow, Tagebücher, aaO, S. 56.
(52) W. I. Pudowkin, *Über die Filmtechnik*. Zürich 1961, S. 8.
(53) Richter, Dada, aaO, S. 54.
(54) In: SPITZ 60, 1976, S. 259ff.
(55) *Literarische Collagen. Texten, Quellen, Theorie*. Hrsg von Volker Hage. Stuttgart 1981, S. 14ff.
(56) Karl Riha, Cross-Reading und Cross-Talking. *Zitat Collagen als poetische und satirische Technik*. Stuttgart 1971, S. 5ff.
(57) Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, aaO, S. 1439.
(58) Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Tübingen 1963, S. 11 (Neudrucke deutscher Literaturwerke. Neue Folge 8).
(59) Apollonio, *Futurismus*, aaO, S. 133.
(60) Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada*. Hrsg von Karl Riha und Günter Kämpf. Steinbach 1972, S. 45.
(61) Dziga Vertov, *Schriften zum Film*. Hrsg von Wolfgang Beilenhoff. München 1973, S. 139 (Reihe Hanser 136).
(62) Klaus Peter Dencker, *Literarischer Jugendstil im Drama. Studien zu Felix Braun*. Wien 1971, S. 57.
(63) Goll, *Dichtungen*, aaO, S. 186.
(64) Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, aaO, S.1457
(65) Henry van de Velde, *Zum neuen Stil. Aus seinen Schriften ausgewähl und eingeleitet von Hans Curjel*. München 1955, S. 36.
(66) Velde, *Zum neuen Stil*, aaO, S. 40.
(67) Kino-Debatte, aaO, S. 34.
(68) Brecht, aaO, S. 158.
(69) Bloem, aaO, S. 40.
(70) Vertov, *Schriften*, aaO, S. 153.
(71) Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt 1974, S. 77 (edition suhrkamp 727).

Zum Schluß sei auf zwei Publikationen hingewiesen, in denen wichtige Gedanken im Hinblick auf die hier geäußerten Thesen zu finden sind:

Werner Hofmann, Von der Nachahmung zur erfindung der Wirklichkeit: Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917. Köln 1970.

Corona Hepp, Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegun nach der Jahrhundertwende. München 1987 (dtv 4514).

BOLLETTARIO
Quadrimestrale di scrittura e critica
diretto da Nadia Cavalera
Ass. Cult. ''Le Avanguardie'', C.P. 443, 41100 Modena

ALLE ORIGINI DELLA POESIA SONORA

Dall'armonia imitativa alla glossolalia

DICK HIGGINS

Sound poetry, relying on the new recording techniques, strongly develops in our century; but going back in time it is possible to rediscover interesting score-texts which were often used in performances as they are today.

Non deve affatto sorprendere se le prime forme di "sound poetry", nei secoli precedenti il ventesimo (arbitrario punto di riferimento per orientare questo resoconto), sono meno comuni delle parallele esperienze verbo-visive, di cui restano invece circa millequattrocento esempi. La poesia sonora infatti, per affermarsi come vera e propria forma d'arte, non solo ha bisogno del consenso di un pubblico sofisticato, ma deve avere la possibilità di avvalersi di svariate tecniche di registrazione. Prima del 1900 la carenza di tecniche di riproduzione grafica adatte alla realizzazione di sistemi di notazione complessa (stampa offset e riproduzione fotografica) e la mancanza di apparecchiature di registrazione (magnetofoni e fonografi) hanno fatto sì che il potenziale poeta sonoro dipendesse soprattutto da notazioni improvvisate.

In queste pagine comunque non ci occuperemo di esperienze sonore etno-poetiche (canti, ballate ed espressioni simili che erano e sono patrimonio di comunità operanti in condizioni di bassa tecnologia). Ho già affrontato materiali etno-poetici di tal genere nell'articolo *Points towards a taxonomy of sound poetry* (1981) (1), mentre Eugene Jolas se ne occupa in *From "Jabberwocky" to "Lettrism"* (1948) (2). Questo testo riguarderà invece la poesia sonora intesa come specifica e consapevole forma d'arte, che distingueremo, però, dalla poesia del "nonsense".

La poesia sonora è una forma "intermediale" parallela alla poesia visuale. Come è noto, mentre la poesia visuale si colloca tra poesia e arti visive, la poesia sonora sta tra poesia e musica, ed è proprio l'elemento acustico a determinarne il valore estetico e formale. È in questo senso che la poesia sonora si differenzia da taluni generi di poesia del "nonsense"; infatti quest'ultima categoria raccoglie materiali che sono completamente svincolati da strutture normative; ciò non accade invece per la poesia sonora. La struttura acustica di un poema sonoro deve avere un senso ed una logica considerevoli, mentre il "nonsense" rifiuta deliberatamente qualsiasi regola che sia estranea al proprio mondo, alla propria logica interna. Il verso nonsense, infatti, si fonda sul contrasto fra quello che conosciamo e ciò che stiamo ascoltando. Ma qui siamo ormai in campo semantico.

Nel verso "nonsense" lo spirito ludico è legato a questo contrasto come nel famoso esempio della cosiddetta "dichiarazione illegale" di Noam Chomsky, dove ogni idea che è introdotta è in qualche modo contraddetta da quanto è asserito subito dopo: "Verdi idee incolori dormono furiosamente".

La dichiarazione di Chomsky potrebbe anche avere un valore poetico, valore che però sarebbe sicuramente di carattere semantico poiché dipenderebbe dall'uso particolare dei significati. D'altra parte nella poesia sonora il suono genera il senso attraverso i propri modelli e i riferimenti che essi hanno con la nostra esperienza.

In quest'àmbito l'area più vasta è costituita dalle liriche onomatopeiche - ricordiamo a titolo di esempio l'imitazione di animali in "Le Mariage Forcé" (1671) di Marc-Antoine Charpentier (ca. 1635-1704), o la riproduzione dei rumori della battaglia in uno dei primi lavori di Marinetti o in "La guerre: La battaille de Marignan" (ca. 1549) di Clement Jannequin (ca. 1500 - ca. 1555).

Ma simili componimenti, pur accentuando il senso poetico dell'onomatopea, non potranno essere considerati veri poemi sonori fino a quando saranno in grado di sopravvivere come opere con valore autonomo, senza rapporto con l'elemento sonoro vero e proprio.

Nell'arco dei secoli XVI e XVII, a seguito del grande fermento culturale in atto, ci si rese conto che mentre da una parte le vecchie esperienze volgevano al termine o erano già morte, dall'altra si andavano sviluppando e prendevano forza, diventando sempre più vitali, nuove forme d'arte che rivolgevano parte delle loro speculazioni alla realizzazione di esperimenti che oggi potremmo definire di poesia sonora. A queste composizioni veniva dato il nome di tautogrammi e

spesso erano opera degli stessi poeti che si dilettavano nel campo della poesia figurata. Da qui il riferimento iniziale che sottolineava l'analogia tra poesia sonora e visuale. Per esempio, alcuni passaggi che possiamo definire di poesia sonora compaiono in *Pegnesisches Scäfergedicht* (1644) (3), frutto di collaborazione tra Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658), Sigmund von Birken (1626-1681) e Johann Klaj (Klaius) (1616-1656), del quale ricordiamo versi come questi: "Die kekke Lachengekekk koaxet / krakkt / und quakkt".

Questo passo onomatopeico ce ne ricorda uno simile de *Le Rane* di Aristofane (IV sec. a.C.): "Brekk kekk koax koax...".

Nel *Pegnesisches Schäfergedicht* i poeti appaiono in una non ben definita situazione campestre, in una atmosfera pastorale, mentre si scambiano i frutti delle loro esperienze poetiche. A turno recitano le loro poesie, si scambiano "poèmes d'occasion", che sono esempi di vere e proprie opere visuali - ghirlande, coppe, ecc... - e legano i loro versi all'ambiente rurale che li ispira.

Tutto ciò si discosta molto da quanto ha affermato Ruth Katz nel saggio *On 'Nonsense' Syllabes as Oral Group Notation* (1974) (4), che sottolinea chiaramente la funzione dei brani "nonsense" in ogni tipo di rituale magico musicale. Ma qui lo scopo è fondamentalmente diverso perché tende alla ricerca consapevole di nuovi valori artistici. Del magico mondo degli incantesimi, si discute in modo simile, anche se in un campo diverso, nel *Dichtung als Spiel* (1963) (5) di Alfred Liede.

Il fine della magia non è quello di assicurare un'esperienza estetica, ma di provocare una circostanza in cui l'elemento estetico possa svolgere un ruolo senza assumere valore di componente principale nella performance cardine dell'evento magico. La poesia sonora non è stata soltanto un'esperienza legata al Rinascimento e al Barocco europeo. In India per esempio, nell'ambito della letteratura sanscrita abbiamo dei componimenti detti "yamakas", termine che potremmo tradurre con "armonie" (6), che si agganciano ad una dimensione sonora. Un saggio sulle analogie tra questa poesia e quella occidentale è stato scritto da Lienhard in *Enigmatisk vers och carmina figurata i sanskritdikting* (1983) (7).

Un particolare comune a tutte queste opere è che, come la moderna poesia sonora, contengono notazioni per la performance, limitando la libertà interpretativa del performer.

Forse l'esempio più antico di tautogramma si trova negli *Annales* (ca. 201-168 a.C.), frammento 109, di Quintus Ennius (239-168 a.C.) pubblicato in *Remains of Old Latin* (1967) (8) di Warmington: "O Tite tute, tati tibi tanta tyranne tulisti!" (8 bis). E il punto di forza di questo verso sta proprio nella folle sonorità e non nel significato.

Cambiano le vocali mentre restano invariate le consonanti: è questa la vera essenza del tautogramma.

Questo genere di composizione, comunque, non scomparve con il

modo antico. Un brano piuttosto lungo, composto in esametri giambici, di Hugobald il Benedettino (IX sec.) si trova nella *Metametrica* (1663) di Juan Caramuel. Qui tutte le parole iniziano con "C" e ancora una volta il valore musicale è molto alto, al di là del significato.

Un altro esempio lo troviamo nel *Liber de distincione metrorum* (1363) di Nicholai de Dacia (fine XIV sec.), una serie di meditazioni giocose sulla morte:

Mors terit, hunc ferit/ hunc grauat/ hunc cauat, hunc populatur;
Hic ruit/ hic luit, hic tacet/ hic iacet, hic lacrimatur;
Hunc rigat, hunc ligat/ hunc secat/ hunc necat vlcere diro;
Hunc tegit, hunc regit/ hunc vocat/ hunc locat ordine miro;
Hunc tremit/ hic gemit/ hic olet/ hic dolet, iste senescit;
Hic latet/ hic patet/ hic meat/ hic screat, ille putrescit;
Hic abit/ hic stabit/ hic riget/ hic piget vltro manere;
Hic strepit/ hic crepit/ hic cauet/ hic pauet ista videre;
Hunc vorat/ hunc forat/ hunc petit/ hunc metit ense cruoris;
Hunc capit/ hunc rapit/ hunc plicate/ hunc fricat vngue furoris. (10)

Il poeta portoghese Manuel de Faria e Sousa (1590-1649) ci fornisce un'altra testimonianza attraverso l'opera *Century II*:

"Procuras, Pecador, Pan provechoso?
Para prepetuarte Paz procuras?
Pretended por Pastor primas pasturas?
Pides para passar Panal precioso..."

In questo passaggio notiamo, da una parte l'allitterazione e dall'altra il gioco tra P's, R's, T's e S's.

Una breve bibliografia dedicata a questo tipo di opere la troviamo nella *Recherches sur les jeux d'esprit...* (1867) (12) di Canel, mentre la raccolta più ampia accompagnata da brani critici si trova nella già citata opera *Metametrica* (1663) di Juan Carmuel de Lobkowitz (1606-82).

Caramuel era un monaco cistercense ed aveva il compito di controllare e nel caso restaurare gli edifici che appartenevano al suo ordine. Grazie a questo incarico viaggiò attraverso tutti i territori europei che appartenevano all'area Cattolico-Romana.

Ritenuto uno dei più grossi esperti di architettura religiosa del suo tempo, fu autore di opere che ancor oggi vengono consultate.

Metametrica e la sua continuazione sono completamente diverse dagli altri suoi libri; infatti, contiene testi di poetica e una interessante antologia di brani sull'arte del linguaggio.

L'autore inizia con scritti di taglio tradizionale sul linguaggio e con la presentazione di una grammatica latina. Il discorso poi attraverso una speculazione sull'arte della lingua e sulla linguistica, arriva fino

a proporre una nuova lingua (fondata su una grammatica molto semplice come quella inglese ma con suoni monosillabici come il cinese). Inoltre propone ogni sorta di tecniche per una nuova poesia visuale e sonora.

Nella *Metametrica* troviamo anche poesie cilindriche senza fine, sferiche e cubiche. L'autore vi include anche un suo semplice tautogramma: "Lex, rex, rex spes, spes ius..." (13).

Durante la sua permanenza a Roma, Caramuel fece parte del Circolo al quale presumibilmente apparteneva il monaco portoghese Andrè Bayam, proveniente da Goa, in India, ed autore di una raccolta di poesie a forma di cuore.

In un altro testo di Bayam ci sono le istruzioni per la realizzazione di una elaborata performance senza parole. (14)

Allo stesso circolo apparteneva Francesco Passerini (1612-95), che nel suo *Schedarium liberale...* (1659) (15) incluse *Ama Fama*, una poesia di Caramuel a forma di scacchiera accompagnata da un labirinto poetico non verbale.

Sarebbe opportuno approfondire le ricerche su questo Circolo, poiché attualmente l'unica fonte da cui attingere qualche informazione è *La Parola dipinta* (1981) (16) di Giovanni Pozzi.

Un'altra raccolta di brani di questo genere la troviamo nell'opera anonima *Das ABC cum notis variorum...* (1703).

Opere simili, comunque, furono prodotte un po' in tutta l'Europa. Per esempio, Hermannus de Santa Barbara (XVII sec.) nel suo *Carmelo - Parnassus* (1687) include un tautogramma che inizia così: "Salvae scriba sacer supremae, slusiae sedis..." (18).

Sull'altro versante concettuale troviamo pieces, come quella che segue, di Luis Gòngora y Argote (1561-1627), (19) che usa un linguaggio non semantico e strutture estremamente informali:

A lo mismo
Algualete, hejo
Del Señor Alà
Ha, ha,ha.
Haz, vuesa merc
Zalema i zalà,
Ha, ha, ha.
Bailà, Mahamu, bailà
Falala lailà
Taña el zambra la jauenà
Falala lailà
Que el amor del nenio me matà,
Me maità
Falala lailà

1. Aungue entre el mulae il vaquilio
Nacer en este pajar.

O estrelias mentir, o estar
Califa, vos chequetilio.

2. Choton, no loiga el cochilio
De quel Herodo, marfuz,
Que maniana hasta el cruz
En sangre estaras vermejo,
Algualefe, heio
Del señor Àlà,
Ha, ha, ha.

1. Se del terano nemego
Oies vozanzed, el rabia.
Roncon tener io en Arabia
Con el pasa e con el hego.
2. Lo ester xeque. Se commengo,
Andar, monteca, seniora,
Mel vos e serua madora
Comeras senior el vejo
Alguelete, hejo
Sel Señor Alà,
Ha, ha, ha.

Questa poesia composta intorno al 1615 non è specificatamente un tautogramma come quelli di origine latina che abbiamo incontrato fino ad ora; essa rappresenta una sorta di improvvisazione fondata sull'elemento sonoro.

La poesia ci ricorda un ambiente arabo, non solo per i riferimenti a un certo "Senor Alà" o per le allusioni arabeggianti, ma anche per le sonorità esotiche. L'autore cerca in tutti i modi di evocare immagini senza appoggiarsi eccessivamente al senso delle parole. Il lavoro prefigura una delle prime grandi pièces sperimentali del nostro secolo *Le t'aime (Kikakoku)* di Paul Scheerbart (1863-1915), dal *Roman de chemin de fer* (1900). Le opere hanno in comune l'uso della glossolalia e della chiacchiera in punta di lingua.

L'io narrante sembra ispirato e libero dal bisogno di dare un significato reale alle cose, il linguaggio vive una vita autonoma.

Tutto ciò si verificava a livello intuitivo in quelle poche opere trasmesseci dagli Shakers americani, una comunità quaqquera che rigettava l'arte come una empia distrazione dalla vita spirituale, anche se alcuni individui continuavano a dedicarsi alla libera performance, nonostante provassero poi forti sensi di colpa per la loro frivolezza. Analogie con la poesia sonora si riscontrano anche in alcuni brani degli Shakers che venivano "performati" in forma privata, non già come rituali pubblici, durante le ore di riposo della giornata.

