SOLIANA

3

Anno I – N° 3
giugno 2008

RIVISTA DI ARTI, CINEMA, POESIA, FILOSOFIA E LETTERATURA

POESIA
Tommaso Iorco
Sri Aurobindo

ARTE
Giuseppe Pettinau

FILOSOFIA
Luigi Mazzarelli

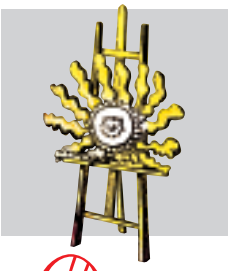
CINEMA
Fabrizio Derosas

RACCONTI
Anastasio Crispu

MEMORIE
Nunzio Caponio

RECENSIONI
Elisabetta Rombi

Edita a cura
dell'associazione
manuelfurru & co
e di Broken Art



SOLIANA

Rivista di Arti • Poesia • Filosofia • Letteratura • fondata e coordinata da Mimmo Bua

Anno I
n. 3
giugno 2008

www.soliana.net

Direttore responsabile:
Francesca Falchi

Comitato di redazione:
Mimmo Bua
Fabrizio Derosas
Francesca Falchi
Bruno Pittau

Progetto grafico e impaginazione:
Bruno Pittau,
Broken Art, CA

Autorizzazione del Tribunale di Cagliari n° 23/07 del 9.08.2007

Le opinioni espresse negli articoli firmati impegnano esclusivamente i loro autori.

Il **Copyright** © dei testi e delle immagini (saggi, poesie, racconti; disegni, fotografie, riproduzioni d'arte) è dei rispettivi autori.
Tale materiale è liberamente utilizzabile per citazioni e recensioni, a condizione di citare la fonte con il relativo url: **www.soliana.net**

Sommario

Poesia

La poesia mantrica – *Tommaso Iorco* pag. 3
Savitri – *Sri Aurobindo*
(Parte I Libro I, Canto II, *The Issue,* vv. 135-172 – traduzione di T. Iorco) 10

Arte

Giuseppe Pettinau 13
Sul simbolo – *Giuseppe Pettinau* 17

Filosofia

Apocalisse o quasi Apocalisse? – *Luigi Mazzarelli* 21

Cinema - Teatro

Il cinema? Lo specchio di Bergman – *Fabrizio Derosas* 33

Racconti

Lipogramma automatico variato – *Anastasio Crispu* 35

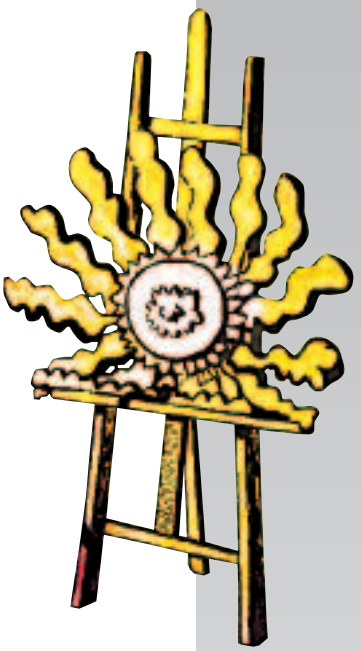
Memorie

Memorie di un viaggio di sola andata – III – *Nunzio Caponio* 60

Recensioni

Ornella Vorpsi: "La mano che non mordi" – *Elisabetta Rombi* 65

Immagine di copertina:
Bruno Pittau, *Very Eye*, tecnica mista rielaborata al computer, 1988-2008.



La poesia mantrica

Tommaso Iorco

Per tentare di illustrare alcuni aspetti della poesia mantrica, dobbiamo necessariamente fare ricorso a Sri Aurobindo, suprema autorità in materia. Partiamo quindi dalla citazione di un brano tratto da un carteggio personale (datato 2 giugno 1931), concernente l'ispirazione.

«La poesia, o perlomeno la poesia genuina, giunge sempre da alcuni piani sottili, passa attraverso il vitale creativo e utilizza la mente di superficie e altri strumenti esterni come meri canali di trasmissione. Nella produzione poetica possiamo distinguere tre elementi: la sorgente originaria dell'ispirazione; la forza vitale della bellezza creativa che conferisce la propria sostanza e il proprio impeto e che spesso determina la forma (tranne quando anche questa proviene direttamente dalla sorgente originaria); e infine la coscienza esteriore trasmettitrice del poeta. La poesia più genuina e più perfetta viene scritta quando la sorgente originaria riesce a proiettare la sua ispirazione pura e non diminuita nel vitale, laddove assume una forma e il potere di espressione originali che riproducono fedelmente l'ispirazione, mentre la coscienza esteriore, completamente passiva, trasmette senza alterazione ciò che riceve dalle deità degli spazi interiori o superiori. Quando la mente vitale e l'emozione sono troppo attive e immettono in misura eccessiva la propria azione o producono una traduzione in sostanza vitale più o meno torbida, la poesia rimane potente ma è inferiore in qualità e meno autentica. Infine, se la coscienza esteriore è troppo letargica e blocca la trasmissione, o se è troppo attiva e crea la propria versione, allora l'essenza poetica viene a mancare o è, al meglio, un pregevole prodotto mentale. È l'interferenza di questi due aspetti, sia per ostruzione sia per attività eccessiva o per entrambi i fattori, a generare il travaglio e la fatica dello scrivere. Non ci sarebbe alcuna difficoltà se l'ispirazione fluisse senza incontrare

Bruno Pittau
Sognatornuvolo,
1990, matita.

ostruzioni o interferenze generando una pura trascrizione – ed è ciò che accade nei momenti più alti o più felici di un poeta, quando egli scrive utilizzando l'ispirazione quale portavoce degli dèi, senza che ciò abolisca necessariamente la mente umana esteriore.

La sorgente originaria può essere dovunque; la poesia può affiorare o discendere dal piano fisico sottile, dal vitale superiore o inferiore stesso, dall'intelligenza attiva o creativa, dal piano della visione dinamica, dallo psichico, dalla mente illuminata o dall'intuizione – perfino, sebbene ciò sia piuttosto raro, dalle vastità surmentali. Raggiungere l'ispirazione surmentale è così difficile che esistono solo pochi versi o brevi gruppi di versi nell'intera letteratura poetica che ne offrono almeno qualche apparenza o riflesso. Quando la sorgente d'ispirazione è nel cuore o nello psichico, è più facile che ci sia una buona volontà nel canale vitale, sicché il flusso è spontaneo; l'ispirazione assume subito la propria forma e la propria espressione vere ed è trasmessa senza alcuna interferenza, o con un minimo di interferenza da parte della mente cerebrale, grande saccheggiatrice degli splendori più alti o più profondi. È peculiare all'ispirazione lirica il fluire dall'essere in un solo fiotto – se proviene dal vitale o dallo psichico, essa è abitualmente spontanea poiché queste sono le due parti della natura che, più potentemente, incitano e sospingono. Quando, al contrario, la sorgente di ispirazione si situa nell'intelligenza poetica creativa o perfino nella mente superiore o illuminata, la poesia che

proviene da questa regione è sempre soggetta a essere catturata dall'intelletto esteriore, nostro consueto motore di produzione del pensiero. Questo intelletto è una parte della natura assurdamente iperattiva; pensa sempre che nulla possa essere svolto bene se non ci mette il proprio zampino, e così interferisce con l'ispirazione, ostacolandone la metà o anche più e adoperandosi a sostituire le sue produzioni inferiori e laboriose al vero ritmo e alla vera espressione che dovevano prodursi. Il poeta si affanna nel tormento di ottenere la sola parola vera, il ritmo autentico, la vera sostanza divina di ciò che deve dire, mentre dietro, nel frattempo, tutto è già pronto e completo; ma la libera trasmissione viene negata da qualche parte dello strumento trasmettitore che preferisce tradurre anziché, semplicemente, ricevere e trascrivere. Quando si raggiunge qualcosa che proviene dalla mente illuminata, allora è probabile che nasca un lavoro veramente pregiato e grande. Quando prende corpo, con o senza fatica, qualcosa di ragionevolmente simile a ciò che l'intelligenza poetica voleva esprimere, allora si produce qualcosa di raffinato o di adeguato, sebbene non sempre si tratti di qualcosa di grande, a meno che non ci sia un intervento dei piani più elevati. Ma quando la mente esteriore è al lavoro e tenta di foggiare qualcosa da se stessa o di offrire la propria versione di ciò che le sorgenti superiori tentano di riversare, allora ne scaturisce un'opera o un prodotto del tutto inadeguato o difettoso oppure, nella migliore delle ipotesi, "complessivamente buono" ma lungi da ciò che avrebbe dovuto effettivamente discendere» (*Letters on Poetry and Art*).

Un tale processo di ispirazione, è bene chiarirlo subito, non ha nulla a che vedere con la cosiddetta "scrittura automatica" tentata dai poeti surrealisti dei primi del Novecento. Il dettato automatico è infatti la trascrizione più o meno precisa di taluni piani perlopiù subconsci che vengono fatti affiorare in superficie con tutta la loro incoerente e talvolta fascinosa complessità crepuscolare. Riportiamo i seguenti versi di André Breton come uno dei più suggestivi esempi di scrittura automatica:

Le poisson-télescope casse des pierres au fond
des livres
Et le plaisir roule ces pierres
Comme vont à dos d'âne de très jeunes filles
d'autrefois
En robes d'acacia

È evidente qui l'emergere di un automatismo inconscio, reso manifesto mediante un intrico surreale di immagini che non esprimono nulla, ma che ben riflettono – anche mediante il ritmo sincopato e la musicalità dissonante dei versi – i complessi e caotici grovigli di oscure zone submentali assolutamente sfuggenti al controllo della mente razionale. La poesia surrealista nasce da di un tentativo di rivolta – all'interno della cultura occidentale (all'epoca arroccata con presuntuosa ostinazione su positivismo e scetticismo) – contro una certa poesia che si limitava semplicemente a esprimere emozioni, pensieri, sentimenti; si cercava così di rifuggire da una scrittura fondamentalmente innocua, di stampo borghese e, insieme, di lacerare il velo di mistero che separa la nostra coscienza di veglia da una assai più vasta coscienza subliminale. E, come provocazione, ciò ebbe un suo valore e una sua validità. Tuttavia, i risultati che produsse, limitati anche perché troppo influenzati dalle imperfette teorie freudiane dell'inconscio, rappresentano l'esatto opposto di una poesia ispirata, sgorgante da piani di coscienza sovrarazionali, illuminati da una luce via via più diretta, più calda, più intensa, più radiosa.

A questo punto è bene precisare che i piani più usuali dai quali la poesia trae ispirazione sono il fisico sottile, il vitale, l'intelligenza poetica, la mente interiore (a sua volta comprendente l'intelligenza interiore, l'intelligenza intuitiva, la mente mistica e la visione dinamica). Ma la vera poesia mantrica giunge da livelli di coscienza assai più elevati e profondi, ovvero, lo psichico, la mente superiore, la mente illuminata, l'intuizione e, al sommo, il surmentale, origine del mantra vero e proprio. Con questo non si vuole certo affermare che i poeti che esprimono livelli 'inferiori' siano poeti di second'ordine – nient'affatto: chiunque riesca a

TOMMASO IORCO

Poeta, attore, regista teatrale, scrittore e traduttore, Tommaso Iorco è il fondatore dell'associazione culturale ***aria nuova*** nonché creatore e direttore dell'omonima editrice (sito web: www.arianuova.org).

L'associazione ***aria nuova*** nasce nel 1989, con l'intento di operare al di là di ogni istituzione rappresentativa del cosiddetto "potere", tenendosi lontano dai luoghi sacri della cultura ufficiale – e dagli artisti che la rappresentano. È evidente fin dal nome dell'associazione (peraltro volutamente senza maiuscole), l'aspirazione del suo fondatore a creare uno spazio aperto e libero, una zona franca lontana dall'aria fritta e rifritta dell'attuale "civiltà" in decomposizione.

Come poeta, Tommaso Iorco ha pubblicato finora tre testi: la silloge ***L'opera della fenice***, il poemetto ***Amritagni***, e il dramma lirico ***Alkesti***.

Ha inoltre scritto il saggio ***Dai Veda a Kalki. L'India nel disegno terrestre*** (aria nuova edizioni, 2000), ha curato la scelta di traduzioni dal ***Rig-Veda*** (Libreria editrice Psiche, 1998) e di pensieri e aforismi di Sri Aurobindo, ***La risata divina*** (edizioni Il Punto d'incontro, 2000).

Per le due collane di ***aria nuova*** (Eurasia e Mantrica) ha curato e pubblicato le traduzioni di Sri Aurobindo, ***Il segreto dei Veda*** (2 volumi, 2004-2005), ***Perseo liberatore*** (2005), ***I Visir di Bassora*** (2006).

Tra i suoi spettacoli teatrali, tutti prodotti da ***aria nuova, Una stagione all'inferno, Pangea, Vandé Màtaram, Alla ricerca del mantra, Magna Mater, La luce della memoria.***

Per l'associazione ha inoltre curato, oltre a convegni e conferenze, il video ***Kaosmos***, presentato presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino.

Numerosi saggi, articoli e interventi appaiono regolarmente nelle Rubriche del sito di ***aria nuova***, nelle due sezioni in inglese e in italiano.

Bruno Pittau
Da qualche parte... una soluzione,
1987-1995
Tecnica mista.

esprimere poeticamente, ossia con adeguata forza e bellezza, un qualunque livello di coscienza, è senza dubbio un grande poeta. Sri Aurobindo considerava per esempio Omero un poeta del fisico sottile e Shakespeare un poeta del vitale, e collocava entrambi fra i migliori poeti in assoluto (assieme a un pugno d'altri, tra i quali il nostro Dante). Non si tratta pertanto di considerazioni di grandezza ma, più semplicemente, di livello di ispirazione. E ciò non significa neppure, ovviamente, che Omero o Shakespeare abbiano espresso esclusivamente il fisico sottile o il vitale; semplicemente, questi sono i piani di coscienza predominanti nella loro poetica. Prova ne è che ambedue sono riusciti, in alcuni momenti privilegiati, a cogliere la vibrazione mantrica propria del surmentale.

Be de kat Oulumpoio karenon choomenos ker

troviamo nell'*Iliade* omerica (I.44);
In the dark backward and abysm of time?

leggiamo nella shakespeariana *The Tempest* (atto I, scena II); e in entrambi questi versi Sri Aurobindo rileva una chiara impronta surmentale. E ciò non tanto in virtù del senso delle parole, quanto piuttosto grazie a quel qualcosa che aleggia nella musicalità e nel ritmo stessi dei versi, cullati su un sottofondo di eternità, che li pervade per intero e li colma di quello stesso respiro d'infinito da cui la loro vibrazione essenziale scaturisce. Ecco perché qualunque traduzione poetica è sempre approssimativa, destinata a tradire in maggiore o minore misura la vibrazione originaria.

Di ben altra natura è l'ispirazione psichica, riconoscibile per la particolare intensità di emozione purificata, sgorgante dalla nostra più genuina essenza d'anima. Ricchissima di questo livello di ispirazione, in India, è la letteratura *bhakti* (poeti come Tulsidàs, Mirabài, Kabìr, Vidyàpati, Nammàlvar – e molti altri – rappresentano un patrimonio assai caro nel cuore degli indiani). In Europa un esempio sommo in tal senso ci proviene da uno dei più delicati e sensibili cantori delle corde del cuore: Shelley. La lirica che ha per

titolo *One Word is too often Profaned* è interamente pervasa dal sentimento psichico in una forma assai pura, incontaminata da altre colorazioni.

I can give not what men call love;
But wilt thou accept not
The worship the heart lifts above
And the Heavens reject not, –
The worship of the moth for the star,
Of the night for the morrow,
The devotion to something afar
From the sphere of our sorrow?

Generalmente è nella poesia lirica che lo psichico può trovare il suo più adeguato mezzo espressivo. Nella poesia italiana possiamo cogliere la vibrazione psichica in alcune composizioni dei cantori del *dolce stil novo*, ma anche in alcuni poeti del Novecento. Un esempio in tal senso, d'eccellente fattura, si può scorgere nei seguenti versi di Angelo Poliziano, tesi a descrivere proprio l'uccello psichico dell'ispirazione (non a caso il greco *psiché* reca per l'appunto il doppio senso di 'anima' e di 'farfalla'), il cui volo, inafferrabile, colma il cuore del poeta di un dolcissimo anelito di amore infinito.

Era il suo canto sì soave e bello,
che tutto 'l mondo innamorar facea.
I' m'accostai pian pian per veder quello,
vidi che 'l capo e l'ale d'oro avea,
ogni altra penna di rubin parea,
ma 'l becco di cristallo e 'l collo e 'l petto.

