



Con nuova veste e nuova redazione riprendono la pubblicazione i Fogli di Via, nati con me ed Edward Neill come periodico della scompigliatura genovese dal 1988 alla morte di Edward nel 2001. Noi vecchi scompigliati passiamo ora la mano ai già maturi flussati, dai quali tutto ci divide, naturalmente. Apparentemente. Nella sostanza troverete queste pagine inalterate nell'approccio, nello spirito, nel gusto per l'estetica della conoscenza.

Mihi heri, et tibi hodie. Ad maiora!

FRANCO ACCAME

AA.VV.: *IL MUSEO DI ANTROPOLOGIA CRIMINALE "CESARE LOMBROSO"*, UTET, Torino 2009

Silvano Montaldo e Paolo Tappeto (a cura di): *CESARE LOMBROSO CENTO ANNI DOPO*, UTET, Torino 2009

Mary Gibson, *NATI PER IL CRIMINE. CESARE LOMBROSO E LE ORIGINI DELLA CRIMINOLOGIA BIOLOGICA*, Bruno Mondadori, Milano 2008



A cento anni dalla morte di Cesare Lombroso è stata portata a termine la ristrutturazione del singolare, stuzzicante, pruriginoso e in qualche caso rivoltante Museo torinese che porta il suo nome. Nell'ambito di questa realizzazione è maturata anche la redazione di *Cesare Lombroso cent'anni dopo* che, con la cura di Montaldo e Tappeto, si avvale del contributo di numerosi studiosi, molti stranieri, e fra questi quella Mary Gibson che con *Nati per il crimine*, ristampato in occasione dell'anniversario, ha consegnato ai lettori non necessariamente specialisti una delle rare biografie (a non esperti, come chi scrive, potrebbe venire in mente da affiancare a questo provvidenziale libro giusto soltanto la biografia che pubblicò negli anni Settanta, per la Utet, un grande e un po' dimenticato storico del Risorgimento e del socialismo come Luigi Bulferretti) la quale, attraverso un variegato intrecciarsi di capitoli strutturati come piccole ma dense monografie, ricostruisce con attenzione diversi aspetti della storia italiana e mondiale insieme alla vicenda culturale lombrosiana. Questa vicenda, senza nascondere le perplessità che può indurre nel lettore contemporaneo, ne esce meno scontata e banale di quel che si è soliti pensare. L'avversione di Lombroso per il giusnaturalismo e il rifiuto della tradizione legata a Beccaria, per esem-

pio, unita alla sua diffidenza nei confronti delle pene, comporta, andando oltre i limiti concepiti da Lombroso stesso, una riflessione sulla libertà degli uomini che prende le mosse non da occasioni retoriche ("vita, libertà, proprietà") o da formalizzazioni giuridiche, ma dalle stesse caratteristiche che ogni individuo eredita dalla natura (e non "per diritto"). Conclusioni che se non le si vogliono legare a Spinoza, Sade, Feuerbach, Marx o Nietzsche, trovano spontanea e congrua relazione col positivismo evoluzionista di Spencer, mettendo tuttavia in conto il liberalismo di quest'ultimo e il "socialismo" di Lombroso.

Nell'ambito del socialismo italiano, dove il suo seguace Ferri militava nell'ala sinistra e benché l'impostazione positivista fosse largamente condivisa, Lombroso dovette confrontarsi con posizioni che privilegiavano l'importanza dell'ambiente e dei rapporti sociali rispetto al suo famoso "atavismo". Con un lungo saggio, *Il delitto e la questione sociale*, pubblicato a puntate da "La Plebe" nel 1882 - dieci anni prima della fondazione del Partito socialista - Filippo Turati aveva cominciato a dar corpo a una critica di ispirazione sociologica (pur sempre "positivista") che si confrontò per almeno un ventennio con le idee lombrosiane, soprattutto nell'accezione elaborata dal Ferri - spostando la contesa, almeno in parte, perfino sulle diverse fazioni rappresentate dai contendenti all'interno del movimento.

Su Lombroso - ma all'epoca era meno evidente di quanto lo possa essere per gli attuali studiosi - pesano comunque dei riferimenti statistici limitati e una selezione di casi che appare tendenziosa, senza

contare lo stato delle ricerche genetiche e biologiche. Il livello di prova delle sue idee, malgrado l'affermazione della loro scientificità, è dunque compromesso già all'origine e anche in questa luce non è da trascurare il contributo di queste idee a certo darwinismo sociale e alle teorie eugenetiche. Ciò nondimeno in quanto idee (e intuizioni) esse sono da trattare con un rispetto che a lungo, dopo un lungo successo internazionale, le è venuto a mancare.

Chiedersi in cosa si sia effettivamente imbattuto Lombroso nel corso delle sue ricerche non lo risolve la sfiziosa visita al Museo torinese che conserva le sue collezioni e non è occuparsi di rarità antiquariali. Scrivendo giusto di una visita presso le collezioni dello studioso, quel monarchico conturbante e impareggiabile scrittore della "Napoli nobilissima" che fu Giovanni Artieri (*La Pulce nello Stivale*, Longanesi, Milano 1956) sapeva dare del pensiero di Lombroso una sintesi che nella sua espressività è così difficile da eguagliare che sarebbe un delitto non riportare:

"In una repubblica di mosche le piante carnivore sarebbero considerate come assassine; pure loro mangiano, come l'uomo o il leone, l'animale più debole. Un delitto, voleva dire, è tale solo se urta leggi e costumi vigenti nel luogo e nel periodo in cui viene consumato, ... Insomma, Lombroso mise in circolazione l'idea del delitto come fenomeno naturale, paragonabile ad una eruzione o a un terremoto e quella dell'incongruenza antiumana e antisociale di trarne vendetta, così come non si trae vendetta dal Vesuvio e dall'Etna".

WOLF BRUNO

René Char: *LE TROUSSEAU DU MOULIN PREMIER*, La Table
Ronde, Paris 2009

René Char: *LETTERA AMOROSA, SUIVI DE GUIRLANDE
TERRESTRE*, Gallimard, Paris 2007



Il poeta René Char attribuiva una particolare importanza all'impiego della scrittura a mano, specie quando si trattava di preparare copie dei propri testi da adibire al ruolo di oggetto-dono. L'esempio più noto è costituito dai ventotto «manoscritti miniati» da lui realizzati in collaborazione con artisti di prestigio (Picasso, Léger, Miró, Ernst, Brauner, Lam, Giacometti, per citarne solo alcuni). Questi fogli, che associavano la nitida scrittura del poeta a bellissime immagini realizzate dai pittori, erano stati in gran parte pensati per una precisa destinataria, la gallerista Yvonne Zervos, e oggi vengono spesso esposti nelle mostre dedicate al poeta. Uno di questi manoscritti, illustrato da Jean Arp, è stato riprodotto per intero in un volume (*Lettera amorosa, suivi de Guirlande terrestre*, Paris, Gallimard, 2007) che si apre con la versione definitiva a stampa del medesimo testo, impreziosita da litografie a colori di Georges Braque.

Esistono però altri lavori in cui Char ha voluto associare la chirografia ad immagini più sobrie e modeste rispetto a quelle realizzate dai suoi amici pittori. È il caso di *Le trousseau de Moulin Premier*, ora pubblicato per la prima volta in facsimile (Paris, La Table Ronde, 2009). Originariamente si trattava di un piccolo album in copia unica, datato 1937, che riuniva dodici vecchie cartoline con vedute del luogo natale, L'Isle-sur-Sorgue in Provenza. Sotto di esse il poeta aveva trascritto alcuni versi aforistici tratti

da un proprio libro apparso l'anno prima, *Moulin premier*, mentre sulle pagine bianche a fronte delle cartoline aveva riportato le varie strofe della poesia *Versions*, divenuta poi, in una stesura ampliata, *Dent prompte*. Quest'insolito dono era destinato a Greta Knutson, più tardi ispiratrice di una delle più celebri liriche amorose chariane, *Le Visage nuptial*.

Come si vede, l'album si colloca al centro di un fitto gioco intertestuale, ma al tempo stesso merita di essere fruito a sé, come prodotto autonomo. Per ragioni di chiarezza, converrà esaminarne una alla volta le diverse componenti, cominciando dal titolo.

Quest'ultimo è assai difficile da tradurre, vista la molteplicità di sensi della parola *trousseau*, che può significare «mazzo» (*trousseau de clefs* è il «mazzo di chiavi»), «corredo», «fascio», «pacchetto». Neppure l'espressione *Moulin premier* è univoca, perché, in aggiunta al valore letterale e simbolico, c'è anche un riferimento specifico al luogo: infatti nelle note delle *Œuvres complètes* chariane si precisa che «i mulini primi, mulini da carta di origine antichissima, erano situati sulla Sorgue detta di Velleron, in un quartiere di L'Isle-sur-Sorgue».

