

Fogli di via

“Fogli di Via”

era l'intestazione di una piccola rivista che Edward Neill e i suoi amici, prima di ogni altro Franco Accame, diffondevano pressoché “alla macchia”. Il sottotitolo rimandava a una non meglio precisata “scompigliatura” genovese della quale si pubblicava, senza pretesa alcuna, qualche testo. Senza pretese, sì, ma, per chi ne scorresse i fascicoli, con numerose sorprese, a cominciare dall'attività letteraria - poetica e narrativa - dello stesso Neill, altrimenti conosciuto, sebbene non quanto meritasse, quale musicologo.

Riprenderne la testata, per una Fondazione che di Edward Neill custodisce l'archivio, non risponde ad altro compito se non quello di pubblicare alcuni lavori di chi con la stessa Fondazione collabora o ne è semplicemente amico, oltre a fare da rendiconto di quel che essa stessa globalmente svolge. Se ancora una volta, come nell'originale, ci sarà diffusa casualità, ciò non significa che quanto si pubblicherà sarà disorganico, in materia di interessi e acquisizioni, all'attività della Fondazione De Ferrari, tutt'altro! E poi, senza troppo disquisire, “Fogli di Via” è un'intestazione che ci piace.



Valery Larbaud, *JOURNAL*.
*Texte établi, préfacé et annoté par Paule
Moron*. Gallimard, 2009

Sospesa fra modernismo e tradizione, l'opera di Valery Larbaud è mal conosciuta. Si tratta per altro dell'opera di un francese cosmopolita, apparentemente sbadato nei confronti delle patrie lettere e piuttosto affine, nella sostanza, a certa eccentricità inglese (Larbaud era anglista) contaminata dall'amore e dall'interesse che portava all'Italia (sposò, per giunta, una genovese, della Liguria imparò la parlata e in Liguria attese ad alcune sue opere). Non è un caso che Larbaud venga ricordato soprattutto quale traduttore di Joyce in francese e come uno dei due fondamentali ambasciatori (l'altro era Cremieux) della letteratura italiana in Francia (al rapporto fra Larbaud e l'Italia si dedicherà Ornella Ruggiero in un libro insuperato pubblicato dalla Arti Grafiche Lampo nel 1963).

Mal conosciuta che sia, la sua rimane l'opera di un classico novecentesco, cui probabilmente troppa popolarità non si addice alimentandosi, viceversa, di una sotterranea reputazione dandistica. Ricco, e non poco, come il personaggio del suo ("sperimentale" quanto più "british excen-trics") famoso romanzo (Bookever per l'ultima edizione italiana) *A. O. Barnabooth*, era un viaggiatore di tutto rispetto. Tuttavia "sospeso", anche in questo caso, come ha scritto Valerio Magrelli, fra velocità e lentezza. Soggiornava a Portofino ed era pieno di ammirazione per la Riviera italiana.

Nato a Vichy nel 1881 (vi morirà nel 1957) si sentirà nondimeno molto parigino (raccontava di aver scoperto Parigi a sei anni). Va comunque notato che a far conoscere la vita, e Parigi, ai ragazzi del cattolicissimo collegio ("cosmopolita più

ancora di un'esposizione universale") raccontato in *Fermina Márquez* (Neri Pozza) interverrà prepotentemente l'America del Sud, cosicché "le truppe notturne di Santos Ituria e del negro Demoisel conducono il lettore nei caffè e nei cabarets del Quartiere Latino e di Monmartre" (Gabrielle Moix in *Valery Larbaud et la France*, Institut d'Etude du Massif Cen-



tral, Clermont Ferrand 1990).

Anche Barnabooth è sudamericano, e in questa "fuga" latina c'è dunque da cogliere ciò che Larbaud diceva di sé tramite il personaggio: "sono un gran patriota cosmopolita". Altrettanto sono i suoi amici - un irlandese, un russo e un francese - come lui ricchi vagabondi. Il matrimonio metterà la parola "fine" ("le avventure amorose", suggeriva Barnabooth, "cominciano nello champagne e finiscono nella camomilla"). Di Larbaud - che fu, non lo si trascuri, uno dei fondatori della "NRF" - a distanza di molto tempo dalla sua prima edizione, è stato pubblicato quest'anno in Francia da Gallimard, prefato, con testo ristabilito e annotato da Paule Moron, il *Journal*, 1600 pagine fra le quali si scorgono i nomi degli scrittori stranieri che l'autore fece conoscere ai francesi: da Rilke a Ungaretti, da Faulkner a Gomez de la Serna, da Whitman a de Queiroz, dalla Mansfield a Butler e, ovviamente, a Joyce, non senza imbattersi polemicamente in Sylvia Beach e Adrienne

Monnier, che della scoperta di Joyce ("un mosaicista" per Larbaud) si presero quasi tutta la gloria.

Pierre Assouline - celebre giornalista letterario d'oltralpe cui si devono alcune biografie di scrittori - recensendo il pesante tomo ha osservato che se si deve chiamare *Journal*, allo stesso titolo si potrebbe parlare di *Diary*, dal momento che Larbaud trascrisse in lingua inglese i suoi pensieri per diversi anni. Si torna dunque continuamente al temperamento di viaggiatore proprio dell'autore così da entrare in dettagli che riguardano il clima di certi giorni in certi posti, la luce che vi si osserva, i cambiamenti subiti da caffè e alberghi i quali - in un'epoca turbolenta di faziosi scontri - ci fanno sentire sempre altrove, in una "sorta di teoria della ricchezza", come è stato osservato, che viene cadenzata da parole e frasi scritte in tutte le lingue europee.

CHARLES DE JACQUES



Oskar Panizza, *L'IMMACOLATA
CONCEZIONE DEI PAPI*, Spirali,
2009

Se si dà retta a Walter Benjanin, suo estimatore, Oskar Panizza (1853-1921) andrebbe annoverato fra i "teologi". A questo proposito, soggiungeva, "non possono ingannarci le sue invettive contro la Chiesa". Chi sfogliasse anche rapidamente le pagine de "*L'Immacolata Concezione dei Papi*" (ora proposto da Spirali, €26, per le davvero ottime cure di Giovanni Chiarini) coglierebbe indubbiamente la grande erudizione dell'autore in materia teologica, ma difficilmente gli sfuggirebbero le intenzioni satiriche che ne fanno uno degli scrittori tedeschi



più originali di tutti i tempi - e uno dei più trascurati, salvo che in quei cenacoli esaltati dalla sua radicalità. Panizza nacque in Baviera nel 1853. Il padre, di modeste origini comasche, era cattolico. La madre, che vantava quarti di nobiltà, discendeva da una famiglia ugonotta. I litigi in materia religiosa fra i due erano frequenti. Nel contratto di matrimonio il padre aveva preteso che i figli fossero educati al cattolicesimo, tuttavia morì quando Oskar aveva due anni e la madre si sentì liberata dal vincolo, cercando così di crescere i cinque pargoletti (tanti erano) nell'osservanza del protestantesimo. "Sono stato educato secondo rigidi principi religiosi" avrebbe scritto Panizza in un breve schizzo autobiografico del 1895. A dieci anni, per sottrarlo alle occhiate attenzioni della cattolicissima Baviera, la madre condusse Oskar nel collegio protestante di Kornthal, famoso in Germania per l'inflessibilità degli esercizi e degli studi religiosi. Il

risultato fu che a sedici anni il futuro scrittore ne aveva le tasche piene di preghiere e sforzi spirituali. Contemporaneamente a Monaco di Baviera, spalleggiate dalle autorità civili, le istituzioni religiose non perdevano tempo nel sollecitare vari processi per blasfemia e sacrilegio nei confronti dei liberi pensatori. Quando Panizza fosse diventato a sua volta un abile libellista, è contro la Chiesa Cattolica che avrebbe lanciato i suoi narrativamente pregevoli (e sapienti) strali. È in questo contesto che nasce dunque *“L’Immacolata Concezione dei Papi”*, dove lo scrittore, con solide argomentazioni teologiche, vuole estendere ai capi della Chiesa quella che Pio IX pochi lustri indietro aveva elevato a dogma, vale a dire la nascita fuori dal peccato della madre di Gesù. Nel far ciò, per meglio schivare le censure, Panizza attribuisce il testo (nello stile dei pamphletti settecenteschi) a un pio benedettino spagnolo meritevole di “imprimatur”, riservando a sé la traduzione, pubblicata a Zurigo nel 1893. Nella stessa città svizzera, l’anno dopo, Panizza pubblicherà *“Il Concilio d’Amore”* (è in catalogo da ES) nel quale si immagina come Papa Alessandro VI Borgia, la madonna, il diavolo, Gesù e Dio, rappresentato come un vecchio squilibrato, decidano di diffondere la sifilide per punire l’ignara umanità dei troppi peccati sessuali. A quell’epoca lo scrittore fa conoscenza dei giovani letterati “naturalisti” della *Münchener Moderne* (fra gli altri, Frank Wedekind) ed ha tra i suoi ammiratori un giovanissimo Thomas Mann. Anni dopo, di Panizza si interessò André Breton e in una chiave surrealista, coi costumi di Leonor Fini, *“Il Concilio”* ottenne pure una memorabile rappresentazione al Theatre de Paris, meritando diversi premi. Nel 1895, purtroppo, Panizza guadagnò ben altre attenzioni e per un anno patì la carcerazione. Si spostò suc-

cessivamente in Svizzera e a Parigi. Tornato a Monaco, dopo un tentativo di suicidio e con la madre che si rifiutava di incontrarlo, passò gli ultimi sedici anni in una casa di cura nei pressi di Bayreuth, dove è sepolto.