Occorre possedere una forte sensibilità e una ben allenata capacità discriminatoria per distinguere la vibrazione psichica da quella del vitale superiore, esprimente l'esaltazione e la passione della vita, tesa verso un utilizzo appassionatamente raffinato di emozioni e sentimenti. Come sublime esempio di espressione del vitale superiore – utile anche per comparare la sostanziale differenza vibratoria con la precedente citazione poetica –, riportiamo un passo dell'*Aminta* di Torquato Tasso (atto I, scena II, versi 656-681). Da notare particolarmente la differenza di movimento ritmico, che richiede una dizione più accelerata rispetto ai versi decisamente più dilatati e pacati di cui sopra.

O bella età de l'oro,
non già perché di latte
sen corse il fiume e stillò mele il bosco;
non perché i frutti loro
dier de l'aratro intatte
le terre, e gli angui errar senz'ira o tosco;
non perché nuvol fosco
non spiegò allor suo velo,
ma in primavera eterna,
ch'ora s'accende e verna,
rise di luce e di sereno il cielo;
né portò peregrino
o guerra o merce a gli altri lidi il pino;
ma sol perché quel vano
nome senza soggetto,
quell'idolo d'errori, idol d'inganno,
quel che dal volgo insano
onor poscia fu detto,
che di nostra natura 'l feo tiranno,
non mischiava il suo affanno
fra le liete dolcezze
de l'amoroso gregge;
né fu sua dura legge
nota a quell'alme in libertate avvezze,
ma legge aurea e felice
che natura scolpì, "S'ei piace, ei lice".

Più simili alla vibrazione surmentale, sebbene assai diluiti rispetto a quest'ultima, sono i versi che derivano la loro ispirazione dai livelli sopracoscienti della mente – dalla mente superiore, alla mente illuminata, alla mente intuitiva –, gradini che precedono, nell'ascesa, la vetta costituita dal surmentale. Usiamo, come di consueto, la terminologia coniata da Sri Aurobindo, ricordando come egli distinguesse la coscienza surmentale (*overmental*), considerata l'apice della coscienza mentale, la più alta vetta raggiungibile dall'uomo quale essere mentale, dalla coscienza-forza sopramentale (*supramental*), che si trova per l'appunto al di là della mente e che rappresenta il piano della 'coscienza di Verità', per tradurre l'appropriato termine rigvedico (*rta-cit*). La coscienza sopramentale, tuttavia, non sembra esprimibile attraverso l'umano linguaggio. In tale potere di coscienza, sovrumano e divino, risiede la culla del 'dopouomo' – e quindi, necessariamente, di un nuovo potere espressivo, radicalmente altro rispetto al linguaggio umano, pro-

Bruno Pittau
Very Eye, (particolari)
1988-2008
Tecnica mista
rielaborata.

prio come la voce di Maria Callas si distingue nettamente dal raglio di una voce non coltivata.

«Il ritmo – scrive Sri Aurobindo in *The Future Poetry* – rappresenta la necessità principale dell'espressione poetica, poiché è il movimento sonoro che trasporta nel suo flusso il movimento di pensiero nella parola; ed è il suono-immagine musicale che maggiormente contribuisce a colmare, ampliare, rendere più sottile e più profonda l'impressione del pensiero, o l'impressione della sfera emozionale o vitale e a trasportare il senso al di là di se stesso in una espressione di ciò che intellettualmente è inesprimibile – e ciò è, da sempre, il potere peculiare della musica» (*Style and Substance*, IV). Non molto diversamente, Benedetto Croce – nella sua *Estetica* – sosteneva che la poesia nasce dall'unione di immagine e di suono.

Peraltro, ciascun piano di ciò che costituisce quanto Sri Aurobindo definiva con il termine intraducibile di *Overhead Poetry* (poesia derivante cioè da piani di coscienza superiori al consueto stato di coscienza umano) è caratterizzato da una sua qualità vibratoria e da una certa intensità e continuità di luce. La vibrazione tipica della mente superiore si manifesta come un'ampia e potente distesa di chiarezza di visione; la luce è temperata, ma viva – non si tratta di un semplice riflesso, come nella comunissima mente razionale, ma di una effulgenza originale e diretta, per quanto tiepida.

Se tutto il mondo è come casa nostra,
fuggite, amici, le seconde scuole

Così Tommaso Campanella, nel sonetto proemiale delle proprie liriche. La mente illuminata è caratterizzata invece da una intensità di luce che incomincia a rivelare qualcosa della forma dello Spirito; il velo si fa più trasparente e qualcosa si

incomincia a intravedere, a percepire. Ricorriamo a una quartina del celebre *Le Bateau Ivre* di Rimbaud per offrire un esempio poetico che trae ispirazione da tale piano:

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les
trombes
Et les ressacs et les courants: je sais le soir,
L'Aube exalté ainsi qu'un peuple
de colombes,
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme
a cru voir.

La caratteristica peculiare della mente intuitiva pare quella di procedere mediante potenti lampi, ovvero attraverso successive e sempre nuove folgorazioni della coscienza, volte via via a illuminare singoli dettagli, scorci parziali, senza però poterci offrire una immagine completa del campo della visione. Giordano Bruno ci offre, in un bellissimo sonetto tratto dalla sublime raccolta degli *Eroici furori* (davvero animata dal più genuino *furor poeticus*), quattro versi di grande forza evocativa, rispettivamente a chiusura della seconda quartina e della terzina di chiusura:

Io per l'altezza de l'oggetto mio,
da suggetto più vil dovegno un dio.
[…]
Ed io, mercé d'amore,
Mi cangio in dio da cosa inferiore.

In tal modo, giungiamo alla vetta dell'espressione poetica e del mantra, con il surmentale, per l'appunto. Ai versi già citati in precedenza (di Omero e di Shakespeare) aggiungiamo con un certo piacere due emistichi tratti da *Le Ricordanze* di Giacomo Leopardi, indicati dallo stesso Sri Aurobindo:

……*acerbo indegno*
Mistero delle cose

– dai quali emerge chiaramente il fatto che la vibrazione mantrica non proviene principalmente dal senso compiuto della parola poetica, quanto piuttosto dalla sua più pura alchimia sonora.

Sui livelli surmentali, la luce è ampiamente diffusa e stabile, non agisce più a fiotti, ma attraverso una visione calma e sovrana, che abbraccia grandi estensioni di visione e di esperienza. Si tratta di una coscienza cosmica in grado di posare il proprio sguardo su traiettorie illimitate; è «una massa di luce stabile», come la definisce Sri Aurobindo, priva di intermittenze, e ricolma di una gioia universale, di un vero e proprio *enthusiasmós*. *Savitri*, il capolavoro poetico di Sri Aurobindo è, per quanto ne sappiamo, l'opera che più d'ogni altra esprime la vibrazione surmentale nel suo grado più elevato. Sri Aurobindo distingueva infatti, nell'ambito della coscienza surmentale, quattro ulteriori gradazioni, da lui chiamate intelligenza surmentale, intuizione surmentale, surmentale vero e proprio, e surmentale sopramentalizzato. E sono proprio questi ultimi due gradi che sono i maggiori responsabili della poesia mantrica di *Savitri*. Diamone qui un piccolo ma significativo assaggio (Parte I, Libro I, Canto II, *The Issue,* versi 135-172), il cui dettato illustra la natura della Grande Madre discesa in forma umana per accelerare l'evoluzione terrestre.

Sri Aurobindo

Savitri

Near to earth's wideness, intimate with heaven,
Exalted and swift her young large-visioned spirit
Voyaging through worlds of splendour and of calm
Overflew the ways of Thought to unborn things.
Ardent was her self-poised unstumbling will;
Her mind, a sea of white sincerity,
Passionate in flow, had not ne turbid wave.
As in a mystic and dinamic dance
A priestess of immaculate ecstasies
Inspired and ruled from Truth's revealing vault
Moves in some prophet cavern of the gods,
A heart of silence in the hands of joy
Inhabited with rich creative beats
A body like a parable of dawn
That seemed a niche for veiled divinity
Or golden temple-door to things beyond.
Immortal rhythms swayed in her time-born steps;
Her look, her smile awoke celestial sense
Even in earth-stuff, and their intense delight
Poured a supernal beauty on men's lives.
A wide self-giving was her native act;
A magnanimity as of sea or sky
Enveloped with its greatness all that came
And gave a sense as of a greatened world:
Her kindly care was a sweet temperate sun,
Her high passion a blue heaven's equipoise.
As might a soul fly like a hunted bird,
Escaping with tired wings from a world of storms,
And a quiet reach like a remembered breast,
In a haven of safety and splendid soft repose
One could drink life back in streams of honey-fire,
Recover the lost habit of happiness,
Feel her bright nature's glorious ambience,
And preen joy in her warmth and colour's rule.
A deep of compassion, a hushed sanctuary,
Her inward help unbarred a gate in heaven;
Love in her was wider than the universe,
The whole world could take refuge in her single heart.

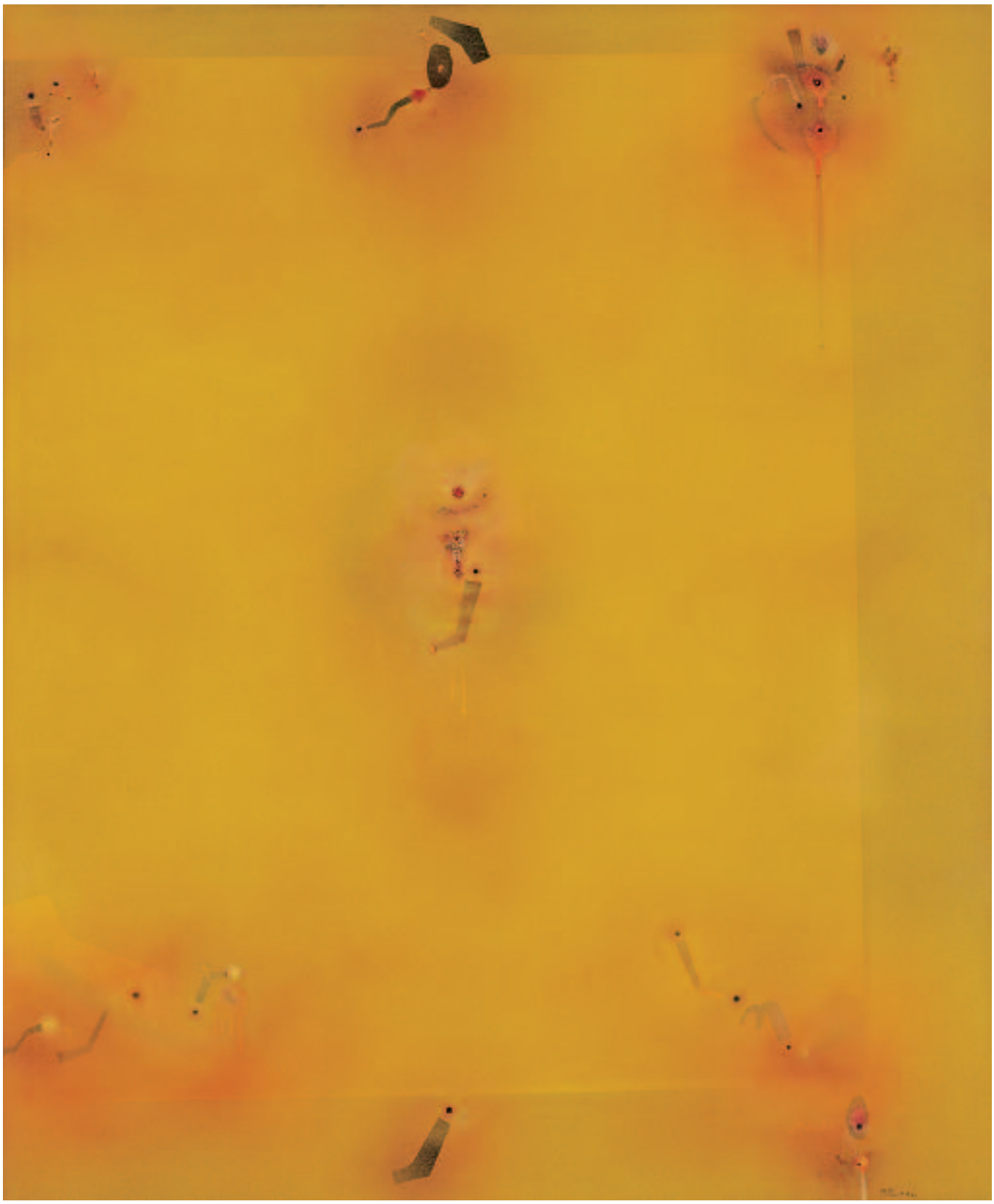
Sri Aurobindo

Savitri

(Parte I, Libro I, Canto II, *The Issue,* versi 135-172; traduzione di Tommaso Iorco) (*)

Prossimo all'ampia terra, | intimo con il cielo,
grande e rapido, il suo fresco | spirito d'ampia visione
attraversando mondi | di splendore e di calma
sorvolava il Pensiero | verso cose mai nate.
Ardente il suo volere, | equilibrato e saldo;
la sua mente, un mare | di sincerità bianca,
appassionato nei flutti, | senza una torbida onda.
Come in una danza | mistica e dinamica
una sacerdotessa | d'estasi immacolate
mossa e ispirata dal cielo | del Vero rivelatore
si muove in qualche antro | profetico di dèi,
un cuore silente | in mani di gioia
abitato da ricche | pulsazioni creative,
un corpo qual parabola d'aurora
pareva un ostensorio | per la deità velata
o porta d'un tempio d'oro | aperta sull'aldilà.
I suoi passi temporali | scandivano ritmi eterni;
il suo sguardo, il suo sorriso | davano un senso celeste
pure alla terrea sostanza, | e la loro intensa gioia
riversava una superna | beltà sulle umane vite.
Ampio dono di sé | il suo atto spontaneo;
una magnanimità | come di mare o di cielo
avvolgeva di grandezza | tutto ciò che a lei giungeva
conferendo sensazione | d'un mondo magnificato:
la sua tenera premura | era un sole temperato,
la sua sublime passione | l'armonia d'un cielo azzurro.
Come un'anima che vola | quale uccello perseguito
che fugge con ali stanche | da un mondo di tempeste
e ritrova la quiete | come un porto inestinto
in un rifugio sontuoso | di sicura protezione,
si potea bere la vita | in fiotti di miele-fuoco,
l'abitudine perduta | di letizia ritrovare,
sentire, aere radioso, | la sua natura di luce,
lisciarsi lieta le penne | nel candore del suo regno.
Compassione insondabile, | santuario di silenzio,
il suo aiuto interiore | aprì un cancello in cielo;
l'Amore in lei era vasto | più di tutto l'universo,
il mondo intero poteva | rifugiarsi nel suo cuore.

(*) Questa traduzione è una anticipazione di quanto spero un giorno di pubblicare integralmente (con testo originale a fronte). La offro in esclusiva per *Soliana*. (t.i.)



Giuseppe Pettinau,
Voragine luminosa, 1988,
olio su tela
cm 100 x 120.

Giuseppe Pettinau

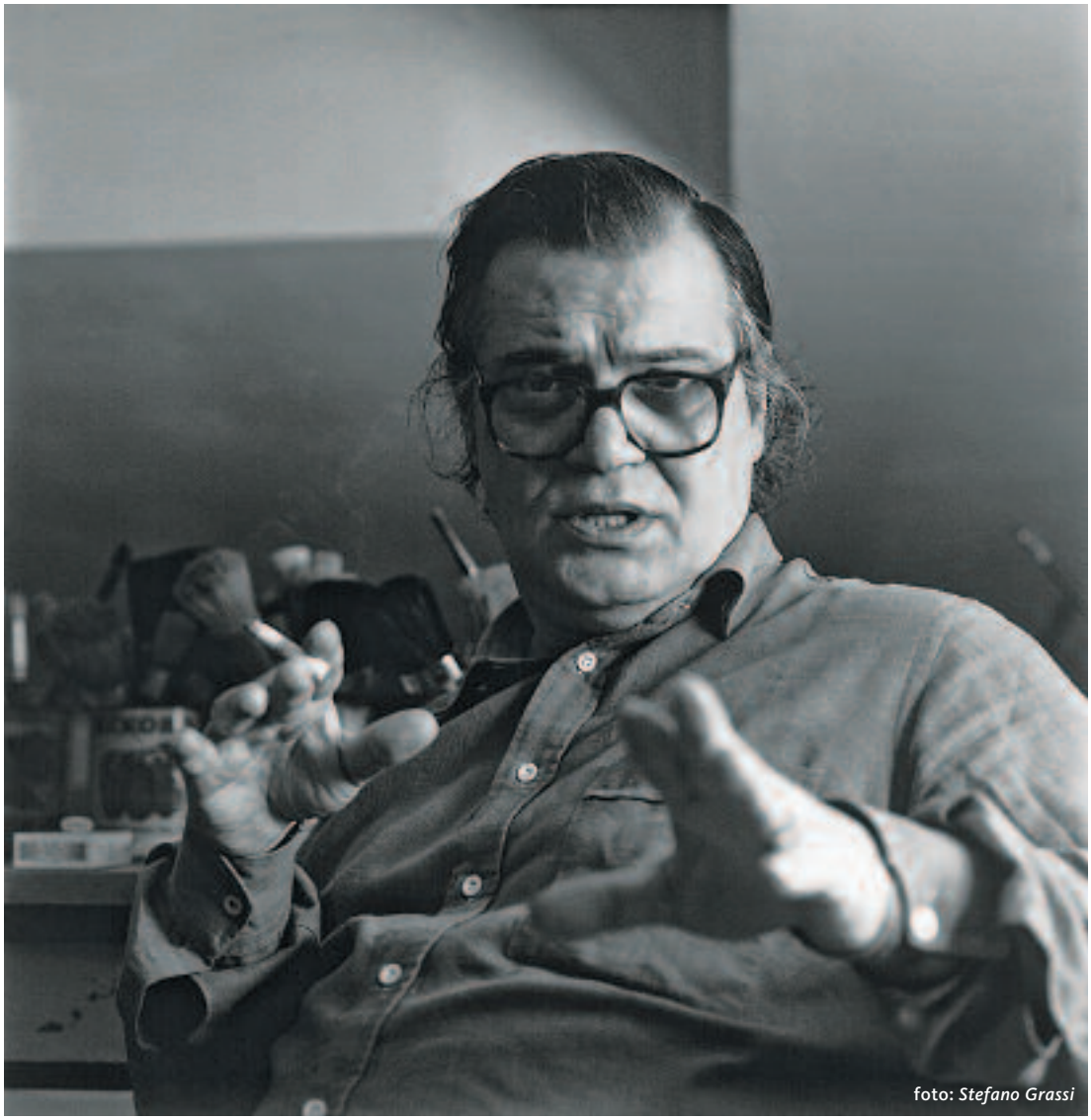


foto: *Stefano Grassi*

Giuseppe Pettinau nasce a Sardara (CA) nel 1943. Nei primi Anni Sessanta partecipa alla costituzione del "Gruppo di Iniziativa" impegnandosi con diverse mostre collettive. In questo periodo la sua pittura è prevalentemente di tipo espressionista con richiami sia al cubismo picassiano che al surrealismo di Miró.