Le dodici cartoline sono già anticate nel momento in cui il poeta sceglie di utilizzarle, a dimostrazione del fatto che il suo intento è quello di mostrare i luoghi raffigurati (tra cui appunto un mulino) com'erano al tempo della sua infanzia. Nelle immagini vediamo vari aspetti di un paesaggio urbano la cui bellezza dipende dal fatto che in esso il fiume, gli alberi e le case sono integrati armonicamente fra loro, così da suggerire l'idea di una vita quieta e pacifica. Tuttavia chi cercasse nelle frasi trascritte da

Char sotto le cartoline l'espressione di sentimenti di tipo celebrativo o nostalgico rimarrebbe deluso. Infatti, scegliendo accuratamente i passi di *Moulin premier*, egli sembra piuttosto voler formulare i precetti di un'etica personale: «Nobiltà custodita dell'accoglienza»; «Manodopera errante di me stesso»; «Prodigo, distingo già i miei occhi nuovi d'eternità»; «Bisogna essere l'uomo della pioggia e il bambino del bel tempo»; «Fai corteo alle tue sorgenti».

L'effetto di straniamento risulta ancor più accentuato se si passa a considerare le pagine di sinistra, quelle che riportano la trascrizione delle strofe di *Versions*. Neppure qui c'è la minima traccia di versi che esaltino i pregi della città provenzale. Le strofe (o poesie brevi disposte a formare una serie) procedono per associazioni di immagini. Sarebbe però erroneo qualificare la tecnica usata dal poeta come di tipo surrealista, non soltanto perché a quella data Char ha smesso di far parte del movimento capeggiato da Breton, ma proprio per ragioni di ordine stilistico. L'autore infatti diffida dell'automatismo, sicché anche gli apparenti salti logici riscontrabili nei suoi testi derivano dalla contrazione lirica del pensiero e non dalla ricerca, per partito preso, di un'espressione sorprendente e irrazionale. Vediamo almeno un rapido esempio: «La luce scende dall'ombrellino alle messi / E si consola con l'incudine // A nuocerti poltiglia nemica / Arbitraria come l'onda marina / A cui sono incavicchiato / A livello dell'esattezza».

L'album risulta dunque dalla fusione delle varie componenti descritte: le cartoline illustrate, con i versi aforistici che le accompagnano senza commen-

tarle, e le poesie, ancor più remote sul piano tematico dalle immagini. Ma perché è stato costruito proprio in questo modo e quale messaggio era affidato ad un simile dono per Greta? Probabilmente il poeta intendeva mostrare alla donna quale fosse stato l'ambiente geografico e sociale da cui era partito, evidenziando nel contempo come egli avesse saputo sottrarsi a ogni forma di provincialismo. Sarebbe eccessivo, però, scorgere nei testi chariani una volontà di separazione dal luogo di origine. Pensiamo ancora alla formula *Le trousseau de Moulin Premier*, che rinvia esplicitamente alla raccolta del 1936. In tal senso l'album, specie per le cartoline che contiene, va inteso come una guida alla lettura del libro precedente, e un'indicazione visiva di quelle radici da cui il poeta non intende affatto staccarsi.

Si può trovare una conferma di ciò in un testo degli anni Cinquanta, compreso da ultimo in *La Parole en archipel* e posto sotto il titolo emblematico di *Déclarer son nom*: «Avevo dieci anni. La Sorgue m'incastonava. Il sole cantava le ore sul saggio quadrante delle acque. La noncuranza e il dolore avevano sigillato il gallo di ferro sul tetto delle case e si sorreggevano a vicenda. Ma quale ruota nel cuore del bambino in agguato girava più forte, girava più veloce di quella del mulino nel suo incendio bianco?». In altri scritti chariani, dunque, il legame con l'infanzia e col territorio viene espresso senza ambagi e con grande forza poetica. Se volessimo tornare al nostro punto di partenza, potremmo invitare ad osservare (nel catalogo *René Char. Paysages premiers*, Paris, Hazan, 2007) una ver-

sione manoscritta di questo *poème en prose*. L'autore stesso ha colorato e disegnato il foglio: il testo è scritto ad inchiostro nero su un fondo tinto di azzurro ma, sovrapposta alle parole, si staglia con nettezza l'immagine di una ruota da mulino, segnata al centro, in corrispondenza del mozzo, da una macchia di un rosso luminoso, quasi a suggerire l'idea di un cuore pulsante, di un punto di irradiazione vitale. Come si vede, il ricorso alla chirografia da parte del poeta non si riduce mai ad un fatto puramente privato o estetico, e in qualche caso può fornire, per via indiretta, un prezioso ausilio all'interpretazione dei suoi testi.

GIUSEPPE ZUCCARINO

Joseph Gosh: *LA MONTE YOUNG. Une biographie suivie d'une introduction à la musique minimaliste*, Le Mot et le Reste, Marseille

2010

Ingrato compito convincersi del fatto che se le orecchie fischiano ciò sia dovuto non tanto a qualcuno che ci nomina (come vorrebbe un detto popolare) quanto al trovarci dentro un pezzo di scuola La Mon-te Young. O che muovere una sedia e tavoli in una biblioteca sarebbe omaggiare lo stesso compositore, come restare in silenzio in una sala era riconoscere i diritti di Cage. Di queste battute l'interessato è a conoscenza, ammettendo che è solo questione di strutture, concetti e cornici in cui trasmettere delle manifestazioni fisiche, dando nomi e numerazioni ad eventi che già c'erano e che saranno in un flusso dall'inizio dei tempi. Più arduo considerare quelle "prescrizioni" alla luce delle torsioni misticheggianti cui si piegheranno le sue musiche successive.



Dedicando al compositore americano La Monte Young (e alle ricadute e deviazioni post-minimaliste) una piccola monografia per l'editore "Le Mot et le Reste", Joseph Ghosn traccia anche un'autobiografia e una personale ricognizione di un innamoramento. Sospetta che molto del rispettoso mistero che già promana da quel nome (ma ricordiamo un omonimo architetto anglo-napoletano) origini più dalla scarsità di supporti consultabili che dall'avvertita esperienza di un'opera che pure ha toccato e girato la boa del mezzo secolo. Per parte sua Ghosn confessa di essersi imbattuto in uno dei supposti padri del minimalismo in un disco degli inglesi Spacemen 3 e non studiando le carte di un seminario di nuova musica a Darmstadt o di una raccolta fluxus. In questo segue le frange di certo rock post-noise o di quel metal estremo che ultimamente ha eletto LMY a campione di ogni drone music ovvero di tutto quanto faccia ronzio o bordone, meglio se a livelli sonori insopportabili o apertamente dolorosi. Già il Lou Reed di Metal Machine Music ne citava il nome (pur storpiandolo) ma nel suo caso i gradi di separazione erano molto meno di sei, se solo ricordiamo che nei Velvet Underground transitarono membri come McLise e Cale (che collaborarono pure al più noto gruppo di LMY ovvero il Theatre of Eternal Music) e se teniamo per buono quanto riferito da Jonas Mekas circa la diretta influenza di quei suoni lunghi e ostinati sulla fissità e "monotonia" dei primi film di Warhol.

I fans odierni si riconoscono perché rievocano con un piacere lancinante il mancato acquisto di una copia in vinile del "disco nero" (Edition X,1969) o

del *Dream House* (Shandar,1974) come se qual mancato possesso avesse alimentato con più forza le fiamme dell'ammirazione, come se il mito crescesse nella frattura di una fruizione rinviata o solo fantasticata. Noi siamo di quelli che pur avendo una copia del *Well Tuned Piano* con un certo imbarazzo e sottovoce confessano ai neo adepti di non essere mai arrivati alla decima facciata del box in cinque vinili (ma lo stesso vale per l'Opus Clavicembalisticum di Sorabji o, rimanendo fra vicini ex-minimalisti, per la Musica in 12 parti di Glass). Forse il ricordo gioca sporco, ma la “creazione” romana, ascoltata negli anni settanta, più concentrata e meno imponente fu maggiormente decisiva quanto a sverginamento d'ascolti (e comunque tre ore di attenzione sono una buona performance).

La durata dell'opus magnum per piano (anno 1964 e seguenti e che, nelle ultime esecuzioni-im-provvisazioni, ha superato le sei ore) congiunta alla meticolosa ritualità che ne circonda la fruizione ha segnato anche per i sordi il distacco di LMY dal clima avanguardistico degli esordi, in cui gli eventi proposti, ben più degli happenings, rischiavano, secondo lo stesso autore, la “riduzione” o il declasamento a scherzo e gag.

Dopo gli anni d'apprendistato californiani, il soggiorno new-yorkese e la cura dei concerti per il loft di Y. Ono se da un lato avevano consolidato la scelta per l'aspetto mentale ed astratto del comporre artigianale che, secondo la lezione seriale, voltava le spalle al pubblico e, per non cadere nella tentazione dell'intrattenimento, rinunciava a piacere, dall'altro alimentavano l'equivoco del divertissement, mac-

chiandone il rispettabile curriculum di studi seri e di sovvenzioni accademiche, ventilandone insomma un'immagine da buontempone.