Infine esiste una sorta di poesia sonora ibrida, che non è né un

tautogramma vero e proprio, né una composizione improvvisata, ma che traccia una linea sottile tra la poesia sonora e l'area della scrittura semantica, una sorta di poesia del nonsense molto raffinata, scritta in una sorta di dialetto inventato. A questa categoria appartengono una serie di opere che rispondono al nome di "fatras" e che risalgono al Medioevo francese.

A titolo di esempio ne riportiamo uno.

Item autre taille de fatras ents
Or gardés mieulx vos gelines
Que Rembourc ne fist son coc.
Fatras
Or gardes mieulx vos gelines
Que trois grues orphelines
N'ont fait l'asne de l'Escot,
Qui a encusè par signes
Le premier cop de matines
Qui s'endormait en un noc
Et quant il fu mat d'un rot
Il abati ses voisines,
Puis leur vendy par racroc
Son chat plus detrois poitevines
Que Rembourc ne fist son coc. (21)

Ma qui torniamo ad essere sorpresi dal senso piuttosto che dal nonsenso.

Si può fare la stessa osservazione sia nei confronti di alcuni brani, scritti in un "tedesco inventato", raccolti nel *Die gelibte Dornrose. Schertz-Spil* (1647) (22) di Andreas Gryphius (1614-64), che per alcuni passi della tragi-commedia francese *Oriselle* (rappresentata per la prima volta nel 1631 e pubblicata nel 1639) (23). *Oriselle* è opera di un certo C. Chabrol, di cui ancora non conosciamo il nome di battesimo, che usò un tipo di linguaggio nuovo. A proposito del linguaggio è ormai noto che nel XIX sec. era piuttosto comune comporre versi facendo uso di strutture inusuali. Lo stesso Goethe fece qualche tentativo del genere. Stefan Georg, invece, inventò addirittura un ibrido linguaggio romanzo detto "Lingua romana" del quale si servì per comporre dei brani.

La poesia sonora del XIX sec. tuttavia, non è così intrigante come i componimenti spagnoli, o i "Fatras", o i tautogrammi. Appartengono a questo periodo opere come la *Chanson du rayon de lune* di Guy de Maupassant (1850-93) (24) e *The cataract of Lodore* di Robert Southey (1774-1823), tanto amata dagli scolari, in cui con una lunga catena di participi l'autore riesce ad evocare lo scroscio dell'acqua che scorre. Il brano che segue è appunto tratto da questo lavoro.

"... The cataract strong
The plunges along,
Striking and raging
As if a war waging
Its caverns and rocks among;
Rising and leaping,
Sinking and creeping,
Swelling and seeping
Showering and springing,
Flying and flinging,
Writhing and wringing,
Eddying and whisking,
Spouting and frisking,
Turning and twisting
Around and around
With andless rebound;
Smiting and fighting,
A sight to delight in;
Confounding, astounding,
Dizzying and deafening the ear with its sound...".(25)

Questi versi potrebbero anche non essere considerati di alta classe, ma certamente non si distaccano nel complesso dal patrimonio lasciato dai primi tautogrammi. Così, anche se non è possibile affermare che la poesia sonora abbia avuto ampia diffusione prima di questo secolo, sembra utile non trascurare quelle poche opere che ci sono pervenute. Ma certamente mai sapremo, soprattutto per quanto riguarda i tautogrammi, se lo stile usato nella performance fosse concepito come un tutt'uno con la parte scritta.

I tautogrammi, infatti, sembrano essere stati realizzati per essere rappresentati e non semplicemente per essere letti.

Ma in che modo venivano realizzati? I vecchi testi di poetica non hanno mai approfondito lo studio su questo argomento. Erano proposti in performance in maniera ufficiale? E in modo personale? Quali erano le forme considerate opportune? Quali erano gli stili di performance usati?

Sarebbe meraviglioso trovare da qualche parte, magari in una soffitta, la descrizione di una performance di Caramuel o Bayam. È proprio l'elemento che manca per la comprensione di queste vecchie pièces. Per ora non ci resta che sperare in un simile ritrovamento, perché fino a che avremo la possibilità di conoscere solo una parte di queste cose, sarà come avere il guscio di una creatura marina dopo che l'animale è andato via.

(9) Juan Caramnuel de Lobkowitz, *Ioannis Caramuelis primus calamus ob oculos ponens metametricam, quae cariis currentium, recorrentium, abscendentium, descendentium nec non circumvolantium versuum ductibus...* (Roma: Fabius Falconius, 1663), sec. 193, pp. 106-7. L'opera è nota in forma breve come Metametrica ed è così che la citerò qui di seguito. Ha un seguito, *Primus calamus tomus II, ob oculos exhibitens rhythmicam...*, che tratta più con idee linguistiche che con l'arte.

(10) Iacobus Nicholai de Dacia, *Liber de distinctione metrorum*, ed. Aage Kabell ("Monografier utgina av K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala", 2. Uppsala: Almquist & Wiksell, 1967), 150.

(11) A. L. F. Askins, "Manuel de Faria e Sousa's *Fuente de aganipe:* : the unpublished seventh part", in John S. Geary et. al., *Florilegium hispanicum: medieval and golden age studies presented to Dorothy Clotelle Clark* (Madison, Wl: Medieval Seminary of Hispanic Studies, 1983), pp. 245-77.

(12) A. Canel, *Recherches sur les jeux d'esprit, les singularités et les bizarreries littéraries principalement en France* (Erreux: de l'imprimerie d'Auguste Hérissey, 1867), II, 141-4

(13) *Metametrica*, sec. 518, np. Una discussione convincente sui tautogrammi di Caramuel è contenuta in Giovanni Pozzi, *La parola dipinta* (Milano: Adelphi, 1981), 90, qui di seguito citato come Pozzi (1981).

(14) Andreas (André) Bayam. *Panegyricus sine verbis de S. Philippi Nerii laudibus...* (Urbi Veteri: ex typographia Rainaldi Ruuli, 1629). Il suo libro di poesie a forma di cuore è il *Cardiographia...* (Roma: apud Jacobum Laurum, 1624).

(15) Pietro Francesco Passerini, *Schedarium liberale...* (Piacenti: Iohanni Bazachii, 1659), p. 216. Il pezzo di Caramuel è a pag. 177.

(16) Pozzi (1981), 268.

(17) *Das ABC cum notis variorum, herausgegeben von einem dessen Nahmen* in *ABC steht* (Leipzig and Dresden: Johann Christoph Miethen, 1703), II, 210.

(18) Hermannus de Santa Barbara, *Carmelo-Passus in xenium oblatus... d. Ioanni Gualteiro Slusio... per p.f.h... a S. B.* (Leodii: apud Arnoldum Bronckardt, 1687), pp. 1-14.

(19) Luis de Góngora y Argote, *Obras poéticas* (Paris: L. Michaud, 1921 (?), II, 242-3.

(20) Edward Deming Andrews, *The gift to be simple; songs, dances and rituals of the shakers* (1940; New York: Dover Publishing, 1967), p. 72.

(21) Citato da Bibliothèque Nationale Nouv. Acq. No. 4237, ff. 29' and 29' in Lambert C. Porter, *La fatrasie et le fatras* (Genève: Librairie E. Droz, 1960), p. 160.

(22) Andreas Gryphius, *Lustspiele*, ed. H. Palm (Stuttgart: Literarisches Verein, 1878).

(23) C. Chabrol, *Oriselle, ou les extrèmes mouvements d'amour, tragicomédie* (Paris: Mathieu Colombel, 1633).

(24) Guy de Maupassant, *Oeuvres complètes...* (Paris: Louis Canard, 1908), VII, 97-9.

(25) Robert Southey, *The poetical works of Robert Southey* (Boston: Houghton Mifflin, 1884), II, 69-73.

magazine

KANAL
Direttore: Michel Girond
Boîte Postale n. 11, 75462 Paris Cedex 10

MAIZUM GOIN

Con testi introduttivi di Jean Jacques Lebel, Giovanni Fontana, Paule Thévenin

ANTONIN ARTAUD

This unpublished work by Artaud, given by P. Thévenin to J. J. Lebel, is on language and on *glossolalia*. The hypnotic and fascinating effects keep up a dramatic atmosphere.

Un inedito di Antonin Artaud è stato offerto da Paule Thévenin a Jean Jacques Lebel, direttore artistico del Festival Internazionale di Poesia Sonora *Poliphonix*, in occasione della decima edizione della rassegna.

Jean Jacques Lebel, a sua volta, ci gira l'omaggio per "La Taverna di Auerbach".

Paule Thévenin, che ha avuto rapporti di lavoro con Antonin Artaud, sta curando l'edizione dell'opera omnia del grande artista francese. La Thévenin collaborò alla registrazione del famoso radiodramma *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, l'opera che per la sua grande libertà compositiva e la sua spregiudicatezza fu bloccata dai vertici dell'ente radiofonico francese che ne impedì la messa in onda. In Italia il lavoro è stato raccolto nella collezione di dischi di poesia sonora *Futura*, edita dalla Cramps di Milano e curata da Arrigo Lora Totino, ora ripubblicata in CD.

La struttura dell'inedito che proponiamo è estremamente interessante per l'alternanza dei linguaggi usati, che sembrano porsi l'uno al servi-

zio dell'altro e che a volte si compenetrano estendendo reciprocamente gli spazi significanti.

Artaud, benché nel testo francese parli di lingua negroide ("petit negre") e di "charabia" (dialetto della regione dell'Alvernia, nella Francia centrale, che comunque è sinonimo di linguaggio incomprensibile), compone con la tecnica della *glossolalia* ottenendo effetti misteriosi e affascinanti. Ma il fascino non è solo sprigionato dalla particolare sonorità ipnotica, bensì anche dai suggerimenti e dagli stimoli associativi in area semantica, tanto numerosi quanto ambigui.

Pur dovendo considerare il linguaggio degli inserti glossolalici come pura manifestazione lineare, nel senso indicato da U. Eco in *Lector in fabula* (cioè giocati principalmente sulla superficie lessematica, senza riferimenti a codici esistenti e quindi senza corrispondenze contenutistiche precise), la libera invenzione lascia trasparire dal tessuto materiale segni che si disimpegnano dalla mera logica del significante, affiorando dalla pura sostanza sonora per aggrapparsi a parallelismi curiosi, per sottolineare richiami e rinvii diversi, per suggerire analogie linguistiche, per indicare connotazioni volontarie e involontarie. Per esempio: "maizum" riporta al termine "zaum", il linguaggio transmentale di Kručenich e Chlebnikov; "goin" si aggancia al francese "gouin" (scapestrato); "ereibe" ci riporta a "Erebe" (l'Ade); "bauin" non è lontano da "babouin" (babuino); "j'aizum" fa pensare ad un misto tra il francese "je suis" e il latino "ego sum", ma anche a "j'ai zum", ovvero "ho zum", che potrebbe voler dire "posseggo energia sonora" (e poi "zum" non è lontano da "zaum"). Ancora "paist" ha la medesima pronuncia di "peste" (la peste; ricordiamo che nel 1933 Artaud tenne alla Sorbona una conferenza dal titolo *Le théâtre et la peste*, poi pubblicata nel '34 sulla "Nouvelle Revue Française"). Mi piace inoltre, con azzardo, sottolineare che "paist" sembra apparire come un participio passato, di tutta fantasia, dal verbo "paître", verbo irregolare che manca proprio del participio passato e che significa "pascere"; in senso figurato si usa la locuzione "envoyer paître quelqu'un" che significa "mandare qualcuno al diavolo". Ancora: "eretibe" somiglia a "éréthique" (eretico) e, per finire, "maum" ha lo stesso suono di "môme" (monello) e somiglia a "momie" (mummia) e a "momon" (mascherata). Sì: "Momon": gioco delle maschere sonore direi, un gioco firmato "Momo". Così Antonin era chiamato abitualmente.

Giovanni Fontana

Più di una volta si è dibattuto sulle glossolalie che Antonin Artaud dissemina nei suoi testi a partire dal momento in cui, a Rodez, si rimette veramente a scrivere, sulle fratture che esse introducono nel linguaggio o sull'indizio di schizofrenia che costituiscono.

Firmando, circa due mesi dopo il suo ritorno alla libertà, una serie di glossolalie, come avrebbe fatto per qualsiasi altro testo compiuto, facendo seguire la sua firma da una linea complementare in guisa di *post-scriptum*, Antonin Artaud, certamente, dimostra il suo humor, ma soprattutto indica senza ambiguità che quelle sillabe, "queste sillabe che invento", diceva lui, formano un linguaggio autonomo, che questa lingua a lui propria, dove sonorità e scansione hanno un valore inaudito, può e deve essere portatrice di senso e veicolare significazioni, così come quelle che sono ufficialmente riconosciute tali. Il commentario di cui egli dota questo testo non potrebbe, a questo proposito, essere più chiaro.

Paule Thévenin

Un inedito di Artaud! L'avvenimento è di capitale importanza, tanto più che la parola sciamanica vi si manifesta con tutte le sue forze.

Salutiamo, ancora e sempre, il "tremore ispirato" di un Veggente che fu di quelli senza i quali il pensiero poetico, il pensiero selvaggio di oggi non sarebbe potuto essere. In effetti: crisi del linguaggio / crisi della società. Sotto questo profilo non ci sono stati molti progressi dopo Artaud. In realtà non c'è mai stata utopia più libertaria di quella di questo "petit nègre", quella del discorso profetico che mette in gioco i propri vocaboli, grammatiche e solfeggi ad ogni fonema, ad ogni soffio, ad ogni sillaba, ad ogni segno, fin dal momento in cui l'enunciatore osi urlare, faccia al mondo, la sua assoluta singolarità.

Michael Smith e gli altri "dub-poets" che usano deliberatamente la lingua creola, voltando le spalle all'"inglese della Regina", sanno che "le petit nègre", a questo livello d'intensità, è la poesia stessa.

Nella sua introduzione a Wolfson (in *Le Schizo et les langues*, N.R.F.) Gilles Deleuze ha messo qualche puntino luminoso sulle "i" della poetica in rivoluzione-talvolta praticata in periodo di ostentazione come rivoluzione permanente di cui noi tutti abbiamo la possibilità di trarre il seme scrivendo o pronunciando la più piccola parola.

Grazie mille a Paule Thévenin - che faceva già ascoltare la sua voce a fianco di Roger Blin, di Maria Casarès e dell'autore nel *Pour en finir avec le jugement de dieu* , e che ha l'incarico della pubblicazione delle opere complete di Artaud presso la N.R.F. - grazie mille, dunque, a Paule Thévenin di averci comunicato in occasione della decima edizione di Polyphonic queste splendide "parole" (in senso stretto) inedite del Momo.

Jean Jacques Lebel

maizum goin
ehbe
maizun
goin
eneitira
ereibe
maizum goin

Antonin Artaud

bauin toef geinktinkbi

Je suis seul,
je n'ai jamais cessé de chanter en petit nègre,
c'est une de mes langues principales,
je retrouverai les langues de toutes mes vies.

poiou popemb
oyou pi pu

Me suis-je tout à fait reconnu en français depuis que je me suis [reconnu?
Quand je parle le mieux depuis 7 ans
et que je donne mes ordres vrais,
c'est en charabié.

j'aizum paist eretibe

Cela ne m'empêche pas du tout de continuer à parler français tant [que cela me plaira
et de conserver toutes les victoires que j'ai remportées et que je rem- [porterai.

maum kater kaifi
tirme

sur cette langue.

Le jour viendra où je pourrai écrire entièrement ce que je pense
dans la langue que depuis toujours je ne cesse de perfectionner com-
me venant de moi par ma douleur.

(Juillet 1946)

maizum goin
ehbe
maizun
goin
eneitira
ereibe
maizum goin

Antonin Artaud

bauin toef geimktinkbi

Sono solo
e non ho mai cessato di cantar negrito,
una delle mie lingue sostanziali,
le ritroverò le lingue di tutte le mie vite.

poiou popemb
oyou pi pu

Mi son riconosciuto nel francese per intero dacché mi son riconosciuto?
Ora che parlo il meglio già da sette anni
e che fisso i miei ordini veri,
è in glossolalìa.

j'aizum paist eretibe

Ma ciò non m'impedisce di continuar del tutto a parlar francese quel [tanto che mi andrà
e di tenermi tutte le vittorie che ho riportato e che riporterò

maum kater kaifi
tirme

su questa lingua.