CARLO ROMANO



Simone Weil, *PAGINE SCELTE*,
a cura di Giancarlo Gaeta, Marietti,
Milano, 2009

Simone Weil, *INCONTRI
LIBERTARI*,
a cura di Maurizio Zani,
Elèuthera, Milano, 2009

Simone Weil, *ATTESA DI DIO*,
Adelphi, Milano, 2008

Giusi Maria Reale (curatrice),
*SIMONE WEIL - SCENDERE VERSO
L’ALTO*, Campanotto, Piasan di Prato
(Udine), 2008

Sylvie Weil, *CHEZ LES WEIL:
ANDRÉ ET SIMONE*,
Buchet-Chastel, 2009

Il centenario della nascita di Simone Weil (1909-1943) è trascorso senza niente di clamoroso ma in una continuità di interesse – certamente coi limiti del caso - che l’editoria italiana riflette con coraggio non meno di quella francese - la quale ha semmai qualche motivo in più per averne. In quest’anno celebrativo sono usciti in Francia diversi libri e fra questi una nuova biografia preparata dalla scrittrice Christiane Rancé per Seuil (*Le courage de l’Impossible*). Di particolare significato è il vo-

lume di Sylvie Weil - la figlia di Eric, il grande matematico fratello di Simone - per la sua natura di familiare ossequio. “Mio padre aveva un doppio femminile, un doppione morto, fantasma”, scrive, “il genio era bicefalo”. Ma questa nipote di Simone non è persona dedita semplicemente alla rinomanza del casato, benché nella sua attività di narratrice ciò, trasfigurato, abbia importanza, ma è una saggista che avendo insegnato letteratura francese in diverse Università americane ha di che argomentare altrimenti l’intreccio degli affetti e della memoria. Al riguardo delle Università americane, non è male ricordare che esiste negli USA l’American Society Weil la quale, in collaborazione con la Southern Illinois University di Edwardsville, organizza un “colloquio” annuale e ne pubblica gli atti. Per quel che concerne l’Italia, le *Pagine scelte* curate da Giancarlo Gaeta per Marietti hanno con ogni evidenza un carattere celebrativo ma rispondono nel con-

tempo all’esigenza di poter disporre di agili strumenti per lettori nuovi e vecchi, così da mitigare l’attesa di ulteriori edizioni dei libri della Weil (e Gaeta, docente di Storia del cristianesimo antico all’Università di Firenze, ne è il curatore presso Adelphi). A chi si propone come “antologista” la Weil induce quei problemi fra “il prima e il dopo”, con tutte le sfumature dell’uno e dell’altro, che esigono equilibrio e cautela.

Il “prima” e il “dopo” in Simone Weil corrispondono a un lungo attraversamento del radicalismo – la fabbrica, la collaborazione con Souvarine, la Spagna – e a un tragico finale accompagnato da una vasta riflessione sul sacro – nel quale si scruta per il solito una sorta di conversione alla Chiesa romana. A questo riguardo va precisato tuttavia che la Weil rifiutò comunque il battesimo e non è da trascurare che alcuni “cattolici romani tradizionalisti” rifiutano il suo pensiero in quanto “gnostico”. Resta il fatto di un sincero affondo “cristologico”, segnato per altro dalla collaborazione con l’intellettuale cattolico Gustave Thibon, il “filosofo contadino” che si adoperò nel dopoguerra, con qualche forzatura, per farne conoscere l’opera.

Ciò nondimeno la stessa Weil affermava: “tante cose sono fuori dalla Chiesa, tante cose che io amo e non voglio abbandonare” (e fra queste cose elencava la Grecia, le civiltà antiche, il manicheismo, il rinascimento neopagano, tutte cose che fanno pensare all’accusa che le muovono i “tradizionalisti”). D’altra parte non si può tacere la grande influenza che su lei esercitò l’anticlericale - seppur rispettoso e dedito agli studi dei sentimenti religiosi - Alain (Émile-Auguste Chartier) che l’ebbe scolara al liceo. Nemmeno si può passare





del tutto sopra alla contiguità con Georges Battaille nell'esperienza de "La Critique sociale", la rivista fondata da Boris Souvarine. In un certo qual modo si può arrivare a mettere in discussione la distinzione fra "prima" e "dopo". A conti fatti è l'antologia di "scritti radicali" che la casa editrice di ispirazione libertaria Elèuthera ripropone con sensibilità (e con nuova copertina) a distanza di qualche anno il libro, curato da Maurizio Zani, che mi pare dover salutare come rispondente a un intelligente senso di opportunità. La cura è buona, benché qualche riserva sulle interpretazioni di Zani sia necessario esprimerla. Le sue riflessioni mi sono infatti apparse speculari a quel "marxismo", tramandato dalla socialdemocrazia tedesca e dal leninismo, contro il quale si scaglia. Mettere più attenzione a quel che la stessa Weil diceva ("tutta

l'opera di Marx è impregnata di uno spirito incompatibile con il materialismo grossolano di Engels e di Lenin") avrebbe probabilmente comportato indesiderate escursioni teoretiche, ma avrebbe altresì vaccinato il lettore da una lettura "anarchista" (e qui le virgolette sono indispensabili onde evitare travisamenti) che oggi come oggi mi sembra essere veramente fuori luogo.

WOLF BRUNO



Roger Caillois,
NOÉ ET AUTRES TEXTES,
Gallimard, Paris, 2009

La fama di Roger Caillois è affidata soprattutto alle opere saggistiche, su argomenti che spaziano dal mito al sogno, dalla guerra ai giochi, dalle poesie alle pietre. Tuttavia egli è stato anche un narratore. In quest'ambito, può dirsi conosciuto e apprezzato il suo romanzo breve *Ponce Pilate*, mentre i racconti restano ancora poco letti. Tre di essi, nel 1970, erano stati da lui inseriti in un'apposita sezione della raccolta di saggi *Cases d'un échiquier*. Adesso il trittico viene riproposto come parte principale del volume *Noé et autres textes* (Paris, Gallimard, 2009). Quest'ultimo include anche due brevi articoli che, per quanto interessanti, sarà preferibile lasciare da parte se si vuole concentrare l'attenzione su Caillois narratore.

Veniamo allora al primo racconto, *Noé*, che si presenta come la riscrittura di un celebre episodio dell'Antico Testamento. Al momento in cui la vicenda inizia, il patriarca ha già costruito la gigantesca nave destinata ad

ospitare una coppia di esemplari di sesso diverso per ogni specie animale. Ha lavorato da solo, sfidando l'ostilità e la derisione da parte degli uomini del suo paese. Ad essi non ha rivelato nulla riguardo al piano divino di sterminare quasi tutti gli esseri viventi, ma d'altra parte non può impedirsi di pensare che Dio abbia scelto, col diluvio, uno strano modo per attuare il suo intento punitivo. Quando ormai la pioggia è iniziata, gli riesce agevole far salire sull'arca le varie coppie di animali, perché sono esse stesse a presentarsi sul posto. In tal modo vengono risparmiati a Noè molti dubbi (del tipo: si deve accogliere una sola coppia di cani oppure una per ogni razza canina, quindi due bassotti, due levrieri, due mastini e così via?). Molti degli animali che giungono lì, come il canguro e l'armadillo, sono del tutto sconosciuti al patriarca, che si stupisce del loro aspetto insolito. Infine lo stesso Noè sale, con i suoi familiari, sull'imbarcazione, mentre la pioggia prosegue incessante e il livello dell'acqua continua ad alzarsi. Anche se egli non comprende bene certi aspetti della deliberazione divina (per quale motivo, ad esempio, far morire anche i neonati innocenti?), dapprima li accetta senza discutere. Tuttavia, quando vede brulicare intorno all'arca pesci di ogni genere, si rende conto del motivo per cui non è stato necessario ospitare sulla nave coppie di animali marini, i quali non devono temere alcun danno dal diluvio. Ma perché Dio ha deciso di salvare proprio loro? E perché, tra gli esseri umani, solo Noè e i suoi parenti? Lo spirito di rivolta comincia a crescere nella mente del patriarca, che si sente sempre più depresso e disgustato. Al termine delle piogge, quando le acque si sono infine ritirate, egli trova come unica consolazione alla propria amarezza il vino. Prende dunque l'abitudine di inebriarsi, per tentare di



dimenticare l'ingiustizia divina, di cui si sente complice. Questo gli fa perdere ogni ritengo: è lui, e non Loth, a compiere azioni immorali con le proprie figlie. «Degli scribi pii le attribuirono ad un altro, per evitare il supremo affronto costituito dal fatto che l'unico Giusto ritenuto da Dio degno di sfuggire al Diluvio si sia deliberatamente votato, per espriare e al tempo stesso per protestare, all'ebbrezza, al vizio e alla bestemmia». Il racconto, come si vede, rielabora in modo ironico ed eterodosso le vicende del personaggio biblico.