Mentre tutto per Maciunas poteva essere Fluxus purchè tenesse lontana la noia e promuovesse buonumore, LMY rivendicava specificità e motivazioni profonde della propria storia: la stessa personale *Anthology* di artisti (del 1963) esorbitava dall'ambito strettamente Fluxus, testimoniando ciò che era stato più che indicare il suo futuro.

Se prima non pareva necessario che ci fosse qualcuno ad ascoltare suoni perfettamente in grado di condurre una vita autosufficiente, ora andava ripreso il filo delle ostinazioni weberniane alla luce delle conoscenze tradizionali, un passo in qua prima della decisione bachiana. Dall'evento singolo alla musica eterna, dai dettati di partiture che danzavano sugli abissi cageani a nuove cornici temporali in differenti situazioni ed ambienti.

Dopo il gaio nichilismo si invocava un nuovo inizio come ripresa di possibilità scartate e inesprese negli ultimi secoli dalla tradizione occidentale.

La *Composition 1960 no. 3* dettava:” Annuncia al pubblico quando il pezzo comincia e finisce se c'è un limite di durata. Può avere qualunque durata. Poi annuncia che chiunque può fare ciò che desidera per la durata della composizione”; ora il “teatro di varietà” , levate le tende, avrebbe lasciato spazio ad una più strutturata “Dream House” cui partecipare come ad una sacra funzione.

Aprire e chiudere un pianoforte o governarlo con balle di fieno e secchi d'acqua potevano bastare a far felice Maciunas, senza rispondere alla domanda

d'assoluto dell' ex ragazzo di campagna giunto persino in Europa a studiare con Stockhausen e Tudor, poco disposto a mediare in un compromettente intrattenimento le pretese radicali di partenza. Già in quegli anni newyorkesi alla coltivazione di un ego per niente minimalista si accompagneranno incertezze quotidiane e precarietà da tempi grami; LMY non tacerà come, nonostante il nome suo apparisse sulle pagine di Vogue o Esquire, spesso lo avessero salvato dalla fame le scatolette con cui venivano saldati i lavori di Maciunas e che questi a sua volta gli girava. E successivamente sempre sarà in attesa di qualche “grant” o donazione da parte di una borghesia distratta o resa inquieta da cicliche crisi.

Non più “eventi” quindi ma concerti sempre più diradati e controllati, fino alla scarsità richiesta dalla diligente e “religiosa” preparazione di ambienti e installazioni, diventati improduttivi ed antieconomici nel circuito delle gallerie che lo aveva fin lì ospitato. A questo punto per lui ci sarebbero voluti mecenati stravaganti o figure aristocratiche, come quella rappresentata da S. Ray nel suo film “Sala da Musica”(Jalsaghar), disposte ad mandare in rovina la famiglia e dilapidare il patrimonio pur di offrirsi i servizi dei migliori musicisti e primeggiare nel potlatch dei concerti allestiti tra vicini possidenti.

Webern e la staticità di certo serialismo, gagaku giapponese, pittura taoista, raga indiano, il vento dentro e fuori la casa di legno nell'Idaho, le risonanze dei pali telefonici: altrettante suggestioni di cui, trasfigurandole e trasponendole in un altro sistema, si nutrirà la Dream House con i suoni tenuti a lungo

e le luci color magenta.

In essa progressivamente sembrerà chiudersi lo stesso compositore, erigendo anzitempo un monumento a se stesso, isola sonante, Patmos-Manhattan, da cui escludere distrazioni e compromessi con un sistema-arte non più in grado di attendere il recupero di investimenti improduttivi.

Nel tentativo di abbandonare gli incerti della strada, su cui si avventurava il maverick americano, per i conforti promessi dalla casa-guscio della Tartaruga LMY si darà ad un puntiglioso lavoro di sistematizzazione al cui capo c'è un podcast celeste da cui scaricare, per ispirazione, sequenze di accordi nascosti ma originari.

Se Fluxus, dietro una fisicità esibita e puntuale (tracciare una linea e seguirla ovvero spingere un pianoforte contro un muro) ridicolizzava l'autorità dell'opera, la macchina mitica del suono originario aggirava il divieto consentendo, grazie alla “just intonation”, di immaginare altro in utopia, fosse pure solo (ma per i minimalisti sarà tutto) l'appena percepibile ronzare delle cose che fanno eco all'eterno zampillio del divino eckartiano. Anche la “miseria” periodica di onde sinusoidali, quando non i conforti tradizionali, specificatamente indiani, permetteva di ri-incantare il mondo pensato oltre quel muro disperante contro cui si accanì Fluxus.

Già si era compreso come, per successive asceti e atti di spoliazione, l'autore dei *Drift Studies* avesse fatto secessione dal ribollire di note controculturali tra cui mosse i primi passi (una gioventù trascorsa tra LA e S. Francisco gli fece frequentare i nomi e i posti giusti tanto che qualcuno diceva sapesse sem-

pre dove trovare il miglior fumo in città, per la disperazione dei parenti mormoni). Nel suo caso erano altre le parentele e ascendenze rivendicate: dal vaso di Pandora dei soliti 4'33" cageani rispuntavano la volontà di inizio assoluto e radicale dei quadrati di Malevic e della tunica bianca di Avraamov, la resa del sannyasin e la rinuncia all'ornamento, l'essenzialità dei mezzi e la fioritura controllata del canto kirana.

D'altra parte l'investitura di "compositore" gli era stata conferita (fin dal *Trio for String*, 1958) da docenti a loro volta allievi di Schoenberg: il richiamo alla materialità del suono trattato ed elaborato fino ad una straniante "pitagoricizzazione" sarà spesso frainteso e sottostimato da chi delle sue composizioni apprezza soprattutto il lato estatico-stordente, l'*opium music* deprecata dalla perspicace nonna. Le veloci permutazioni e combinazioni del *Piano ben Temperato* dovranno molto alla tecnica sviluppata par anni al sax soprano fino alla scoperta di fenomeni acustici quali i battiti periodici sospesi in aria come nuvole sul piano. Se di utopia si tratta, la matematica, la ratio non le sono estranee e con esse una certa volontà "totalitaria" di controllo, fino alla categorizzazione delle relazioni tra suono e tipo di "feeling" evocato, tra frequenze e stato psichico risvegliato.

La giusta intonazione facilitando la catalogazione-numerazione del feeling ripete e richiama senza approssimazioni, una volta immagazzinato, il feeling voluto. Solo essa consente, una volta conclusa l'avventura del temperamento equale, di ricattare l'ampiezza e profondità dei feelings associati ai modi

greci e orientali, e di richiamarli esattamente, con l'aiuto del sistema di numeri razionali, ad ogni ripetuto ascolto.

Nuovi intervalli per nuovi feelings, ma pure ripetizione di quanto era sfuggito alla vecchia notazione attraverso il recupero della trasmissione (e dell'autorità) orale (e in tal senso vanno lette le recenti collaborazioni con il violoncellista C. Curtis).

Adesso è il tempo della non distrazione e del non divertimento nell'epoca delle musiche discrete, compatibili con attività più serie e produttive. Da qui la richiesta di attenzione e dedizione che, sequestrando i sensi per durate sproporzionate al veloce consumo e all'ascolto distratto, suonano un po' come disperata protesta del compositore "assoluto".

Si precisano i disegni di ambientazioni e costruzioni sonore con leggi e ritmi autonomi in cui entrare e dimorare fondendosi, a convalidare i vecchi miti sull'origine del mondo sconvolgendo i cicli del quotidiano (si sa che per LMY il giorno non dura ventiquattro ore...). Al loro interno i toni tenuti lungamente sanno corrispondere alle strutture temporali di lungo periodo e la periodicità è il grimaldello per intuire tempo e struttura.

Mente e corpo sono naturalmente accordati e intonati a strutture periodiche e per gradini successivi, studiando il suono (armonicità, periodicità, toni sos-tenuti, suono cosmico, struttura universale) intendono la struttura vibrazionale dell'universo.

Il musicista si immagina vuota canna di bambù risonante accordata ad armonici infondati; c'è qualcosa di ingenuo e commovente nelle sotto-lineature di LMY: dovevo farlo, non è uno scherzo,

è proprio ispirazione ed intuizione.

Alla chiamata, il compositore ha risposto con resa totale: come l'imperatore è sempre tale, LMY, musicus somnians musicus, pure quando sogna è musicista.

E mentre il suo maestro indiano Pandit Pran Nath, ancora credente, concepiva la musica come puntuale servizio del fedele verso il divino, per il discepolo americano vale forse quanto affermava il Faust goethiano:” Gefühl ist Alles “. Dove è soprattutto questione di feelings, della stringente e scrupolosa religione del raga resta il ritualismo di un'incerta religiosità ridotta all'osso della precisione protocollare. La tabella di corrispondenze e richiami, l'introduzione successiva di nuove aree accordali rispecchieranno nella ricchezza combinatoria lo sfarfallio di un cielo ormai svuotato delle sue pitagoriche armonie ma ancora in grado di comunicarsi nell'abbandono estatico al flusso degli armonici.