Giorno verrà che potrò interamente scrivere quel che penso
nella lingua che da sempre non smetto di perfezionare
come emanando da me per mio dolore

(Luglio 1946)

(traduzione di G. Fontana)

LAMBERTO PIGNOTTI NELLA TAVERNA DI AUERBACH

Incontro con uno dei padri storici dell'avventura multimediale. Intervengono Stefano Docimo, Elmerindo Fiore Giovanni Fontana, Raffaele Manica, Tarcisio Tarquini

L'anfitrione è ancora una volta Elmerindo Fiore. Qui il rosso è sempre di buona qualità. Pignotti degusta, parco. Raffaele Manica affetta con grande perizia salsicce secche. Tarquini è il primo ad assaggiarle)

L. Pignotti, one of the leading spirits of the multimedia adventure, along with E. Miccini of the "Gruppo 70", has had a fundamental role in the avantguard in the sixties, both as author and theoretician of visual poetry. In this case he speaks to the whole editorial staff about "the latest models of poetry".

DOCIMO - Fuori i nomi Lamberto! Ma oggi tu chi leggi?

PIGNOTTI- Ma ho sentito davvero bene? Proprio in una taverna accreditata come questa, dove si cucinano cibi prelibati e si riempiono i bicchieri di ottimi vini, dove mi aspetto l'arrivo di un'allegra brigata di musicanti e di un'affascinante cameriera che si sieda sulle mie ginocchia, proprio qui mi sento sparare una di quelle domande che ormai ricorrono nelle trasmissioni televisive di cultura, che si sentono in obbligo di essere provocatorie e trasgressive?

A questa affettuosa frecciatina risponderò con un'altra amabile frecciatina... Devo assumere un'aria rispettabile? un atteggiamento nobile?

Dunque: quando si pratica il nomadismo culturale, quando si ricerca l'avventura multimediale, quando ci si diverte a fare il gioco interdisciplinare, quando insomma non si hanno pregiudiziali di fronte a testi fatti di parole, di immagini, di suoni, di gusti, di odori, di materiali diversissimi o fattori combinati fra loro..., chi e che cosa volete che uno legga? Legge le figure e guarda le parole, magari.

Lo devo dire proprio a gente come voi che di queste cose se ne intende? Una cena come questa può essere un'opera d'arte — a proposito: vogliamo firmarla collettivamente? — e un romanzo con la fascetta del premio stagionale una schifezza. Mi capita di leggere delle pagine apprezzando più l'odore dell'inchiostro tipografico o della carta di quanto vi è scritto sopra.

Detto ciò mi succede di leggere, certo, nel senso più convenzionale che si dà a questo verbo. Leggo autori che apprezzo come quelli raccolti attorno alla tavolata di stasera o come quelli che sono da più o meno tempo miei compagni di strada.

Autori che leggo e che apprezzo li ho proposti anche di recente in antologie di poesia e narrativa che ho firmato: i nomi sono là, e corredati pure da motivazioni assai diverse.

Soprattutto leggo passando di ramo in frasca: saggistica specializzata e articoli di giornali, riviste d'arte e annunci economici, moda e critica letteraria, cronaca nera e pagine umoristiche, titoli di testa di film e sigle televisive...

MANICA- Un pò di nomi. Quelli della tua formazione per esempio. I padri e la schiera dei parenti prossimi.

PIGNOTTI- Resterò ancora in posa, con un pizzico di autoironia visibile, spero. Fin da piccolo ha sempre letto e guardato di tutto, onde "coglierne il più bel fiore", a prescindere dal nome che aveva il fiore. Sfogliavo versi, capoversi e riproduzioni d'arte senza fare troppo caso a chi appartenessero. Tendevo a fare — ma l'ho saputo dopo — una lettura "adespota". A me non interessava (e ancora non mi interessa) che un'opera fosse "bella", ma che mi sollecitasse qualcosa, che mi porgesse il bastone per proseguire la staffetta.

In questo senso ho avuto una serie di fortunate coincidenze. Un nonno che mi narrava l'*Amleto* invece di raccontare le solite favole, un padre a cui piaceva fare il pittore invece di fare la carriera del pittore, una biblioteca — la Nazionale di Firenze — in cui si potevano (se si volevano...) incontrare, verso la fine della seconda guerra mondiale e subito dopo, le parole in libertà futuriste, i collages cubisti e dadaisti, dei libri neo-positivisti, alcune pagine dell'*Ulisse* di Joyce, dei testi di psicanalisi, qualche riproduzione dei pittori surrealisti...Confesso di aver scritto sui muri "W la psicanalisi", "W il surrealismo"...Come potete vedere, ora arrossisco debitamente.

TARQUINI- Tutto questo come ha contribuito alla formulazione del progetto "poesia visiva"?

PIGNOTTI- Un giorno mi è caduto un angelo sulla testa e...No, farò il serio. Diciamo che ho disegnato bene fin da piccolo e che ero fantasioso nei temi d'italiano, ma che mi annoiavo presto di fare figurine e di scrivere belle lettere. Dai disegni realistici sono giunto a tracciare dei segni prima impressionistici e poi gradatamente espressionistici, surrealisteggianti, astratti. Parallelamente la noia mi ha portato a fare, o meglio: a improvvisare, poesie senza senso. Intorno ai vent'anni (nel '45-'46) ho anche cominciato a combinare insieme segni verbali e visivi. Lo facevo per intrattenermi, non per fare dell'arte in senso professionale. Se sono un autore che ricerca il nuovo, lo sono perché il già noto mi annoia.

Va da sé che l'idea di poesia visiva è venuta fuori diverso tempo dopo, nei primi anni Sessanta. Ma è storia assai nota: si tratta di un'esperienza che ha alle spalle non tanto la poesia e le arti visive, quanto i mass media, i loro linguaggi tecnologici verbali e visivi.

FONTANA- Parlaci delle tue *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, il fortunato titolo pubblicato da Lerici in pieno '68...

PIGNOTTI- Quel libro uscito più di vent'anni fa era una raccolta di saggi e articoli che avevo già pubblicato in varie riviste nell'arco dei dieci anni precedenti. L'impianto teorico-critico era interdisciplinare: una mia tendenza neo-positivista, strutturalista, semiologica, mi portava a indagare sui fatti letterari e artistici, smontandone e mettendone a nudo certi congegni per controllarne il funzionamento.

Mi domandavo ad esempio se un bollettino metereologico potesse essere letto alla stregua di una poesia, o se un'opera d'arte non potesse essere meglio ammirata in riproduzione lungo una superstrada anziché in un museo...Che altro dicevo? Dicevo che era tempo di fare poesia col neo-volgare dei linguaggi di massa, dicevo che si stava andando verso la fusione di varie esperienze estetiche — arti visive, letteratura, musica, cinema, ecc. — insomma verso un'unica superarte... È un libro che ebbe un certo riscontro soprattutto fra i giovani poeti e artisti, perché si poneva al di fuori degli usuali schemi critici. E difatti fu quasi ignorato dai critici di allora, sia letterari che artistici. Come era prevedibile.

MANICA- A proposito di istruzioni, non credi che da un pò di tempo a questa parte sia diventato sempre più raro il caso di poeti che si chiariscano in sede teorica?

FIORE- (Prima che Pignotti possa rispondere) Forse hanno bisogno di essere costretti a farlo. Vedi l'antologia di "Zeta", dedicata al *Nuovo in poesia*. O il numero 6/8 di "Altri Termini".

TARQUINI- Oggi è più comodo fare i pesci in barile!

PIGNOTTI- È un tempo, quello che ci sta sotto gli occhi, in cui parecchia gente preferisce non prendere posizione per poter giocare a tutto campo, appena si presenta l'occasione. Non solo nei settori estetici, certo, ma qui ci occupiamo più direttamente di questi. Gli artisti, specie quelli delle ultime leve, più che alla ricerca di una propria identità, vanno alla ricerca di uno sponsor. Cercano di fare ciò che va. Fiutano l'aria per acquartierarsi presso un gallerista o presso un editore. Anche i critici si muovono con passo felpato dopo aver letto i listini delle varie borse.

Ciò è molto deprimente. A me piacerebbe un mondo fatto di idee sempre nuove. Un'idea mette in moto un congegno che fa sorgere altre idee. Per questo talvolta mi metto a fare il buttafuori, sollecitando magari mostre anomale o antologie atipiche, come le ultime due pubblicate dalla rivista "Zeta", dedicate rispettivamente al *Nuovo in poesia* e alla *Micro-narrazione*.

Con iniziative del genere cerco sempre di coinvolgere attivamente gli artisti che chiamo a raccolta. Li sollecito a uscire allo scoperto. Quando le cose non succedono bisogna provocarle. E non c'è da avere paura, tanto non c'è nulla da perdere; anzi. Ma fiuto nell'aria i segni di qualcosa che sta cambiando proprio in questo senso. Giustamente ricordate l'ultimo fascicolo di "Altri Termini", ma altre svolte radicali si annunciano e si precisano in settori diversi: quella poetico-visiva di "Lotta poetica", quella neo-moderna dell'"Immaginazione", quella intertestuale della vostra "Taverna"...

FONTANA- Si può parlare di modelli di poesia, oggi? E di ultimi? E che istruzioni daresti?

PIGNOTTI- Certo che si può parlare degli ultimi modelli di poesia, oggi. Se ne può, e se ne deve parlare, perché ci sono. E ci sono anche gli ultimi modelli di altre arti: visive, verbali, verbo-visive, intermediali, sinestetiche...Per diversi aspetti e per varie considerazioni le mie recenti panoramiche sulla produzione verbo-visiva, poetica e narrativa si pongono appunto anche come istruzioni per l'uso di simili messaggi estetici. Vorrei precisare però che ora, come vent'anni fa, le mie "istruzioni" non vanno intese alla stregua di ricette per fare un'opera — purtroppo, non per colpa mia, è successo — ma come chiavi di lettura.

Ad ogni modo se proprio dovessi dare delle istruzioni spicciole al lettore d'oggi gli direi di fare molta attenzione a due livelli di produzione estetica: quello estremamente basso, analiticamente riduttivo,

e quello estremamente alto, consapevolmente stratificato.

Indicativamente: la sintassi di grado zero da un lato, e la sintassi multimediale dall'altro. In entrambi i casi comunque un gran lavoro di fantasia, un dispendio di attività edonistica, una evidente inclinazione ludica. Impariamo a spostare l'occhio dal pittore al "costruttore di immagini", dal poeta al "poetry-maker".

MANICA- Passiamo un attimo dal manuale al dizionario. Per ogni parola che ti proponiamo dacci una definizione. Non solo storico-operativa, ma che sia indicativa di quelli che immagini siano i percorsi a venire. Così senza pensarci troppo. Anche un pò per gioco.

(A turno ciascuno propone una parola da definire)

FIORE- *Libro*

PIGNOTTI- L'oggetto che da qualche tempo passa sotto il nome di libro è destinato a mutare profondamente. Il libro originariamente era il mondo, con i suoi segni naturali, e tornerà ad essere il mondo, con i suoi segni naturali, tecnologici e culturali.

TARQUINI- *Parola*

PIGNOTTI - La parola è un buon segno. Le sue quotazioni che erano tempo fa in ribasso stanno risalendo. La parola necessita però di profonde ristrutturazioni; dovrà sempre più tener conto della concorrenza degli altri segni. Per il futuro punterei, esteticamente, sulla parola pre-visiva e post-visiva.

FIORE- *Immagine*

PIGNOTTI- La amo con tutto il cuore. L'immagine arriva subito, anche se non comunica perfettamente. Il suo fascino risiede, a parer mio, nel fatto che c'è molto lavoro da fare per poter utilizzare i segni visivi come una lingua meno approssimativa.

FONTANA- *Medium*

PIGNOTTI- Il medium... i media... Oggi si parla spesso di nuovi media: il video, il computer, il laser... Li guardo con sospetto e con attenzione. In proposito ho scritto qualcosa di critico, ho dedicato delle lezioni universitarie, ho fatto delle inchieste per la RAI... Mi interessa insomma mettere le mani nel loro motore per vedere come funzionano. Ma i nuovi media sono anche i vecchi media usati in modo insolito. Con un lapis e un foglio è possibile fare cose più sorprendenti e inaspettate che con un marchingegno elettronico. D'altronde

la maggior parte della video-arte non è che la trasposizione di opere dal quadro da cavalletto al piccolo schermo.

MANICA- *Sinestesia*

PIGNOTTI- Sinestesia, o per meglio intenderci un'arte destinata a coinvolgere tutti e cinque i sensi. Non solo la vista e l'udito, a cui fin qui si è sostanzialmente rivolta l'arte, ma anche il tatto, l'odorato, il gusto. Sono zone quasi totalmente inesplorate dall'artista, mappe estetiche su cui è scritto "Hic sunt leones"...

FONTANA- *Intermedialità*

PIGNOTTI- L'interazione, la fusione, dei più svariati strumenti, tradizionali o recentissimi, naturali o tecnologici, in vista di un risultato estetico. Affiancherei questa idea a quella di sinestesia, poiché entrambe contemplano un potenziale ampliamento della progettualità. Ma mi sto facendo troppo serio, anzi serioso...

MANICA- *Classico*.

PIGNOTTI- Se è classica l'opera che può essere considerata un modello di stile, culturale e estetico, la mia opera, ad esempio, è classica. Con i tempi che corrono è inutile fingersi modesti...

FIORE- *Poesia*.

PIGNOTTI- Preferisco quella corta e con lo scollo. Nel senso che in genere ho in uggia le poesie che non entrano in una pagina, e quelle che non lasciano intravedere nulla dentro.

DOCIMO- *Taverna*.

PIGNOTTI- Vogliamo immaginarla, almeno idealmente, come il futuro luogo d'incontro di una cultura sinestetica? Una specie di video-disco-biblio-ludoteca?

TARQUINI- Che pensi di questa taverna? E' imbarazzante rispondere?

PIGNOTTI- No, di questa taverna ne penso tutto il bene possibile. Altrimenti avrei fatto a meno di venirci. Però mi inquieta un pò il ritardo dei briosi musicanti e della compiacente cameriera... Per caso non è il loro giorno di riposo?

DOCIMO- Hai scritto di recente che è il nuovo a ricercare noi.

Era la conclusione di un lungo ragionamento intorno alla poesia d'oggi.

Ma più in generale come spiegheresti questa affermazione?

PIGNOTTI- Sì, ho scritto che per pigrizia mentale, per scetticismo critico, per miopia culturale, o per altro, noi possiamo anche non ricercare il nuovo. Per l'esattezza però, aggiungevo, è il nuovo a ricercare noi. L'affermazione era diretta a chi con la scusa del postmoderno, del citazionismo, del pensiero debole o di altri alibi, fa le orecchie del mercante, lasciando intendere che il mondo si è fermato, che le avanguadie sono finite, che ogni ricerca di uno scarto dalla norma è superata.

Il più delle volte le notizie non le dà l'artista, né tantomeno il critico: le dà il giornale. Anche a non frequentare l'edicola, anche a non accendere la radio o la televisione, è con quelle notizie che bisogna fare i conti. Comprese le entrate e le uscite estetiche.

FIORE- Quali sono i rapporti tra la tua attività di teorico e poeta con quella di professore al DAMS di Bologna, un corso di laurea della facoltà di lettere in cui l'intermedialità dovrebbe avere una funzione portante?

PIGNOTTI- L'intermedialità, la multimedialità, la "tuttologia" del DAMS, sono ovviamente assai confacenti con i miei connotati artistici, teorici e globalmente culturali. Più che a imbottigliare le menti degli studenti, tendo a proporre e a provocare temi assai suggestivi per i giovani: i new media, i rapporti fra parola e immagine nell'arte del Novecento, la lettura semiologica di messaggi visivi, le correlazioni fra arte e pubblicità...

DOCIMO- Qualcosa sul rapporto fra pubblicità e arte...

PIGNOTTI- "La poesia ve lo dice prima. La poesia ve lo dice meglio". E' l'inizio di una mia vecchia poesia ricalcato su uno slogan pubblicitario di una trentina di anni fa. La letteratura del Novecento deve molto alla pubblicità, come la pubblicità deve molto alla poesia e all'arte d'avanguardia. Ho fatto quanche tempo fa un'inchiesta televisiva per RAI 2, incontrando Armando Testa, Emanuele Pirella, Gavino Sanna, Milka Pogliani, Marco Mignani e diversi altri noti "creativi": tutti mi hanno esplicitamente detto in vario modo di avere attinto alle avanguardie artistiche (e qualcuno specificamente alla poesia visiva), di averne espropriato qualche fetta di linguaggio, come del resto avevo dimostrato, con esempi alla mano, in una mia serie di scritti illustrati, tempo addietro.