I due testi successivi sono di ambientazione contemporanea e scritti in prima persona. *Mémoire interlope* è un titolo insolito per via del secondo vocabolo, di impiego raro in francese: Caillois spiega che indica una nave dedita al traffico di contrabbando fra nazioni diverse. Il narratore esordisce raccontando di essere stato sorpreso, in piena notte, dall'emergere di un ricordo difficile da ricollocare nel tempo. Egli aveva fatto visita, assieme alla moglie, a un negozio di antiquariato che metteva in vendita due opere giovanili di Pollock. I quadri non somigliavano affatto a quelli più noti dell'artista

americano: l'uno apparteneva al genere dell'astrazione geometrica, l'altro era figurativo, di stile quasi impressionista. Inoltre il loro costo superava le disponibilità di spesa dell'ipotetico acquirente. Prima che i due coniugi lasciassero il negozio, però, la moglie si era munita di una spugna umida, spolverando con essa il secondo dipinto, che aveva mostrato di colpo una sorprendente e affascinante vivacità di colori. Il ricordo di questo quadro spinge ora il protagonista ad andare alla ricerca della bottega, ma senza successo. Anche l'esame di cataloghi o articoli di riviste relativi a Pollock non gli permette di trovare una riproduzione del dipinto che lo aveva colpito. Del resto la memoria stessa sembra divenire incerta: si trattava di una tela piccola o molto grande? Il personaggio narrante non risolve il dilemma, perché si riaddormenta. «Di questo tipo sono gli andirivieni tra la coscienza e la notte, le loro prevaricazioni inestricabili». Quello che abbiamo letto era dunque il racconto di un sogno, e Caillois, come in altre occasioni (pensiamo a certi passi del libro *L'incertitude qui vient des rêves*), si è divertito a tenerci in sospenso fino alla fine riguardo allo statuto da attribuire all'episodio.

Nella terza storia, *Récit du délogé*, il narratore descrive l'esperienza di una perdita dell'individualità. Tutto comincia in un periodo in cui egli soffre d'insonnia. Pian piano, si manifesta in lui la sensazione di avere, prima nel braccio e poi nel ventre, un oggetto mobile, una specie di pietra liscia. A tratti gli pare persino di poterla vedere nitidamente (avendo letto dei testi psichiatrici, egli sa che un fenomeno del genere prende il nome di endoscopia). La visione dettagliata lo aiuta ad accorgersi che l'oggetto non è una pietra, bensì un mollusco dotato di conchiglia. L'animale è vivo, e in

grado di far sporgere, tra le due valve, un breve orlo luminescente e ciliato: si tratta dunque di una folade. Dapprima colui che involontariamente la ospita trova irritante la presenza di un così insolito parassita, ma ben presto la accetta. Per chiarire le ragioni di questa accondiscendenza, il narratore ci illustra la propria personalità. Egli riconosce con franchezza il contrasto che esiste fra le grandi ambizioni che aveva nutrito da giovane e la riuscita modesta cui è pervenuto. Inoltre l'età non gli permette più di coltivare la speranza in un radicale cambiamento. Date queste premesse, la comparsa del mollusco rappresenta per lui una novità non sgradita. Egli si lascia condizionare dall'animale, che sembra ora in grado di dirigere le sue scelte. L'uomo si reca in una località balneare, dove cammina fra le rocce della spiaggia finché scivola e cade; pur potendo rialzarsi, lascia che le onde lo ricoprano e in tal modo affoga. Col tempo, il suo corpo si dissolve nell'acqua salata, lasciando libero il mollusco di reintegrarsi all'ambiente marino. Nel finale, la voce che parla in prima persona è quella dell'uomo divenuto folade, che tuttavia non esclude un possibile riavvio ciclico della storia: «Esiste forse anche una specie di riflusso, un corso ascendente che risale la catena degli esseri? Potrà accadere allora che io mi situi a mia volta nell'avambraccio, poi nel basso ventre di un umano, per allarmarlo e avvertirlo, per insinuare in lui il desiderio di far ribaltare la propria coscienza in un'altra, indistinta e diluita?».

Come si vede i tre racconti, pur essendo riconducibili all'area del fantastico (che Caillois, nelle sue vesti di saggista, ha più volte esplorato), sono diversi l'uno dall'altro. Sembra quasi che l'autore li abbia disposti in ordine crescente di stranezza. In effetti, però, chi conosca la sua biografia tenderà

forse a rovesciare quest'ordine. Dalla narrazione su Noè deduciamo solo che Caillois è restio ad attribuire valore di verità ai miti biblici, e disposto invece a manifestare comprensione umana per il protagonista, di cui giustifica persino la dipsomania, anche perché egli stesso ha una certa inclinazione in tal senso. Il secondo racconto potrebbe essere autobiografico, essendo noto l'interesse dello scrittore per le opere d'arte insolite. Viste le riserve manifestate da Caillois nei confronti di molta pittura moderna, il nome di Pollock sorprenderebbe, se non fosse che il narratore di *Mémoire interlope* si preoccupa appunto di precisare che, da sveglio, non apprezza i quadri dell'artista americano. Il terzo testo, benché metta in scena un personaggio immaginario, è assai ricco di richiami alla vita dell'autore, come sarebbe facile mostrare esaminandolo in dettaglio. Persino il nucleo, in apparenza ir-reale, della trama, si basa sul ricordo dei disturbi psicastenici (allucinazioni dovute all'insonnia) da lui sperimentati nell'adolescenza e già descritti in un libro giovanile, *La nécessité d'esprit*. Da ciò si deduce che, come direbbe il Caillois saggista, «la mente non inventa ciò che vuole né come vuole». Le vie percorribili dall'immaginazione sono molte, ma non infinite.

GIUSEPPE ZUCCARINO



Piero Ostellino,
LO STATO CANAGLIA,
Rizzoli, Milano, 2009

Il libro è di quelli che entrano nelle classifiche. Non a caso è il libro di un giornalista. C'è chi schifa il genere ma il genere in verità non c'è. Ci sono, eventualmente,

scrittori bravi e meno bravi. È banale? Sì, ma che dire di diverso, che i giornalisti non sono "profondi"? Lo scrittore di razza invece? Questioni di lana caprina, non c'è alcun dubbio. Ma il nostro autore (altra e solo all'apparenza meno compromettente definizione) ci tiene a distinguere la sua opera da quella di certi giornalisti che hanno scialato le vette delle classifiche italiane descrivendo malefatte e pubbliche ipocrisie degli uomini pubblici e della loro "casta". A suo modo di vedere manca in questi lavori, guarda caso, proprio la profondità, il chiarimento culturale, l'interpretazione.

In "Lo Stato canaglia" Piero Ostellino largisce tutto questo.

Piero Ostellino è serio, profondamente serio. Lo è tanto che l'unica volta che fa ridere è quando attribuisce a Beniamino Franklin una presidenza americana (pp. 44). Umore involontario, per altro. Una svista, una deroga, una divagazione dalla tanta e diligente apprensione per tenersi lontano dalla frivolezza. E la sua diligente interpretazione non ha bisogno di molte pagine, ne bastano poche all'inizio. Per il resto, qualora le poche pagine non convincessero, ci si potrà immergere nell'analisi e lì trovare, almeno, alcunché di persuasivo. L'eterogenesi dei fini fa miracoli, a volte! Ovvio che per far volume anche in queste appetitose pagine l'interpretazione non ci sia risparmiata. Si ha tuttavia buon gioco ad evitarla dal momento che è sempre la stessa, seriamente ripetitiva ma con punte di eccitazione che scansandole non si rischia vivaddio il baratro (ho detto che si tratta di "punte" così che si potesse leggere "cime").

Quel che vi si dice è tutto quello che hanno da dire gli assertori del liberalismo che confondono "il mercato" con la vita. Ovvio che attraverso una simile riduzione si finisca con aver ben poco da raccontare. Così il



loro asserito individualismo è paradossalmente privo di soggetto, è il mercato ad esserlo, a sostanziare la vita di ognuno, le cose che ognuno può raccontare. Gli utilitaristi avevano escogitato un loro peculiare sistema di calcolo, così che si potessero quantificare anche le emozioni. Li seguì lo

stesso Jevons – un eroe archetipo dei liberali – affermando che se Pascal credeva di poter misurare la fede, cosa ci impedisce di misurare ogni altro sentimento visto che ne abbiamo il mezzo? C'è il mercato, cribbio! Si fa troppa confusione nella prassi quotidiana, dice Ostellino, intorno alle questioni etiche – e non solo in quelle. Lui sa come mettere ordine (e lo auspica, il naturale disordine lo turba). Per farlo, viene da pensare, è utile essere stati, come lui è stato, scolari di Norberto Bobbio e Alessandro Passerin D'Entrèves. Quantunque lui come loro non scriva di turismo, il mondo gli è privo di segreti. Se poi in certo ebete girovagare non si sapesse come ordinare una pastasciutta si saprebbe almeno che la sua patria (della pastasciutta) è una patria canaglia. Quel che non riesce ad essere Ostellino – e non parlo di “patria”, alludo alla canaglia. Men che mai una “canaglia pezzente”. Ha l'eleganza di una hostess, bisogna riconoscerlo. Ma non dell'Alitalia, per carità!