JEAN MONTALBANO

Jon Savage, *L'INVENZIONE DEI GIOVANI*, Feltrinelli, 2009

Matt Mason, *PUNK CAPITALISMO*, Feltrinelli, 2009

Matteo Guarnaccia, *RIBELLI CON STILE*, Shake, 2009

Perché chiedersi se sia nato prima l'uovo o la gallina quando nell'immagine della creazione si è nati giovani? Maturo e attempato, piuttosto, pare fosse il creatore. Si sa che i giovani si ribellano ai padri, non c'è da stupirsi se noi umanità gli abbiamo poi disobbedito. Che questa disobbedienza abbia avuto la conseguenza di consegnarci al tempo è probabilmente terribile. ma ormai, per quanto la rassegnazione non sia unanime, ci abbiamo fatto il



callo. Si è dunque giovani a tempo ma è convinzione comune che generazione dopo generazione, tutte abbiano avuto i loro giovani. Nulla come l'argomento della gioventù è tuttavia contrario alle comuni convinzioni. Malgrado la convinzione comune sia che i giovani esistano da quando c'è l'umanità, non ci si deve per questa ragione stupire se qualcuno possa arrivare a sostenere che la loro presenza sensibile risalga a poco più di un secolo fa.

Un autorevole tomo curato da Hobsbawn e Ranger fu clamoroso nell'affidare tradizioni che sembravano vetuste a moderne invenzioni e Karl Polanyi posticipò di secoli la nascita del "capitalismo, comunemente affidata ai Comuni e alle Repubbliche dell'Italia medievale, alle Fiandre, ai Principati tedeschi. Ma si tratta di "revisionismi" che non stentano a considerare ammissibili nemmeno coloro che si mettono in allarme al solo udire la parola. Affermare tuttavia che la creazione dei giovani consista in un processo che si è iniziato a sviluppare verso la fine del XIX secolo lascia perplessi senza che entrino in gioco pregiudizi o avversioni: è sufficiente il buon senso. Jon Savage si è preso la briga di affermarlo ed ha seguito questo processo fermandosi appena prima di quello che eventualmente il buon senso indicherebbe come il suo culmine esplosivo, i giovani dopo il 1945.

Certamente lungo la storia la gioventù è stata avvertita non soltanto nella sua naturale evidenza, ma attraverso rituali e associazioni che per un verso la separavano dal mondo adulto e per l'altro l'avviavano alle sue responsabilità. Parlare dunque di "creazione" (come recita il titolo originale del libro)

o di "invenzione" (come nella variazione scelta per il titolo italiano che l'avvicina al classico di Hobsbawm) parrebbe una forzatura, anche limitando i termini a questi paletti separativi. Eppure il loro uso, per quanto spregiudicato, non si oppone al senso comune che vede nei giovani moderni assolutamente moderni un nuovo soggetto economico, politico e sociale. Casomai le obiezioni da muovere al libro di Savage sono altre rispetto all'assunto suggerito dal titolo.

Che ci si debba dare un punto di partenza sufficientemente significativo e simbolico è ovvio, ma la storia scelta, quella della diciassettenne franco-russa Marie Bashkirtseff morta di tisi, è di per sé significativa (lo sono senz'altro le sue pagine di diario) ma è altrettanto poco simbolica e molto accidentale. Sul piano di un simbolico inizio - per quanto lo si anticipasse di una ventina d'anni - avrei scelto, per esempio, una storia, studiata in psichiatria, come quella di Phineas Gage, un giovane operaio delle ferrovie al quale un tondino di ferro perforò il cranio, dopo di che la sua personalità mutò radicalmente.

Nel contesto del racconto di Savage ci stanno anche *Peter Pan* e la Dorothy del *Mago di Oz*, nonché i profili dei loro autori, ma non con l'importanza che viene loro attribuita. Avrebbe fatto comunque meglio, a mio parere, anticipare l'analisi di *Adolescenza* dello psicologo americano G. Stanley Hall per tenersi poi sul divagante con gli elementi ricordati.

Si tratta in fin dei conti di inezie. Ne *L'invenzione dei giovani* ci si trova per la verità alle prese con un vasto e documentato studio che attraversa "gang di

New York", Wandervogel tedeschi, "apache" parigini su su fino ai giovani dello swing e alle allusive opposizioni giovanili all'intruppamento nazista. Una ideale premessa a libri paradossalmente usciti molto prima - da quelli di Harrison L. Salisbury a quelli di Dick Hebdige, con per giunta puntate nei saggi di Ernesto De Martino - che trattano la questione giovanile nei caratteri sensazionali coi quali si è presentata dopo il 1945.

Uno sguardo d'assieme - prima e dopo la seconda guerra mondiale - lo fornisce tuttavia l'ampia schedatura che Matteo Guarnaccia, uno specialista delle "controculture", in maniera per nulla scontata (a suo maggior plauso in un'epoca che dispone di Wikipedia) ha congegnato per *Ribelli con stile*. Viceversa ho trovato insipido il libro di Matt Mason, basato in sostanza sull'adagio che si è ribelli a vent'anni e reazionari a quaranta. Nel caso specifico si vorrebbero diminuire i vent'anni attraverso lo sfruttamento economico che qualcuno ne ha fatto quando ha raddoppiato l'età. Embè?

CARLO LUIGI LAGOMARSINO

Roberto Bertoldo*: *ANARCHISMO SENZA ANARCHIA. IDEE PER UNA DEMOCRAZIA ANARCHICA*, Mimesis, Gemona del Friuli 2009
Cosa abbia spinto Roberto Bertoldo a dedicare un libro all'anarchia per tentare di fornirne, evitando le pieghe sentimentali, una definizione accettabile è da ricercare a mio parere nell'ambizione di dare uno sviluppo coerente alle idee che aveva espresso in altri lavori e soprattutto nei saggi di *Nullismo e letteratura* (1998). In quei saggi tuttavia si leggeva, seppur in forma eccentrica quanto pervasiva, un



*Si segnala Che contemporaneamente alla pubblicazione di questo saggio,

riferimento privilegiato ad Albert Camus il quale stranamente in *Anarchismo senza anarchia* è nominato appena e per giunta in nota. Che poi quel riferimento lo si possa ritrovare vivificante anche nei sotterranei di questo nuovo libro è un altro discorso.

Ciò che più sembra aver interessato Bertoldo è palesemente il prendere in esame la vasta letteratura anarchica, individuarvi ciò che gli sembrano dei limiti sia concettuali sia operativi, azzardarne una classificazione e porre tutto in relazione alla visione niente affatto ortodossa che si è venuto formando attraverso vecchie consuetudini e nuove riflessioni. Probabilmente i maggiori punti di contatto si dovrebbero cercare fra quegli autori anglosassoni che, come Colin Ward, seppure pubblicati e ripubblicati, non trovano veri e profondi riscontri teoretici nella galassia (o nelle galassie, se si preferisce) dell'anarchismo continentale. Allo stesso tempo Bertoldo rifiuta come "finti anarchici" quei "libertarian" "free market" americani legati alla "scuola economica di Vienna" - in particolare, ovviamente, Rothbard - sui quali l'analisi, nelle pagine conclusive del libro, si fa sofisticata e allo stesso tempo appena suggerita, per quanto con degli argomenti la cui "apertura" possa somigliare a una "chiusura" (come se dire e suggerire si equivalessero) che l'impoverisce nell'opposizione - che nel contempo può richiamare proprio Camus - fra l'utilitarismo (la "malvagità dell'anarcocapitalismo") e l'umanitarismo.