Però è anche vero — lo hanno ribadito Argan e Dorfles nella stessa inchiesta — che l'arte del nostro secolo si è nutrita assai di pubblicità.

MANICA- E qualcosa sull'elettronica?

PIGNOTTI- Ne ho già accennato, parlando dei nuovi media. In sostanza dovrei rispolverare il mio annoso discorso sull'arte tecnologica, e aggiornarlo. Non si tratta di essere a favore o contro la tecnologia o l'elettronica, ma di cercare di capirne il funzionamento e l'impiego adeguato.

FONTANA- Scusa Lamberto, ti interrompo un attimo: mi offriresti una poesia da masticare? Tu ne hai masticate tante, e tante ne hai fatte masticare, naturalmente in senso non figurato, come i nostri lettori sanno; ma di quanti altri modi di trattare, fare, avere a che fare, essi non sanno?

PIGNOTTI- Ma sai, l'idea del chewing-poem, o anche dell'ostia da me firmata, presuppone che il fruitore ingerisca il corpo stesso della poesia. Si può parlare simbolicamente di transustanziazione; più materialmente di poesia da mangiare. Torniamo con ciò alla sinestesia: poesia da mangiare, da odorare, da annusare, e così via.

MANICA- Per concludere, Lamberto, quale poesia ti resta in mente dagli anni della scuola?

PIGNOTTI- Non sono mai riuscito a imparare una poesia a mente, né a scuola né dopo. Neanche le mie. Solo pochi versi, come: "T'amo, pio bove", "Chiare fresche e dolci acque", "O cavallina, cavallina storna"... Mi sono comunque serviti quando li ho tracciati con bombolette spray sui muri di strade e gallerie d'arte, in una serie di performances dal titolo *Lamberto Pignotti scrive versi immortali...*

FONTANA- Un momento! chiudiamo in bellezza. Visto che la memoria non ti aiuta, leggici qualcosa di recente.

PIGNOTTI- Ho a portata di mano queste "Poesie elettroniche". Che ne dite?

FIORE- Sono composte al computer?

PIGNOTTI- No. Le ho chiamate così perché si ispirano ai linguaggi elettronici (video, foto, spots, clips, cinema, ecc).

Quello che succede in queste poesie è un pò il frutto di una fantasia che non parte dalla natura, ma dalla realtà vista e sentita attraver-

so i media elettronici. Ma a gente come voi è superfluo spiegare certe cose. Meglio passare alla lettura.
(Legge)

Nelle tinte squillanti stese a campiture unite
prevale l'espressione sexy
enfatizzata dalla ricercatezza del trucco
e le linee sembrano così avanzare contro lo spettatore
avviluppandolo in una sorta di immagine realizzata in esterni
con riflessi naturali e con l'ausilio di un flash frontale
come luce di schiarimento. Seminascosta
sotto questa sua aria disarmante c'è tutta quell'ironia
il cui fascino sta nel lievito segreto delle cose non dette,
nel profumo che è una risata aperta, piena di brio e benessere:
il centro di interesse è dato dal candore dei denti
con una simulazione di movimento impressionante.
Per queste strade, a questi incroci, in questi labirinti,
tutta a pizzi neri, guanti al gomito e tacchi a spillo,
rende infine il senso di un'esperienza umana d'eccezione,
ripensata senza idealizzazioni o sconforti,
nella sua complessa e contraddittoria realtà.

(Legge una seconda poesia)

Appaia dunque piangente, arrabbiata o intenta a giochi erotici,
congelata nel mezzo di un gesto; sarà assaporata con devozione,
l'isola senza confini, una terra di leggende
che parlano di cacciatori di teste, di pirati,
di giungle imprevedibili, quando verrà la volta
del fagiano all'orientale,
trasformata stupendamente in materiale sonoro e visivo
di alta qualità: ne avrà maggior risalto
la delicatezza degli asparagi che la seguiranno.
E' la volta del lungamente vagheggiato, perfettissimo, amore?
Dopo il rito del tè
servito nella biblioteca del castello,
la dea ritorni però semplicemente donna
controllandosi magari in uno spezzone della pellicola:
abbondino allora sulla mensa tuberose e mughetti,
poiché nelle ultime scene, evidentemente,
si fa presto l'ora di cena.

(Legge una terza poesia)

Senza lasciarsi condizionare dai carati di una gemma eccezionale
affrontando la navigazione a bordo di piroghe,

con le trasparenze possono prodursi dissolvenze,
sia semplici che incrociate, fra varie scene, subito vedendo
allora quei corpi celesti come erano
in un'epoca alquanto vicina all'origine dell'universo,
e nello scegliere i materiali apparentemente incoerenti,
nell'inventare la violenza dei colori, ma senza dimenticare
le danzatrici e le cortigiane,
le auguste consorti e le grandi favorite,
rendendole trasparenti,
ovvero capaci di trasmettere qualsiasi tipo di segnale,
è questa una stupenda metafora, che irradia
di un'intensa e vibrante luce l'esperienza della vita
e si dilata a dimensioni cosmiche,
al di là del tempo e dello spazio.

(A questo punto i bicchieri sono tutti vuoti)

Le riviste

LA VOCE
Il mensile intelligente di Verona
Direttore responsabile: Eugenio Miccini
Redattore capo: Sarenco
Via Domegiano 4, 37031 Illasi (Verona)

FLASH ART
La prima rivista d'arte in Europa
Direttori: Helena Kontova e Giancarlo Politi
Via Carlo Farini 68, 20159 Milano

ARTICS
Trimestral multilingüe de les arts i de les ics
Direttore: Vincenç Altaió
Trafalgar 37 3er 2a, Barcelona 08010, España

O
Rivista diretta da Tsuji Setsuko
Komatsu Apt. Honan 2-18-17 - Suginami-ku Tokio, 168 - Japan

TÈCHNE
Direttore responsabile: Eugenio Miccini
Redattori: Paolo Albani e Lino Di Lallo
Via del Moro 11, 50123 Firenze

YOUNG MAN, YOUNG DOG

Stralcio dal romanzo in progress «Il moto apparente del sole»

FLAVIO ERMINI

Abito la mia sola forza e anch'io scrivo per salvarmi. In quella falsa descrizione di un parco, Isis colpì Lou con una pietra. Non resta che allontanarsi. È questo il sentiero che nell'ultimo tratto s'inerpica sul versante occidentale dell'isola?

Eccoti la tutela di un dio, due lance, una spada. Oppure sei ancora abbagliato dalla verità? Non è necessario celarsi nei tabernacoli per ammaestrare i propri mali.

Non chiedo protezione che a te. Isis possiede inoltre le armi degli uomini e tanti libri di guerra. Non c'è nessun altro qui adesso. Visse in quella zona di pericolo.

La sua biblioteca, dissimulata da veli e tendaggi, al riparo da fuochi divorati. Isis è la stella di prima grandezza che si posa sulla Tomba dei leoni dipinti. Oppure era la forza offesa che si trasformava in violenza offensiva, secondo la norma.

Non muovo un passo nella giusta direzione. Eccoti un portasfortuna. Poi arrivò Blei, vestito con gli scarti delle vesti altrui. In questo scontro alla pari, lascio la mia parte alla vendetta degli dei irritati.

Soltanto la mattina dopo lei entrò in ballo. Ti spiego il meccanismo del mio cuore. Aron Hector Zihal. Quei piccoli trucchi di cui Isis si serve senza esitare.

Solo un piccolo rumore, come se nella stanza accanto un piccolo oggetto fosse caduto. Blei enumerò gli elementi che un tempo conducevano gli eroi alle prove del destino. Non so ancora a chi attribuire quelle orme confuse.

Ma la leggenda non finisce qui. Zihal osserva quello spettacolo che infondeva spavento. Isis. Sono la donna presa in trappola dalle stelle. Vicino c'è il male fatto ai deboli.

Il nuovo viaggio si svolge nel consueto luogo del labirinto. A poco a poco Blei conobbe ciò che lo predestinava all'eccesso finale. La complicata macchina di due ossessioni. Io invece ti chiedo, sei tu la persona che doveva occuparsi di me?

Le maschere che coprono via via il suo volto. Ma Lou subito risuscitò e disse a Isis, eccomi, sono tornata. Qui c'è il tempo guadagnato.

Chiamata o non chiamata, verrò. Ecco a cosa serviva la seconda lancia. Dove fioriscono i fiori della neve, Lou ha un significato che va dalla parola alla verità.

Le tenebre e la vergogna. Isis risalì sulla zattera. Sono fiera delle mie illusioni e di ogni colpa. Lou tornò ancora sulla propria strada.

Non farò altre domande se non sarà necessario. Lou. Entrando nel regno delle ombre, Isis la sorprese nell'immobilità, sul ponte che unisce la spiaggia all'isola del bosco. Nemmeno Blei venne ingannato dall'indirizzo falso che qualcuno gli aveva suggerito.

Sottraggo al tempo una nuova parola. Lou che andava mutandosi in piccolo uccello rifiutò l'aiuto che Blei le offriva. Non m'interessa imparare i passi giusti.

Finché il serpente edenico resta acquattato tra i giacinti, avanti, sbarazziamoci degli enigmi. Isis era sempre lì a precederla, malgrado gli errori. Non cerco un esito dal labirinto.

In cammino, alla ricerca di nuovi angeli e spiriti. Isis lasciò la riva dello stagno per celarsi un'altra volta nel bosco. La sua futile grazia. Ma anche la sua assenza e le varie possibilità di nominarla. È un processo che va attuato gradualmente.

Eccoti una pecora bianca e una perlina rosa. Chiusi gli occhi, lei gioca alla ruota, Mi aiuterai a raggiungere il villaggio? Questo sogno ricorrente di un amore ignaro di fisicità.

Un cestino di vimini per la lana colmo di ciliegie e quei pochi libri che lei andava rileggendo. Raduno a mia difesa qualche sospetto di tradimento. Mr. Thomas è assente, oppure viene attaccato alle spalle. Addio.

La sua grotta nell'ombra e la mia docilità. Blei prese posto in campo nemico. Vorrei che ti guardassi da quei fuochi di paglia. Proprio allora l'uccello del sole ricominciò il suo canto.

Una lotta col vuoto, con tutte le armi. Nemmeno Blei può esimersi dal pagare per gli errori compiuti. Le fiamme circondarono la collina dalla quale hanno origine tutti i fiumi che solcano il mondo degli uomini. Anche a questo racconto è privo di lacune esplicite.

L'incendio della reggia di Persepoli.
Settembre. Tra le macerie viene svelato
qualcosa di quel segreto.

Non erano lontani gli animaletti dal corpo in vetro e la testa e le zampe in cristallo. È una casa abitata da principi e ballerine. Anche Thaide è prossima a mutarsi in sabbia. Capisco quel che dici.

Si lasciò cadere ai suoi piedi e le chiese perdono. Non farmi del male, la pregò Lou. È questo il rovescio delle cose.

Non ci sono più nomi, ma numeri allineati nei loro colori uniformi. A Mr. Thomas restava il compito di rifare in un lampo la strada percorsa. Tra cunicoli e cripte, è lei la donna che torna in sé.

Sul versante occidentale dell'isola Mr. Thomas le insegnò come si fa a governare le nuvole. Oppure Lou venne spinta verso la stanza dove non arrivava il fuoco. Anche così è una muta adesione alla tua vita.

I miei fantasmi e le sue mura. *Sapere, uccidere, creare.* Baudelaire. Sul podio tornò il vate, con il sacerdote e i guerrieri. Ecco quanto bruscamente si conclude la lieta ricorrenza.

Due messaggi affettuosi e un appuntamento mancato. C'è di peggio. Thaide ha spesso ragione e torto insieme. Non lontano combatteva l'eroe demente.

In realtà lei cerca di resistere alla propria dispersione. Questo è il quadro di una regione oscura e il mio autoritratto. Lou si chinò a capire se stessa. Io invece ho la menzogna dalla mia parte.

In questo caso il fuoco viene utilizzato come scenografia. Siamo fatui, siamo ciechi. Riposo sugli allori. Entrambi avevano giurato obbedienza al Maestro dei mesi. Ma se non è questo che vuoi, girerò attorno a te.

Ecco un aspetto dell'evento fondatore. Tu puoi vedere, e allora dimmi cosa vedi. Thaide si destò in catene, in un putiferio di angeli e demoni. Non mancano che tre giorni al sacrificio.

È il terzo progetto di una discesa agli inferi mantenendo la tutela di un dio. Un'altra onda sta arrivando. Per la quarta volta Mr. Thomas scelse la luce.

Poiché la vita vera dilegua senza lasciare traccia, nemmeno tu sei necessaria. Thaide portò in piazza uno spettacolo ambulante. *Idalium.* Qualcuno attribuì un senso letterale a questa frase.

La negazione, il disprezzo, il trionfo esibito. Esistiamo solo in colui che ci fa abitare nei suoi pensieri. La separazione successiva ebbe luogo in settembre e le sue circostanze sono tutt'oggi poco note.

Tutto quello che ascolti è falso. Lei tenne lontano Suffeno dal palcoscenico per più di un giorno. Da qui all'errore il passo non è grnde.

La seduzione dell'inerzia. Blei scelse per qualche tempo il silenzio. Ora comprendo cosa significano queste parole. All'esecuzione di Lou verrà anche lei signore?

Quel piccolo universo in cui Thaide viveva. L'altro castello venne costruito nel teatro di posa. Oh, perché ve ne andate? Anche l'orco con la scure è incappucciato.

Una parola magica guida l'emozione. È vero che non riesco a risalire la china. Colpendo Lou, Thaide fece del male anche a Mr. Thomas. L'oscurità in cui è inevitabile procedere. La uccise con l'arma che usava per tenere lontani i guerrieri di Segnitz.

Una parola rovesciata organizza il terrore. Ho il diritto di non capire. Nemmeno Thaide intendeva insegnargli come si fa a nascondersi. Purtroppo a questo punto una parte della storia s'interrompe.

Ecco il grande baraccone, ecco il nuovo girotondo delle identità. Anche questa serratura chiude male sull'infinito? Nella terza connessione non riuscirai a penetrare e insediarti. Qualcuno imitò l'imperfetta geometria dei suoi movimenti.

Le cose stanno diversamente, ti dico. Lou giaceva tra le rovine, vicino alla chiocciola di Stephen. È una conclusione di comodo, dopo una resistenza ardua e ottusa. Seguono i sogni più tristi.

The Factory. Ottobre. Il fuoco è in casa mia.

Il vecchio libro che avevo scelto era Mad Trist di Launcelot Canning.
E. A. Poe

The Factory. Ottobre. Era una cella angusta e priva di finestre. M'interessa questo progetto. Uccidere Lou.

Il silenzio va coprendo il mormorio del mare. Non ti piacerebbe allontanarti dal cammino che porta dalla nascita alla morte? Tutti gli altri protagonisti erano riuniti nella sala del mappamondo.

Lou. Ecco il lungo viale d'accesso all'architettura in rovina del tempio, dove Nico la teneva prigioniera. È lei il mondo contro il quale vengono piano a registrarsi tutte le interferenze della storia.

Sono parole spezzate e rese ocure da lacune. Lou si precipita in cielo. Il suo nascere, il suo espandersi. Vestita di altri abiti, cercava ovunque il paese dell'immortalità. Per ora non conosco che la paura.

Per interrompere il suo cammino, qualcuno ha eretto un muro. The Factory. Rispecchio il mio destino nella domanda paterna. Oh, quelle parole che non si fermano mai.

Era lei la morte. Introdusse la paura, la violenza, il nulla. Sono il narciso che non guarda mai il volto dell'altro. Oppure saranno i veri demoni a secondare Blei nelle variazioni di un motivo familiare.

Si tratta di una nuova interruzione. È qui che si conclude il processo

di approssimazione all'ignoto? Ti chiedo di prestare attenzione al mio destino. Era proprio Nico la creatura che si lamentava sull'argine.

Questo diario ripetuto e variato e quegli inchiostri in diverso colore. Lou progettò per sé e Volusio una casa in un angolo. Gli altri potranno vedere lo spettacolo soltanto in sogno.

The Factory. Sotto la luce scialba della luna, Blei indicava col bastone di volta in volta un fiore o una foglia. Ho percorso all'incontrario la strada di Mr. Thomas.