WOLF BRUNO

Carlo Romano

ADDOMESTICAZIONI FUTURISTE

Testo della conferenza tenuta in aprile a Genova nell'ambito di un ciclo curato da Sandro Ricaldone, e svoltosi a Palazzo Spinola col sostegno della Provincia di Genova, sui vari aspetti dell'avanguardia italiana. Da circa trent'anni ci vengono propinati in tutte le salse – nazionali, locali e estere – i piatti coloriti del Futurismo. Era dunque prevedibile che alla tavola del centenario del suo manifesto fondativo ci sarebbe stata soltanto dell'enfasi stilizzata con la proliferazione, in ogni dove, di taverne del “Santopalato” e serate di cibi indigesti a sollazzo di patetici snob. Cosa aspettarsi d'altra parte da un movimento che programmaticamente disprezzava la pastasciutta? Quando per l'appunto oltre un quarto di secolo fa si pensò bene (per davvero) di “sdoganarlo”, come si usa dire fra i politicanti, lo si fece badando innanzitutto a ricollocarlo su piedistalli (ahimè traballanti) che gli conferissero quell'aria “libertaria” che i libertari in senso stretto gli negavano, poco o per nulla sensibili alle sue sirene e pieni di ribrezzo per un “programma politico” (fosse solo quello!) maturato fra organicismi per altro confusi. Si sono fatte tante cose buone, per carità, e finalmente lo si è studiato come meritava, ma ci si è trovati il più delle volte a parlar d'altro rispetto a quel che era. I bravi studiosi (per davvero) sono anche quelli che hanno generato l'equivoco. Sembra impossibile che non si possa apprezzare e valutare degnamente il Futurismo a partire da quel che era, da una schiettezza fascista (o fascistoide, se vi pare così di alleggerirne il peso) che balza agli occhi. E questo si

unisce ovviamente alla più completa incomprendimento di quest'altro fenomeno, perennemente giudicato privo di cultura e mai valutato, anche quando lo si ritenga aberrante, come un'umana opzione (politica e culturale) fra quelle disponibili – e in tempi di crisi se ne accorsero personaggi differenti riuscendovi a vedere un'alternativa praticabile. Ricordo di aver detto all'incirca queste cose nel corso di un convegno marsigliese di molti anni fa raccogliendo lo stupore di Giovanni Lista (grande studioso del Futurismo, indubbiamente) e il solo plauso da un gruppetto “fascista” di giovanissimi che all'epoca potevano confondersi con i loro coetanei “dark”. Mi pare fossero di Bordeaux. Quest'anno di ricorrenza ha portato per la verità alcuni (pochi) tentativi di riequilibrio, penso a quello di Emilio Gentile (“La nostra sfida alle stelle”, Laterza 2009) e a quello di Angelo D'Orsi (“il futurismo tra cultura e politica”, Salerno 2009). Li si saluti, se non altro, per un ritorno dell'interpretazione, quando nei trent'anni, o giù di lì, che si sono rammentati si è cercato nel fondo del barile soprattutto figure ed episodi (com'era necessario fare, beninteso). Scontate ma non risolte rimangono infatti questioni assai importanti come il rapporto Italia-Francia, che si pensa possa esaurirsi (da una parte e dall'altra) nelle insensate diatribe nazionaliste (futurismo da una parte e cubismo e orfismo dall'altra oppure, per i più ricercati, Canudo e Apollinaire) cosicché anche una certa compenetrazione di futurismo e divisionismo appare secondaria, se non ininfluente. Ma è

anche il ruolo del Futurismo come “avanguardia delle avanguardie” a essere conformisticamente, papagallescamente ribadito forti di basi cronologiche (le quali anch’esse andrebbero valutate con qualche attenzione) che lasciano poco spazio alle congetture, e ne lasciano tanto poco che si trascurano altre genealogie, magari più salienti, come quella dei “modelli”. Che relazione intercorre, ci si dovrebbe chiedere, fra chi - pur strombazzando e gonfiando il petto con un certo inegabile gusto dello humor, non lo negava in buona sostanza alla caserma e chi - pur scimmiettando un rigore giudiziario, comunque da barzelletta - alle caserme preferiva i tavolini dei caffè? Per altro, sarebbe opportuno trascinare la domanda fino ad investire tempi e luoghi dove se ne possa verificare la superstite congruenza. Tuttavia, morto Marinetti, a parte commoventi quanto velleitari tentativi di resurrezione come quello cercato dal pittore Enzo Benedetto, del Futurismo se ne colsero soprattutto frammenti. Ci fu anche una linea di continuità, garantita da artisti come Munari, sfociata nelle ricerche cosiddette “concrete” con particolare giocosità, o da altri, come Arrigo Lora Totino, sfociata nella poesia viva e sonora. Si rimane comunque fra i brandelli di sermoni che viceversa aspiravano alla totalità. Lo stesso vale per il “Teatro Sintetico” e il “rumorismo” riverberati da Fluxus - per giunta legato più a una certa idea di Duchamp o di Cage, per non dire, qualsiasi cosa si intendesse dire, di Zen e Haiku, che al futurismo. I gruppi di artisti avevano del resto ormai preso - alludo al dopoguerra - fisionomie più leggere. Si amava parlare di “gruppi



sperimentali”, dove il richiamo scientifico stava probabilmente per la rappresentazione “sperimentale” che l’arte si diceva offriva di nuovi rapporti fra gli uomini. Anche in questo caso il nesso, talvolta stretto, era col Surrealismo per un verso o con certo Modernismo per un altro, più che col Futurismo. Fluxus poi, costituendosi come gruppo, si affrettava ad affermare la propria informalità fino all’inconsistenza. Buona soluzione che demoliva anche le più comiche contraffazioni burocratiche delle Avanguardie, ma riduceva tutto agli incontri sporadici fondati sulle opportunità espositivo-sceniche, verrebbe da dire sull’opportunità. Un modello, a ben guardare, sorretto pure dalle coeve Neoavanguardie letterarie. Senza contare che quegli stessi elementi che sembravano decisivi sul piano di una cultura appa-

rentemente condivisa, potevano risultare ininfluenti se si prendeva in considerazione il singolo protagonista.

Voglio tuttavia - prendendo spunto da questi ultimi propositi - spezzare una lancia in favore del Futurismo. Ma non del Futurismo originario, coi suoi effetti dirompenti e il procedere impassibilmente militaresco, bensì di quello cosiddetto “secondo” che pur coincideva con Marinetti accademico d’Italia e il Fascismo regime. Questo “secondo Futurismo”, nelle sue molteplici declinazioni locali e anche stilistiche, malgrado tutto mi sembra somigliare, negli atteggiamenti di fondo, a quanto si è detto innanzi dei gruppi del dopoguerra, quantunque sia difficile immaginare una qualsivoglia relazione fra l’uno e gli altri. Non mi addenterò in ogni caso, per concludere, nella subdola questione, ancor oggi strumentalmente dibattuta, che viene risolta in cosa diverrà un’artista e in cosa *politicamente* è stato, che poco ha a che fare con quanto ho detto all’inizio circa l’interpretazione del Futurismo (semmai si tratta di uno strano contrappeso). Dico solo che - grazie soprattutto ad Asger Jorn, mi pare - ritroviamo nel dopoguerra un poeta (e un artista visivo) stravagante come Farfa, insignito di roboanti incarichi nella Patafisica organizzata, se così si può dire. Probabilmente, non meno che inconsapevolmente, “patafisico” Farfa lo era anche negli anni Trenta, e tanto mi basta. (e deve bastare anche a voi).

Postilla

In qualcuno, questa conferenza ha suscitato irritazione e insofferenza. “Ecco”,

mi è stato rimproverato, “ogni volta che si parla di Futurismo c’è chi arriva a cianciare di fascismo”. Davvero uno strano modo di argomentare, come se fra i due soggetti, fascismo e futurismo, ci fosse estraneità e addirittura conflitto. Per giunta l’asseverazione di tale estraneità sarebbe affidata in special modo a vari indizi che avvicinerrebbero il Futurismo al comunismo moscovita, come se una tirannia “lavasse” l’altra. Certamente questi vari indizi non vanno taciuti, ma andrebbero usati per ragionare, per tentare di capire. Del resto è noto che le mele non si sommano alle pere, se non alla voce frutta. Per altro, avendo come indizio una comune passione per la marmellata, e nient’altro, parrebbe strano che si arrivasse a concludere che due estranei la pensino allo stesso modo su un bel po’ di altre questioni che non siano pasticcini e panini imbottiti (ma anche in questi casi si dovrebbe procedere con cautela, non è detto che la marmellata piaccia a tutti sul pane o nella farcia dei dolci). Altrettanto noto è che cani e gatti muovono la coda per motivi differenti. Le ragioni per non capirsi sono dunque varie. E quel che si stenta a capire è soprattutto l’ovvio, così, volendola sfuggire, si cade nella banalità. “Uomo repellente ma grande scrittore”! Quante volte lo si è sentito dire a proposito di Céline? Cos’è, mi chiedo, che fa un uomo repellente (se uomini di tal fatta esistono) e cosa lo fa un grande scrittore? Forse i suoi tre famosi puntini di sospensione? Mah! In poche parole: se “fascista” il Futurismo perde di interesse?