Non si può tuttavia rinunciare a pensare che la stessa accusa di un camuffamento attraverso l'evocazione dell'anarchia possa essere indirizzata a Bertoldo per

Roberto Bertoldo è tornato, col medesimo editore, alla narrativa, un genere al quale ha consegnato alcune belle prove (Il Lucifero di Wittenberg - Anschluss, 1998; Anche gli ebrei sono cattivi, 2002). Ladyboy (Mimesis, 2009) racconta, rappresentando i risvolti più intimi dell'emarginazione, l'amore tra un prete e un giovanissimo trans.

quella che è la sostanza del suo libro. Poco incline all'anarchismo della tradizione bakunista, perplesso di fronte a quello "ecologista" di Bookchin, avverso alla "finzione" anarcocapitalista, Bertoldo sceglie infatti la via di un anarchismo nella democrazia, ma non attraverso la prevedibile idea di un democrazia radicale tutto da inventare, bensì attraverso la sua definizione formale, vale a dire attraverso la democrazia conosciuta. Cosa che fa pensare - seppure ridotto a pura gestione della ricchezza sociale di un'umanità che dovrebbe essere comunque sempre libera di scegliere - allo Stato democratico. Si può immaginare come le frange sentimentali dell'anarchismo, che pure non hanno disdegnato di arruolare un eccentrico come Francesco Saverio Merlino nel proprio pantheon, insorgano contro tale visione. Ciò nondimeno il retro testo di questa visione è possibile interpretarlo come una forma di ortodossia, persino di "collettivismo anarchico". In questo caso il merito di Bertoldo è sia di aver letto l'anarchismo attraverso le sue ambiguità e aporie, sia di averlo pensato in concreto attraverso esiti formali. Se nel liberalismo lo Stato non deve mettere naso nell'economia e limitarsi alla difesa di regole e persone, nella visione di Bertoldo dovrebbe prosciugarsi della "politica" per rimanere un semplice magazzino di risorse così da poter aver cura dei bisognosi (e qui si può avvertire l'eco de *La conquista del pane* di Kropotkin). Il discorso dell'"uguaglianza" democratica si sposta dunque sulle differenze personali per tornare a un'uguaglianza non semplicemente formale. A questo punto la dialettica fra il detto e il suggerito si ripresenta – ma

questa volta in modo più equilibrato ed esplicito - nell'analisi che Bertoldo fa dei concetti di individuo, libertà e proprietà – quest'ultima distinta dal possesso. Nelle pagine relative, poste alla fine del primo terzo del libro, Bertoldo – casomai i concetti fossero vaghi, per non dire ambigui, come in effetti sono – mette in atto una assai stretta concatenazione di idee al fine di essere il più preciso possibile, malgrado la consapevolezza della difficoltà. In un certo senso tutto ciò che ho fin qui definito la visione di Bertoldo - suffragata per giunta da un tono assertivo che nelle finali “considerazioni a latere” assume addirittura l'aspetto delle Tesi - è sottoposto di continuo all'azione di forze centrifughe, come la pensosità all'umorismo. Lo è tanto che solo adesso mi accorgo di quanto fosse già indicativo – di serietà e umorismo, di riflessivo e da riflettere - il titolo del libro.

CARLO LUIGI LAGOMARSINO

Gaia De Pascale: *QUI NON SI CANTA AL MODO DELLE RANE. LA CITTA' NELLE POETICHE FUTURISTE*, Mimesis, Gemona del Friuli 2010



Tra le più svariate iniziative “futuriste” che si sono susseguite nel 2009 in occasione del centenario del Manifesto di Marinetti merita una particolare attenzione questo saggio che si candida - per profondità e originalità - a diventare un testo di riferimento negli studi sulle avanguardie storiche. Lo ha scritto una studiosa genovese Gaia De Pascale, 34 anni, che ha già al suo attivo tre libri interessanti: *Scrittori in viaggio* (Bollati Boringhieri), *Slow travel. Alla ricerca del lusso di perdere tempo* (Ponte alle Grazie) e *Wu Ming* (il Melangolo). Il

titolo riprende il verso del poeta medievale Cecco d'Ascoli utilizzato come epigrafe del primo numero della rivista "Lacerba" fondata nel 1914 da Giovanni Papini e Ardengo Soffici, che al futurismo fu assai vicina ma senza esaurirsi completamente nel movimento. Il rapporto tra i futuristi e la metropoli, e più in generale tra gli artisti e la città industriale, è uno dei temi capitali del Novecento, anzi di una Modernità che trova la sua culla nella Parigi ottocentesca di Charles Baudelaire. Inevitabilmente il libro della De Pascale si apre con una citazione dell'autore dei "Petits poèmes en prose": "Chi di noi non ha sognato, nei giorni dell'ambizione, il miracolo di una prosa poetica, musicale senza ritmo né rima, abbastanza duttile e nervosa da sapersi adattare ai movimenti lirici dell'anima, alle ondulazioni del sogno, ai soprassalti della coscienza? E' soprattutto dalla frequentazione di queste città immense, dal groviglio dei loro rapporti innumerevoli, che nasce ideale ossessionante". La letteratura moderna, come la pittura, si fonda sulla città, "Formicolante città, città piena/ di sogni, ove lo spettro anche di giorno/attanaglia il passante!" scrive sempre Baudelaire. E Marinetti nel punto undici del Manifesto del Futurismo, pubblicato su "Le Figaro" del 20 marzo 1909 proclama: "Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere e dalla sommossa: canteremo le maree multicolore o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne". Di fronte all'epocale mutazione indotta dalla società industriale i futuristi capiscono che non è più possibile muoversi negli angusti confini dell'arte e della letteratura tradizionali, «per questo» scrive De

Pascale «il movimento fondato da Marinetti si configura sin da subito come un'antropologia globale che investe tutti i campi del pensiero e tutti i campi dell'azione, che punta a rendere praticabile la poesia in una dimensione comunitaria e che non può pertanto che sorgere là dove si muovono le masse, là dove l'incontro e lo scontro sono molto di più di un semplice accidente». “Ma l'istanza rivoluzionaria dei futuristi” continua l'autrice “sconfina, in qualche modo, proprio in quell'accademia di cui i futuristi erano stati i nemici giurati «irrigidendosi tematicamente sui proclami bellicistici, dimenticando parallelamente il carattere metodologico che aveva dato il via a questa pur straordinaria avventura, e facendosi, infine imbavagliare dal regime perse a nostro avviso la sua battaglia”.

Ma a giudizio dell'autrice l'esperienza futurista non si esaurisce negli “ambigui dettami marinettiani”; esiste una avanguardia eretica, fuori dai ranghi “insensibile ai nuovi miti della macchina e della violenza bellica, per dire tutto in una parola, interamente e fermamente anarchica”. Sarà questa seconda avanguardia, meno visibile e spettacolare, a capire per prima “il lato oscuro delle città moderne”. Come scriveva Govoni nel 1915: “Io non so dove vado, corro o cammino piano?”.

GIULIANO GALLETTA

Marco Ercolani
L'ultimo Artaud

Si tratta del testo della conferenza tenuta da Marco Ercolani l'11 marzo 2010 presso il Museo dell' Accademia Ligustica di Belle Arti. L'incontro – al quale partecipava in veste di relatore (“Derrida e Artaud”) anche Giuseppe Zuccarino - si è svolto nell'ambito delle attività dell'associazione “Arte e psicologia”.



La scrittura “interminabile” dell'ultimo Artaud è, nel secondo Novecento, un punto di frattura nel concetto stesso di “opera” letteraria. Frammentaria, lacerata da neologismi, allitterazioni, imprecazioni, invettive, preghiere, glossolalie, non classificabile in nessun genere letterario (è simultaneamente dia- rio, lettera, poesia, monologo, schizzo), testimonia la libertà di un artista eretico, *intimamente* surrealista, clinicamente folle, pervaso dal pathos dei suoi soliloqui. Artaud, dal 1946 al 1948, riempie quaderni su quaderni, li infittisce di morfemi, schegge verbali, disegni, creando un palinsesto straziato che sospende qualsiasi interpretazione, critica e clinica. Siamo, da lettori, spettatori di un “resoconto minuzioso e tremendo di stati vissuti fino al limite della morte”. Lo stesso Artaud, nei *Frammenti di un giornale d'inferno*, ne è il consapevole profeta: «Verrà il giorno in cui potrò scrivere per intero ciò che penso / nella lingua che da sempre non smetto di perfezionare / la lingua che nasce da me attraverso il mio dolore».

Un'opera d'arte pensata, all'interno della follia, da uno scrittore che una diagnosi psichiatrica definisce “malato mentale”, non è mai “finita” realmente. Lo svelano con chiarezza i quaderni di Artaud decifrati da Paule Thévenin fra il 1948 e il 1993: fitti di stereotipie, deliri, disegni, lettere, poesie, lamen-

tazioni, sono il palinsesto che lo scrittore Artaud, negli anni postmanicomiali, si guarda bene dal *non scrivere*.

Arrivando a riempire fino a tre o quattro quaderni al giorno, trasgredisce così ogni codice di “opera finita” e filologicamente corretta, orientandoci verso l’impensabilità, l’inesauribilità, il *monstrum* di un disegno-scrittura che mappa il visibile e l’invisibile.

Artaud consegna la sua opera ultima non a un critico letterario tradizionale ma a chi intuisce che sarà custode appassionato e fedele della sua «parola folle»: Paule Thé-venin. Paule si immolerà, con naturale e amorosa dedizione, alla missione di decifrare per decenni la scrittura dei suoi *Cahiers* per i futuri lettori. Il poeta programma inconsapevolmente la sua sopravvivenza verbale attraverso l’”interpretazione” di Paule, realizzando il suo antico desiderio: non possedere un corpo fisico, fatto di organi e impulsi, ma essere quell’*io-e-non-io*, morto e non morto, preda di una trance verbale. La sua opera è e resta un immenso, “interminabile” frammento che inventa una nuova logica della ragione, che trasforma il corpo sofferente e torturato dagli elettroshock in scheggia d’urlo, parola gridata, squassata, espulsa sul foglio. In uno dei suoi quaderni, pubblicato in facsimile da Gallimard, si vede con chiarezza la scrittura che gratta, taglia, erode la carta, come un’ustione verbale che intacca il supporto stesso del foglio.