Dagli Anni Settanta ad oggi la sua ricerca si sposta verso esiti di carattere materico, con ambizioni narrative legate ad una più rigorosa strutturazione dello spazio.

Nel 1991 è tra i fondatori del "Gruppo '91, di cui elabora il *Manifesto*.

È presente nella Collezione d'Arte Contemporanea della Galleria Comunale di Cagliari.

Nel 1992 vince il 1° Premio di Pittura al "Festival Regionale delle Arti".

Dal 1968 al 1985 è stato docente di Discipline Pittoriche al Liceo Artistico di Cagliari.

Nel 2007 ha pubblicato *Una bicicletta e la storia – poesie 1967-2007*.

Hanno scritto di lui: G. Brundu, M. Casalini, P. Cherchi, M. Ciusa Romagna, M. Cosseddu, V. Fiori, A. Janin, C. Maltese, F. Masala, L. Mazzarelli, L. Muoni, G. Murtas, S. Naitza, A. Negri, P. Pantoli, G. Pellegrini, D. Paba, F. Riggio, P. Sanna, M.A. Sanna, C. Spiga, R. Venturi, F. Zaru.

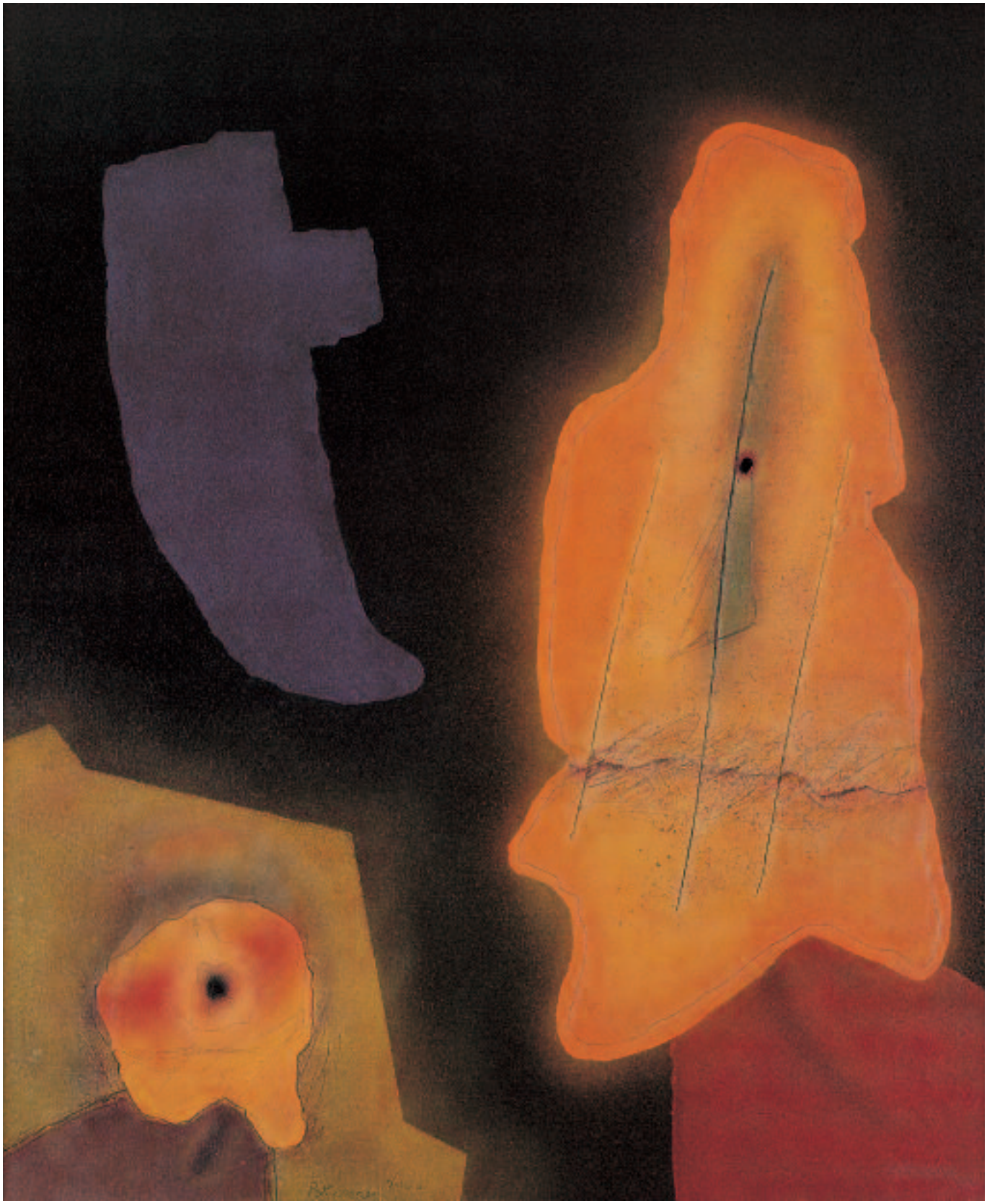
Giuseppe Pettinau,
Profeta muto, 1997,
olio su tela
cm 50 x 60.

Mostre Personali

1962 Cagliari, Locali del "Gruppo di Iniziativa"
1964 Cagliari, Galleria il Capitello
1970 Cagliari, Centro Arti Visive
1973 Cagliari, Galleria La Bacheca
1982 Cagliari, Galleria La Bacheca
1984 Cagliari, Galleria Arte Duchamp
1989 Cagliari, Galleria Comunale d'Arte
1997 Cagliari, Galleria La Bacheca
2001 Cagliari, Centro Culturale Man Ray

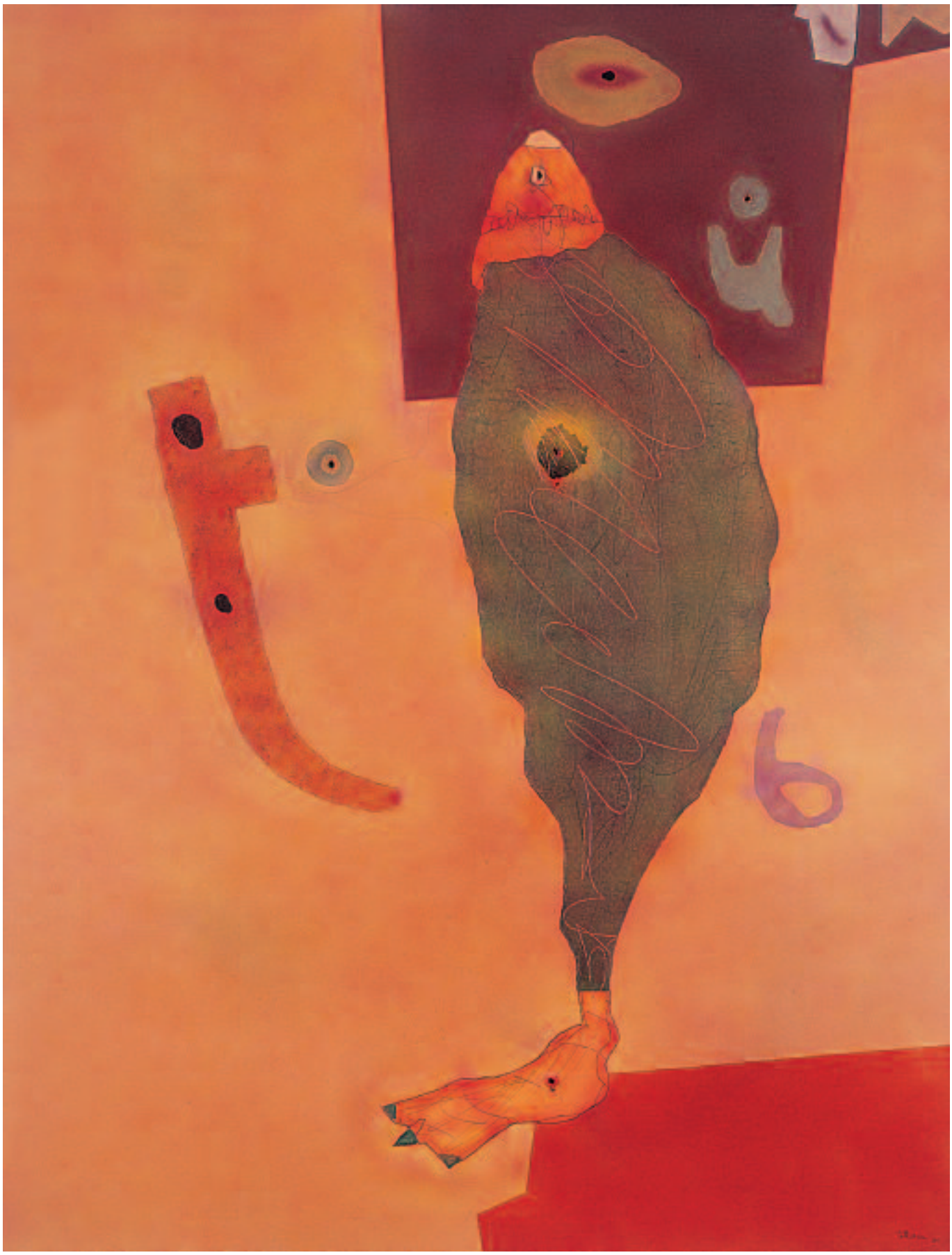
Mostre collettive

1963 Firenze, Galleria L'Indiano
Cagliari, Locali del *Gruppo di Iniziativa*
Sassari, Galleria L'Angolo
1964 Muravera, Centro Culturale
1983 Nuoro, *Venticinque anni di ricerca artistica in Sardegna*
Cagliari, Galleria Arte Duchamp
1984 Cagliari, Galleria Arte Duchamp
Cagliari, *Venticinque anni di ricerca artistica in Sardegna,*
Cittadella dei Musei
1988 Cagliari, *Cagliari '88, L'attualità della ricerca*, Villa Asquer
1989 Cagliari, Galleria La Bacheca
1991 Cagliari, Galleria La Bacheca



Giuseppe Pettinau,
Apparizione nel bosco,
1999, olio su tela
cm 50 x 60.

1995 Cagliari, *Nascono farfalle morte*, Galleria Man Ray
1995 Cagliari, Liceo Artistico Statale
1997 Cagliari, Galleria La Bacheca
1998 Selargius, Casa Canonico Putzu
1998 Cagliari, "G28"
1998 Cagliari, "G28"
1999 Cagliari, Galleria Sottopiano



Giuseppe Pettinau,
Nell'antro del fornaio,
1996, olio su tela,
cm 90 x 120.

Sul simbolo

Giuseppe Pettinau

La rivalutazione sia del simbolo artistico che del simbolo in arte non intende restaurare affatto – sarebbe blasfemo farlo – archetipi metafisici di significazione, né modelli dogmatici del senso; bensì recuperare, connessa ad un orizzonte critico-gnoseologico, la dimensione diacronica e polivalente di una specifica costellazione categoriale e di linguaggio. Certo è che il simbolo, in quanto strumento e figura della conoscenza, può ancora svolgere – dopo decenni di ostracismo "positivista" – un ruolo di indubitabile importanza nell'ambito di un "comprendere-interpretare" ciò che nella tradizione non permane mai identico a se stesso e il cui oblio, in un tempo indecifrabile come il nostro – segnato dal dominio devastante della tecnica –, ha contribuito a determinare disorientamento etico-assiologico di incalcolabile portata (e che forse non trova riscontro alcuno in precedenti epoche storiche di crisi), nonché perdita crescente della facoltà unificatrice del Sé. Ma è anche certo che senza il simbolo fallirebbe nella sostanza ogni serio tentativo di instaurare – al di là della tendenza prevaricativa del concetto – un pensiero che sia ancora dialettico ma sempre meno ortodosso (e non più semplicemente semantico-denotativo della correlazione in divenire degli opposti), inteso finalmente come movimento circolare aperto che non conosce affatto definizione ultimativa.

Tuttavia, siamo sempre più convinti che le odierne teorie del simbolo si siano lasciate condizionare a fondo, pur nella originalità dei parziali contributi interpretativi, dagli arroccamenti sostanzialistici che caratterizzarono la riflessione sul simbolo nel tardo romanticismo. Introducendo, surrettiziamente, una sorta di teodicea del suo decorso storico-evolutivo, esse non hanno saputo fare di meglio che farlo aderire nuovamente, staccandolo dai relativi contesti socio-antropologici ed esistenziali di appartenenza, agli orditi sistematico-totalizzanti sia dell'idealismo gnoseologico che dello spiritualismo. (Crediamo sia questa la ragione "forte" che provocò indifferenza, se non addirittura avversione, nei cosiddetti maestri del sospetto – Marx, Nietzsche, Freud e, più recentemente, Benjamin, Adorno, Deleuze – i quali, invece di sottoporlo al lavoro esegetico del concetto, preferirono sorvolare con disinvoltura su di esso, contraddicendo se stessi nella prassi).

Perciò, le riflessioni condotte oggi sul simbolo ci appaiono in larga misura scontate, superficialmente innovative negli esiti più cospicui, profondamente viziate da ideologia.

Il simbolo artistico – si dice – è un rimandare ad altro e, nello stesso tempo, un "riunire". Ma è un rimandare ad altro – diciamo noi – che non può in sé sussistere senza rimando problematico a se stesso, alle complesse mediazioni interne cui è sottoposto per via di specifiche "formatività" in un determinato territorio eidetico di rappresentazione. La sua struttura di rimando è dunque assai tortuosa, niente affatto lineare, limpida o immediata nei suoi riscontri, ben poco incline a farsi esautorare dei suoi tracciati non più descrivibili di collegamento. È anche un "riunire". Ma il suo riunire non può più prendere passivamente a modello uno schematismo trascendentale di derivazione kantiana: l'unità di sintesi del molteplice finirebbe per non rendere giustizia affatto alla relativa autonomia qualitativa e funzionale

dei "molti" non deducibili dall' "uno" (o, se si preferisce, da una totalità nomotetica *a priori*), e senza propensione alcuna a farsi catapultare, coercitivamente, negli incontaminati recinti noetico-categoriali.

Soltanto in questa rinnovata accezione teorio-critica, la nozione di simbolo può da noi essere condivisa: come simbolo, appunto, che critica se stesso. Fin qui il momento teorico-critico ancora astratto, si obbietterà. Ma quali possono essere, in concreto, le modalità di una "formazione" entro la quale esso trovi davvero dimora soddisfacente, o meglio, incarnazione pertinente? Dato che qui non si tratta genericamente di simbolo, ma di simbolo artistico (e, più precisamente, di una sua fattispecie), riteniamo indispensabile – inevitabile, anzi – affidare alla capacità strategico-prassistica dei segni significanti[1] il compito strutturale di eseguirle. Il compito, cioè, di mettere in atto avventurosi quanto riflettuti itinerari plastico-percettivi di chiara intenzionalità euristica: di decostruzione e di ricostruzione a un tempo dei singoli, circostanziati plessi espressivo-sintagmatici inerenti alla forma simbolica stessa (nonché delle loro connessioni organiche di funzionamento) e, conseguentemente, dei correlativi plessi categoriali. Demitologizzazione e demistificazione passano, obbligatoriamente, per queste articolate ed impervie dinamiche operative non prescritte dalla teoria.