Jean Montalbano

RUSSO(LO)FONIE: AVRAMOV PLAYS BAKU

Fu anche grazie all'ignoranza o al ritardo con cui si seppe quanto avvenne nelle avanguardie sovietiche che, nel nostro occidente, molte carriere furono agevolate e numerose firme usurparono indebite autorità. Più si conoscono gli exploits di quegli anni eroici, meno saldi e incrollabili appaiono certi inventori "occidentali". Il demone della prospettiva o il senso storico aprono botole di precedenti e premesse sotto azioni e gesti altrimenti creduti fondativi ed inaugurali, nomi fino a poco fa ignoti mettono in ombra proclami e certezze che la pigrizia consolidava. Un pizzico di disinganno giunge a proiettare un imbarazzo retrospettivo sui facili entusiasmi che salutavano magari un pianoforte incendiato da qualche attardato seguace di *Fluxus*.

Prendiamo il caso di Arsenij Avraamov (1886-1944): intorno a lui l'etichetta ReR Megacorp ha allestito un box di due cd con libretto (*Baku: Symphony of sirens. Sound Experiments in the Russian Avant Garde*) volto ad esaltarne il ruolo dirimente pur all'interno di un movimento ricchissimo di innovatori ed agitatori quale quello "russo" dei primi decenni del novecento. Per cercare di disegnare un nottorio tanto fecondo di innovazioni da richiamare quasi necessariamente l'idea di dissipazione (così allargando a tutte le arti l'idea di "spreco" pensata da Jakobson per i suoi amici poeti) si è fatto ricorso, oltre che alla *Sinfonia di sirene* di Avraamov, alle testimonianze (tra le tante di ego- o psico-futuristi sparsi) di Malevič,

El Lissizky, Burliuk, Charms, Majakovskij, Chlebnikov, Vertov, Mossolov; alcune voci, tipo Achmatova o Pasternak, sembrano invece fuori contesto, essendosi distanziate, già in tempo reale, da quel "caos scapigliato".

M. Molina Alarcòn e gli altri curatori hanno tentato di strappare quella "carta" al suo passato reticente, ricreando una memoria sonora che ne imitasse, magari pallidamente, l'imprendibile fervore. Potrà parere che, rianimando tracce e interrogando indizi, orchestrino un "falso" ma di questo li si perdona: seguendo indicazioni e appunti lasciati da Avraamov per ciò che riguarda entrate e durate degli elementi sonori coinvolti, utilizzando vecchie registrazioni o strumenti vicini alle sonorità d'epoca hanno voluto ricostruire un affresco sinfonico per sempre perso tra i moli, le strade, le piazze e i cieli di Baku. È stato, per rimanere in tema, come ripristinare i gesti e le figure mancanti a partire dai vuoti delle foto "ritoccate" dalla storia ufficiale stalinista. In quell'epoca di autentica ricostruzione dell'universo, dove anche gli spiriti più scettici operavano, consapevoli o no, in vista della "causa comune" di N. F. Fedorov (erano proprio gli anni in cui si ampliava il numero dei suoi lettori) una creatività a perdere ribolliva e circolava, mettendo in rete mille nomi, con la rapidità dei circuiti elettrici o delle onde radio. E se dall'emulazione ci si attendevano nuove rivelazioni è perché nessuno pretendeva di avere un monopolio dello spirito rivoluzionario nell'arte, gli scambi originando una fecondazione trasversale che portò la cultura russa al culmine di una "curva ascendente nella civiltà europea" (Isaiah Berlin).

Il mondo uscito sfinito dalla Grande Guerra poteva riprendere a correre solo mirando, magari con occhiali mistici, all'elemento rivitalizzante associato ormai al mondo delle macchine.

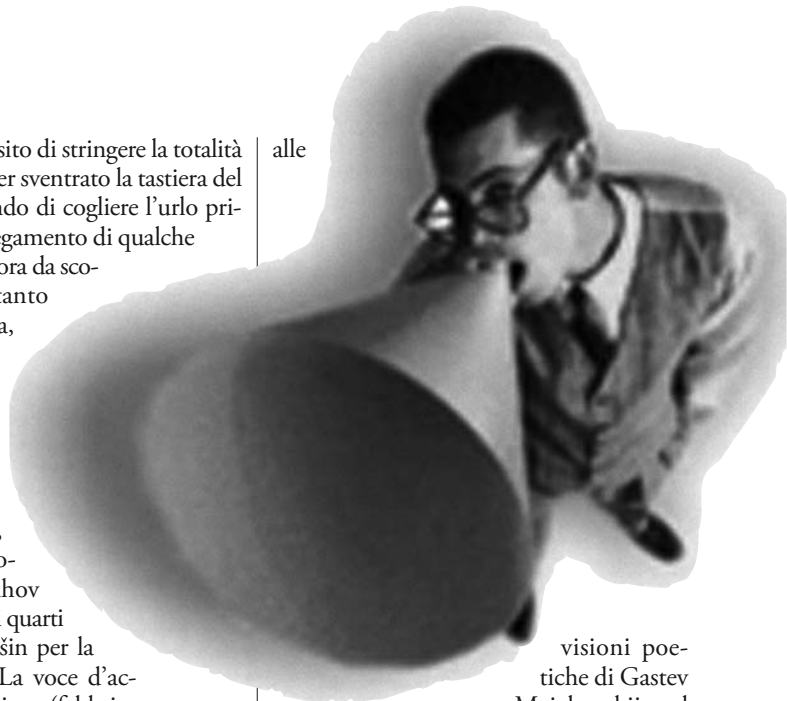
Nuovi orecchi richiedevano nuove e più ampie "emozioni acustiche" uscendo dal cerchio ristretto dei suoni consueti e dalle sale da concerto "ospedali di suoni anemici". Convinto, come L. Russolo, che "l'audacia abbia tutti i diritti e tutte le possibilità" anche Avraamov volle tradurne in azione i propositi: intendeva cioè, facendo a meno dell'orchestra della Grande Battaglia, farsi regolatore di svariatissimi rumori. Nel ruolo di *Tonmeister*, voltate le spalle alla noia del suono sfinito, del già detto, Avraamov avrebbe guardato all'inatteso del rumore senza farsene sorprendere, calcolandone l'insospettata voluttà. Impossibilitato a recuperare l'idillio della natura, l'amor fati gli comandava di abbracciare motori e macchine *intonandoli* nell'inebriante orchestra di rumori cittadini, unica risorsa per recuperare forza, energia, irruenza ed elementarietà del "naturale".

"Il bruitisme è la vita stessa" avrebbe detto R. Huelsenbeck ed il compito era già stato così sintetizzato dal nostro Pratella: "Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli automobili e degli aeroplani". Sappiamo come andarono le cose dalle nostre parti, ma in terra sovietica ci fu davvero un momento in cui si pensò di poter allestire "il grande Teatro aereo futurista", gratuito per tutti.

Quando Prezzolini nel 1923 sentenziò: da noi resta progetto ciò che in Russia diventa effetto e fatto, misurò amaramente le distanze tra i propositi velleitari e i gloriosi fallimenti. Avraamov fu proprio tra chi immaginò che "la musica regnerà sul mondo" (F. T. Marinetti); mentre la scelta igienica di disertare allo scoppio della prima guerra mondiale, oltre che rendercelo simpatico, lo accomuna più ai frequentatori di cabaret svizzeri che ai battaglioni ciclistici dei nostri futuristi cui pure sarà accostato per le successive imprese (fino a vedersi assegnato il titolo, non sappiamo quanto ambito fuori dal confine francese, di "precursore della musica concreta"). Il suo lavoro parve concentrarsi, negli anni immediatamente successivi al 1917, sull'*acustica topografica* per cui suggerì la costruzione di sistemi elettro-acustici da installare su aerei con cui bombardare ampie porzioni di territorio: nuove musiche per nuovi contesti urbani. Commissario alle arti, egli aveva già alle spalle accesi dibattiti sul microtonalismo e sull'eredità del tardo stile scriabiniano allorché, inascoltato, propose a Lunačarskij la confisca e demolizione di tutti i pianoforti al fine di liberare i tasti dall'usurato e secolare corpetto cromatico, superando d'un sol gesto dissolvimenti schönberghiani, microtonalismi di Håba, accordi mistici ed emancipazioni della dissonanza proclamate nei tanti manifesti dell'epoca. Se per Savinio (pur sempre imbevuto di metrica classica) gli strumenti classici, con l'eccezione del piano, erano "nobili decaduti", in terra sovietica Avraamov ed amici, con piglio da tabula rasa, non intendevano far prigionieri, imboccando tutti i sentieri, anche i più disperatamente utopici, pur di sfrangere la tela secolare del sistema temperato.