Questa è la mia idea. Inferno o cielo, che importa? Oppure è la storia che non finisce mai. Tuttavia vorrei dimostrarti che il nome di Lou è un mero ornamento.

Una stanza di segregazione nello stabilimento di pena in disuso di Blei. Che farsene di una scoperta che impaura? Nico sarà di colui che saprà trasformarla in un feticcio magico, diceva.

Ed ecco inventato l'avvenire. In cambio della tua amabile ambiguità, vuoi che ti ripeta quelle parole che tanto ti piacevano? Julius Zihal è il folle irretito dal ricordo di un'avventura che forse aveva vissuto.

Quel fiume che scorre a velocità sempre uguale. Un'altra cosa che ricordo è il camion dello stabilimento di pena. In apparenza si trattava di un intreccio di storie amorose e di raggiri.

Un movimento indefinitamente accresciuto. Venivano poi le ultime ombre. Il risultato dovrebbe essere la morte.

L'esercito di Segnitz si mise in marcia molto presto di mattina. Quei luoghi narrativi con regole misteriose. A Lou, seduta accanto al fuoco, Nico porge una veste di saia. La terza scena fu prima modificata e poi soppressa.

La paziente ricerca del quarto guscio protettivo. Oppure ti guarderai bene dal ripetere quello che abbiamo sempre detto? Nico vive ora in solitudine. È questa, signore, la spada con la quale facevo la guardia a Lou.

C'è una guerra in atto e lei è il nemico. Altre parole nascondevano fatti di carattere apparentemente soprannaturale. Oh, i suoi frammenti rimasti a riva. Nico stessa va raccontando tra le genti che Lou sta piano piano sparendo e che tra qualche tempo nessuno la vedrà più.

Ed ecco che ricompaiono i fiori che fanno addormentare. Nico. Il

suo sguardo si posò sulla quinta frase. Chi vive in quello specchio?

Poiché non restano altre possibilità, Lou rientra nell'ombra. E allora Nico tornò all'isola del bosco. Oh, si udissero più spesso le sirene.

Lou. La sua storia è questa dolorosa decomposizione. Torno anch'io all'isola del bosco. Davanti alle quinte, era lei il personaggio più difficile da definire.

Il prato tra l'antico pioppo e una piccola viola. E quel vento. Blei nomina ciò che vuole ricordare. Anch'io sono la piaga e il coltello.

Un itinerario dal verde al grigio. Ti parlo di ciò che avviene prima e dopo una pausa. Nico giaceva nascosta al fondo di una parola.

Un movimento orizzontale, in basso. Poiché ogni singolarità ha qui un posto e un senso, Lou riappare e Blei come fonte di luce. In realtà, la sua vocazione esigeva una nuova rinuncia.

Un movimento ascendente. È vero che le scene mutavano a ogni parola. Ecco per esempio la sua figura andare in frantumi. Non ho più nulla a che fare con gli altri coreuti. Blei trascrisse una nuova visione.

Un movimento orizzontale, in alto. Nico è la vendicatrice che ha fatto il suo dovere. Guardò a ritroso verso le orme lasciate sulla neve. Non esiste la possibilità di essere a casa nel tempo.

Un movimento discendente. Nico è anche la fiera braccata dai cani. Non riconosco nulla di ciò che vedo. Poiché era circondata da mura, scambiò un'infermità con un'altra.

Delosea-Insel. Novembre. Anche in questo luogo, ciò che vedi esiste.

Un castello di carta che un soffio basta a far crollare. Ciò che può accadere non rivela ordine, né finalità. In un inno cantato in tante lingue, Kleist cercava una forma sostitutiva del principio vitale.

Lou è l'angelo bagnato che questa lingua penetra. So che spetta a noi il compito di conquistare Idalium. Era un progetto così poco realistico.

C'era un posto nell'orto dov'era vietato andare. Sono alla ricerca dell'elemento invisibile e comune. Lou era l'ultimo aspetto di un movimento. Insensibilmente, ma le cose sono cambiate.

Il silenzio degli dei verso chi ha mentito. Anche lei, come Thaide, faceva la propria parte e quella di Mr. Thomas. Ora esiste in quanto si avvia a non essere più.

È un luogo votato al vuoto. Delosea-Insel. Lei rispose che non intendeva restare. Kleist si discosta dalla via nota. Vado verso il silenzio. Anch'io.

È un'opera d'imperfette simulazioni. In verità, su Kleist pesava il carico di altre esistenze. Ancora adesso prendo alla lettera i libri che leggo.

Non ci sono altre decisioni che tu possa prendere. Questi insignificanti particolari e la patetica difesa della propria vita. Lou era il cane randagio che nessuno finora aveva osato fermare.

In un piccolo spazio sono racchiusi tutti i tempi dell'oscurità. L'alternarsi sempre replicato della gioia e della tristezza e la morte di Lou. Sono certo che in un'altra occasione avrei scelto una via diversa. Kleist. Ecco il momento di trasformare il presente in ricordo.

Durante la traversata del mare, lontano da Idalium, si levò improvvisa la tempesta. Qualche fremito d'arpa, un tremolo d'archi e lei non c'è più. A partire dalla riva si estende un vasto territorio ancora inesplorato. Anche l'altra distanza di cui parli è grande?

Suffeno evocò nell'ombra l'oggetto taciuto. Un possesso a vuoto. Se non ti posso uguagliare, ti dichiaro guerra. Al terzo giro, Lou venne sbalzata dalla giostra.

Verso quella fine. Lou era il bene solo supposto di una categoria artificiale. Kleist inumò il suo corpo nell'orto, dov'era vietato andare. Chi poteva supporre che il torto non era interamente dalla sua parte?

Ecco il risultato di una deformazione. Accade sempre così quando la morte perde il suo slancio affettivo. Ti dico che non è stato uno scontro alla pari. Quei suoi personaggi votati all'insuccesso.

Dall'alba sin quasi al tramonto Blei seguì sulla terra bagnata le orme di colei che gli si era manifestata a Idalium. Ecco il regno del travestimento. Nel rispetto scrupoloso di un modello, Lou andava modellando assiduamente la propria maschera.

Sono il cigno dileggiato. Oh, il candore delle sue ali. Sulla Castiletz, Blei trovò due armature e una balestra. Dopo la festa degli esuli inventerò io stesso il bene e il male.

Un mistero in piena luce e ancora quel gelo. È la musica originaria delle parole la tua nuova arma offensiva? Blei ricalca minutamente altre figure conosciute.

Un concilio di elfi e la sua imitazione. Per la scena del giudizio universale, eccoti una faretra colma di frecce d'oro. Nella zona in cui comunemente s'incontrano i demoni cacciati, Kleist era il mercenario in patria e l'angelo di fiamma e gelo.

Quella che segue invece è la solita storia. Cambio la mia identità con quella di un compagno ucciso. Kleist andava per la contea svelando ciò che avrebbe potuto rendere incantevole il trascorrere del tempo.

T'insegno a evitare il tragico esito della vita. Non era più necessario che Kleist s'intrattenesse con lei. Ecco il cammino che porta all'esperienza artificiale della malinconia. Lou ricomparve nel sottofinale in veste d'infermiera.

Un movimento di espansione vittoriosa. Lou annunciò l'angelo sconfitto ai bambini. Ma poiché alla volta celeste resta sospesa una bilancia, Dio non perse l'aspetto di una complicatissima prigione.

Faccio un altro passo avanti. Qui c'è il disegno totale dell'esistenza. Dovevo immaginare che qualcosa non andava. Alla fine abbandonarono insieme la riva.

Quel gioco di apparizioni, di sortilegi, di falsi prodigi. Lo so che le storie più belle sono finite da tempo. Spesso invisibile, Lou può ora assumere qualsiasi aspetto. Vorrei inoltre distinguere la mia voce dalle altre.

La disgregazione dell'ombra, degli esseri, delle cose. Lou cadde nel vuoto, con le sue tavole della legge. Eppure la rottura con il passato non fu così violenta e definitiva come qualcuno vuol far credere. D'altra parte, le tentazioni del diavolo non sono infinite.

Penso a tutte quelle frasi dove il tempo si frammenta all'infinito. Kleist è il cavaliere errante che urta contro il cielo. Lo so che nemmeno le tue ali sono d'oro.

La mia distanza dalla vita. Dicembre.
L'invenzione della solitudine.

L'insorgere delle ostilità provocò la continuazione del racconto. Ecco uno scorcio sul sereno mondo di Flavia. Dimmi quanto ti fa soffrire Lou. In realtà, sul campo di battaglia non c'era un solo soldato.

Un legame si è stabilito tra l'avvenire e Suffeno. Tra l'ospedale militare e la compagnia degli omnibus, noi invece siamo pesci fuor d'acqua. Flavia addebitò a Lou almeno due colpe. Mi adatto alla vita.

L'esercito di Volusio arrivò fuori tempo. E così all'ultima casella non c'è più lei che muore. Segnitz era la città indifesa.

Già prigioniera di un atto finito, Flavia giunse nel momento in cui Lou cadeva. Ma sì, è ancora possibile un ritorno all'aurora del mondo. Mr. Thomas si traduce in tutte le possibilità.

Eludo la morte per il tempo che mi è dato. Flavia seguì Mr. Thomas di nascosto, dissimulandosi tra la folla. Ora è Lou il demone superfluo. Oh, il peso della luna e del tempo residuo.

Il bastimento di carta dei bambini e i bambini rimasti a riva. Ma nella luce dell'unico specchio non vedo che due volti. Flavia non aveva dimenticato la distinzione tra errore e verità.

Il vialetto che gira intorno alla collina. Si trattava di cogliere i fiori proibiti caduti fra le rovine e le ortiche. Per esempio, accanto a un bambino che gioca a guardie e ladri con un altro bambino c'è un'isola triangolare. Dalla parte opposta si andava nel cortile della chiocciola.

La *Casa della vita* di un amico in esilio. Flavia pone l'accento su un'altra questione. Mr. Thomas è il monarca che organizza l'adunata dei ricordi. Non volevo allontanarmi troppo. Vuoi che giungiamo a un accordo?

Azioni gloriose, campagne militari. Eroismi o disfatte. Blei le chiese di attenersi ai fatti. Ho seguito l'immagine fraterna che svaniva, lei rispose. Flavia edificò mura che sarebbero crollate dopo pochi mesi.

Ti ripeto che nulla di quel creato durava a lungo. Lei fa come Thaide. Intonò un canto sulle fiamme e fu causa del proprio danno. Mr. Thomas invece si era posto al riparo sotto l'albero degli uccelli del sole.

Questo santuario costruito sulle rovine di un ospedale militare. Fla-

via è un collage di minimi dettagli. Oh, le sue formule contro l'abisso. Ora sono io che impartisco le istruzioni e gli ordini.

Entrambi gli episodi hanno lo stesso titolo. Flavia chiese a un soldato di aiutarla a uscire da lì. Cerca anche lei, signore, l'isola del bosco? È un atlante della vita che non pianta radici in nessun luogo.

L'esercizio di stile successivo va dal diario intimo al racconto e comprende la sognatrice e il suo sogno. Era la nota stonata del primo accordo e Flavia era più in alto. Non faccio niente di male, credo, se scelgo la via del ritorno.

Mr. Thomas fa come Stphen e indulge all'avventura senza peso. Un'osteria da sei dollari a pasto, tre armi da difesa e due d'attacco. Ti dico che io apprezzavo Lou esattamente per il suo giusto valore.

Le incrinature di questo perfetto creato, e la sua lunga e dolorosa dissoluzione. Ti aiuterò nelle ricerche, disse Blei. È un giardino abbandonato e nemmeno i pastori degli alberi passano più di qui.

Le presento, signore, tre angeli giunti sotto due sembianze. Mentre Flavia ripeteva con diligenza la lezione, Mr. Thomas venne coinvolto in una danza vorticosa e senza peso. Vogliono cambiare la mia vita.

Stephen attinse anche una luna da palcoscenico alla propria biografia. La storia è quella di un mercenario assoldato da Flavia per combattere contro tutti. Avevi preso un abbaglio, lei dice.

È la ripetizione di un gesto, davanti a un quadro di Velàzquez. Quello spazio concavo e questa rarefatta scelta di dettagli. È vero quanto dice Flavia Mr. Thomas vive ora nell'abbondanza.

Nulla che sia di questo mondo m'interessa. Flavia si addentrò il giorno successivo nel castello in aria di Idalium, con l'aiuto di Stephen. È questa l'ombra che ci stringeva d'assedio da ogni parte?

La tempesta è sedata e il demone superfluo è cacciato. Non lo aveva chiesto lei, signore, il lieto fine? Stephen e Flavia litigarono sul prezzo, senza giungere a un accordo. Unicamente Ottilia avrà il suo annuncio in una poesia.

Blei le rivolse un'altra domanda. Non credo ancora alla tua innocenza. Oh, quel silenzio iniziale. A Flavia non viene lasciata alcuna possibilità di indietreggiare.

L'accidentale incrociarsi di due eventi indicò a Ottilia e a Mr. Tho-

mas che proprio lì cominciava il regno della morte. Stephen è il guerriero omerico colpito che precipita dal carro. Rientro nell'intrico della mia coscienza.

La parola che Lou non ha pronunciato, morire.
Gennaio. Questa strada è per tutte
le direzioni.

Anche Lou andava scomparendo nel visibile. Oh, è incantevole questa nuova collezione di fantasmi. Ti prego di restare ancora un poco.

Caduta ogni speranza nella resurrezione, Mr. Thomas tornò a Delosea. Oltre quella nuvola che contiene il mare, c'è lei che posa la lingua su ogni cosa. Lo so che oggi non è prevista la consueta apparizione di Lou dopo il tramonto.

Questa è la strada che portò Ottilia lontano dai giardini di Revlon. Non credevo che fossi tu la figura che riluceva tra le macerie. Poi aggiunse alcune parole ai più sconosciute. Pertanto, Ottilia va cercata oltre questo confine.

Una seconda porta, di fronte a quella principale. Tu stesso puoi vedere quanto lei sia lontana. Che idea chiedere asilo ad alcune parole. *Aveva il corpo verde, rosa la punta delle ali, la fronte turchina e il collo dorato.* Flaubert.

L'immobile giardino di Lou. In questa sorta di annunciazione profana, Mr. Thomas non ricordava da che parte cominciare. Esisto a malincuore.

C'è dell'altro. Inizialmente Ottilia non si era incamminata verso la diga. Domandava, ma lei in quali santi crede, signore? La sua lingua, vanamente inseguita, si ritrae di continuo.

Questa è la strada che portò Mr. Thomas lontano dalla stanza di Lou. Idalium, Delosea. Anch'io ti accompagno dove vuoi.

Eccoti le mie norme di vita quotidiana. Faccio come il barista. *Sollevò le mani con le palme verso l'alto e inclinò il capo.* Dylan Thomas. Chi poteva pensare che potesse lasciarci?

Un cerchio d'acqua e d'aria, e rugiada mescolata a pioggia e vento. È ora di chiudere, signore. Continuò così l'ennesima spartizione delle rovine e delle tombe.

Questa è la strada che portò Beatriz lontano dall'isola del bosco. Esistevano molte varianti in proposito. E io non ne so più di lei, signore, sulla sua ospite inattesa.

Tutto è alfine invisibile. Ecco quale fu il suo ultimo pensiero. I terrori sono pronti per altre apparizioni. Ti piace questo gioco di società?

Tre schiavi, un falso re, due indovine. Nella stanza del mappamondo lei inaugurò la stagione della luce immobile. Sono io l'attrice e questa non può essere che la scena.

Pareva un'ostinata malignità o un voluto dispetto. Jane Austen. Il mutamento e il tempo. Tra qualche ora ti aspetto nella sala delle udienze. Nemmeno lei ha discendenza, signore? L'impossibilità che torni a regnare la luce.

Questa è la strada che portò Blei lontano dalla terza casella. C'è inoltre l'impegno di usare ogni possibile precauzione per evitare di scrivere il suo nome. Come Flavia, anche lei era ubicata tra le rovine della guerra.

Questa parola non esite. Lewis Carroll. Non importa approdare a Idalium. E allora Lou riprese il suo posto nel foro azzurro del cielo. Ho messo piede a Segnitz, ma Segnitz non esiste più.

L'illusione, il miracolo, i valori rovesciati. Esattamente in questa successione il mondo di Beatriz finì. Sono suoni di ruote di carri e catene. C'era Lou in compagnia di ciò che muore.