Cosicché, i molteplici strati gerarchizzati del simbolo potranno nuovamente riprendere a fluire, ad interdire con forza sia le sue connessioni empiriche con un passato "dato", segnato cioè dallo stigma di non essere nient'altro che mera necessità, sia con un futuro percettivamente ormai ridotto a non essere nient'altro che proiezione isomorfica, rifratta, di un presente occluso che si specchia; condannato, insomma, a non essere nient'altro che mera possibilità ricalcata sulla necessità[2]. Questo stesso ordine di considerazioni, concernenti la temporalità del simbolo artistico, vale anche – sebbene con le dovute precisazioni – per il simbolo in arte. Rimandando, più decisamente di ogni altra figura del linguaggio, alle stazioni genetico-nodali dell'individuo singolo, e ad un orizzonte etnico-antropologico particolare che lo comprende, esso non può non assumere – come ben sanno i suoi più scrupolosi esegeti – un ruolo di straordinaria importanza nella stratigrafia costitutiva dell'opera, per la capacità che gli è propria di rilevare, connotandole, modalità cifrate dei flussi psichici profondi, dei paradossi onirici rescissi, di percezioni allucinatorie del sacro. Il simbolo in arte è figura linguistico-rappresentativa (e plastico-trasmutativa dei miti endemici di appartenenza ontogeneticamente vissuti) della particolarità e della singolarità insieme, ricca di una simultaneità prismatica di risonanze. (Riteniamo, a que-

1 – Va da sé che i segni significanti non siano da considerarsi affatto, nel loro autonomo quanto problematico percorso di decostruzione e di ricostruzione a un tempo – nonché di efficace attività linguistica di straniamento –, neutri o asettici per vocazione o, se si preferisce, immuni senz'altro da interferenze multiple; da differenti qualità semantiche, sedimentate – in forza del totalizzarsi storico delle opere – nell'ambito delle forme stesse. E siccome è da queste ultime soltanto che essi prendono l'avvio, allora si può comprendere meglio (contro ogni tentazione metafisico-purista) ciò che in essi è ancora "aura" pulsante, implicazione fantasmatica d'immanenza. Il che facilita di certo un successivo, cruciale passaggio, che la prassi conosce a fondo, di identificazione territoriale "altra" (cui pertiene, peraltro, una modificazione iletico-percettiva, fuori, cioè, dalla pressione coercitiva dell'immagine, di notevole importanza gnoseologico-linguistica). Di una dimensione, insomma – assai poco indagata in questi ultimi decenni, se non addirittura rimossa –, micrologico-scritturale (iposemica per eccellenza), interna ai segni significanti stessi. Dimensione che, a sua volta, non può non complicare ulteriormente, in quanto strato materiale divaricante, una già complessa e articolata processualità formatrice *in progress* che non approda mai a una totalità compiuta di immagini e di concetti.

2 – A tutto ciò è connessa, evidentemente, una percezione ipertrofica dello spazio, labirintico e senza via d'uscita – contrassegnato, cioè, da imponenti fratture morfologiche interne –, con esiti esiziali per l'intera vita di relazione. La pressione a lungo accumulata, già patologica del tempo – costretto a viva forza nei sotterranei deformi del suo inferno – fa esplodere violentemente, a tratti (inattesi cortocircuiti, insomma), ampie estensioni d'area autoreplicantesi (come da innumerevoli specchi aerei disposti in circolo), e forgiando nel contempo, con oscuri, eterogenei detriti, voragini "topiche" irrelate – quasi miti esoterici affioranti – in densità anomala di luce, di materialità "altra" che in sé attonita si fissa (e in cui risuona, forse, indecifrabile e muta, l'eco abissale di un arcaismo che ancora persiste), fino a destabilizzare, pericolosamente, una già fragile struttura pragmatico-comportamentale inerente all'individuo singolo. La Scuola di Francoforte, nel trattare a fondo del paradigmatico "feticismo della merce" quale categoria sociologica centrale su cui poggia solenne, e sempre più in cattedra, l'ideologia stessa del moderno capitalismo industriale, non ha tenuto in debita considerazione proprio quei momenti irrefrenabili di "incandescenza", per così dire, topologico-oggettuali, conseguenti al mancato deflusso temporale della coscienza: momenti che – è appena il caso di sottolinearlo – culminano, inesorabilmente, in affascinazione torbida e invischiante, o, se si preferisce, fusionale-eteropatica, relativa a una pluralità di "enti".

sto punto, che sia opportuno mettere in chiaro, affinché non si continui a favorire ulteriormente grossolani e pertanto pericolosi malintesi filosofici di valutazione, che ad una critica radicale del Mito, in quanto sistema ordinativo, secolarizzato del dominio, deve accompagnarsi pur sempre – e tenendo conto, altresì, che una autentica distanza autoriflessiva nei suoi confronti non può affatto essere raggiunta se non intervenendo, efficacemente, sull'essenza metafisica del simbolo – un riconoscimento davvero non ortodosso della sua alta funzione mediatrice: proprio perché entità culturale in sé autonoma, depositaria polivalente e duttile di identità. Da questo punto di vista, il mito non è soltanto, però, inesauribile quanto immane serbatoio di archetipi, di istanze antropologico-esistenziale di ampio respiro cosmico ed epico-comunitario, ma anche "luogo" insostituibile di collegamento tra due lontane sponde: tra un'origine "prima" che non si lascia mai afferrare nel suo preculturale in-sé e un mutamento "catastrofico" d'essere che non si lascia configurare affatto in rappresentazioni presuntivamente eidetico-formali).

Siamo ancora nell'ottica dell'adorniana "negazione determinata" cui mette capo la sua dialettica negativa? Sì e no, si potrebbe rispondere. Sì, perché la negazione determinata è pur sempre, in ambito dialettico, negazione radicale rigorosamente perseguita – e condotta sul tavolo anatomico dell'oggetto con bisturi da chirurgo – di ciò che nell'opera d'arte subdolamente s'infiltra dal territorio allotrio, eterogeneo per eccellenza (già considerato in sé "anonimo" o "neutro", ma contrassegnato in filigrana da falsa coscienza e impregnazione verticale di mito) dell'empiria. Di ciò che distorce, insomma, sin dentro le sue più intime, segrete cellule, sia la sua legge formale autonoma di costituzione che il contenuto inesprimibile di verità da cui essa dovrebbe, in definitiva, sgorgare. Negazione che, a sua volta, rimanda ad altra negazione – bruciante e senza appello – di un intero, imperscrutabile assetto politico-istituzionale di potere (e di organizzazione economico-produttiva di una società) giunto ormai all'ultimo stadio di un lungo percorso storico di dominio che ha finito per deturpare, inesorabilmente, l'umanità già dimidiata (già fossile?) dell'uomo in tutte le sue sfere d'essere; sino a renderlo irriconoscibile a se stesso, internamente scisso, complice delle sue estese, orribili mutilazioni. No, perché la negazione determinata, pur conservando al proprio interno ciò che nega trasmutato di segno, non concede assolutamente nulla al momento "visionario" del possibile, ad una "intuizione intermittente" (non-eidetica) che sappia alfine aprire varchi nella compatta, oscura muraglia dell'esistente. Senza di questa, l'esecuzione ricostruttiva rischierebbe, senza rendersene conto, di adagiarsi, sovrapponendosi, all'oggetto stesso decostruito. E ancora no, perché il contenuto di verità dell'opera, fuori dalla curvatura critica del simbolo, finirebbe per risultare, ancora una volta, semplice indicazione nominale, privato in buona sostanza di quella trascendentalità che Theodor Adorno, nella *Teoria estetica*, rivendica all'opera d'arte con insistenza[3].

Il fatto è che Adorno non ha mai preso in seria considerazione le vicissitudini linguistiche dell'arte – e in ciò mostrandosi cattivo allievo di Benjamin –, senza le quali non potrebbe davvero darsi, se non per illazioni vaghe ed arbitrarie, fertile

3 – Il concetto adorniano di trascendentalità rompe con ogni schema noto: esso fa saltare per aria, clamorosamente, un intero assetto critico-idealistico (che da Kant procede trionfale, e senza fratture "sismiche", su su fino a Husserl, ad Heidegger, a Cassirer) teso, come si sa, ad assumere disinvoltamente l'ambito proprio del trascendentale come in sé già formato, fuori da ogni genesi mondana socio-culturale, storica. Scardinamento che però mostra, al di là dei prestigiosi risultati raggiunti, un nucleo interno di grave cecità. Adorno non sembra rendersi conto che il limite gnoseologico più vistoso di tale operazione demolitrice consiste proprio nel far prevalere ancora una volta – sebbene rovesciata nei suoi criteri procedurali canonici – la sfera propria dell'intelletto logico-discorsivo su ogni altra dimensione paritetica di conoscenza. Ciò vale anche per la sua concezione della dialettica che, con rara determinazione, scaglia le sue frecce all'arsenico contro una linea "mossa", peraltro assai variegata, che da Engels conduce fino a Lukàcs, ad Althusser, a Sartre: accusata di essere dogmatica al di là delle intenzioni (tradendo così nel nocciolo, l'assunto ambizioso di partenza), votate in definitiva alla sconfitta – e all'autoinganno bruciante quanto ingenuo – per intromissione surrettizia di teologia e di finalismo storicistico vetero-hegeliano.

E se è vero che trascendentalità e dialettica vengono da Adorno amputate della sintesi (di quella *a priori* la prima, e di quella, per così dire, *a posteriori* la seconda), è anche vero però che con esse subisce uguale sorte una dimensione

rapporto tra speculazione teoretica astratta e modalità erlebenetico-concrete inerenti alla sfera aperta dell'esserci-nel-mondo. Solo in tal guisa, il concetto a lungo elaborato – anche fuori dalla *Teoria estetica* – di "automediazione monadologica primaria senza terzo mediatore" (al fine dichiarato di impedire che un falso, sostanzialistico universale, o idea, continuasse ancora a trascinarsi supino nel suo vortice, nel suo movimento circolare perpetuo, fino a spegnere del tutto uno sterminato "nulla", un continente genealogico sommerso connotativo dei fenomeni), può acquistare – sebbene per vie imprevedibili, criptiche – nuova, proficua luce; arricchire se stesso, secondo una diversa ottica – meno rigidamente autoreferenziale – di aperture interepistemiche, di "scambi". Va però aggiunto che la negazione radicale del "terzo", così come viene prospettata da Adorno, ci appare assai poco riflessa, contraddittoria , cioè, nell'ambito del concetto, deleteria, comunque, per gli sviluppi futuri dell'arte. Non è chi non veda, a questo riguardo, che una volta scardinata la sintesi *a priori*, l'automediazione monadologica primaria fallirebbe del tutto nel suo intento, naufragando clamorosamente al proprio interno, se un'altra, differenziata sintesi non si ricostituisse a valle in funzione attiva di raccordo. Riteniamo, perciò, che il simbolo soltanto possa qualitativamente rendersi garante (relazionandosi, ovviamente, ad uno schematismo concettuale ri-scritto) dell'unificazione *in fieri* di ciò che è fratto. Così, ciò che torna a vantaggio della relativa autonomia dell'arte non la lascia poi, paradossalmente, in balia di se stessa.

Si obbietterà, a questo punto, che le intricate riflessioni critiche, sin qui condotte, si muovono ancora imperterrite nell'orbita, ormai priva di sostanziale interesse, delle avanguardie storiche: avanguardie che – è appena il caso di ribadirlo – si incaricarono, nei primi due decenni del secolo scorso, di decodificare a fondo, con rara capacità analitica di penetrazione, le formulazioni epistemologiche che ancora opponevano strenua resistenza all'avanzata della nuova arte. Ma siffatta obbiezione è senza ragioni attendibili, perché a formularla è più lo "spirito del tempo" che un soggetto autonomo davvero, resosi indipendente nell'atto creativo del giudizio.

Sta di fatto che la sconcertante "tabula rasa" effettuata con incredibile disinvoltura – dopo il crollo del versante, per così dire, ontologico-linguistico delle neo-avanguardie – da pseudo-poetiche dell'erranza e del non-senso, esecutrici di una "pena capitale" per decreto, ha il sapore di una totale, incondizionata resa all'esistente, all'eteronomo che chiama da pulpiti suadenti (dominati, insomma, da cima a fondo, da logiche mercantili anodine, dai *rackets* diffusi del *business*, dagli stilemi *kitsch* della pubblicità e della moda). Spazzate via definitivamente – e senza ombra di rimorso – le profonde inquietudini etico-teoretiche che ancora assegnavano all'artista un compito di alto profilo umanistico, ciò che oggi su vasta scala emerge è soltanto deiezione e nient'altro, mero esercizio tecnico-edonistico che inganna, sotto un cielo glaciale con inni e fenditure protostoriche di sangue, un osservatorio assente. Siamo per questo indotti – senza peraltro ritenerci immuni dal pericolo incombente di orbitare senza più bussola in un passato artistico prossimo, concedendoci per inerzia a facili stratagemmi stilistici – ad una estrema, radicale antitesi verso tutto ciò che oggi ripetitivamente viene prodotto sotto nome improprio: antitesi che forse cade già fuori, per mancanza di riferimento tetico, dai confini stessi di ogni possibile dialettica.

✳

"altra" che instancabilmente lavora ad incrinare, con movimenti irregolari criptici, le configurazioni sillogistiche del metodo (e mediata senz'altro da quelle configurazioni stesse cui non può rinunciare, peraltro, una "formazione" che miri davvero a mobilitare, in sinergia con tutto ciò che con esse per principio confligge, una molteplicità di gradi non omogenei affatto di riflessione).

E questa dimensione "altra" non può che essere quella, da tempo messa al bando, dell'intuizione infra-epistemica oscillante, regressivo-anticipatrice, connessa all'attività "poietica" del simbolo. (Ma si tratta, beninteso, del simbolo "attraversato" micrologicamente a più riprese o, detto in altri termini, ispezionato a fondo, sia nel suo involucro rovente che nella sua struttura secolare di sostegno. L'accusa – reiterata in più occasioni – di "eredità positivista" rivolta da Adorno a Husserl e ad Heidegger, si ritorce così contro lo stesso Adorno, nonostante il suo schierarsi netto, senza ambiguità apparente, contro ogni arrogante, e pseudo-identitaria, "cultura affermativa").

Apocalisse o quasi Apocalisse?

Presentazione del libro "Alla ricerca della forma perduta"
Quattro interventi di LUIGI MAZZARELLI
III

Intervento di Luigi Mazzarelli del 2001 – la I e II parte sono state pubblicata nel n° 1 e 2 di *Soliana*.

"Si salverà qualcuno in questa ennesima caduta dell'uomo? Per ridire-ridisegnare che cosa?" Avevo concluso con il mio secondo intervento di autopresentazione del libro *Alla ricerca della forma perduta,* nei locali della galleria *Man Ray* l'11 aprile di quest'anno. Una conclusione un po' estrema, non vi pare? Ebbene sì, gentile pubblico, perché io non sono affatto convinto – forse suggestionato da *Mani* – che nella lotta tra la luce e le tenebre per la conquista del Mondo, debba necessariamente uscirne vittoriosa la luce…

Ma vediamo quanto, in questa lotta, spetta a noi, se ce ne spetta ...

Ho fin qui preso in esame la problematica che si correla alla cosiddetta "Morte dell'arte". La quale, come si è visto nei due precedenti interventi, è andata molto al di là della profezia hegeliana, giacché insieme all'Arte è morta l'anima degli artisti, e con essa la promessa implicita della rivoluzione romantica di realizzare il regno di Dio in terra con la sublimazione dell'Arte in filosofia e della filosofia in religione. Dell'Arte e della forma-Artista, tuttavia, sono rimaste le impronte calcinate e su queste il Dominio ha imperniato le saghe dell'*epigonismo* e della *posteriorità* con le quali ha fondato la *Postmodernità*. "Epigoni" e "Posteri" – si è detto o si è lasciato capire – sono coloro che con arroganza sopravvivono alla propria morte spirituale e per loro improrogabile necessità sottraggono l'anima a tutto ciò che ancora vive nella speranza. Da sempre di essi si dice: *anime morte!* Epigoni e Posteri sono anche coloro che all'opposto, in un ultimo drammatico delirio della volontà, si addossano la responsabilità del fallimento del grande progetto di liberazione della Parte ribelle della Modernità, già a suo tempo fallito, e riaprono così – donchisciottescamente! – lo storico processo di autocoscienza in cui la Parte stessa si è costituita.