Comune il proposito di stringere la totalità della vita dopo aver sventrato la tastiera del piano immaginando di cogliere l'urlo primigenio nello sfregamento di qualche intonarumori ancora da scoprire perché soltanto nel rumore forza, gioventù e impeto davano segni vitali. Era tutto un seguire l'auspicio di N. Kul'bin sulla "musica libera", dall'armonia assoluta di N. Obuhov alle dissonanze e ai quarti di tono di Matjušin per la *Vittoria sul sole*. La voce d'acciaio del proletariato (fabbrica+macchina) allargava crepe nei pentagrammi, mentre K. Melnikov organizzava concerti di suoni naturali e D. Vertov elaborava i suoi fonogrammi. Intanto il nomade e inoperoso Chlebnikov vedeva ragnatele che avvolgevano il mondo nella *Radio del Futuro*. Ai problemi sociali della musica bisognava rispondere con l'impegno attivo di ampie masse nella creazione musicale e con la modernizzazione dell'invecchiato materiale tecnologico (superamento della natura caratteristica della musica, fischi e sirene comandate dal vapore per intonare ed armonizzare melodie da eseguire al culmine dell'azione, elettrificazione di strumenti). La rivoluzione sociale nell'ambiente musicale urbano, anche grazie alla cooperazione della radio, avrebbe visto sorgere illimitati matini che cantano. Parte attiva di questa mobilitazione totale, Avraamov affermò di essere stato spinto a preparare la "Sinfonia di sirene industriali" dal desiderio di dar concretezza

alle



visioni poetiche di Gastev e Majakovskij: sul pentagramma delle strade il ricco strepitare della città moderna, in primis quello delle sirene d'officina più vicino al cuore proletario, avrebbe sovrastato infine le retrograde campane della vecchia cultura. Mentre per le strade correvano orchestre volanti e "motorizzate", le sinfonie avraamoviane per i cieli di Baku e Mosca avrebbero annunciato le incursioni walkyriane del Coppola apocalittico o l'Helikopter-Quartett di Stockhausen (depurato di numerologie). Il 7 novembre 1922, quinto anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, a Baku, sul Caspio, si tenne la prima riuscita esecuzione; l'anno seguente su invito del Proletkult a Mosca, la terza Roma, si ripeté l'evento, con minor successo, causa le maggiori distanze tra i gruppi di partecipanti. Prima ancora c'erano stati i tentativi di Nižnij Novgorod e Rostov. Il Mito da ricreare, il *Sacre* da celebrare, era la presa del Palazzo d'Inverno a S. Pietro-

burgo. Ogni cosa doveva ricordare, riattualizzandolo, il felice caos dei mille suoni provenienti da auto, camion, sirene, fucili e cannoni portati a confluire nella catarsi unificante dell'*Internazionale*. (Ma Šalipin ricordò poi che "quella" sera le cannonate dell'Aurora non avevano disturbato più di tanto l'esecuzione del suo *Don Carlos*). L'opera di Avraamov consisteva di "istruzioni" (come decenni dopo avvenne con Cage e discepoli) che ritmavano l'entrata dei differenti attori sonori (sirene da nebbia, fischi, aerei, artiglieria, reggimenti di fanteria, idroplani, locomotive) fino alla scansione culminante delle esecuzioni di noti canti rivoluzionari. Dirigendo dall'alto di una torre appositamente costruita ed usando bandiere di diversi colori rivolte verso la flotta del Caspio, i treni, il cantiere navale, i mezzi pubblici e gli imponenti cori di lavoratori, Avraamov finalmente esemplificava, esaltandolo, l'alto potere di organizzazione sociale della musica, ricordandone gli effetti nel lavoro collettivo (dalla coltivazione-raccolta alla manovra militare) e deprecandone le tendenze disordinate ed anarcoidi dovute ad un capitalismo pasticcione e disorganizzato. Solo la paura di masse musicalmente organizzate ed inquadrate aveva spinto il capitale a privatizzare e rendere passivo il coinvolgimento musicale dell'operaio. Soltanto la Rivoluzione d'Ottobre dispiegava appieno, portandolo a compimento, lo spirito organizzatore e trascendente della musica (pericolosamente vicino alla condanna platonica) ponendosi in alternativa all'appello delle sirene mattutine che imbavagliavano le masse nella schiavitù del lavoro salariato. E scegliendo di calcare gli aspetti squadri e militareschi, meno dionisiaci e febbrili, il "teatro musicale" di Avraamov subì la parabola di altre contemporanee avventure tota-

lizzanti; il mezzo passo falso di Mosca sapeva di sanzione storica e lo spinse a ripensare la fragilità di ogni performer/organizzatore a petto di chi, come Stalin, nutrivà più ferrei propositi in tema di totalità artistica. Pur sempre coinvolto nelle più estreme pratiche sonore, Avraamov ripiegò tatticamente all'Istituto Statale di Scienze Musicali dove partecipò, anche con E. Šolpo e B. Yankovsky, allo sviluppo delle tecniche di sonorizzazione di film che evitassero il ricorso a suoni "naturali", parallelamente alla ripresa dell'elaborazione di un personale sistema ultracromatico. Il vecchio paesaggio musicale, minato dalle fondamenta, gli appariva irraggiungibile (se non come ricerca etnologica sul campo); erano pur sempre gli anni, tacendo i liutai, in cui si andava ai congressi di elettrotecnici per scoprire inediti strumenti. Avraamov fu proprio con l'amico Theremin, l'eroe più noto di quell'epoca, all'Esposizione Musicale Internazionale di Francoforte sui nuovi avanzamenti tecnologici in musica. Nei laboratori un mondo inaudito di suoni sintetici si spalancava tra i solchi di una puntina, mentre fuori lo stalinismo cominciava a prendersi sul serio candidandosi come sola autorizzata opera d'arte totale e lo *zaum*, il transmentale di Kručënych e Chlebnikov era sospettato di trasmettere criptici messaggi antisovietici. Vista da *quell'est* è consegnata in un agreste rimpianto la Roma sonora fissata dal vegliardo B. Barilli nei suoi taccuini: dove le piazze si riempiono di un'armonia profonda e trasparente, i palazzi sono altrettanti "stradivari" ed i portoni bocche che vociano all'aperto. E se provi a sussurrare una parola contro il muro e poi ti affretti "puoi raccoglierla nell'orecchio cento metri più in là"; dove la musica

gocciola dal travertino nella luce che vibra, l'acustica è lenta. Pure il colpo di cannone di mezzogiorno ha toni d'operetta tra i palchi dei sette colli. "Il cielo di Roma è una cassa armonica" che rimbomba nei giorni di feste aviatorie, altre volte l'idrovolante stride nel sereno come diamante sul vetro, ma anche quando un

rumore compatto ne lacera l'atmosfera con inquieti loopings il ricavato è pur sempre un idillio: "l'aviatore s'abbassa ancora, vien giù a bella posta", agita il braccio per salutare la fidanzata e la turbolenza scompiglia "la biancheria distesa sulle terrazze". Questa Roma, adunate o no, è ancora "tutto un silenzio".

Giacomo Checcucci

NIHILIST SPASM BAND, NOISE ART E FLUXUS

La Nihilist Spasm Band è un gruppo di London, Ontario-Canada, che con l'album *No record* del 1968 anticipa di 10 anni la No Wave grazie a rumori, strumenti auto-costruiti e nessuna conoscenza musicale o perizia tecnica. Gruppi come i Sonic Youth hanno dichiarato la loro ammirazione per il gruppo canadese e hanno tributato il loro debito alla misconosciuta band proto-noise. Considerando il carattere profetico della loro attività, si potrebbe pensare che le stesse espressioni No Wave e No New York derivino da No Record, e, perché no, che lo stesso termine no-ise discenda dal nome dell'album storico della Nihilist Spasm band. I musicisti della band, indicati oggi come precursori e innovatori dalla critica, a loro dire non sono stati ispirati tanto dall'avanguardia quanto dal free jazz e hanno sempre ribadito il loro approccio libero e spontaneo alla materia musicale. Resta difficile, insieme all'influenza esercitata da grandi musicisti del free jazz come Albert Ayler e Ornette Coleman, non citare, come riferimento possibile della Nihilist Spasm Band, anche John Cage, colui che ha aperto la musica a qualsiasi evento sonoro, e Harry Partch, maestro non solo di composizione