Io distruggo perché dentro di me tutto ciò che proviene dalla ragione non dura. Credo solo all’evidenza di ciò che agita le mie midolla, non di ciò che si rivolge alla mia ragione. Ho trovato un ordine nel dominio dei nervi... Il mio spirito affaticato dalla ragione discorsiva si sente trascinato negli ingranaggi di una nuova, completa gravitazione. Per me è come una riorganizzazione sovrana in cui le sole leggi dell’Illogico partecipano e dove trionfa la scoperta di un nuovo

Senso. Questo Senso perduto nel disordine delle droghe offre il semblante di una intelligenza profonda ai fantasmi controversi del sonno. Questo Senso è una conquista dello spirito su se stesso e, benché irriducibile per la ragione, esiste, ma soltanto all'interno dello spirito. Esso è ordine, intelligenza, significato del caos. Ma questo caos non l'accetta tale e quale, lo interpreta e, come lo interpreta, lo perde. È la logica dell'Illogico. È tutto dire. La mia lucida sragione non teme il caos.

Artaud non teme il caos. Lo accetta, sprofondato nella sua follia, e gli risponde faccia a faccia, con un linguaggio smembrato che se ne fa specchio, trapassando la lingua francese come un coltello acuminato. Cerca nel destino di altri artisti folli la sua stessa carica eversiva e produce invettive, soliloqui-confessioni, pamphlet teorici. Fa del suo corpo straziato dalle violenze istituzionali il sismografo di una libertà violenta e assoluta. I deliri di Artaud sono deliri genealogici, vere genealogie dell'anima, auto-ricreazioni, assalti frontali contro la tirannia della famiglia e delle strutture di potere. Lo scrittore vuole che «il corpo parli *altrove* un'altra lingua di corpo». Rappresenta la propria psicosi continuando a cercare, nella sua ossessiva scrittura-segno, quello che è il “soffio vitale” contro l'asfissia delle norme.

Sarebbe problematico e forse inutile indagare le psicodinamiche da cui scaturisce la sua psicosi. Spiegare le origini del suo dolore, del suo “stato di rivolta”. Artaud non vuole riparo al dolore assoluto dell'essere-nel-mondo. «La luce di questo mondo è falsa» scrive a Colette Thomas. Il dolore diventa carne verbale, delirio, *grido* che si oppone ai codici costituiti, irrequietezza biologica. Ogni opera definita è per lui un sepolcro da cui fuggire, una morte da eludere. Occorre andare oltre. Spingere più in là il limite, eroderlo in uno stato di febbre

incessante. La sua scrittura è da un lato *salvezza*, perché negli anni della reclusione solo scrivendo e disegnando Artaud resta in vita, dall'altro *denuncia* perché il poeta si sente capro espiatorio di una lotta dell'uomo libero contro l'umanità che lo fraintende e lo distrugge: verità assoluta che, nel suo mondo psicotico, applica a se stesso e ai suoi ideali compagni di strada - Lautréamont, Nerval, Van Gogh.

Vittima sacrificale di un mondo ottuso che non riconosce la forza e la bellezza dell'arte, l'artista è un eroe titanico coartato dalle leggi del mondo - vere sentenze di morte contro le magie della poesia. Espulso dal surrealismo perché considerato eretico da Breton e Eluard con motivazioni meschine e personalistiche, Artaud distrugge il mondo per come è stato volgarmente creato e lo sostituisce con un *antimondo* puro e potente - esasperato soliloquio di un'opera mai codificata in quanto "opera" e mai terminabile. Lo scrittore, percependosi spossessato fin dalla nascita della sua natura "divina", esige che la sua scrittura sia un paesaggio altrettanto violento e tellurico, «perché la logica anatomica dell'uomo moderno è non aver mai potuto vivere, né pensare di vivere, se non da invasato». Scrive Bernard Noël, erede della sua difficile lezione: «Artaud è un grande devastato che, guardandosi bene dal voler uscire dalla sua devastazione, fa di questa la propria lingua. È, dice di essere, colui che parla il linguaggio del suo incendio».

Artaud concepisce la scrittura come rigoroso e ossessivo diagramma di una trance emotiva. Nessuna mente dirige e domina il corpo, è il corpo a farsi mente invasata, pur mantenendo uno spazio di lucida osservazione del proprio caos.

Là dove altri propongono opere io pretendo solamente di svelare il mio spirito. La vita è un bruciare di domande. Non concepisco un'opera staccata dalla vita.

Non amo la creazione distaccata. Neppure riesco a concepire uno spirito staccato a me stesso. Ogni mia opera, ogni parte di me, ogni fioritura ghiacciata mi cola addosso. ... Mi rifiuto di fare distinzione fra i diversi momenti di me stesso. Io non vedo alcun progetto nello spirito. Bisogna farla finita con lo Spirito e la letteratura. Dico che Spirito e vita comunicano ad ogni grado. Vorrei fare un Libro che confonda gli uomini, una porta aperta che li immetta dove mai sarebbero voluti arrivare, una porta in comunicazione con la realtà..

Scriva lo psicoanalista Salomon Resnik: «Avere un corpo significa anche com-prenderne i limiti, accettarne la finitudine spaziale e temporale. La nozione di corpo implica l'assunzione di una "frontiera concreta" che le relazioni ordinarie non trasgrediscano. D'altra parte, assumere il corpo proprio e le sue possibilità di porsi in relazione col mondo richiede anche un certo grado di "permeabilità", di disponibilità allo scambio, al "negoziato". Vivere il proprio corpo significa accettare i propri confini e riconoscere lo spazio dell'altro». La materia verbale di Artaud non è permeabile, non è disponibile. Lo spazio dell'altro non esiste. Nessuna frontiera concreta lo persuade. Non vuole accontentarsi di uno spazio-tempo comune. Al contrario, suggerisce ai suoi lettori l'idea di un *al di là del corpo*, che contesta le norme della vita collettiva, perché «non si può guarire la vita».

Di Artaud, prigioniero di un corpo che sente suppliziato, avvelenato, perseguitato, ridotto a fantasma, precocemente e paurosamente invecchiato, è celebre una foto che lo vede ritratto di schiena, seduto su una panchina, la matita stretta sulle vertebre, nel tentativo di lenire il dolore delle fratture causate dagli elettroshock. La leggenda vuole che lo scrittore, fermo in qualche caffè, tirasse fuori quaderno e matita e cominciasse, digrignando i denti e gridando, a riempire di segni

l'ennesimo foglio, in mezzo all'allarmato stupore dei camerieri. Lo scrittore, che nelle sue lettere si dichiara vittima psicotica di stregonerie operate dalla polizia e dalla classe borghese, è e vuole essere con forsennato orgoglio il capro espiatorio di una società bigotta e ottusa che "suicida" i suoi poeti.

E aveva ragione Van Gogh, si può vivere per l'infinito, soddisfarsi solo d'infinito, c'è abbastanza infinito sulla terra e nelle sfere per saziare mille grandi genî, e se Van Gogh non è riuscito ad appagare il desiderio di irradiarne l'intera sua vita, è perché la società glielo ha vietato. Apertamente e consciamente vietato. Ci sono stati un giorno gli esecutori di Van Gogh, come ci sono stati quelli di Gérard de Nerval, di Baudelaire, di Edgar Allan Poe e di Lautréamont.

La sua scrittura-urlo, fatta di rasoiate al senso comune della lingua, insegue una poetica intransigente e crudele, sconvolgendo il concetto tradizionale di opera letteraria con le sue "colate verbali" - esplosioni del linguaggio pensate e sofferte come segni di uno strazio del corpo e della mente che solo con la morte fisica avrà fine. Il dolore autentico della psicosi si trasforma, per combustione, in una forsennata e ininterrotta scrittura/segno, che paradossalmente conduce a una folle pace dell'io.

La verità della vita è nell'impulsività della materia. Lo spirito dell'uomo è malato in mezzo ai concetti. Non gli chiedete di soddisfarsi, chiedetegli soltanto di essere calmo, di credere che ha trovato infine il suo posto. Ma soltanto il Matto è davvero calmo.

Bibliografia: Antonin Artaud, Manifesto chiaro, "Ali", 2, 2008. / Antonin Artaud, Van Gogh il suicidato dalla società, Milano, Adelphi 1988. / Antonin Artaud, Succubi e supplizi, Adelphi, Milano 2004. / Bernard Noël, Artaud e Paule, Novi Ligure, Joker 2005. / Salomon Resnik, Spazi mentali, Bollati Boringhieri, Torino 1990.