Naturalmente a morire non è l'Arte alla quale il *"Consenso",* alias il Potere, conferisce di volta in volta statuto ontologico e prerogative linguistiche, poiché essa sta sempre sul carro del vincitore. Muore piuttosto l'Arte che all'affermarsi del regime socio-economico più polimorfo e autoregolantesi che la storia abbia conosciuto, intraprende la via della ribellione, l'unica via possibile per l'Uomo dell'*Autos*: l'uomo della palingenisi e della risalita. *E quest'arte soccombe, sia perché non riesce a trovare i modi e le forme attraverso cui stabilire il passaggio con il presente e nel presente prefigurare il Mondo-altro, sia perché, non riesce più neppure a esprimere la crisi della coscienza dell'uomo moderno e pertanto a denunciare la condizione umana drammatica che il "Progresso" ha … progressivamente acuito fino a renderla inenarrabile.* Muore non a caso tra le due guerre mondiali che *hanno decretato la fine morale e politica della cultura europea e sottratto alla Tragedia ogni possibilità catartica. Da questo momento in poi Dolore e Colpa sono incancellabili, Vittime e Carnefici complici:*

la Storia è condannata senza remissione all'abominio.

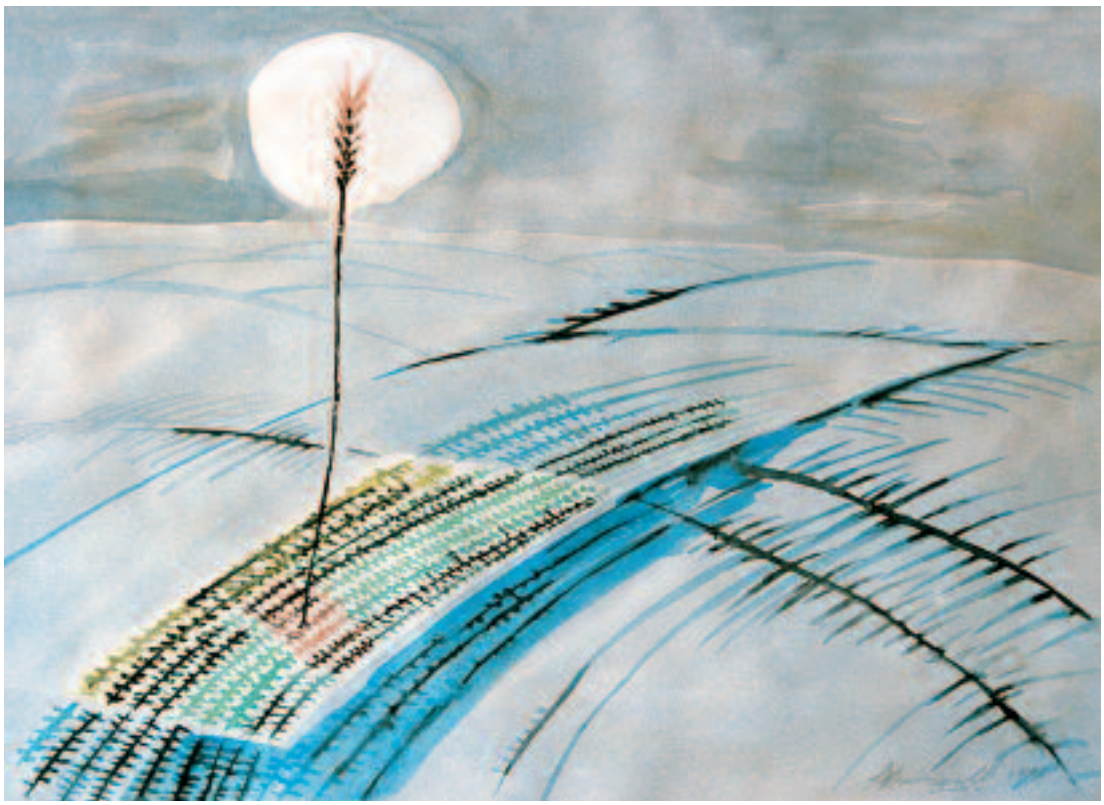
E sulle spoglie di quella che fu l'*Arte delle Avanguardie*, il Regime intraprende una gigantesca e disgustosa operazione di maquillage funereo grazie al quale le sue *"Figure" sottratte* allo spirito e al tempo, ovvero *modularizzate,* sono rese indefinitamente disponibili a qualsivoglia combinazione e uso. Con il *Modulo* ha inizio la nuova epoca formalistica giustamente definita *Postmoderna*, giacché fa seguito alla Modernità "eroica" inscindibilmente legata al *Tempo* e alla *Storia*. E là dove il saccheggio, l'imbalsamazione e la mercificazione non riescono del tutto a intaccarne il nucleo più intimo e la temporalità che vi è incorporata, la Forma si trasfigura in *Archeologia* e, sigillata nei sarcofaghi della storia, si consegna alla *Nostalgia.* Qui, niente e nessuno hanno il potere di richiamarla in vita: *"… la* Forma *è coagulo vero di esistenza di uomini.* – è scritto ne *"Alla ricerca della forma perduta" – Ogni segno ha la sua nicchia nella storia dove si può andare a piangere o a sognare, mai riprenderne la vita."* (p.186). La Forma viva – la "Figura", appunto! – è dunque *Evento, Divenire*. Quando il rapporto di scambio con il *Mondo della vita* si blocca, può solo trasformarsi in *Modulo* o in *Archeologia.*

C'è anche una terza soluzione, ho detto nel precedente intervento: è la via che trasforma *l'Aura* in *Accademia.* Con tale procedura le *Figure* e i *Protocolli* paradigmatici della *Recherche* vengono per così dire *gassificati* affinché, ancora sottratti al tempo e al modo della loro esistenza terrena, possano accedere alla, speciosa atemporalità, ovvero alla particolare immortalità, della Postmodernità.

Muore parallelamente all'*Arte dell'Autos* la *Forma-artista*. Il '68 è stato l'ultimo appello della Soggettività ribelle in cerca di una sua improbabile rivincita. Della Forma-Artista è rimasto il peggio: l'animuccia filistea del borghese frustrato che sogna il *grande ritorno* e per questo è disposta a vendere l'anima al diavolo più o meno come fece *Adrian Leverkühn* nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann. O, per tutt'altro verso, la *Nudità*: cioè quella condizione esistenziale nuova dell'uomo occidentale che addossandosi interamente il peso della propria Responsabilità anche là dove è soltanto la vittima designata, riconosce con indicibile dolore il fallimento e la sconfitta delle proprie presunte virtù taumaturgiche. Ma dalla sconfitta fatta propria egli esige l'investitura per un'*ulteriorità del Soggetto al di là del Mondo presso il quale non ha più posto*. Un Soggetto che proiettandosi nel vuoto nel quale è peraltro costretto, esistenzializza l'antico dilemma dello *Stare* e del *che Fare* che condusse gli uomini alla *Prassi.*

Che faccio, dove vado?
Vago!
Corpo senza anima vago.
Anima senza corpo sospiro

Ma prima di passare a inquadrare la dimensione del *che fare* che apre all'ulteriorità del *Soggetto senza mondo,* occorre rivolgere la critica anche a quella concezione la quale ha in vari modi tentato di giustificare con il *Gioco* il venir meno dell'arte all'Oggetto, ai Referenti e alla Destinazione. Nessuno può negare che il Gioco è un ente per il quale non c'è altra motivazione che il suo stesso manifestarsi. Altrettanto indubbio è che, in una certa ottica, tutto può essere assimilato al Gioco. Linguaggio compreso. Guai peraltro se all'Arte venissero a mancare la componente ludica e di intrattenimento! In realtà solo l'Opera autentica ha il privilegio di offrire il più alto grado di intrattenimento. L'unica condizione che essa pone è che la fruizione sia inter-attività e si faccia carico non solo del testo nella sua interezza ma anche del contesto storico in cui l'Opera e l'Autore hanno visto la luce. In effetti nell'azione dell'*"in-trattenersi"* il fruitore "ri-crea" l'Opera, sicché l'Arte autentica è sempre … *ri-creativa*! Ma al solito la tarda Modernità, al pari di tutte le cose di cui appropria, ne ha fatto un ente separato ed esclusivo, pertanto il Gioco e la Casualità che vi è subordinata, sono stati promossi a fine supremo della creatività artistica. Così è: l'Arte che rinuncia ad ogni intenzionalità progettuale tra presente e passato e a fini ulteriori-

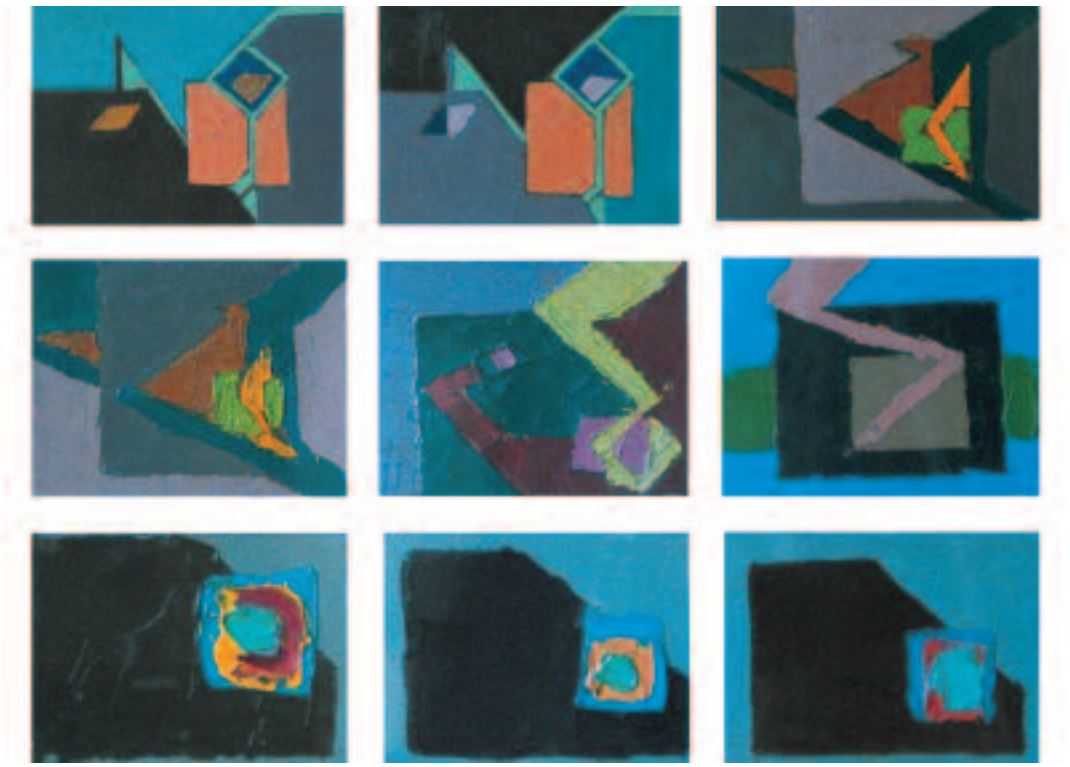


Luigi Mazzarelli, *Senza titolo*, 1985 acquerello.

zanti, non può far altro che. affidarsi ai *giochi del caso* per rendere possibile il suo stesso costituirsi: sicché essa si risolve nella legittimazione ontologica di tutto quanto i suoi operatori decidono qui e ora di mettere in essere a prescindere dal valore e dal significato, e dunque dalla necessità. L'*"Arte"*, ovvero la messa-in-forma per il vedere-consumare, diventa così la punta di diamante della *Libertà borghese,* quella che inesauribilmente, instancabilmente, promuove il *Nuovo* e con esso dà forma e seguito al *Nulla*. È vero che spetta in ultima istanza al Potere la sua legittimazione conclusiva (ciò che avviene automaticamente con la *messa-in-circuito-per-il-consumo-consenso*) ma l'arte asservita al Regime, forse ancora più della tecnoscienza, ne ha la chiave ontologica oltre che il suggello ideologico.

C'è anche una condizione, ormai non più estrema, in cui il Gioco deve essere respinto come uno dei cancri della postmodernità. La condizione di un mondo fantasmatico che surroga suasivamente il Reale nella quale tutto ciò che è mediamente vivibile per uomini cose e animali è *Spettacolo, Carnevale*, *Gioco!* Già, perché l'Arte del Regime è anche il *paese dei balocchi* di Collodi in cui sguaiati imbonitori da circo attirano ingenui sfaticati frustrati depressi sfigati, tutti in vari modi e varia misura tarantolati dal "genio creativo", per trasformarli in asini. Il peggio è che neppure come asini dimettono i loro deliri "creativi", anzi. Il Gioco diventa allora un alibi ideologico con il quale produttori e fruitori vengono sottratti ad ogni responsabilità e pienamente giustificati per tutto ciò che il caso e l'effimero ispira loro.

È vero altresì che *Ordine* e *Caos* sono i poli dialettici del *Divenire* (o, che è lo stesso, del *venire alla Forma*); la stessa evoluzione delle forme viventi vi è stata in buona misura tributaria. Ma la Natura non è un bene *illimitato* e *incondizionato* come alcuni credono. A maggior ragione non lo è la Creatività umana la quale risponde anzitutto alle condizioni storiche in cui si presenta e nelle quali apparecchia di volta in volta materiali, strumenti, protocolli, continuità, fini. Essa è inoltre inscindibile dal Linguaggio e perciò come questo destinata a chiudersi in sistema. Ebbene, in ogni sistema chiuso che non ha ricambio con l'esterno, l'*Entropia* porta prima o poi a esaurimento i presupposti sui quali il sistema stesso si regge Se in queste condizioni già estreme si reintroduce il *Caso* e la *Combinatoria* che gli fa da strumento, non si ha più Qualità ma



Luigi Mazzarelli
studi, 1988
olio su tavola.

Quantità, non più Semantica e Necessità ma Sintassi e Libertà, non più Storia ma l'infinito presente dell'Ontologia fossile. Ciò che appunto si verifica in quelle situazioni storiche estreme (vedi la tarda Modernità o post-Modernità che dir si voglia) in cui ha origine e fondamento il *"Modulo"*.

Ma anche al là di quanto finora detto, ci sono momenti della vita di un uomo o della Comunità in cui il Gioco è insensato. Vi sembra lecito oltreché consigliabile per la propria incolumità giocare a pallone quando il nemico sfonda le mura e invade la città? … Ai miei alunni io osavo dirlo: *"soffrite, deprimetevi! È vero che l'Arte, come diceva Klee, è felicità, ma se volete uscire dalla crisi epocale che oggi investe l'intera comunità umana e mette in dubbio la stessa legittimità dell'Arte, dovete sottoporvi a un pesante impegno nel quale andrete prevedibilmente incontro a sofferenza e depressione; ballerete dopo, se ne uscirete vivi."*. Del pari sono da respingere con orrore le tesi e le pratiche di coloro che mistificano strumentalmente sulle funzioni terapeutiche, consolatorie e antidepressive dell'arte, spesso sollecitando con tecniche di persuasione raffinate quanto in prospettiva debilitanti per l'*Autos* del Soggetto, i potenti deliri di impotenza dei pazienti frustrati e le meschinità solipsistiche del loro ego in autorispecchiamento narcisistico. Non esito a dirlo: l'arte al servizio della psicologia del Regime e del Tempo libero coatto e alienato è il fondo del budello di Satana!

Se dunque coloro che hanno scelto la *Nudità* e la "Mortalità", escludono *l'Ontologia della decorazione* di Vattimo – vale a dire l'unica Realtà-Realtà che è rimasta, sia pure a uso e consumo dei mestatori che in punta di pennello matita scalpello si sforzano di dare … decoro a questo mostruoso *eterno presente* – a porre l'ultimo dilemma salvifico del *"dopo-storia"* resta il nostro fiume eracliteo un attimo prima che si inabissi nel regno delle tenebre proprio come l'ho figurato nel secondo intervento. Lo ripropongo ora in questa mia terza e, speriamo, ultima conferenza.

Ci chiedemmo allora*: i minimali storici del Paradigma dell'Occidente sono gli archetipi indecifrabili dell'Ontologia fossile o sono le Idee che costellano eterne i cieli di Platone?*

Detto altrimenti: a quale tempo dobbiamo riferirci: al tempo lineare o al tempo ciclico o a una via di mezzo tra questi?

Alla ricerca della forma perduta suggerisce il classico *passo indietro* che precede i

due successivi *avanti* del noto titolo di Lenin. O quanto meno una pausa di riflessione. Insomma, il tempo sufficiente all'*Attraversamento critico* delle esperienze nodali delle avanguardie storiche. Lascia intendere che *dietro* sia rimasto il possibile vinto dalla storia, il possibile che ha in seno il tesoro inestimabile della Specie. L'*Ente generico* di cui aveva favoleggiato Marx. Anche se così formulate sono ipotesi che rischiano di essere uno di quei sospiri dell'anima in cui insiste il ritornello di questa mia disperante autopresentazione a puntate.