ma anche di costruzione di strumenti in proprio. I componenti della band sostengono in modo chiaro che il loro unico intento fosse quello pratico e spensierato di stare tra amici e fare rumore senza nessuna pianificazione, teoria estetica o politica alle spalle, anche se i veementi testi e le dilananti cacofonie dell'album farebbero pensare al contrario. Il disco infatti si apre e si conclude con un invito urlato a distruggere le nazioni, a testimonianza di un innegabile spirito polemico e contestatario, a cui seguono rumori di ogni tipo e grida fragorose, esempio lampante di quella che i membri stessi del gruppo chiamano "non musica". Per loro stessa ammissione suonare, in maniera tutt'altro che ortodossa, strumenti rock modificati rappresenta una sorta di atto decostruttivo e demistificatorio della cultura degli Stati Uniti, imposta già allora anche in Canada. Per certi versi quindi la loro produzione è comparabile a quella di certi gruppi di rock deviato e selvaggio della casa discografica alternativa ESP come i Godz e a quella dei Velvet Underground più rumorosi di White Light/White Heat. La loro attitudine dissacrante e antiseriosa ricorda molto lo spi-

rito fluxus: il rifiuto dell'accademia ma anche della professionalità, il desiderio di divertimento piuttosto che di apprezzamento intellettuale. Per le stesse ragioni, accomunare No Record alle incisioni di gruppi colti d'improvvisazione come gli AMM o i MEV dello stesso periodo è quanto meno arbitrario, anche se il disinteresse per il successo di massa e il denaro è il medesimo. Di certo la "non musica" fluxus è ben più concettuale di quella della Nihilist Spasm Band, nella misura in cui qualsiasi brano del complesso canadese, per quanto rumoristico, è pur sempre suonato con strumenti musicali, mentre un pezzo fluxus può consistere talvolta in un'azione, come quella del alzarsi e sedersi su una sedia, che non ha nulla di musicale in senso stretto. In questo scarto sta la differenza tra l'estetica del rumore della band canadese, comune alla maggior parte di musicisti noise e d'avanguardia, e la ricerca di azioni anestetiche da parte di George Brecht e compagni. Nella preistoria comune del rumorismo estetico e del ready-made sonoro, si staglia, coscientemente o meno, la figura di Luigi Russolo, come precursore di entrambi i percorsi. Altro elemento di distanza tra le due esperienze è la tendenza all'improvvisazione della Nihilist Spasm Band in contrapposizione alla consuetudine fluxus di interpretare istruzioni scritte, seppur minimali, degli event. Legame più netto tra i fluxers sembra invece essere quello con Henry Flynt, non solo per la propensione al piacere personale più che alla celebrazione pubblica e per l'impiego di veri e propri strumenti musicali ma anche per la caratteristica antimperialista e localista della scelta artistica. La loro posizione nichilista e anarcoide, più ironica che politica, li ha portati, parallelamente all'esperienza musicale, a fondare il Nihilist Party of Canada,



ovvero un partito senza veri candidati che in maniera scherzosa invita a non votare. La finta campagna elettorale del Nihilist Party of Canada è una parodia della politica democratica come la produzione della Nihilist Spasm Band è una caricatura della musica rock, ma al contrario dell'attività discografica ha sempre un enorme successo, visto il costante alto tasso di astensionismo. Ma passiamo alla storia: la band è stata formata nel 1965 per sonorizzare un cortometraggio muto di Greg Curnoe che desiderava servirsi di musica veramente fuori dagli schemi per la sua pellicola. Il film si chiamava "No movie" e Curnoe pensava che grazie a qualche kazoo a basso costo lui e i suoi amici Murray Favro e John Boyle avrebbero potuto realizzare, come commento sonoro delle immagini, il corrispettivo musicale: "No music". Da questo progetto è nata l'idea della band che presto si è aperta ad altri "non musicisti" con i quali i tre amici hanno incominciato a provare regolarmente nello studio di Curnoe. Il nome della band è stato scelto in onore delle "spasm band" di New Orleans di fine '800 inizio '900 formate da poveri che, non potendo comprare strumenti musicali, li costruivano da sé con materiale di recupero.

Inizialmente suonavano oltre ai kazoo, un basso ad una corda e una rozza batteria, poi nel 1967 si sono elettrificati: basso elettrico (Hugh McIntyre), chitarra elettrica (John Clement e Murray Favro) e, oltre a kazoo amplificati di varie tipologie e dimensioni (John Boyle e Greg Curnoe) e alla batteria (Murray Favro e John Clement), anche il Pratt-A-Variou, violino elettrico costruito da Art Pratten. Per il resto Archie Leitch ha dato il suo apporto al clarinetto "slide" e Bill Exley dapprima si è dedicato al theremin, poi solo al canto e al suono di uno strumento fatto in casa consistente in un recipiente da cucina con delle biglie. Nel 1967 hanno pubblicato il singolo su flexidisc *The Sweetest Country This Side of Heaven* (allegato alla rivista *Arts Canada*) e nel 1968 hanno dato alle stampe, per la casa discografica indipendente *Allied Records*, il loro unico album per più di 10 anni: *No Record*. Nel 1969 sono stati scelti dal governo canadese per rappresentare il Canada alla sesta Biennale des Jeunes al Musée d'Art Moderne de la Ville a Parigi ma in patria solo un programma radio e la rivista *20 Cents Magazine*, fondata da componenti stessi del gruppo, parlò dell'impresa. I tre membri fondatori della band infatti erano artisti di fama nazionale, attivi anche in ambito editoriale: Greg Curnoe, artista pop il cui

soggetto ossessivo delle proprie opere è la bicicletta, John Boyle, pittore figurativo dedito alla rappresentazione di miti e simboli canadesi e Murray Favro, artista plastico le cui sculture più celebri consistono nelle chitarre costruite per il gruppo. Al contrario gli altri componenti della band avevano lavori convenzionali: Archie Leitch era un ragioniere, John Clement un medico di famiglia, Hugh McIntyre un librario, Art Pratten un impiegato nel giornale locale e Bill Exley un maestro di scuola. Dopo aver suonato a Londra all'Institute of Contemporary Arts, tornarono nella loro London canadese e ripiombarono nell'oscurità, emergendo raramente a livello discografico, suonando ogni lunedì sera in locali della zona come lo York Hotel o in gallerie d'arte come la Forest City Gallery e organizzando ogni anno un picnic campestre del fantomatico quanto satirico Nihilist Party of Canada, durante il quale divertirsi con amici e familiari in una sorta di happening giocoso e rituale. A oltre 40 anni dalla fondazione la Nihilist Spasm Band è ancora attiva, nonostante alcune defezioni e la scomparsa di qualche membro della band, e ottiene i meritati riconoscimenti suonando con musicisti di giovane generazione che li considerano, a giusto merito, loro progenitori.

MATERIALI D'ARCHIVIO - Carlo Romano

INFERNO NERO DI ANDREA LAVEZZOLO...

L'italiano Franco Spada, l'amico Wuang-Si, l'affascinante e misteriosa Lao-San, lo scienziato spagnolo José Errera, il russo Borouschkine e il Cobra, Ah Chow, il cui spirito preda dell'oppio vaga staccato dal

corpo. Un paese preso fra giapponesi, bolscevichi e nazionalisti. Una popolazione schiavizzata che provvede all'estrazione e alla lavorazione del petrolio che dal territorio tonchinese viene convogliato verso la



Cina attraverso un invisibile oleodotto: "Un lavoro da titani, invero, se si pensa alla somma di lavoro che è costato questo straordinario impianto, questa tubazione saldata alla roccia con una quantità enorme di sostegni di ferro al di sopra delle tonanti acque del fiume sotterraneo. Ma qualcosa di più di un semplice contrabbando deve nascondersi in tutto ciò..."

Un romanzo di mistero e avventura, un *Thriller* si direbbe oggi. Il pensiero si potrebbe far correre al creatore del perfido dottor Fu Manchu, Arthur Sarsfield War (1883-1959) meglio noto come Sax Rohmer, scrittore a suo modo accurato nell'unire una spiccata vena fantasiosa - non immune dalle suggestioni occultistiche di cui vantava esperienza in un celebre "Ordine" inglese e sulle quali ha scritto - all'avventura investigativa affidata all'antagonista del dottore cinese, Sir Denis Nayland Smith. È con lui che l'espressione "pericolo giallo" assume i contorni loschi e terribili della genialità maligna, infida e superlativa. Il lettore italiano di una certa generazione ormai attempata, e con lui l'appassionato cultore della storia dei fumetti, leggendo il nome dell'autore di questo *Inferno nero*, Andrea Lavezzolo, sposterà tuttavia presto la memoria sugli albi che coi disegni di Edgardo Dell'Acqua realizzavano nell'immediato dopoguerra una sua sceneggiatura: gli albi di

Gim Toro dell'editore Gino Casarotti. Il protagonista era un ragazzone italo-americano alle prese con una misteriosa associazione criminale d'origine cinese affine a una setta religiosa ("la Hong del Dragone"). La tematica orientale comune al romanzo e al fumetto non è comunque da assegnare a una speciale fissazione di Lavezzolo, il quale, viceversa, scriveva (anche nel senso di sceneggiare la narrativa grafica) con impressionante creatività di varie avventure e luoghi.