Materiali d'archivio - Carlo Romano

Fotoromanzi e film-romanzi

Il *fotoromanzo* - inteso nella sua produzione industriale fatta di collane e riviste periodiche interamente o parzialmente coinvolte - è un prodotto squisitamente italiano. Piuttosto uniforme nella confezione e nelle tematiche passionali rivolte a un pubblico fondamentalmente femminile, ha vissuto la sua lunga stagione, durata decenni, circondato - quando andava bene - da forme di sufficienza che erano anche, se non soprattutto, manifestazioni socialmente discriminanti espresse da chi o pretendeva di vivere secondo un tradizionale decoro che lo vedeva a sua volta inibito dall'alta erudizione o da chi provava il sentimento di uno sviluppo inarrestabile anche in direzione delle acquisizioni culturali. I suoi successi (centinaia di migliaia di copie vendute settimanalmente) sembrerebbero tuttavia raccontare un'altra storia e più che a quella singolare forma di sociopatia cui lo si voleva esiliare si sarebbe dovuto pensare - andando oltre alla pur ovvia, ma anche questa abbondantemente disattesa, riflessione su un prezioso indicatore pubblico - a un prodotto esteticamente significativo, seguendo la lusinghiera sorte toccata al suo parente stretto, il fumetto.

La letteratura in proposito rimane ancor oggi scarsa e come trattazioni di ampio respiro si possono registrare soltanto pochi libri: *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio* di Anelli, Gabrielli, Morgavi e Piperno, edito da Savelli, Roma 1979;



Le carte rosa. Storia del fotoromanzo e della narrativa popolare di Ermanno Detti, edito da La Nuova Italia, Firenze 1990; *Il fotoromanzo* di Anna Bravo, edito da Il Mulino, Bologna 2003. Cenni al fotoromanzo si raccolgono tuttavia in varie trattazioni e in autori - a cominciare da Umberto Eco - che si sono dedicati all'analisi della "paraletteratura" ("i generi"). Saggi specifici si devono a Vittorio Spinazzola, Alberto Abruzzese e qualche altro. Ancora una volta il taglio privilegia però le connessioni sociologiche su quelle estetiche e storico-estetiche, se si esclude per un verso l'analisi delle ricorrenze narrative e dall'altro il ricordo delle testate periodiche principali, quelle di "*Grand Hotel*" (editrice Universo di Del Duca), "*Sogno*" (Novissima), "*Bolero Film*" (Mondadori) che costituiscono le origini del genere e quelle della casa editrice Lancio che si dedica al fotoromanzo a partire dal 1961 con "*Letizia*", senza contare le altre, numerosissime, dai contorni editoriali meno precisi.

Da tenere presente - forse un tentativo per migliorare la reputazione del genere - è anche la scoperta ambiziosa pedagogica di quei fotoromanzi che presentavano le "riduzioni" di celebri romanzi (dai *Promessi sposi* manzoniani a *L'uomo che ride* di Victor Hugo) con la stessa cura, anche scenografica, che sarà tipica della televisione italiana - ancorché senza raggiungerne nemmeno lontanamente l'impatto, ciò è ovvio. Di particolare attenzione hanno goduto poi i fotoromanzi di ispirazione erotica, frutto dei cambiamenti del costume avvenuti negli anni Ses-



santa (il celebre *"Supersex"* e il *"Killing"** che, presentandosi in formato "a libretto", scimmiottava i fumetti "sadico-criminali" dell'epoca) e quelli utilizzati come propaganda politica.

Come insieme di registi, soggettisti, scenografi, attori ecc. ecc. dediti a un'espressione d'arte il fotoromanzo rimane comunque in larga parte inesplorato, fatte salve le carriere di chi - come un giovane Damiano Damiani fresco di studi a Brebra - vi si dedicherà prima o contemporaneamente alle attività per cui viene solitamente ricordato.

La tecnica del fotoromanzo è utilizzata anche nei "fotofilm", vale a dire quei veri e propri fotoromanzi che ricostruiscono la trama dei film attraverso i loro fotogrammi e l'inserimento, negli stessi, di dialoghi adattati per l'occasione. Questo prodotto non va confuso con creazioni editoriali che, per quanto affini, sviluppano le stesse premesse sgombrere del fumetto ma riportando in didascalia parte dei dialoghi originali e anche spezzoni di sceneggiatura. In alcuni casi raggruppati in collane specifiche, si preoccupano per giunta di fornire solidi apparati informativi e critici. All'incirca quando nasce il fotoromanzo, era presente in Italia la raffinata collezione della casa editrice Domus e la Poligono ne includeva alcuni esemplari fra i suoi libri di cinema, una delle prime collane del genere (vi uscì il volume di Chiattonne dedicato all'western che insieme a quello di Kezich è considerato pionieristico) alla cui redazione partecipava anche Aldo Buzzi, il singolare scrittore la cui scoperta sarebbe avvenuta decenni dopo .



*Al personaggio è stato dedicato un documentario (The Diabolical Super Kriminal, 2007, regia di SS Sunda).

Il fotofilm in senso stretto non si distingue dal fotoromanzo e anzi, spesso viene accorpato nelle sue collane. Non a caso, soggetto a sfruttamento in questo senso fu il filone melodrammatico italiano degli anni Cinquanta legato soprattutto ai nomi di Raffaello Mattarazzo, Amedeo Nazzari e Ivonne Sanson. Ma c'erano pure collane specifiche dove uscivano molti western, Tarzan, film di guerra (più tardi l'horror, con serie, come "*Malia*" che usufruivano della popolarità che negli anni Sessanta ebbero i film di Corman e i vecchi mostri della Universal riproposti dalla Hammer film). Alcuni erano fascicoli "pinzati" del tutto identici alle collane del fotoromanzo, ma altri utilizzavano i formati in voga per i fumetti: le "strisce" e i "libretti".

Un'ultima ragguardevole esplosione, i fotofilm (o "cineromanzi") l'ebbero al seguito dei filoni erotici degli anni Sessanta-Settanta ("*Cinesex*", "*Top Film*", "*Big Film*"...). A fianco di questi, va segnalato, uscivano varie testate "critiche" ben realizzate e zeppe di foto. Non mancarono esperimenti che si rifacevano palesemente ai libri francesi di Lo Duca (ed. Pauvert) di dieci-quindici anni prima.



attività

Martedì 16 marzo 2010, Giorgio De Martino: Lucia di Lammermoor: dalla Scozia alla Lombardia. Tra romanzo storico e mito romantico. Il trionfo del Bel Canto donizettiano. Ascolti comparati a cura di Franco Ghisalberti

Marzo 2010. Cesare Viazzi: Giuseppe Marzari, un uomo in frac Biografia, corredata da un raro apparato iconografico e cd, dell'attore dialettale genovese (De Ferrari Editore. Realizzazione: Fondazione De Ferrari

Martedì 16 febbraio, Chi ha ucciso Mozart?
Conferenza/Concerto con delitto. Soprano: Susanna Kwon -
Relatore e pianoforte: Giorgio De Martino

Giovedì 28 gennaio, Giuseppe Zuccarino: Da un'arte all'altra.
Presentazione del libro edito da Joker, Novi Ligure 2009

Martedì 19 gennaio. G. De Martino: NABUCCO e l'opera
Risorgimentale italiana.

15 dicembre 2009, Giorgio De Martino: Chez-Maxim's. Operetta
e Bella Epoque



12 dicembre 2009 - 14 febbraio 2010. Fortezza Monumentale del
Priamar, Savona
Savona Futurista. Esperienze d'Avanguardia da Marinetti a
Tullio D'Albisola
a cura di: Leo Lecci e Franco Sborgi – Università di Genova.
Progetto: Fondazione De Ferrari - Comune di Savona, Assessorato
alla Cultura.

19 novembre 2009, Paola Dècina Lombardi: Détruire, balayer
tout, chercher l'or du temps. Marinetti, Tzara, Breton, le
parole d'ordine e i destini dell'Avanguardia storica tra nichilismo,
anarchia e speranza.

EDOARDO SANGUINETI LETTERE DAGLI ANNI CINQUANTA

a cura di Niva Lorenzini



Da "Il Secolo XIX" del 20 ottobre 2009, per gentile concessione dell'autore e del giornale, ricaviamo la seguente recensione a Lettere dagli anni cinquanta di Edoardo Sanguineti (a cura di Niva Lorenzini, Fondazione De Ferrari - De Ferrari Editore, Genova 2009)



Giuliano Galletta

Il giovane Sanguineti, Anceschi, Ungaretti e altro

“Avendo ripreso energicamente a comporre versi, e proprio di quelli scritti con il cuore di una volta, leopardianamente, Lei non può credere alla fatica notturna, per la vita mia diurna dissipata laboriosissimamente, onde strappare al sonno quel poco di tempo che mi giovi a strappare l’urgenza del mio ultimo fantasticare, travagliato e nero, appassionato nuovissimo, al quale mi afferro con un rancore che è anche più vivo della fiducia: non creda che io sia orgoglioso del mio scrivere recente: sono gli aggettivi che impiego di pura superstizione e, appunto, di puro rancore; ma scrivo, e mi basta; dolorosamente, e mi basta; non è consolazione, nemmeno; è ancora e sempre rancore, e un poco dispettoso e bizzarro”.