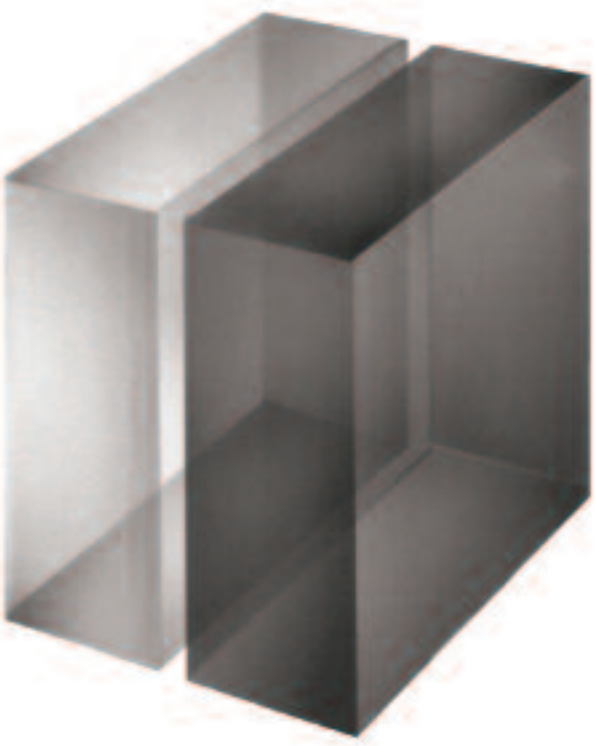
Il problema di fondo è politico nel senso che ora vedremo … Perché se anche stabilissimo che il *Quadrato nero* di Malevic è un'idea platonica, quale svolgimento potremmo darle? Non è forse nello svolgimento il senso vero della Storia? E chissà ancora per quanto tempo lo sarà fino a quando, davvero, l'uomo potrà sfuggire alla morte e ritornare nel cuore dell'Essere! Perché se anche la Verità fosse data o fosse anche solo possibile, l'uomo deve cercarla o ri-cercarla e darle o ri-darle forma! Questi sono i patti che ha egli ha stabilito da quando ha deciso di interporsi tra *l'essere e il nulla*. Questa è la condanna o, se si vuole, il senso acre ma esaltante della vita.

Il problema è politico e riguarda il fronte del tempo, il *qui e ora* dell'esistenza, Il *Memento* riflessivo/progettuale dal quale ora e sempre per noi riparte la Storia avanti o indietro nel *tempo realizzato*. Il *qui* della Sardegna dove scontiamo l'*ora* della condanna della Globalizzazione e dell'Omologazione culturale. Il *qui* e *ora* desolato dell'isola delle pietre e dell'eringio. Il *qui* dell'Etnos da sempre rivendicato e nel giorno e nell'*ora* da sempre tradito!

Forse è solo scossa dal vento – *ora* – la campana appesa al campanile diroccato della comunità fantasma che ci chiama al *qui*. Sembrano più rintocchi da morto che di riscossa, ma il cuore illuso è in festa …Chissà se intorno al rudere sorgerà nuovamente il borgo e le rondini e gli abitanti ritorneranno! …

"Come dimostra "il campanile di Marcellinara", questo mondo che poggia su di un senso intensamente strutturato è il mondo nel quale ci si salva, perché è per eccellenza un "mondo protetto" che viene trattenuto nei suoi cardini da una forte solidarietà collettiva e da un sistema simbolico a cui, come un referenziale interno non revocabile, fa costante riferimento l'individuo. Sono questi gli spalti simbolici da cui è possibile respingere gli assalti delle molte figurazioni del caos o dominare la "sollevazione degli spiriti."" È uno dei passaggi chiave di *Etnos e apocalisse*.

Il bel libro di Placido indica la strada, ma, per la lettura che ne ho fatto, non autorizza all'ottimismo. La strada è aspra, tutta in salita, tutta nel negativo del pensiero critico. Indica con chiarezza l'*Apocalisse,* ma lascia ontologicamente nell'ombra l'*Etnos. Etnos e apocalisse* sono evidentemente due termini oppositivi là dove il primo non ha bisogno di altri aggettivazioni per qualificarsi nel suo terribile incombere mentre il secondo sembra essere in tutta evidenza l'istanza salvifica, come di fatto è la dimensione culturale esorcistica delineata da De Martino che fa da referente al libro. Senonché, a conti fatti, l'uno sembra essere dentro l'altro: l'etnos è già tutto dentro l'apocalisse:



Luigi Mazzarelli, *Studio*, 1995 Aerografo.

si salva solo di nome ma non di fatto. Anzi, c'è persino il sospetto che l'uno possa essere o diventare quanto prima il predicato dell'altro, almeno se si pone mente agli esiti catastrofici che l'Etnos ha avuto nelle recentissime guerre balcaniche … Comunque sia, nei tre capitoli centrali del testo, scritti nel '94, l'autore mostra senza esitazione lo sfacelo dell'identità culturale delle città e dei paesi dell'Isola. Cito a titolo di esempio alcuni passaggi:

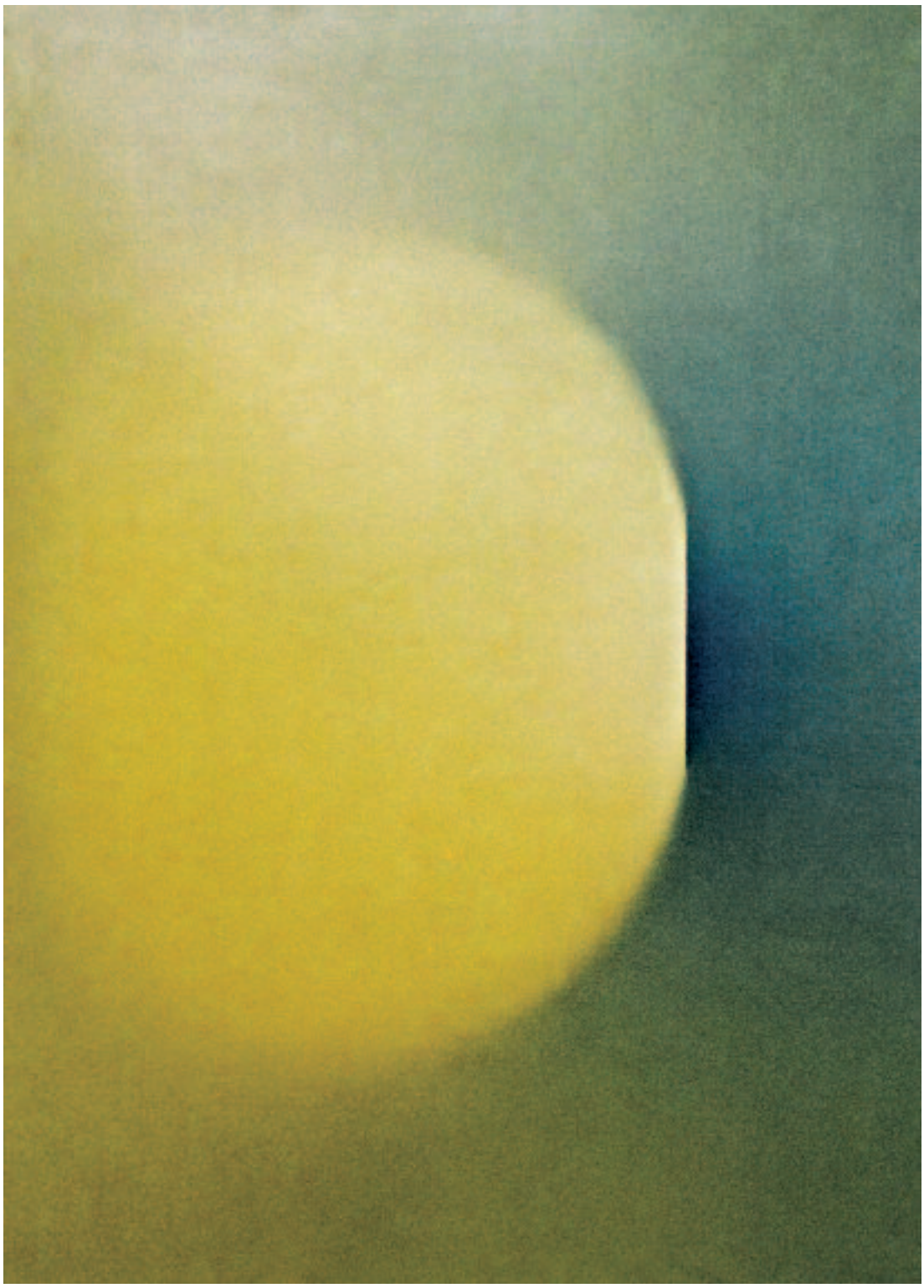
"*… è incalcolabile la profondità delle trasformazioni determinate dal contemporaneo passaggio del mondo comunitario e del mondo individuale dall'universo della tradizione all'universo* de sa modernitate *(…). In tutti i casi, la transizione che noi stiamo attraversando è una transizione di portata epocale, una transizione che tende a modificare in profondità la nostra fisionomia e che, proprio per questo, assume talvolta i tratti dell'apocalisse.(…), il progetto di sradicamento inscritto nelle strategie razionalizzanti del capitale mercantile è la vera anima della transizione (…). Ben lontane dal produrre le resistenze che ci si sarebbe potuti aspettare, le carestie del sottosviluppo fanno nascere qui un consumatore onnivoro e disposto a tutto (…) Se si punta lo sguardo sulla comunità, si rileva subito che la fisionomia tradizionale del contesto collettivo ha subìto trasformazioni radicali e che non occorre un'osservazione troppo lunga per accorgersi che le antiche connotazioni del marxiano* Gemeinwesen *sono ormai ridotte a una pallida sopravvivenza. Il* Gemeinwesen *è decaduto a* Gemeinschaft *e i vecchi codici comunitari sono ormai un ingombrante involucro della vita collettiva.".* E ancora in *Appunti per una fenomenologia dello sfascio,* del 1991: "*Una sorta di apocalisse dissolve a poco a poco il mondo culturale che abbiamo sempre respirato, costringendolo ad eclissarsi come anacronistica sopravvivenza o imponendogli di riprodursi soltanto come forma di un'apparenza consumabile. (…) Il peggio sta (…) nell'imbalsamazione del reale nello sfondo dell'apparenza, e nell'irreversibile sostituzione di questo reale intristito con i simulacri caleidoscopici di una vita carnevalizzata. L'orizzonte del tempo profano svanisce, mentre si accampa su tutto il tempo della festa … ".*

E via di questo passo per numerose pagine. Se il tutto è definito dall'autore *"una sorta di apocalisse"* è forse solo per prudenza … Ma se nella impietosa disamina avesse incluso la classe intellettuale sarda con le sue storiche inadeguatezze, l'inguaribile tendenza alle falsificazioni tanto del mito quanto della storia, l'incoercibile propensione alla doppiezza e al tradimento, credo che il suo giudizio sarebbe stato conclusivo. Io non avrei avuto esitazioni, avrei parlato di apocalisse etnografica realizzata e di "Resti" identitari, più o meno come ho fatto con la "Recherche" delle arti visive del Novecento … Alla prova dei fatti nel presente, dunque, i punti di riferimento sui quali i vari sardismi storici avevano fatto leva, e cioè la tradizione, il sentimento di appartenenza, le sopravvivenze folcloriche, l'autoriconoscimento collettivo, la solidarietà, il sacro, la festa e così via, ne escono se non a straccio, quantomeno … *"carnevalizzate".*

Anche se l'Autore precisa che la comunità salvifica demartiniana è *"un'idea-forza utilizzata in funzione critica e discriminante. In quanto tale, essa si presenta dotata di una carica di trascendimento dell'esistente non diversa da quella che appartiene all'immagine marcusiana di utopia."* Una immagine della comunità che *"deve semmai essere compresa attraverso i parametri, insieme più elastici e più rigorosi, di una deontologia.".* Su questo piano i termini Etnos e Apocalisse riassumono nuovamente una precisa carica oppositiva. La nostra intesa non può essere migliore.

Dobbiamo chiederci a questo punto: l'*Etnos, non meno dell'Arte che tanto ci fa sospirare, è dunque solo "un'idea-forza", ovvero "Nostalgia", ovvero "Archeologia"?* In che modo esso può accedere alla forma nel presente, e stabilire col passato una continuità, dando per acquisito che il passato è difficile possa essere riproposto tale e quale? Ritorneremo più avanti su questi punti nodali …

Placido è invece per me meno persuasivo quando affronta il discorso sull'Arte qui e ora e fa critica militante. È costume diffuso della critica militante quando essa si occupa di autori viventi fare apologhi. Non ho mai



Luigi Mazzarelli,
anni '80-90
olio su tela.

saputo di un critico che abbia demolito un autore che a vario titolo gli sia stato proposto o commissionato. Ora non dico che bisogna occuparsi degli autori viventi per demolirli ma certo non bisogna sottrarsi al dovere di mettere in rilievo anche il negativo insieme al positivo anche perché è mia convinzione che nella fase storica che viviamo il negativo supera di molto il positivo. È addirittura incombente e fatale in una dimensione in cui sono le circostanze a dominarci e non il contrario: noi fatti a misura delle circostanze che l'onnipresenza del Dominio ci propina in ogni minuto dei giorni mesi anni concessi. Nessuno vi si può sottrarre.

È risaputo che gli autori che hanno affilato la loro intelligenza nel pensiero critico hanno difficoltà a calarsi nella dimensione propositiva-costruttiva. Placido non fa eccezione. Se tra il dire e il fare la saggezza popolare mette di mezzo il mare, figurarsi che cosa metterebbe tra il *criticare* e il *proporre in alternativa*! Pertanto, non sono affatto persuaso del

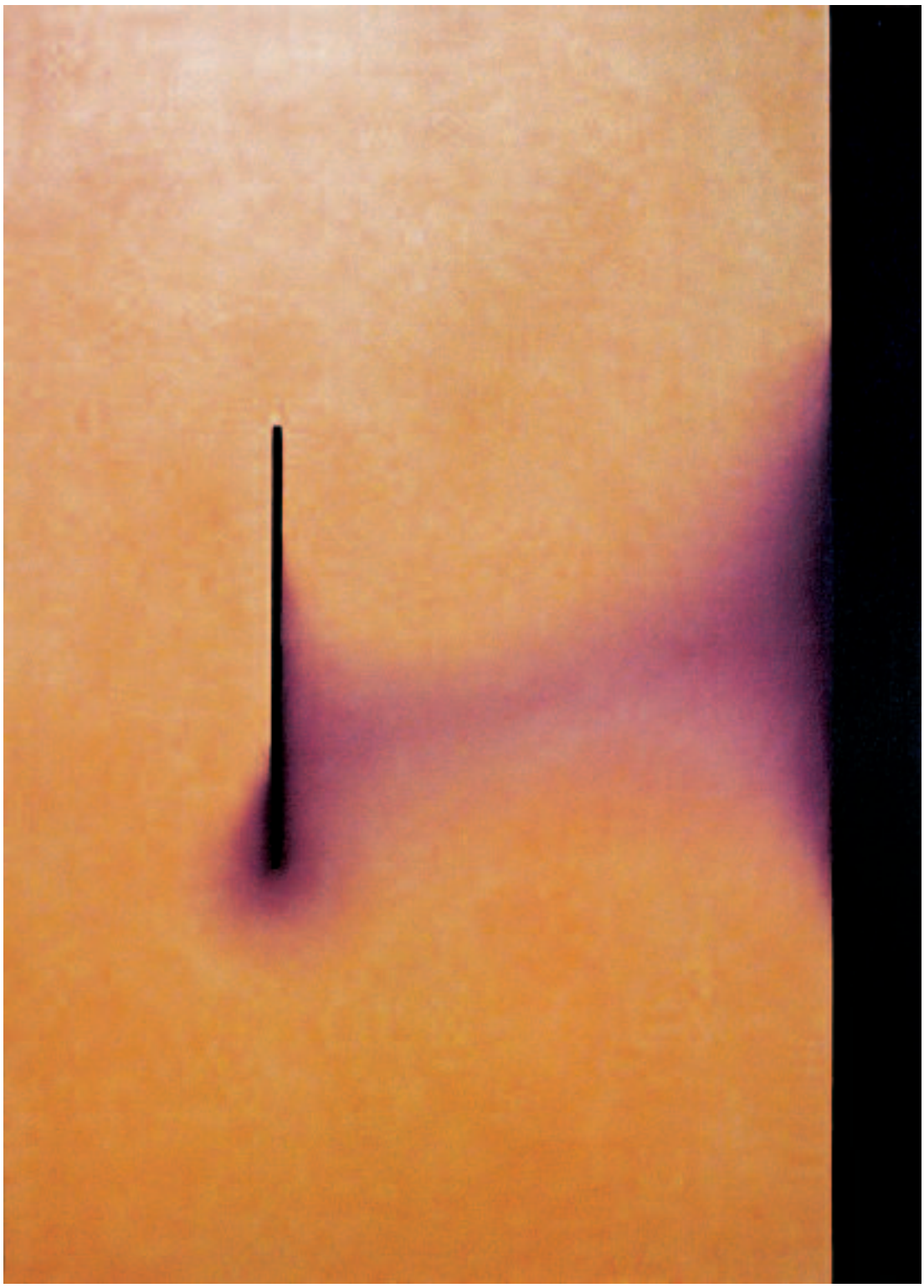
Nivola, dello Sciola e del Nonnis che l'antropologo mette in scena sullo sfondo della quasi apocalisse che dipinge. Mi verrebbe quasi voglia di dire che *"il problema è un altro"* come si fa volgarmente per saltare a piè pari il problema che l'interlocutore pone, ma ho il buon gusto di trattenermi. Certo però che tra le premesse teoriche generali delineate dal critico e il qui e ora dell'opera degli autori in esame, il passo è lungo e irto di ostacoli. In che misura realmente la loro opera si cala nell'orizzonte dell'Etnos quale è posto dal Bisogno e dalla Nostalgia?