Allora non è vero che soltanto volgendo il nostro sguardo verso il cielo è possibile vedere Lou. Quei parapetti fragili del sogno. Altrove parlo della sua fine.

Questa è la stanza che portò Stephen lontano dal porto di Megara. Oh, lei sembra neve. Allora è per lui che Fannia pronunciò la parola prigione.

Gli dei si riunirono in circolo attorno a lui. Vado alla ricerca di un paesaggio urbano con giardini pubblici e fontana. *Divenne poeta con malizia premeditata.* James Joyce. Sono monologhi che si respingono a vicenda.

Desidero anch'io che tu muoia. Oh, non capisco. Tra quell'idea di Stephen e la fine di Lou c'era una trama di false citazioni. Anche la mia maschera è troppo nota.

È una parola che fa avanzare Stephen di cinque caselle. Morire. In pochi istanti Lou venne consumata dal fuoco.

Qualcuno esegue la marcia d'ordinanza per lei che non c'è più. Ecco che arrivano i famigliari. Mancando ipotesi precise, non si poteva che fare affidamento sul sesto senso. Anche lei, signore, accetta ogni avvenire?

Questa è la strada che portò Aron Zihal lontano dalle divinità vendicatrici. Ma sì, appartengo al mondo invisibile. Lou celava anche un segreto e qualche esotismo di maniera.

È giunto il momento di morire. Pier Paolo Pasolini. In quella formula prevedibile e ripetitiva c'era l'intenzione di piacere e stupire. Lou s'installò in tale oscillazione.

Lei era la sirena e il cratere. Come Ottilia, Lou scivolò sulle proprie lacrime. Non c'è più tempo per il silenzio.

Lou segue un'inclinazione verso l'alto e le profezie sono compiute. Le pietre, il vento, l'ornamento, la terra. Ti dico che anche qui, come nei sogni, la morte non esiste.

In un caleidoscopio di maschere, Lou si diffranse verso il basso. Quei trionfi, quelle lacerazioni. Un fuoco sempre più elementare si diffonde e non restano aperte altre possibilità. Incaricata a piangere era la stupida sarta di San Genesio.

MOLLOY
Trimestrale letterario
fondato da Ferruccio Masini, diretto da Stefano Lanuzza
Via Castelfidardo 13, 50137 Firenze

STEVE
Rivista di poesia, diretta da Carlo Alberto Sitta
Via Monte Sabotino 69, 41100 Modena

PRAGMA
Rivista internazionale di letteratura
diretta da Nando Vitali
Via Casalanno 85, 80016 Marano (Na)

DUE CANCELLAZIONI

Rose für direkte Demokratie

ELMERINDO FIORE

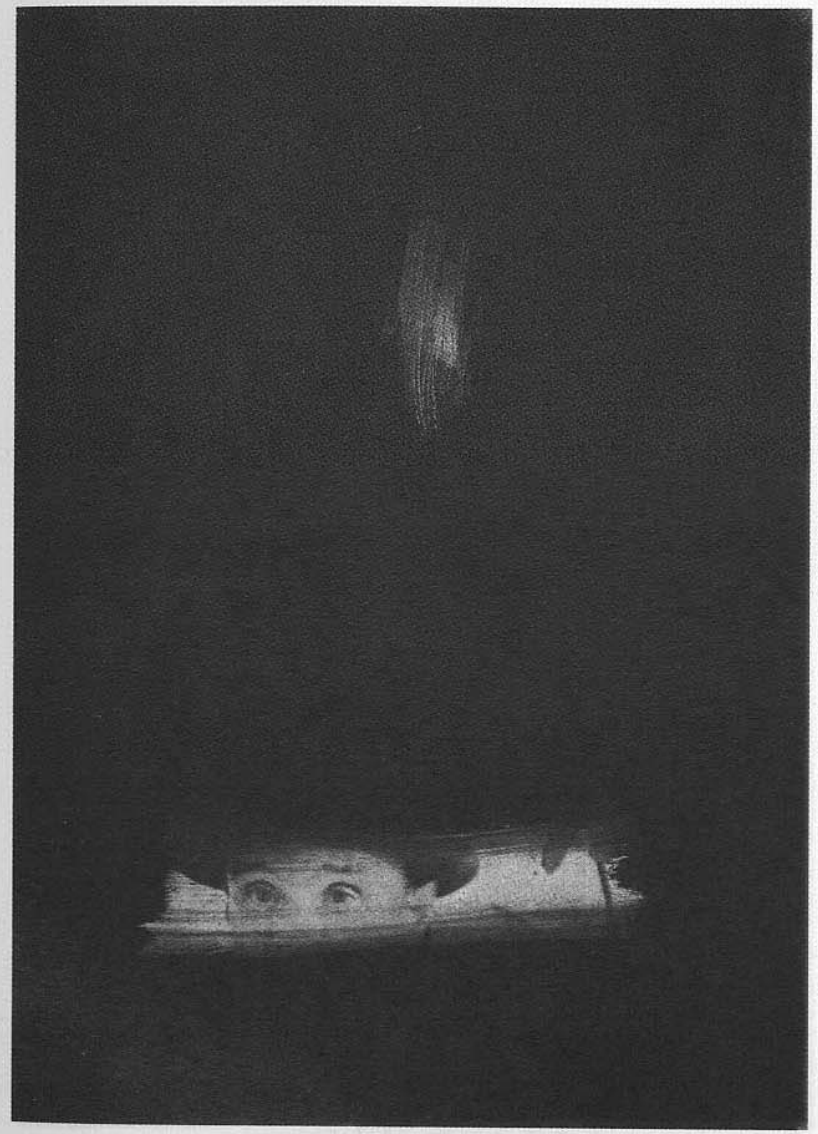
E. Fiore (con F. Calia, A. D'Ovidio, A. Jasci, A. Patrino, P. Varroni, G. Zampogna) ha fondato nel 1989 il gruppo ARTMEDIA e, in collaborazione con A. Jasci (che è stato il promotore del gruppo), ne ha redatto il manifesto teorico di cui riportiamo alcuni stralci.

Il nostro lavoro si concretizza attraverso i momenti emblematici dell'arte contemporanea, ne rimette in gioco le valenze con esplicita determinazione, le usa come campo d'azione e di dialogo, come "notizia oggettiva" da manipolare.

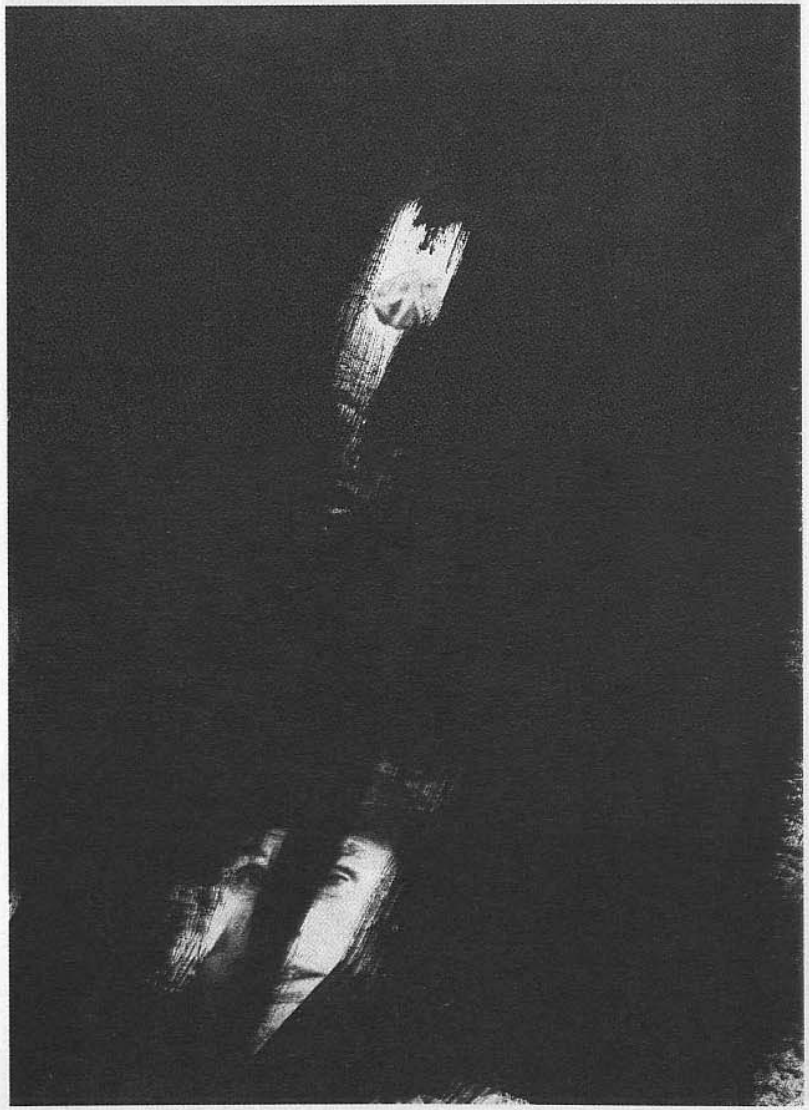
Senza emozione e con facilità scegliamo, a referenti per nuove combinazioni, opere storicizzate, opere "mitiche" già cariche di significati e ci poniamo l'obiettivo di amplificarne la memoria interna, di travisarne l'assolutezza.

Ogni nostro lavoro presuppone l'appropriazione radicale di un territorio noto su cui imbastire un'azione visiva di stravolgimento.

Tutte le tecniche di riproduzione e di diffusione facilitano il nostro compito; l'accumulo, i riporti fotografici, le cancellazioni, i confronti digressivi, le trasposizioni, fanno si che le opere da noi prese come supporto operativo sprigionino inediti piani di lettura e il nostro lavoro diventi interrogazione sui loro travisamenti.



Rose für direkte Demokratie, nero 1 (cibachrome cm. 160x100)



Rose für direkte Demokratie, nero 2 (cibachrome cm. 160x100)

ROOMS OF ENDS

per soprano, violino e pianoforte testo musica indicazioni scenografiche e coreografiche di

GIAMPAOLO GUERINI

This piece, strongly connected to musical theatre, is based on the visual, sound, gesture and text modifications of a fragment of which the arrangement is modified. The text-sound development is based on the syllable-sound relation, while the scenic - coreography development is based on the light / dark and gesture / stillness relation.

Questo brano (strettamente legato al teatro musicale) si basa sulle modificazioni testuali, sonore, visive e gestuali di un frammento del quale si riducono le sonorità e si modifica l'assetto nell'ampliarsi delle zone di silenzio, bianco e immobilità (dalla 1ª alla 15ª stanza), ma ritornando a ricomporlo identico a se stesso (dalla 16ª alla 30ª stanza). Si presenta qui integralmente il testo e le prime tre misure delle stanze 1, 7, 15, 21, 30 come esposizione della modificazione e riduzione del percorso sonoro. Come lo sviluppo testuale-sonoro si basa fondamentalmente sul rapporto sillaba-suono e sulla loro negazione (nella modificazione), così lo sviluppo scenico-coreografico si basa essenzialmente sul rapporto tra luce-buio e gesto-immobilità.

Le stanze non sono in senso metrico, ma stanze tra quattro mura (anche trasparenti); tutte con una porta, quasi tutte con una finestra, vuote o arredate. Le porte sono: la gola (testo), la mano (musica), la luce (immagine), il corpo (danza). Il brano è una favola, il linguaggio che si perde nel-

la distanza da se stesso. Distanza tra lingua e senso, tra variazione di struttura e risultato sonoro, tra luce e buio, tra suoni e dilatazioni di silenzi. Mai per un attimo s'è avuto horror vacui, la stanza può essere tranquillamente disabitata.

Testo (ripetizione-variazione), musica (suono-silenzio), immagine (bianco-nero) e gesto (movimento-immobilità) stanno di fronte alla porta aperta di una soglia invalicabile: ogni linguaggio definitivamente perso (la struttura ripete solo se stessa) non sopporta l'esterno quanto l'impenetrabile vuoto dell'interno. L'unico modo per comprendere la stanza è ignorarla.

1.

Ho só trizióne l'arga di stratta, sté sezióni m'use fiato et oni m'orse dr'ago moffèrse. L'ha sciata di stratta in forme che su ono sì monióso dopo l'un gamba resa, an dovòlle. Soràle a mulépi acque, enon tr'accia l'uggia l'equìvoc'ovo; nasc'ónde vole costì l'usàlma.

2.

Poc'avànzi l'arga appàia k'el biao demoràd, abbàia sathàn tudì di livrè'n. D'usso raso m'orròto, c'he sosténga felònia fungósa la malastrùdha eel fregio plantàdho; così soco succóso. P'orgo fruiti di solvùso rago, li scorgo prendéndon nitóre.

3.

Meo mane gualka e xresa l'ar tutàvia lìvre'n driedo. L'are k'el perdóre pegio posto, l'a rîa del suso loko gesîa fedo, et ragna, et prosòdia. Solvùso quare, kè! Anko zo diedre posar vitòria fero, loao lay rìpete, répete.

4.

Plena tina nòyte bona hhor, covèsso prestànte la frena. Che li prótende raan puro, k'el solìno gnako eel'ombra. Tam, u samégo laso zegu kruk, ani zmora, zie, ziora. Igi mo'el quèlor s'el v'à vago, suul fior m'unto.

5.

Tan'è che clero lume gnako stanco posa'n buio, anco laso del cretus col'ardi. Milàcku utàni peve sechi ruby, zie d'oci et varu taka. Stasióne novònid,m'ora giosàr k'el zencho tridho.

6.

Arso serbò lo sencho d'andi, mìselo che flamme doci laccósi, crox et roda. Gna ki lo fece, cento no pokei dali, ten spadak, ty to liza ancor. E quanti, e scue, venze d'ardi.

7.

Sortìto libe rusta, hacolà sorvàto el staro prèsoci zavo, ke'n servi m'anco. Fùmara, grava ancóra; avéa lisu lasko soco, ee'l roto zéncholo.

8.

Maltìno punta plu, d'un pisémo turkìno vaa; qe llo havùto lunci vulgi d'unda canùta prena. Sorvàto d'huorco, fumàra cera brosca.

9.

Sa porta, 'enza forza camàra; hàvuto pisèmo, posèlo lloco di zita biscàtia. Ve' ggente oségi at zoco.

10.

'Ntorzàra din lodàta s'ira, la pose kurvò. Impùne zita sa lebi lemme scavàre, lavvìdi.

11.

T'ope a tenzo lebi sdruchi, kurvò et scire vare mota pronde fè d'utéma.

12.

Seque mota sto ascìre, k'havéa topè d'ùtema valso.

13.

Se nat'andò avòrne, d'utèsto m'ale.

14.

Nete sto d'u àvor.

15.

A.

16.

Avi stò àvor.

17.

Nete avi sto comm'have avòr.

18.

Comm'have lucìve àvor, pùstiko nete rako sol'har.

19.

Seque li pusti l'ivòre rako, s'alta scolii, zàpule ech làbora.

20.

Pusti ciabo 'ccone ch'abdùce, le dette rako remòto az z'alta tresty ch'upi; lì zàpule, vali soli.

21.

Coacèrvo remòto và seàro, nitóre dretto. Pen di ritto nel caòs lebìcogno d'ettéso, ch'è planto. Gueerdon lasciàrlo v'òto.

22.

Prémolo, innicùria sull'orda; la croda dell'algia d'ettéso lloco stà 'morar il caffio. Ch'atténde oségico zono, krudo jako.

23.

Ch'attìva la vusta, s'uccénte cantor d'àlatri; qe llò sul m'uto am'pregnar di croda algia la prena. Ch'è sì dao alcun, qualcun ke pren roza comm m'aver m'osca.

24.

L'avér l'os labe costì, qualdàgia immùta la s'ùccede como zato, fresch'è di tisa. D'altro anco, l'icòrnico; s'ómm'el gail lasko vudro, el prio ruzi, la liber enxa.

25.

S'ia fè qualda luza 'l'uminàr, che s'omm'èl di flamme vudro pio giace, siucce gnavo. Vudro allimàr, com'ave pokei d'ali, sch'éltrico, prio iuróne. Soldàce, e sch'ure, l'è c'ann tosto, velògu del tristo lùnacho.

26.

Sottéso cudo c'antòsto lucìve pos'am bucho, avvidràto s'indùce ar rotar. Lunàcho, semz'aver fibràma còldito, d'innànzi com' varu tuka. Ak compir stò l'ave, sia 'ndar sol vezzo zencho lidho, q'àbbiar festùche ridolénte.