Chiavarese nato a Parigi nel 1905 in una famiglia di emigranti che qualche anno dopo rientrò in Italia, Andrea Lavezzolo si dedicò presto alla scrittura lavorando per varie riviste e vari editori con racconti, romanzi, pezzi giornalistici, curatele e anche poesie. Negli anni Trenta collaborò a diverse serie "minori" di narrativa poliziesca come il periodico *"L'Avventura poliziesca"* delle edizioni SADEL o *"I gialli moderni"* dell'editrice Impero. Nel 1940 mise mano alle sceneggiature di *Dick Fulmine*, l'allora popolarissimo fumetto creato da Vincenzo Baggioli coi disegni di Carlo Cossio (che per il protagonista si ispirava alle fattezze di Primo Carnera). In questo campo l'attività di Lavezzolo sarà poi cospicua e di qualità tale da meritargli un posto di grande rilievo come autore classico. Oltre ai citati albi di *Gim Toro* vanno ricordati quelli di *Tony Falco* disegnati da Andrea Bresciani, imperniati sulle avventure alla Henry Ridder Haggard di un ingegnere italiano in Africa; quelli di *Kinowa*, un western bizzarro e allucinato affidato alle matite della Essegese*; quelli del *Piccolo Ranger*, un altro western, ma più tradizionale e longevo, realizzato coi disegni dello spezzino Francesco Gamba. Inoltre Lavezzolo prestò al fumetto le sue competenze giornalistico-redazionali inventando per *"Il Giorno"*, quotidiano for-

temente innovativo, la pagina delle strisce disegnate - lavorando per giunta al supplemento settimanale *"Il Giorno dei ragazzi"*, rimasto per sempre nei ricordi di una generazione. Solo per questo Lavezzolo va annoverato fra i principali artefici della cultura popolare italiana. Più avanti negli anni, si impegnò peraltro nel compito di far conoscere autori ed editori del fumetto italiano collaborando alle pagine di *"Sgt. Kirk"* - la rivista genovese di Fiorenzo Ivaldi e Claudio Bertieri che, fra l'altro, per prima pubblicò *Una ballata del mare salato* di Hugo Pratt - e de *"Il Fumetto"* - importante testata legata all'ANAF (Associazione nazionale amici del fumetto) indispensabile negli anni Settanta e oltre per chi si interessava di storia e critica di questo particolare genere espressivo.

Dunque ai vertici della classicità per quel che riguarda la narrativa disegnata, Andrea Lavezzolo riscosse poco o niente quale narratore puro. Ciò è da attribuire all'allora diffusa mancanza di interesse critico nei confronti della letteratura avventurosa e all'indifferenza verso le produzioni editoriali alla buona, culturalmente poco strutturate e nella maggior parte dei casi effimere. L'inversione di rotta rispetto a questo stato di cose è in fin dei conti recente. Negli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso questa editoria aveva una sua floridezza e se è d'uso rammentare due o tre autori italiani e sostanzialmente un solo editore - Mondadori, quello che regalò alla nostra lingua una volta per tutte l'espressione "letteratura gialla" - le storie di avventure criminali e poliziesche trovavano riscontro in una gran quantità di autori e collane. Persino un editore di libri raffinati, annotati e prefati, classici o d'avanguardia che fossero, Carabba, inserì alcuni "gialli" nella collana dei *Grandi romanzi stranieri* (il primo Poirot

della Christie, fra gli altri). La casa editrice Carroccio di Gino e Renzo Boschi che pubblicò nel 1943 *Inferno nero* a Lavezzolo, aveva tutt'altro profilo e si diceva disposta a pubblicare nuovi autori italiani purché le loro opere fossero "veramente alla portata di tutti" (nel 1941, fra l'altro, un decreto del Minculpop aveva stabilito delle prescrizioni ancor più pesanti di quelle già in vigore riguardo la letteratura). La collana dove appariva il volume era la "Romantica avventurosa", palesemente ricalcata su quelle dell'editore Sonzogno, tanto che proprio *Inferno Nero* era indicato come appartenente alla "categoria delle opere che resero giustamente celebri i London, i Curwood e gli Stacpoole", autori pubblicati dalla casa editrice maggiore. Gino e Renzo Boschi collocavano nella "Romantica avventurosa" anche un'opera di Romualdo Natoli che proprio nella "Romantica economica" di Sonzogno aveva pubblicato anni prima diversi romanzi polizieschi. Nel dopoguerra la Carroccio si specializzò nelle riduzioni dei classici avventurosi (compresa la gran parte dei titoli salgariani, in alcuni casi radicalmente reinventati) con volumi economici e illustrati a colori (ci sono, ad esempio, libri con le tavole di Lina Buffolente, di Nadir Quinto e pure di Angelo Bioletto). Un filone d'oro per i ragazzi dell'epoca. Fra l'altro, ad Andrea Lavezzolo si deve (1951) una riduzione del *Robinson Crusoe*. Anche uno scrittore con diversamente riposte ambizioni come Arnaldo Frateili - che pubblicava da Bompiani e al quale si deve un fondamentale libro sui "caffè letterari" romani - si cimentò con queste riduzioni.

In un secolo nel quale i letterati più in vista dicevano di apprezzare soprattutto le sperimentazioni sofisticate, la narrativa era interrogata sull'uso spregiudicato della lingua, si valutava l'affondo nelle profondità

della coscienza e non dispiaceva l'esibizione dei punti d'incrocio culturali. Viceversa, si disprezzava "la facile vena", cosa della quale c'era in realtà da rimanere ammirati, essendo la scrittura - come capacità di narrare - un esercizio tutt'altro che facile e pigro. A parte il fatto che sarebbe da stabilire se gli elementi sopra citati mancassero veramente al genere di narrativa praticato da Lavezzolo, senza contare che molta della loro carica è affidata alla sintesi mentale di chi legge, assistere deliziati alla continua elaborazione degli stereotipi, giacché non si vorrebbe fatta d'altro la letteratura popolare, comporta in buona sostanza gustare nel modo più diretto possibile i procedimenti stessi della letteratura tutta. Se anche *Inferno*

nero è giocato in buona parte fra un cavernoso mondo da incubo e la luce alfine ritrovata, ci dovremmo lagnare perché la stessa storia l'abbiamo già letta in Dante? E se constatiamo che, peraltro in modo discreto, il protagonista Franco Spada, in questo romanzo pubblicato nel 1943, è definito "il giovane italiano", dobbiamo pensare all'anno XXI dell'era fascista (come d'uso riportato nel colophon) oppure al fatto che di giovane italiano in effetti si tratta?

* L'acronimo dei disegnatori Sartoris, Guzzon e Sinchetto, assai popolare per gli albi di *Capitan Miki*, *Il grande Blek* e *Il Comandante Mark*.

NOTIZIARIO

Settembre 2009

**EDOARDO SANGUINETI:
LETTERE DAGLI ANNI CINQUANTA**

IL CARTEGGIO CON LUCIANO ANCeschi E ALTRI SCRITTI, A CURA DI NIVA LORENZINI. DE FERRARI EDITORE - FONDAZIONE DE FERRARI, 2009, €18

La selezione delle lettere (1954-1961) del ventenne Edoardo Sanguineti al quarantenne Luciano Anceschi, critico di fama e figura di spicco della cultura italiana, costituiscono, nella loro estrema compattezza, tematica e stilistica, il rendiconto preciso della formazione del giovane poeta e, insieme, rappresentano uno sguardo privilegiato, feroce e acuto, sulla società letteraria dell'epoca.

18 luglio - 13 settembre 2009

**Imperia, Villa Faravelli.
DAPHNE MAUGHAM CASORATI**

A CURA DI FRANCESCO CASORATI, DANIELA LAURIA, LEO LECCI
Oltre sessanta opere (alcune delle quali inedite), dipinte e grafiche, documentano un percorso artistico sviluppatosi con originalità lungo il corso del ventesimo secolo, tra la fine degli anni '10 e gli anni '70.

4 giugno - 22 novembre 2009
**Venezia, Biennale Arte 53. Esposizione Internazionale d'Arte. Eventi collaterali
PIERGIORGIO COLOMBARA**

Casamata. Isola di San Servolo, cortile inglese, bronzi, installazione. Casamata, casa simbolo di memorie di coloro che in questo luogo hanno vissuto nella malattia e nell'isolamento. L'abbandono del corpo, l'assenza, che nelle forme vuote ne evocano la vita, per fermarla per sempre nella materia del bronzo.

Organizzazione: Fondazione De Ferrari

Marzo 2009. Pubblicazione del
**DIZIONARIO DEGLI ARTISTI
SAVONESI**

A CURA DI FERDINANDO MOLTENI.
Repertorio degli artisti che nell'ultimo secolo sono nati o hanno lavorato nella provincia di Savona.

20 dicembre 2008 - 15 febbraio 2009,
**Savona, Fortezza del Priamar,
SAVONA NOVECENTO.
UN SECOLO DI PITTURA,
SCULTURA E CERAMICA**

A CURA DI GERMANO BERINGHELI E RICCARDO ZELATORE



Fogli di via

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