Teorema vorrebbe che l'Arte contemporanea, scissa fondamentalmente tra caduta e salvezza, tra funzionalismo e antifunzionalismo, giunga fortunosamente a verità sul filo della Modernità più schietta interpretando a suo modo gli eterni e dando loro forma nell'universale. Il Klee di Cherchi indicherebbe la strada. Sarebbero appunto questi eterni ritrovati volti nell'universale con la Recherche a costituire il fondo sul quale poi gli artisti dell'Etnos stabilirebbero i punti di contatto con i propri eterni: gli archetipi che costituirebbero la radice profonda del patrimonio culturale della Comunità. Sarebbe una sintesi perfetta tra Modernità e Tradizione in una perfetta rivisitazione dell'*eterno ritorno* nietzschiano. Direi sul filo di quello genialmente intuito da Lilliu agli albori della "Rinascita", nella seconda metà degli anni '40, il quale, secondo me, ha costituito la base di riferimento di tutti tentativi di coniugare Modernità e Arcaismo nella nostra Isola. Ma il *Teorema* è sogno, come l'*Utopia* peraltro. *Anche tra il Sogno e la Realtà gli oceani della tempesta e del naufragio si sono allargati a dismisura!*

Personalmente sarei propenso a credere che gli artisti pocanzi citati, ai quali peraltro non intendo togliere stima e valore, più che i risolutori della Modernità nel tessuto profondo dell'Etnos, siano vittime illustri della Modernità, geniali chiosatori della *Fine*. Temo che l'Etnos c'entri poco o niente con loro, così come *Inizio* è altro da *Fine* quantunque entrambi *estremi*. Per la stessa ragione il Positivo è altro dal Negativo quantunque l'uno possa volgersi nell'altro, sicché il quadrato densamente simbolico di Pitagora è altro dall'altrettanto denso quadrato di Malevic. Così come i Menhir dei nostri progenitori sono altro dai Menhir di Sciola … Con i primi ha avuto svolgimento la nostra civiltà, con i secondi, la stessa civiltà sprofonda nell'abisso, almeno se risponde a verità la "quasi apocalisse" tratteggiata da Cherchi sul versante dell'Etnos e l'apocalisse realizzata da me tratteggiata sul versante della *Recherche.* Ma è appunto questo che occorre chiarire preliminarmente e per questo esplicitamente vi chiamo al dibattito, gentili signori e signore qui riuniti.

Intanto è bene mettere in chiaro che tra me e Placido non c'è concordanza di vedute riguardo agli esiti della Recherche. Il contenzioso è lungo e complesso. Io l'ho formalizzato in una lunga lettera aperta dal titolo provocatorio: *"Funzionalista sarai tu!"* che spero un giorno o l'altro di completare e di spedire. Non è possibile riferire qui per motivi di tempo. Basta indicare i termini della divergenza. Per Placido l'Arte contemporanea si dibatte tra Caduta e Salvezza, (uso volutamente i termini del noto libro di Argan), vale a dire tra *Funzionalismo* e *Antifunzionalismo*. Per me invece tanto le correnti a indirizzo costruttivo-ontologico quanto quelle a indirizzo espressivo-fenomenologico sono in pari misura coinvolte nel funzionalismo e qui travolte, ovvero il dilemma tra caduta e salvezza interessa in pari misura tutta l'Arte contemporanea a prescindere dalle correnti in cui si manifesta. Tanto più che non c'è autore di qualche rilievo che nella sua ricerca personale non entri e non esca con la massima disinvoltura dagli indirizzi stilistici e di corrente apparentemente più contrastanti. Klee è pari a Picasso, da questo punto di vista. Insomma, la differenza tra Apocalisse e quasi Apocalisse che per sintetizzare grossolanamente si poteva stabilire tra i nostri punti di vista, non è poi così peregrina come poteva sembrare a prima vista.

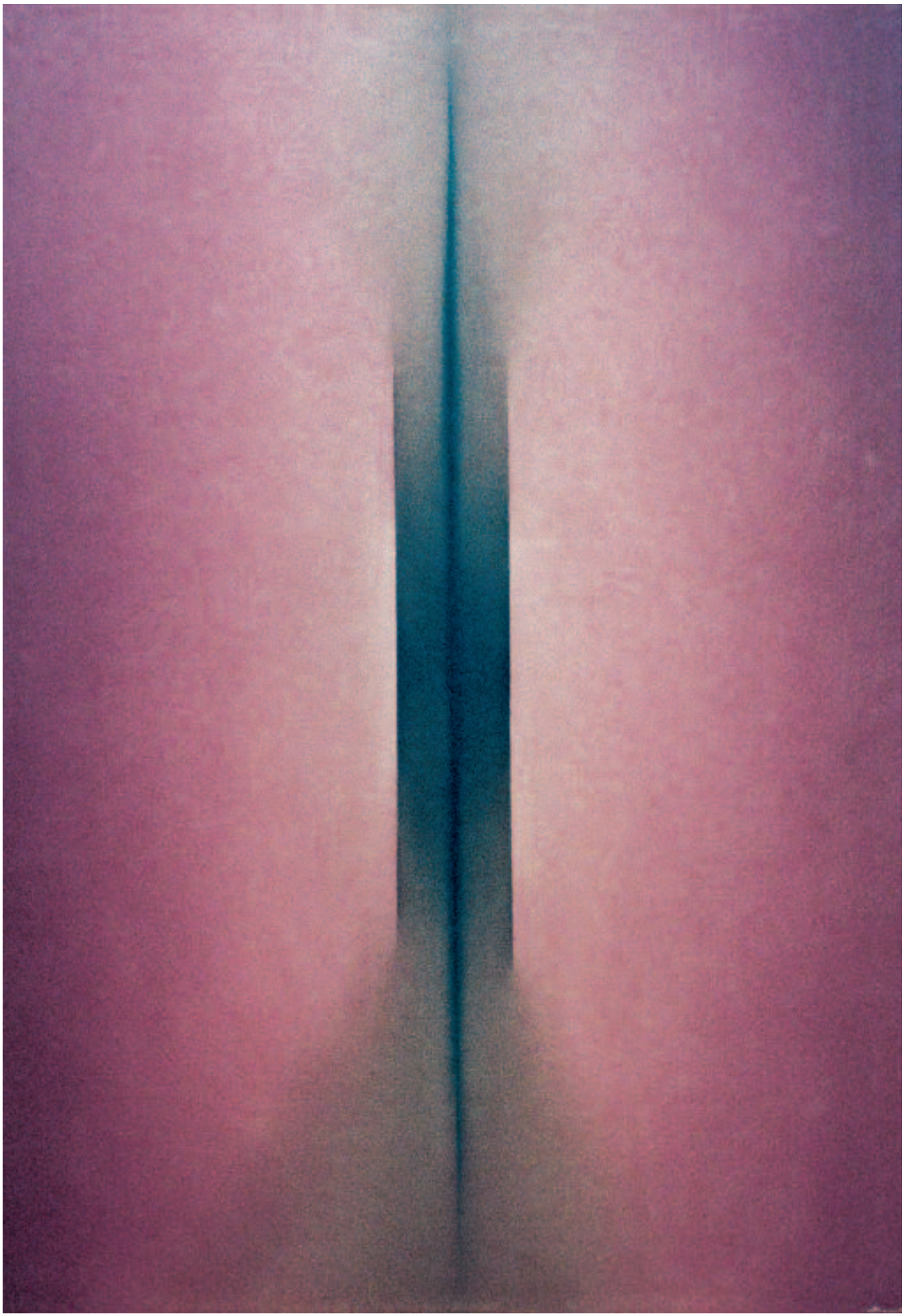
È evidente che il quadro del *dopo* cambia considerevolmente a seconda che si ponga l'una o l'altra situazione … il *dopo* viene certamente più facile a Placido che non a me. Ma solo sul versante della "Recherche" e quindi dell'"Opera", non su



Luigi Mazzarelli,
anni '80-90
olio su tela.

quello dell'"Etnos" e perciò del "Campanile", perché dell'*Etnos* e del *Campanile* egli pone senz'altro l'esigenza, illustra nitidamente la Nostalgia, ma non lascia intravedere (così almeno a me pare) nessuna soluzione convincente. A dimostrazione del fatto che comunque vadano le cose, la situazione è molto, molto difficile, almeno per coloro che non accettano l'esistente e cercano di resistere ai suoi coercitivi condizionamenti materiali e ai suoi sottili ineludibili automatismi psichici. *No, a quanto è dato sapere, a quanto pare, sia l'"Opera" che il "Campanile" – ma, attenzione, l'una è anche l'altro! – sono entrambi da edificare. Nessuno finora li ha anche soltanto pre-figurati in questo rapporto stringente!*

Meno che mai mi persuadono certe rivisitazioni dei vecchi miti della sardità che ritornano inopinatamente nel Manifesto di Eliseo Spiga, per altro suggestivo e opportuno. I miti del passato non solo devono disporre della potenza simbo-



lica grazie alla quale poter varcare il difficile fronte del Presente ma ogni volta nuovamente configurarsi in rapporto con i bisogni attuali della Comunità; solo quando entrano a far parte dell'immaginario collettivo e riescono a muoverne la volontà progettuale, possono diventare forza materiale che agisce per la trasformazione. Troppo spesso dietro ai miti ipostatizzati della Sardità la classe intellettuale locale ha nascosto la propria pusillanimità, le torbide doppiezze, gli interessi occulti … è un vecchio vizio della Sardità storica fingere di credere che l'Identità sia già tutta svolta nel passato e che non spetta altro compito ai contemporanei che riportarla al presente e all'egemonia. Si lascia intendere che qualcuno – chi, il Messia?! – dovrà farlo un giorno o l'altro. Nel frattempo i suoi teorici e i suoi sacerdoti possono continuare a occuparsi di tutt'altre faccende e principalmente dei traffici sotto banco che ogni giorno intrattengono col nemico dichiarato: sempre il dominatore di turno, naturalmente: appena ieri l'italico, oggi lo yankee. Maledetti imbroglioni, un giorno o l'altro un irsuto guerriero nuragico vi darà ragione solo per il tempo necessario a riempirvi di botte con piatto della lama, poi sparirà nel nulla per sottrarvi la prova!

Occorre evidentemente intraprendere una gigantesca impresa di ricostruzione e costruzione, elaborare sul campo una strategia e una tattica. Osare pensare e agire in grande. Nel frattempo dobbiamo riprenderci i Sentimenti che abbiamo lasciato al supermercato e alla televisione e l'Agone che abbiamo lasciato alla squadra di calcio e per rimedio alla Ferrari e il Carisma che abbiamo lasciato a Berlusconi. È bene lasciare invece all'archeologia, all'industria dei souvenir e alle innumerevoli pro loco, madri mediterranee, menhir, nuraghi, bronzetti e i fossili dell'artigianato tradizionale. Essi il loro compito lo hanno svolto magnificamente e tuttora lo svolgono offrendoci forti suggestioni per affrontare questo nostro impossibile presente. Ma siamo matti!? Non si può animare i simboli come pupazzi e attribuirgli i compiti che solo i soggetti armati di buona volontà possono svolgere! Siamo noi – si suppone soggetti responsabili dei nostri sogni e delle nostre utopie – vergognosamente al di sotto del nostro dovere! È a noi e a nessun simbolo personalizzato che spetta il compito di misurarci col presente e le sue forme alienate. A noi e a nessun altro che spetta il compito di trovare una via d'uscita da questo inferno!

Dove come quando?

Beh, intanto cominciando a dichiarare morti i morti e perciò a dichiarare morti tutti gli artisti e tutti gli intellettuali sardi. (È evidente che intellettuali e artisti di altre regioni del mondo dovranno fare altrettanto ciascuno per la propria specifica ragione …), subito dopo chiameremo morte le cose morte e via di questo passo includendo i *Resti radiotossici della Recherche* e i *Simboli scaduti della Sardità*. Ricordate la contraddizione tra *forze produttive e rapporti di produzione*? La Rivoluzione, a voler interpretare alla radice la tesi marxiana, non consiste in altro, in fondo, che nel dichiarare morti i morti, dare per morte le cose morte. Sono appunto le *forme morte* che costringono i membri della comunità entro rapporti alienanti che perpetuano indefinitamente il loro assoggettamento e ne impediscono la rigenerazione!

I bisogni sono tutti posti, mancano le forme. La forma del qui e ora del mio abitare come uomo in questo mondo, del mio essere artista in questa o quella disciplina dell'Arte, del mio essere agente in questa o quella disciplina del Fare. La Disciplina mi fornisce gli strumenti, la Comunità ideale mi *commissiona* l'"Opera"; la *Forma* è mia competenza, via, è *mia Rappresentazione*, come diceva il buon Schopenhauer!

Ma su questo punto nodale bisognerebbe avere le idee chiare. Non è facile. È ancora meno facile per coloro che, come me, hanno eletto a propria condizione la *Nudità* e riconoscono di essere *Epì-gonos*, vale a dire *nati il giorno dopo* in quella condizione estrema che ho abbozzato nella metafora del secondo intervento, cioè la condizione di chi si trova *gettato* nell'*Apocalypse now* con una sillaba strozzata in gola e un pezzo di carbone stretto nel pugno!

nella pagina precedente:
Luigi Mazzarelli,
anni '80-90
olio su tela.

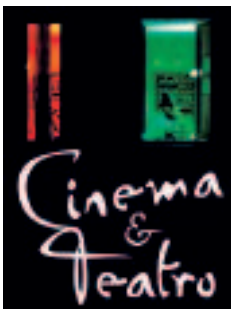
È a questo punto che occorre introdurre il concetto di totalità a cui si richiama il sottotitolo del mio libro. Per carità, ciò non ha nulla a che vedere con la totalità eletta a paradigma nei regimi totalitari né della totalità sognata nei deliri di potenza della Soggettività che pretende avere il dominio di tutto lo scibile umano in quell'impulso demoniaco così bene delineato nelle sagre europee del Faust. Si tratta più benignamente della totalità utopica marxiana, la quale aspira al superamento dell'alienazione determinata dalle oggettivazioni scaturite dalla divisione sociale del lavoro e dalla parcellizzazione e autonomizzazione della cultura. Si tratta ancora più benignamente di quella condizione particolare che scaturisce dalla *nudità* e dal *silenzio* imposti agli essenti che non accettano le regole del Dominio.

Non è una banalità affermare che il contrario di Nulla è Tutto. È banale invece pensare questo tutto come autentica Totalità … un topolino – bianco o nero non importa – che uscisse dal Nulla potrebbe legittimamente dire, se volesse: io sono il tutto! Con ogni probabilità non lo dirà perché avrebbe la curiosità (o il desiderio) di sapere che cosa di seguito potrebbe uscirne da quel nulla … Sta qui l'arcano della totalità a cui ho pensato nel mio libro. Avete capito, è l'aspirazione alla totalità dei mistici affabulatori di storia per i quali il Divenire è promessa di completezza e la completezza, infine, promessa di riposo! Certo, si può obiettare che quel Tutto, cioè quel Nulla è tutt'altro che una premessa scontata. È vero, io l'ho qui data per essere tale e le ho messo il nome suggestivo di *Nulla iridato*. Da lì tiro fuori ogni cosa come fosse il cilindro del prestigiatore! Non posso altrimenti, in questa circostanza. Ci sarà certo offerta l'occasione di approfondire l'argomento in altra circostanza e altra sede …

Ritorniamo alla sillaba strozzata e al carbone diventati inopinatamente strumenti della nostra totalità. È con questi che dovremo ridire-ridisegnare il mondo! Ma, ahimè, il tempo a nostra disposizione è nuovamente scaduto. Dovrò rimandare l'intervento conclusivo, il più difficile, al successivo incontro

Cagliari, 18 aprile 2001

Luigi Mazzarelli, *Menhir nell'aiuola dedicata alla figlia Ada*, anni '90 Villaggio delle Mimose. (foto B.P.)



Il cinema? Lo specchio di Bergman

Fabrizio Derosas

Come i vecchi soldati, i registi cinematografici non muoiono, quanto piuttosto scompaiono "in dissolvenza", e gli ammiratori si attendono sempre l'ultimo capolavoro, suggello della loro carriera. Molti cineasti che hanno messo tanto di sé nella propria opera si sono anche preoccupati di proteggersi, di dissimularsi.