27.

Taian com'è nòyte confili, cali bràtura chè rubìno. Là pos'ava el ran puuro, cos'altre preme, refrènale. Tat, sot'agi p'onàti d'altróve, cocci d'avvio, liè, l'ora. A ffront'arsi crétoli son sdegni, suul fior monto, conóscon d'ar presa.

28.

D'àvvio serà qualka nott'urna k'apre donzàndo diedro. M'otre d'ubbi la ccosa transfùsa, str'izza zake senz'alàtri calìni, k'è ragna, è prosàdia solvùsa. Cos'ave nutrìdho, kè! Lui saccòsa l'impùna orza proo netta; calzia m'ola. Kesété, keséde.

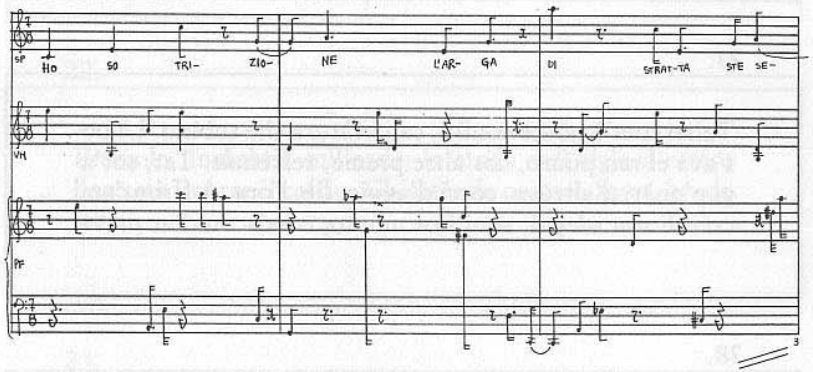
29.

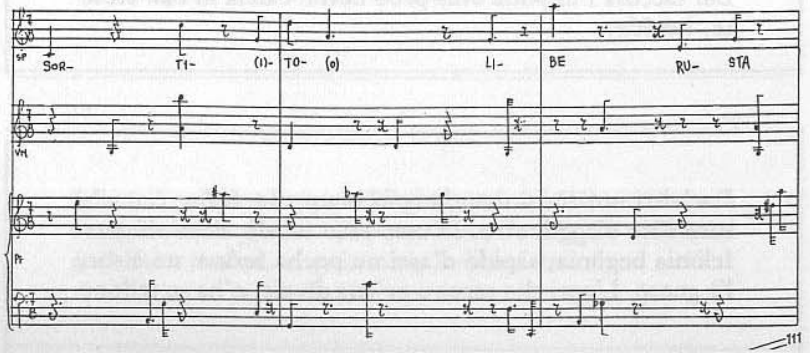
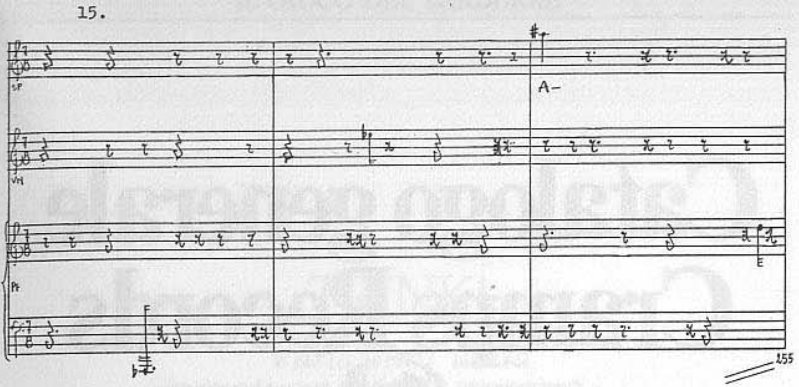
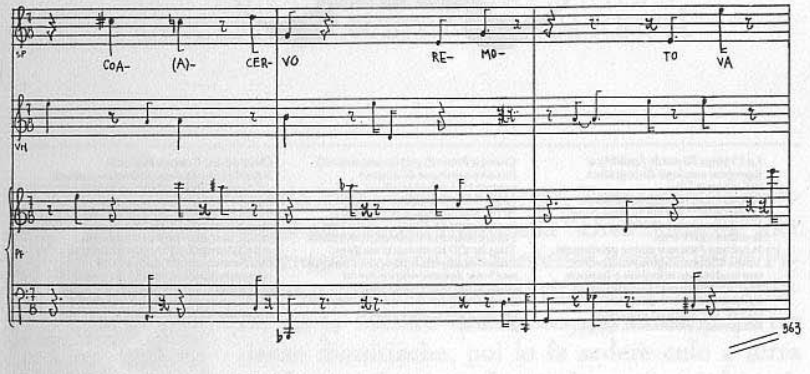
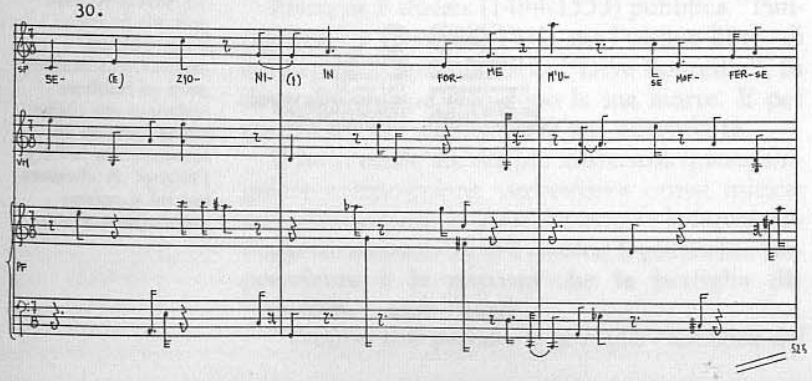
Poc'altri nottiùrni saan la cusa biaor dhe fessa, cco s'ha ruto l'ito s'èggià otro. D'usso raso fécelo, com'abbiésse felònia begònia, sàpido d'arci nu pocha ferìna; no è soco l'è gnoso. L'apri cho razza o ev'ana dìvole, n'ha su trifóne.

30.

Sté sezióni in forme m'use moffèrse. Resa an l'arga lùn gamba di stratta, che su ono soràle toni nasc'ónde. Traccia l'ha sciata, ho só di stratta l'usàlma. Fiato e dr'ago dovòlle m'orse; a mulépi acque dopo l'equìvoc'ovo sì monióso. E l'uggia non vole costì trizióne.

♩=80 1.



7.

15.

21.

30.

Catalogo generale Cramps Records

Per entrare in sintonia con tutto ciò che si muove, cambia, si trasforma. Anche nella musica.

Pour être en harmonie avec tout ce qui bouge, change, se transforme. Même dans le domaine de la musique.

To be in tune with everything that moves, changes, and transforms. Even in music.

La Cramps Records ripubblica il proprio catalogo discografico in Compact Disc.
Le pubblicazioni comprendono la discografia completa degli *Area*, la collana *nova musicha*, la collana *DIVerso*, la collana *Futura* e nuove produzioni.
Tutti i CD contengono un libretto con traduzione in inglese e francese e un'ampia documentazione sugli autori, esecutori e caratteristiche del lavoro, corredati da materiale fotografico, illustrazioni, spartiti.

Cramps Records publie une nouvelle fois son catalogue de disques compacts. Les publications contiennent le catalogue complet des Area, *la collection* nova musicha, *la collection* DIVerso, *la collection* Futura *ainsi que d'autres productions. Tous les CD contiennent un livret, traduit en anglais et français, contenant une vaste documentation sur les auteurs, les interprètes et les caractéristiques de l'oeuvre, complétée par des photos, illustrations, partitions.*

Once again, Cramps Records is publishing its own catalogue of music on compact disks. These publications include the complete set of disk of *Area*, the *nova musicha* Series, the *DIVerso* series and the *Futura* series, as well as new productions. All CD's contain librettos translated into French and English, extensive documentation on the composers, performers, and characteristics of the work, accompained by photographs, illustrations, and scores.

Cramps Records
è un marchio
Nuova Intrapresa
Via Caposile, 2
20137 Milano, Italy
Telefono (02) 55181630

Distribuzione
Best Sunset srl
Via False, 33
36050 Monteviale, Vicenza
Telefono (0444) 552600
Telefax (0444) 552688

TRINK!

Variazioni dalla "Dive bouteille" di Rabelais

FRANCO CAVALLO, STEFANO DOCIMO, ELMERINDO FIORE, GIOVANNI FONTANA, LUCA SALVADORI, ADRIANO SPATOLA, FRANCESCO TRAUZZI, WILLIAM XERRA

For "The Translation Game" the invited poets face Rabelais' bottle, to which we have dedicated the cover of the first number. It's a synthetic composition, mythical by now, which can nowadays be assumed as the symbol of intermedia research. A. Spatola's version is his last poetic composition.

uando, dopo tante peripezie, Pantagruele e compagni arrivano di fronte alla "Diva Bottiglia" per interrogarla, la nobile pontefice Bacbuc invita Panurge a compiere gesti di rito: lo fa inginocchiare, gli fa baciare la fontana, gli fa eseguire tre danze dionisiache, poi lo fa sedere culo a terra tra due seggi preparati appositamente per la cerimonia, dopodiché, aperto un libro rituale, suggerisce di cantare i versi di cui ci occupiamo in questo nostro gioco del tradurre.

François Rabelais (1494-1553) pubblica "Pantagruele" a Lione nel 1532, ma l'ultimo libro, di cui fa parte l'episodio della "Dive Bouteille", fu dato alle stampe solo dopo la sua morte. E per questo c'è chi dubita della sua autenticità.

Il fatto rende ancora più misteriosa questa singolare composizione verbovisiva ormai mitica: un'interrogazione in versi che assume la forma dell'oggetto animato a cui è rivolta. Ugualmente sorprendente è la risposta che la bottiglia dà: "TRINK", cioè "Bevi".

"Proprio così parlano le bottiglie cristalline del

mio paese quando crepano per essere troppo vicine al fuoco", esclama Panurge captando lo squillante responso come puro suono.

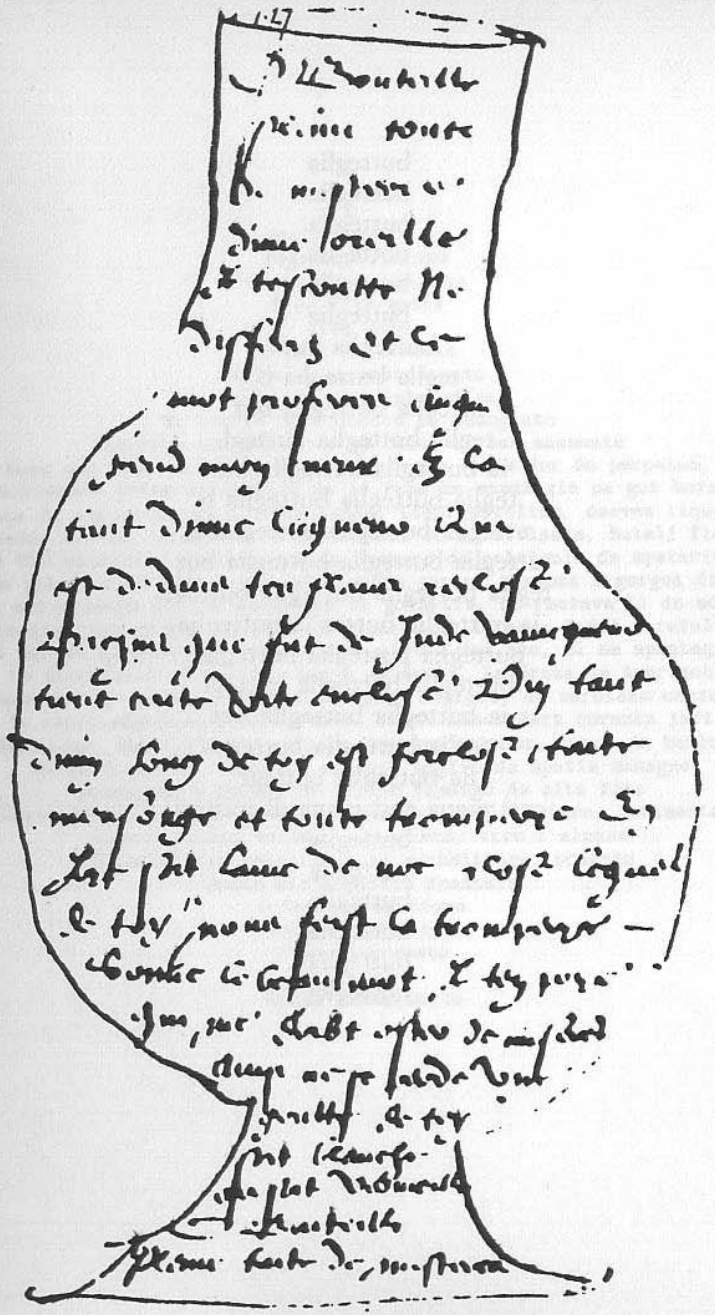
Tutto un enigmatico gioco di specchi in cui la componente tautologica, sembra assolvere funzione rassicurante, ma le porte dell'arcano (al di là del nostro piacere sinestetico) restano aperte.

C'è modo e modo, comunque, di interpretare l'oracolo: tra i mille modi: ricostruire la risposta attraverso le infinite forme che può assumere la domanda.

Giovanni Fontana

O Bouteille
Pleine toute
De mysteres,
D'une aureille
Je t'escoute:
Ne differes,
Et le mot proferes
Auquel pend mon cœur.
En la tant divine liqueur,
Qui est dedans tes flancs reclose,
Baccus, qui fut d'Inde vainqueur,
Tient toute verité enclose.
Vin tant divin, loing de toy est forclose
Toute mensonge et toute tromperie.
En joye soit l'ame de Noach close,
Lequel de toy nous fit la temperie.
Sonne le beau mot, je t'en prie,
Qui me doit oster de misere.
Ainsi ne se perde une goutte.
De toy, soit blanche, ou soit vermeille.
O Bouteille
Pleine toute
De mysteres,
D'une aureille
Je t'escoute:
Ne differes,
[Et le mot proferes
Auquel pend mon cœur.]