Era il 29 gennaio del 1958 quando Edoardo Sanguineti relazionava sul suo stato creativo a Luciano Anceschi in una “epistolona”, come la definisce ironicamente Sanguineti, che è in realtà un piccolo capolavoro letterario, una lucidissima dichiarazione di poetica. “In un certo senso” scrive ancora Sanguineti “credo la mia poesia non sia destinata mai ad uscire da una fase sperimentale, in un altro senso, la credo, per contro, nascere

proprio come perpetuamente uscente, se così posso dire, da una fase sperimentale consumata all'interno della poesia stessa, ma non mai in modo abbiano a che tale, s'intende, che non i segni manifesti (e provocanti, vedersene intenzionalmente)".

Questa lettera è soltanto una delle suggestive scoperte contenute nel volume *Lettere dagli anni Cinquanta* (De Ferrari, 277 pagine, 18 euro) in cui Niva Lorenzini - docente di Letteratura italiana all'università di Bologna e profonda conoscitrice dell'opera sanguinetiana - ha raccolto il carteggio del poeta con il grande critico Luciano Anceschi. Si tratta di una selezione di 158 lettere - su un corpus di 284 conservate nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna - che vanno dal 30 aprile 1954 al 4 gennaio 1961.

Quando la corrispondenza ha inizio Sanguineti ha 24 anni ed è studente universitario a Torino, allievo di Giovanni Getto e al lavoro sulla tesi di laurea dedicata a Dante, ma già attivo come saggista e poeta; Anceschi ha 43 anni ed è già affermato come intellettuale, massimo esperto dell'ermetismo. Sono anni cruciali per l'opera di Sanguineti (il matrimonio, i figli, l'insegnamento) e molte delle lettere hanno il ritmo, il furore citazionistico, l'impostazione grafica, il gusto plurilinguistico delle sue poesie, ma lo sono anche per la letteratura italiana, in cui sta lentamente maturando la "rivoluzione culturale" degli anni Sessanta di cui proprio Sanguineti sarà uno dei protagonisti. Due sono i fatti emblematici di tale fase, il primo è l'uscita di *Laborintus* - pubblicato

nel 1956 in una collana diretta da Anceschi - la raccolta di Sanguineti che costituirà uno spartiacque nella poesia italiana del Novecento; l'altra la polemica fra lo stesso Sanguineti e Pier Paolo Pasolini, l'anno successivo.

“*Laborintus* suscitò molte inimicizie nei confronti di Anceschi, lui grande promotore di Quasimodo, perché fu considerato una specie di tradimento” racconta Sanguineti. “Il rapporto con Pasolini cominciò bene; lui fu uno dei pochi a recensire il libro su una rivista romana e ricordo che fu Giorgio Manganelli, che allora avevo appena conosciuto, che mi segnalò l'articolo. La recensione non era del tutto negativa, definiva la mia poesia notevole anche se leggermente quadrilatera, termine che si riferisce alla resurrezione di Lazzaro, intendendo dire che io avrei recuperato stilemi di avanguardie ormai sepolte”.

Le cose si complicano circa un anno dopo quando Pasolini chiede a Sanguineti due poesie da pubblicare su “*Officina*” ma a sorpresa le inserisce in una “Piccola antologia neo-sperimentale” affiancandole ad un suo testo interpretativo.

«Sostanzialmente Pasolini usava le mie poesie per dire che il vero sperimentalismo era il suo, accusandomi di epigonismo. Decisi così di rispondergli inviando ad “*Officina*” il mio testo “Una polemica in prosa” che in realtà era scritto in terzine di endecasillabi».

La poesia di Sanguineti risulta tanto dura nei contenuti quanto ironica nello stile che riprende parodicamente proprio i seri endecasillabi pasoliniani delle *Ceneri di Gramsci*. La pub-

blicazione scatenò innumerevoli polemiche e sancì la rottura fra i due: qualcuno ritiene anche che sia stata all'origine della chiusura di "Officina".

"In realtà pochi anni dopo la neoavanguardia obbligò lo stesso Pasolini, ma anche Moravia, Montale o Zanzotto, che aveva definito *Laborintus* il risultato di un esaurimento nervoso, a modificare il loro stile le loro prospettive letterarie" prosegue Sanguineti «il mio dissidio con Pasolini però andò avanti e divenne successivamente tutto politico. Scrisi un articolo molto duro su "Paese Sera" in cui criticavo, come reazionarie, le sue posizioni di nostalgia di un mondo premoderno, illusoriamente intatto, l'idealizzazione della plebe, del sottoproletariato. Da un punto di vista marxista la sua vicinanza al Partito comunista mi pareva un grande equivoco».

Unica eccezione fra l'establishment letterario alle condanne dello scandaloso *Laborintus* fu il poeta Giuseppe Ungaretti.

«Quando lesse il libro» rievoca Sanguineti «si entusias mò davvero, mi scrisse e decise di presentare e sostenere il mio libro al premio Viareggio. Le nostre poesie non avevano naturalmente nulla in comune, se non, forse, solo il fatto di essere "difficili"; ma la difficoltà era del tutto diversa dalla mia.

Ciononostante Ungaretti amò le mie poesie forse in ricordo di quando a Parigi aveva frequentato le avanguardie. Fu poi lui a invitarmi agli incontri letterari di Cerisy-la-Salle. Tornai altre volte in Normandia dove conobbi il gruppo di "Tel Quel"

e incontrai Octavio Paz (premio Nobel per la letteratura nel 1990, ndr) che anni dopo mi avrebbe invitato a Parigi per realizzare, da Gallimard, l'opera poetica collettiva *Renga* con lui, Roubaud e Tomlinson».

Spiega ancora Sanguineti: «Rispetto alle precedenti, la nostra generazione ha avuto la fortuna di essere esentata sia dall'orgoglio che dalla vergogna della poesia, per considerarla una possibilità umana come un'altra. Non dicevamo, ungarettianamente, "sono un poeta, sono un grumo di sogni..." e neppure con Gozzano "mi vergogno di essere un poeta"».

"A quell'epoca in realtà io provavo un sentimento che definirei di rivolta anarchica" conclude il poeta "che non era un'anarchia politica ma un'anarchia assoluta: niente principi, non ci sono modelli, gerarchie di stili, di oggetti, fine. Questo principio credo sia all'origine di tutta la grande arte moderna. L'esito politico, poi, può essere diverso: a destra come Pound, Eliot, Céline, o a sinistra come Brecht, i surrealisti, Picasso.

Ma quello che li accomuna è il fatto di essere uomini in rivolta".

IL FANTASMA DELLA SCOGLIERA

Arnaldo Mondadori Editore 1979

Monica: Orietta Berti
Matteo: Mariano Marzari
Daniele: Carlo Giordana
Sonia: Claudia Helena

Soggetto di Luciano Verre
Sceneggiatura di Giancarlo Albano
e Alberto Fanna
Fotografia di Remo Zolezzi
Regia di Cesare Canevari

Produzione: Staff Studio Milano

5ª PUNTATA

RIASSUNTO: Una donna, priva di documenti, viene ricercata in condizioni di estrema difficoltà dal dottor Matteo Girardi. La donna viene estratta ma questo riprende conoscenza non ricorda nulla, neppure il suo nome. La polizia si interessa del suo caso, perché l'assai, su cui viaggiano, risulta cybernetica. Matteo conclude che la donna sta simulando l'amnesia. Un commissario lo avverte via telefono, come alcuna informazione. La donna suscita un grande interesse in Matteo, a lei lo ricambia. Gli confessa di essere l'assistente di lui, un giorno Matteo la porta a casa sua, dove lo sconosciuto vede il ritratto di Sonia, la sorella di Matteo, che è fuori città per lavoro. Quella sera lo sconosciuto vede il ritratto di Sonia, è sicuro di conoscere quel volto. Matteo propone alla donna di abituarlo a casa sua, quando sarà dimessa dall'ospedale. Poco prima che chi arriva, si presenta all'ospedale un uomo, Daniele Rivi, che dichiara di essere il fidanzato della donna. L'uomo ne conosce anche il nome: Monica Rossi.





in questo numero

Lombroso

Char

Giovani

futurismo

La Monte Young

Artaud

fotoromanzi e fotofilm

Sanguineti

fogli di via

N.1, marzo 2010. Quadrimestrale - redazione: Giuliano Galletta, Carlo Romano.
direttore responsabile: Fabrizio De Ferrari
Reg. presso il Trib. di Genova col numero 12 del 14 marzo 1988 Sede: Fondazione De
Ferrari, Piazza Dante 9/17, Genova. Tel. 010587682 -
<http://www.deferrari.it/> - fondazione@deferrari.it