F. Rabelais, *Dive Bouteille*



F. Rabelais, Dive Bouteille, Pantagruel, libro V. Manoscritto, Biblioteca Nazionale di Parigi.

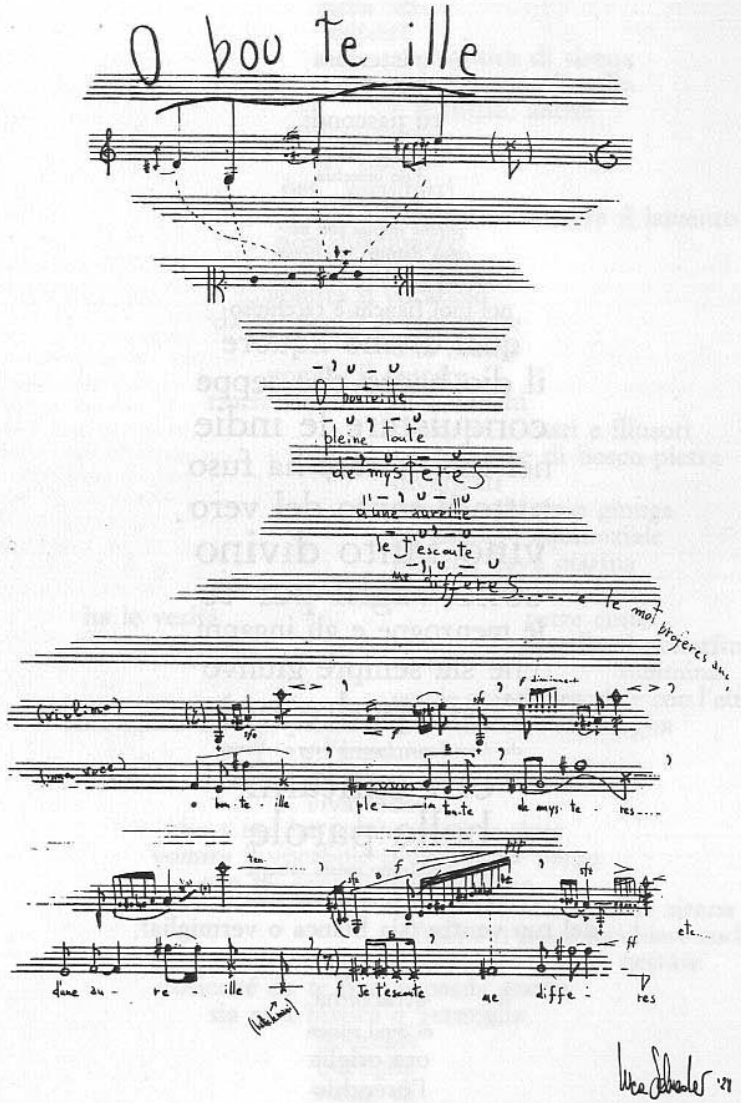
butteglia
butteglia
butteglia
butteglia
butteglia
butteglia
butteglia but
teglia butteglia b
utteglia butteglia but
teglia butteglia buttegl
ia butteglia butteglia but
teglia butteglia butteglia b
utteglia butteglia butteglia b
utteglia butteglia butteglia but
teglia butteglia butteglia buttegl
ia butteglia butteglia butteglia
butteglia butteglia butteglia
butteglia butteglia buttegl
ia butteglia butteglia but
teglia butteglia butteg
lia butteglia buttegl
così piena così piena di misteri
butteglia
butteglia
butteglia
butteglia
butteglia
butteglia

O
Scalpho da fiore
Figado ruffoloso
Giornetta bruscante
D'un intermante
Alva mono
Avingi stanzonato
Rebecca il contrapunto
Nella mia criolpha salsa
El lustro de truccare in codognato
Vostriso non m'olecca marchese di ben nassunto
Boja che vin, me n'han pasat 'na broca, sbasidor de perpetua,
Santocchia prima di sbasire su le fune hu mandà giò un gut boja!
Tappa de ruspante, tondoso da lenza, Likör göttlich, deeven liquore
Leekor divino, leekooohray deeveenoh, botella flaska, butelj fles
De MYS meestero, mistayreeoh de mystery de geheimnis de mysterium
De geheim c'ul andava giò sluzigando par ul gargozz a gorguà fin
In dul stomigh ul s'è spenelava un pochetin, ul restava lì do more
Rimpiaz, peu gnoch, ol dava un ribasòn et turnava indré a rutulùn
Giò par ol gargozz, ol rivava fina ai bòc del nas, ol se spantegava
In feura tütt el parfüm, buoso da Brusa, La Brusa de Auerbach
M'incateno el moscone, dragon del gran soprano, de maroiano canzonar
In amaro maschare alla Gironda, heart coeur Herz corazòn jart
Berlengo, berlinghiero astiero, setosa spinosa, bosco de berlo
Berleffo berlo, lisciosa schivo, magivo de spetie masagne
Ramengade e sorbe, de trucco ramengo de alta foia
Cervante maronte,cavazzon refazzonato, collastriero, ontamente
Capodicamente stibio, chiarisco, tiro l'alzana
Chiaristante francioso, no mochelizare, scalpho
Bosco bleda morfia franzaia
O Scalpho da fiore
Figado ruffoloso
D'un intermante
Aiva mono
Avingi stanzonato

O
Bouteille
bottiglia
ricca di
misteri
tu mantice di sirena
cui si svuota il collo
e il corpo, anche
all'orecchio
ti porto
per ascoltarti
ti voglio estorcere il lamento
non dilazionare
il tuo unguento
, vomita il vocabolo
da cui pende il mio cuore
e la brama
vomita il nettare
rinchiuso nei tuoi fianchi
esplosivi e casti e illusori
sirena come di bosco pietra
divàricati
perché a Marzio giunga
un silenzio equinoziale
più che bava marina
Bacco, vincitore dell'India
ha le verità tutte cinte
le tiene in assedio il pontefice
femmina
con le grandi braccia e con l'alito
vino tanto divino, preclusi sono da te la menzogna
e l'inganno
l'anima di Noè come in una campana di vetro
viva felice
che a noi ha voluto darti in dote
vomita il vocabolo d'oro, te ne prego
che mi salverà dalla miseria
stringi i fianchi infine sirena
affinché ti possa succhiare anche
la parte amara del nettare
cosicché da te non si perda goccia
sia essa bianca o vermiglia
Bouteille
bottiglia
ricca di
misteri
all'orecchio
ti porto
non dilazionare
oltre
il tuo lamento
frantùmati!

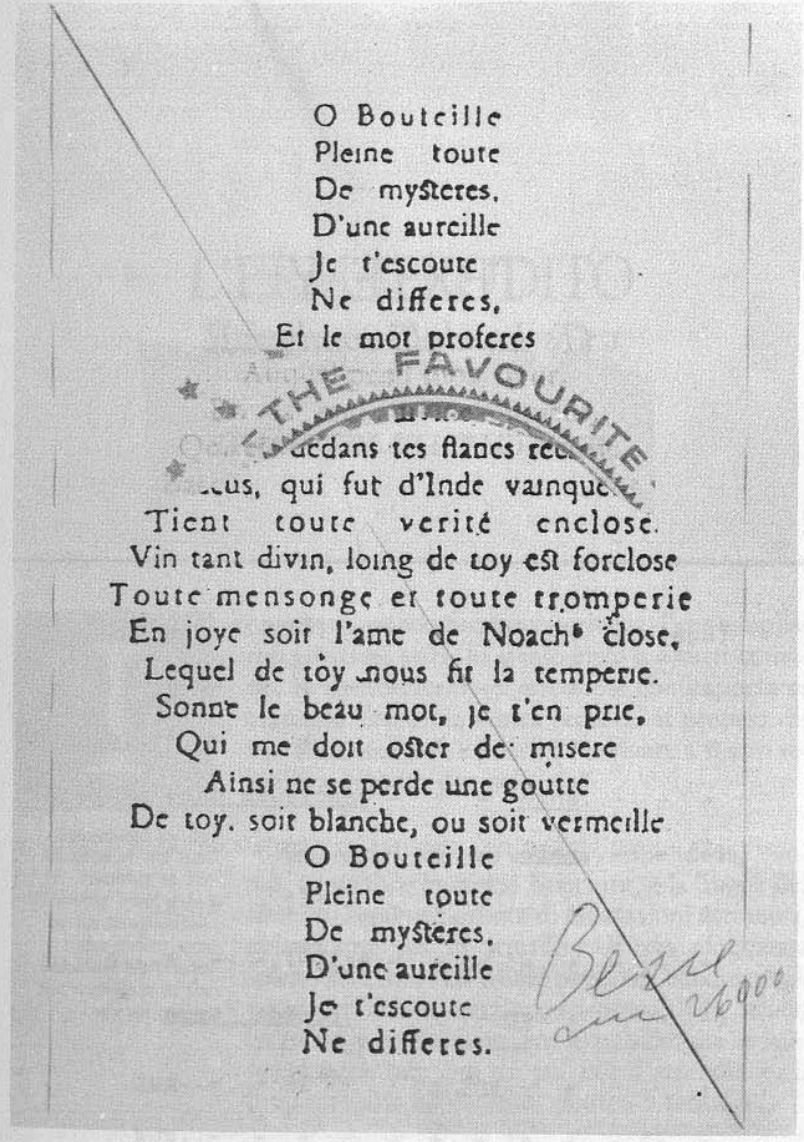
misteriosa
bottiglia
tu nascondi
segreti
d'un orecchia
t'ascolto
perché indugi con me?
orsù dammi la chiave
da lei pende il mio cuore
nei tuoi fianchi è racchiuso
quel divino liquore
il dio bacco che seppe
conquistare le indie
nel tuo nettare ha fuso
tutto il senso del vero
vino tanto divino
sono vaghi per te
le menzogne e gli inganni
che sia sempre giulivo
l'oste padre noè
che il suo liquido fuoco le vene c'infiammi
ora cantami
belle parole
che dissolvano meste miserie
e così non si perda una stilla
del tuo ventre (sia bianca o vermiglia)
o bottiglia
stracolma
di densi misteri
ora origlia
l'orecchio
bottiglia
non tardare
son qua

1988



O Bottiglia
misteriosa
così piena
e silenziosa
dimmi quale
meraviglia,
quale magica parola
già mi prende per la gola.
Dentro al liquido adorato
del tuo ventre distillato
vedo Bacco che fa festa
con la sua corona in testa.
O vino divino non devi lasciarmi
qui dove tutti sanno imbrogliarmi.
Però che bel trucco ci ha fatto Noè,
per me fregatura più santa non c'è.
Ma ora sussurrami il tuo incantesimo,
sarò felice anche senza un centesimo.
Bianca o rossa verrai vuotata
e fino all'ultimissima goccia bevuta
o Bottiglia misteriosa
così piena e silenziosa.

O Bottiglia
Tutta pien
Di meraviglia
D'un orecchio
Io t'intendo
Non tardare
E 'l motto fammi chiaro
Quel che desia il mio cuore
In sì liquor divino
Nei tuoi fianchi prigioniero
Bacco che fu d'India vincitore
Verità tutta rinchiude
Vino sì divino, da te lungi è bandita
Ogni menzogna et ogni trufferia
E l'alma di Noé chiuda in allegria
Quel che'a nostra norma te ci fia.
Suoni 'l bel detto, fa che sia
Che quel toller mi dee de la sventura
Sicut non perda goccia alcuna
Di te, sia bianca o vermiglia
O Bottiglia
Tutta pien
Di meraviglia
D'un orecchio
Io t'intendo
Non tardare



TEXTE Y

(T. Landolfi tombeau)

JEAN CHARLES VEGLIANTE

(Aga) - + - - + - - (±) - - +

\+ - - + - - + - - + - -..a

\+ - - + - - + - - + - - +...e,

\+ - -..ante - + - gracieuse sera

(±) - -..ante - + - - + - - +

\+ - - + - - + - - (±) - -..a,

\+ - - + - - + -.ant(±) - - +...e

(±) - - + en - + - rapide sera

\+ - - + -.ant + - - + - -..eur

\+ et - + et - + - - + - -..eur

\+ - - + - - + - pénombre du coeur

formule: ABCB ABCB DDD. (1937)

L'ERMAFRODITO

Sillogizzare humanum est

ANDREA GAREFFI

Stimulated by the editorial of the first number of the "Taverna" and aided by his imagination, the author very ironically introduces the metaphor of the hermaphrodite.

Il prefetto pagano Simmaco scriveva, "contempliamo gli stessi astri, lo stesso cielo è a tutti comune, lo stesso mondo ci circonda: che importa se ciascuno ricerca la verità secondo il proprio discernimento? non è possibile arrivare a sì alto segreto seguendo una sola via".

Ambrogio, vescovo e santo, rispondeva, "aurea, come dice la divina Scrittura, è la lingua dei letterati sapienti: ornata di espressioni attraenti, abbagliante per lo scintillio di una eloquenza splendente come un colore prezioso, conquista gli occhi dell'anima con l'appariscenza della bellezza formale e fa restringere le pupille; ma se maneggi quest'oro con un po' più d'attenzione, il pregio risulta all'esterno, dentro è metallo".

Possiamo ancora domandarci chi avesse ragione. Quel che intanto si sa è che la storia ha lasciato vincere il monoteismo sul politeismo, ma in molti modi, non in uno solo.

Nelle sue *Disputationes quodlibetales* l'Accademico Consentino Phorestus così insegna il sillogismo aristotelico: "homo mortalis, pars universalis; domina venialis, pars particularis; vita peccaminosa, resolutio finalis". L'uomo è mortale, certo; la donna veniale. Colpa e perdono, dunque. Ma nel medesimo istante.

Nei *Comentariola*, raccolti dal benemerito prof. Es Savarra dell'università di Salamanca, allo scolio in Stobeum circa il mito dell'androgino vengono riportate nell'ordine le seguenti interpretazioni, qui ridotte in traduzione volgare.

Festazio Rutilio Avieno dice che nell'isola di Andro ai tempi della dominazione minoica nacquero ad un parto un uomo ed una donna, fratelli gemelli. Essi vissero sempre insieme, accreditando il sospetto d'un illecito concubinaggio incestuoso; sospetto che divenne certezza alla nascita d'un loro figlio. Ci fu anche chi disse che quel figlio poteva essere Omero, il cantore che era nato cieco a causa del sangue avvelenato dall'incesto dei genitori. Avieno, dopo aver discusso questa congettura, conclude ritenendo che "androgino" significhi "nato ad Andro".

Pomponio Minganò Brea crede che nell'androgino si debba vedere un'unione simile a quella prefigurata nell'ermafrodito, dove Ermes e Afrodite sono congiunti. Il dio astuto, che cammina sui confini, che protegge i ladri, e la dea dell'amore celeste e dell'amore terreno giacquero imprigionati dalle reti di Vulcano nel bel mezzo della consumazione del loro adulterio. La copula, sentenzia Pomponio, conduce in prigionia anche gli dei: beato l'uomo che vive casto.

Pier Trifone di Conches ritiene che l'androgino, non tanto adombri l'ermafrodito, quanto la meno nota, ma pur testimoniata ermatena. È Atena, la dea nata dal capo di Giove, ad indurre Ermes nell'illusione di costituire con lei un unico corpo. Ma non è così, l'arte suasoria della dea cerebrale avvolge nell'inganno il dio degli inganni Ermes. Essi credono di essere uniti, e non lo sono. L'ermatena rappresenta dunque la continua vicenda, la separazione, irredimibile perché al riparo di qualsiasi sospetto, irrisolvibile perché ritenuta già risolta.

Il Priorista di Saarbrucken sostiene che nell'androgino l'uomo sia lo stesso che la donna. Così Ermes è lo stesso di Afrodite, Eco di Narciso. Le forme e i nomi sono parvenze. Esiste un unico elemento in tutte le cose. L'elemento è la sostanza. La sostanza è il vuoto. La sostanza non si vede, non si tocca, ma si sente, giacché la lacuna è un sentimento prima di essere un fatto. Donna e uomo sono un sentimento. Una donna si può sentire uomo e un uomo si può sentire donna. L'acqua e la terra sono femminili, il fuoco e l'aria maschili. L'androgino è il sentimento unico in tutte le cose.

Eufizione scrive che non esistono gli dei. Gli uomini videro scoccare il fulmine ed ebbero paura. Videro che i mari e i fiumi non sostenevano il peso dei loro corpi e ne sbigottirono. Gli uomini vivevano nell'incertezza se il sole sarebbe risorto l'indomani. Sentivano che il vento spogliava e gelava la terra, ma non capivano da dove spirasse; neppure riuscivano a vederlo. Ma tutto l'orrore veniva d'incanto dimenticato quando la furia dei sensi spingeva l'uomo a cercare la donna e la donna a cercare l'uomo. L'amore, continua Eufizione, è la morte della morte, l'androgino è amore e morte, memoria della vita e oblio della morte.

Giuseppe Concinatore, detto il dottor silenzioso, asseriva che soltanto la sfera è forma perfetta, e Platone aver detto che l'androgino è tondo per indicare la perfezione originaria, dalla quale, per via di separazioni successive, l'uomo si allontana presuntuosamente. Anelare di congiungersi con una donna significa provare la rimembranza della compiuta perfezione del primo giorno del mondo. L'androgino si riformerà nuovamente alla fine dei tempi.

Nucatore irride gli omeopatici che insegnano che il simile richiama per simpatia il simile. In verità il simile è il contrario, così come il simile del simile è il contrario del contrario. Uomo e donna sono il contrario del simile e il simile del contrario. L'androgino non esiste, né può esistere: è una fantasia come il centauro o l'ippogrifo. E la fantasia neanche esiste. Esistono i corpi e nulla più: questi si possono anche congiungere per procreare altri corpi, ma ciò non ha nulla a che fare con l'androgino. L'androgino, conclude Nucatore, deve essere una baia inventata dalla moglie dell'oste quando l'oste suo marito credette di riconoscerla dietro il pagliaio a trescare con il garzone. Nucatore rimanda poi a Aziz Ibn Sufi, il quale parla esplicitamente di un errore di trascrizione, poi tramandatosi. Un copista, che fu coppiero a se stesso, ebbro e sfrontato ha dato origine a quella mostruosità senza senso che fu detta androgino o ginandro.

Il dotto Es Savarra appose di suo questa notula: Ci sarà una storia che le racconta tutte? Forse è meglio non pensarci. Forse è meglio non andare in cerca d'un metodo che ci salvi dalle cose. Ogni storia se ne sta pigramente appisolata nel suo manto di parole; un giorno si risveglierà, sbocciando al sole come una rosa, o una notte prenderà vita, schiudendosi nel buio come una larva.

ÚJ HÖLGYFUTÁR
Mamüvészeti Magazin
Direttore: Endre Szkárosi
Vaci út 34
H-1132 Budapest