Bergman ha messo tutto nei suoi film. C'è per intero: nudo, al tempo stesso illusionista e reo confesso di questa illusione, vulnerabile e inaccessibile, umano e insondabile.

Figlio di un pastore della corte reale svedese, Ingmar Bergman era nato nel 1918. Dopo aver esordito come regista teatrale, ha alternato a questa attività quella più nota di regista cinematografico. Ha firmato oltre 30 pellicole in cui appaiono centrali i temi del divino e dell'amore. Uomo dalla psicologia tutt'altro che semplice, Bergman possiede il peculiarissimo dono di attirare su di sé l'attenzione. Viene chiamato a dirigere un grande teatro a soli 25 anni.

Si sposa e divorzia più volte. Crea una serie di capolavori sul finire degli anni cinquanta: *"Il settimo sigillo"*, *"Il posto delle fragole"*, *"La fontana della vergine"*. Ha uno scontro con la censura in molti paesi per una scena di un realismo crudo e audace nel film *"Il silenzio"* del 1963. Raggiunge elevatissimi indici di gradimento con la sua prima serie televisiva *"Scene da un matrimonio"*.

Si ritira in volontario esilio a seguito di uno scandalo fiscale che coinvolge la sua casa di produzione. Rivette disse di Rossellini: "Non dimostra, mostra". E si potrebbe usare un'altra espressione usata

per Rossellini, quella dell'entomologo che depone gli insetti in una scatola e poi ne segue, ne scruta, ne analizza i movimenti senza intervenire, ma mentre il percorso per Rossellini è la storia, per Bergman è la filosofia.

Il settimo sigillo

Scriveva Bergman a proposito del film: «A quel tempo ero ancora duramente legato alla problematica religiosa. Qui sono compresenti due opinioni in proposito. Ognuna di esse parla la propria lingua. Perciò regna una relativa tregua tra la devozione infantile e l'aspro razionalismo.

Non ci sono complicazioni nevrotiche tra il cavaliere e il suo scudiero. E così è con la santità dell'uomo. Jof e Mia rappresentano qualcosa di urgente: tolta la teologia, rimane il sacro».

Siamo nel '300, in Svezia: un cavaliere, Antonius Block, torna al suo castello dopo dieci anni di assenza, dopo aver preso parte a una crociata durante la quale anzi-

ché trovare o ritrovare la fede è stato invaso dal dubbio. Il paese è in preda alla pestilenza, l'Apocalisse sembra imminente; la religione non è più in grado di offrire conforto alla gente atterrita. Raggiunto anch'egli dalla Morte, Antonius inizia con essa una partita a scacchi, intendendo approfittare del lasso di tempo così concessogli per comprendere quale sia la meta finale del viaggio di cui è ormai giunto al termine. Ma nessuno può diradare il silenzio e le tenebre in cui egli si sente immerso: nemmeno la Morte, che essa stessa non sa nulla e gli risponde «non mi serve sapere»; l'unica vera risposta il cavaliere la riconosce nel modo di vivere di una famigliola di attori girovaghi, nei quali letizia e fiducia nell'avvenire sopravvivono a ogni umiliazione, ogni tristezza. Ed egli accetterà volentieri di perdere la partita a scacchi, pago d'esser riuscito a distrarre la Morte consentendo così alla famigliola di sfuggire, pago di aver ritrovato un rapporto di solidarietà coi propri simili.

La validità de *Il settimo sigillo* va ricercata nella straordinaria ricchezza di notazioni psicologiche e descrittive, la folla di ritratti schizzi profili, e le stesse digressioni acquistano una loro verità di inconsueta evidenza; sul piano della coerenza figurativa, in secondo luogo, poiché il pittorismo di Bergman (bene coadiuvato da un eccezionale fotografo Gunnar Fischer) sa comporre tutte le immagini in un quadro armoniosissimo, nel quale ogni particolare acquista un pieno risalto plastico – basti ricordare l'esordio in riva al mare e poi sul pianoro deserto, e la citata processione, e la notte di tregenda e l'arrivo della comitiva al castello; sul piano della dialogazione infine, in quanto ne *Il settimo sigillo* il dialogo ha una validità letteraria, una nobiltà, un vigore quali è raro trovare in un'opera cinematografica: si pensi soltanto al colloquio tra il fabbro e lo scudiero a proposito della malizia delle donne.

Omaggio a Georges Perec

Lipogramma automatico variato

Anastasio Crispu

Le REGOLE DEL GIOCO sono le seguenti:

1. In ogni "pagina" (capitolo, paragrafo) sparisce, nell'ordine, uno dei 25 segni principali dell'alfabeto. Tranne J, K, W, Y e Z, ai quali è riservato un trattamento di maggior riguardo.

2. La X compare, di tanto in tanto, nelle prime pagine. Poi scompare per sempre, com'è del resto nella sua natura.

3. La lettera scomparsa in precedenza ricompare al primo posto della pagina successiva.

4. Altre regole potranno essere introdotte, senza preavviso, di volta in volta, nel corso della scrittura.

1. In primo luogo devo escludere il segno che di solito i sistemi segnici mettono proprio nel posto in cui molti vorrebbero essere nel momento in cui si rendono conto che tutti concepiscono l'**emergere** come il compito precipuo che ognuno dovrebbe perseguire nel corso del suo vivere; come se l'intero vissuto dovesse concepirsi positivo o non positivo secondo i posti che, – nello svolgersi delle vicissitudini che su ognuno incombono o con cui ognuno deve convivere, volente o nolente – uno si convince di concedersi o che diverse persone gli concedono.

Certo non è semplice, per me che non ho consuetudine con questo tipo di testo o modo di scrivere o di comporre un testo, le cui regole sono decise nel momento stesso in cui si decide di metterlo insieme, imponendosi dei vincoli che nessuno si sognerebbe di importi, solo per il gusto di vedere se si riesce nell'intento, giungendo fino in fondo, però tenendo presenti in modo rigoroso le regole che in principio uno decide di imporsi. Concedendosi, solo in fine di periodo, di interrompere il rigo nel mezzo del percorso.

Col lettore si può esperire di proporre un solo vincolo: che lui cerchi di comprendere come nel prosieguo del testo un segno resti occulto, solo perché così si è deciso di procedere, con recuperi successivi dei segni precedentemente messi fuori gioco. Rendendolo conscio che ciò che si propone è un gioco e solo un gioco, poiché di giochi si vive e si muore in questo secolo che chiude il millennio.

È ovvio che questo tipo di eloquio può essere permesso solo nei primi movimenti del testo, quelli che preludono: in seguito cercherò di mettere insieme, se non proprio delle storie compiute, delle proposizioni un po' meno scomposte e pretestuose, che entrino nel merito di quello che in genere si è soliti mettere dentro un testo che non risulti essere solo un testicolo, o un mero esercizio di stile, fermo tenendo l'impegno di seguire le regole decise nel momento stesso in cui ho intuito che scrivere un testo del genere fosse se non sicuro per lo meno possibile.

Scritto il trentesimo rigo ho buoni motivi per sentire che l'intento può essere felicemente perseguito pur dovendo convenire che l'inizio è piuttosto complesso, per il motivo che non tutti i segni subiscono nel medesimo modo le rimozioni e però posso dirmi lo stesso di essere suffi-

cientemente in condizione di reperire sinonimi sul filo del senso. Come lo xilofono percosso in tutti i suoi componenti, escludendo in ogni segmento sinfonico per lo meno un elemento, fornisce dei suoni seppure sospetti, in chi ode, di omissioni non del tutto pertinenti che sminuiscono, in un certo modo, il succo e il contenuto del complessivo discorso musicistico (mi si perdoni l'espressione): e però il vincolo non è di quelli che si possono subire come peso leggero.

È noto in effetti che notevole è il numero dei termini che del segno omesso non possono, per così dire, svestirsi, per cui si rende d'obbligo, molto o troppo spesso, l'impiego di termini non del tutto pertinenti, o d'uso infrequente, che rendono lordo e contorto il senso del testo che pure si vorrebbe, o si pretenderebbe, di tenere integro. Non sembri perciò eccessivo il sospiro di sollievo dello scrivente nel momento in cui si rende conto di essere impunemente giunto, pressoché indenne, seppure non del tutto convinto, nel punto in cui si rende possibile uscirne o procedere con differenti omissioni di segno.

2.

A codesto punto del discorso posso anche dire in maniera meno ellittica al lettore di che gioco si tratta: la scomparsa di cui in precedenza non potevo dire in maniera esplicita è soltanto quella di una lettera, rapportando la posizione che essa occupa nella successione che qui non posso nominare (per gli ovvi motivi che sto cercando di spiegare) ai numeri delle pagine che prometto solennemente non saranno superiori a quello delle lettere o segni che dir si vogliano.

Ho appena appurato, sopportando stoicamente le difficoltà espressive conseguenti alla limitazione autoimposta, che è più facile omettere una consonante che non una vocale: non so se i linguisti puri sono a conoscenza di questo fatto e non conosco le loro dotte risposte; ho tuttavia il sospetto che occorrerà – oltre che rinunciare in molte altre circostanze al condizionale – consultare piuttosto uno statista, ammesso che accetti di venir distolto, anche soltanto per qualche minuto, dalla compilazione di profili più ad hoc, tipo quello del pollo che io non ho mangiato ma è compensato dai quattro mangiati da un altro, per cui me ne spettano due ed è come se li avessi di fatto mangiati. Così come mi rendo conto di non poter menare ancora più a lungo il can per l'aia aggirando non solo l'aggettivo (che dovrei scrivere, in maniera del tutto distorta, "anale" – il perché ormai sarà chiaro al lettore più accorto) ma la necessità stessa di uscir dalle remore e attaccare la storia.

E visto che di necessità si accenna, la prima è quella di cui ogni storia che si rispetti – per quel che ne so – non può fare a meno, voglio dire del protagonista. Ma poiché come prolissamente si è detto qui si tratta soltanto di un gioco, il protagonista, ancora una volta, non è l'algerino rapito e poi scomparso, come qualche critico osò imputare al grande Perec (dal quale cerco di apprendere l'arte del lipogramma) ma, tanto vale ripeterlo, soltanto il segno che di volta in volta scompare e che sta al lettore riconoscere proprio per via dell'assenza.

Non è difficile intuire, essendo qui giunti alla seconda pagina (la quale, devo ammettere, scorre via come l'olio in confronto alle esitazioni, agli inceppamenti, alle difficoltà della prima) quale sia la lettera per la quale si rende necessaria la soppressione momentanea: il lettore dotato di poca pazienza e di ancor più scarsa intuizione potrà correre all'inizio della pagina successiva e rendersi immediatamente conto di quale segno si tratta.

L'uomo in fuga cerca di guadagnare terreno su colui che lo insegue: allo stesso modo lo scrivente senza storia cerca di guadagnare spazio semplicemente procrastinando o soffermandosi oltre ogni lecita misura sull'esposizione del compito da risolvere.

La storia può essere una qualsiasi delle cento e più storie che la cronaca quotidiana ci propina: in questa plaga di silenzi l'ultima uccisione destinata a restare impunita o tale da innescare una catena infinita di uccisioni, se la cosa non fosse ormai competenza esclusiva dei giornalisti e non degli "scrittori", come un tempo si diceva, ai quali è stato semplicemente sot-

tratto l'oggetto della scrittura: per cui a questi ultimi non resta che il gioco gratuito da seppellire nella memoria di un qualche computer che si spera resti a lungo indenne da virus. Che in questo caso avrà provocato un danno diverso dalla solita caduta delle lettere sul pavimento del file o documento, facendo sì che inavvertitamente ricompaia nel corpus xerogrammato proprio la lettera accuratamente evitata nel corso dell'intera pagina.

3.

Barattare il senso posponendolo al gratuito, rinunziare al plot preferendogli l'omissione insensata, fondare l'intruglio sulla mera assenza, ovviare alla fabula mediante risibili, approssimativi giri di parole è operazione non pagante: non ripaga dell'inutile e sfibrante impegno. La gratuità di un fare talmente inutile: voilà un argomento a proposito del quale un valido artista del mio tempo e del mio luogo, persuaso della opportunità di dimissionarsi in quanto artista dall'inesistente gemeinshaft, troverebbe ben altre parole da dire. A suo tempo egli mi ha rimproverato di indulgere troppo in similari perdite di tempo, fino a quando persino a lui il tempo non apparve una busta vuota di nylon da riempire prima di buttarla nel fiume inquinato del nulla.

Allora tentammo di inseguire la fuga di Ariel verso orizzonti irraggiungibili, ammettendo la possibilità di altri più agguerriti inventori di progetti, riservando a noi stessi i dubbi e angoli riposti nei quali mingere un po' di poesia. Tentando di sfuggire agli impegni inderogabili, quelli legati alla pagnotta, per buttarsi su variazioni interminabili attorno a futuribili progetti irrealizzabili, sopportando di essere, a volte, parafulmini dei momentanei dissensi, immagini di estremismi inesistenti da stigmatizzare, ronzini dell'ideologia soppiantata dagli imagologi dei quali parla pertinentemente il boemo. Quali siano o possano essere un giorno le risultanti è troppo presto per dirlo o prevederlo: sta di fatto, non è agevole togliersi di dosso la sensazione di andare troppo a rilento. E non è neppure, questa, la sensazione più sgradevole da ragionare assieme all'analista.

Laddove si può solo far uso di approssimativi sinonimi non si danno spiegazioni esaurienti ma solo si gira attorno alle questioni rimandando alla pagina seguente: sempre per via dell'omissione imposta e sguaiatamente rispettata. Si domanda, in modo non del tutto fuori luogo, quale orrenda tiritera può mai sortire da un taxi obbligato ad avanzare per vie intasatissime ingranando soltanto la prima e la terza, senza potere neppure far uso del folle e di quella intermedia, mi intenda il lettore disposto ad andare fino in fondo nel ludus. E per quale motivo imporsi, inoltre, di arrivare almeno alla fine della pagina appena affrontata, per esaurire l'omissione di turno? Ben altre sono le omissioni delle quali sarebbe opportuno trattare, denunziandone la gravità e la perfidia! ma dove sono, ormai, i padiglioni disposti ad aprirsi? E quando mai potrà rassegnarsi l'uomo ostinato a mettersi le mani davanti alle orbite e di fronte alle labbra? Si gira sempre attorno allo stesso punto, ma senza arrivare mai a disegnare l'intera figura innominabile. O si interrogano i Vedhanta sul misterioso destino dell'uomo, ma senza potersi ritenere appagati dalle risposte. E in tal guisa proseguendo si arriva a quaranta righe, ma si inizia ad avvertire una sorta di estenuazione: sarà per via delle sibilanti e delle dentali mediante le quali si tenta di ovviare al bisogno del segno proibito.

Si dirà: qui si finge di esplorare le vie segrete di un pitagorismo o di un ermetismo di maniera, ostentato nello stile molto più di quanto non lieviti nella sostanza. Ma è probabile l'assenza di una simile ipotesi persino nel più sospettoso degli improbabili lettori. Il quale si sarà dato perfettamente ragione dell'importanza di arrivare in qualsiasi modo alla riga designata: senza aver detto niente di importante o di notevole, ma rispettando le regole del tragitto.

4.

Ci basti per ora quanto esageratamente riferito sulle regole. Alla quarta tornata, come convenuto, occorre far sparire la terza consonante e rifarsi il palato con la intermessa palatalica,

però con paziente sopportazione circa la rinuncia alla più comuni preposizioni genitive e argomentative. Sarebbe opportuno, ci sembra, elencare sommariamente le parole notevoli alle quali bisognerà rinunciare, che cominciano col sommo Creatore e arrivano al cubo a sei facce, con lo schiacciar fra gli estremi vocabolari e scostamenti, carnets e tracce xilografiche. Mentre sembra pienamente possibile il ricorso alla cronaca e alle spigolature mnemoniche, appare precario o impercorribile ogni riferimento alle supreme attese umane. A meno che non si voglia riproporre il fascino antico connesso all'omerico Fato. Con tutto quel che ne conseguirebbe.

Sarà perciò buona cosa limitarci a velocissimi accenni alle notizie e ai titoli spulciati che oggi ci propongono gli imagologi: liberalizzazioni nel mercato valutario e fughe impreviste con spose promesse che aggiungono morti alle morti. Meno chiassosa, ma non meno interessante, la guerra proclamata all'anatra assassina che stermina i mitili, che ci piacerebbe tuttavia rappresentare per entro i suoi panni o meglio ancora nelle sue penne, con buona pace per le elusioni sintattiche. Ma poiché alla sposa abbisogna il giornale per conciliar la pennichella e la memoria, ogni giorno che trascorre, si fa più corta, sarà bene ricercare un altro escamotage, accennare magari al test propostomi per appurare in quali labirinti mi aggiro negli ultimi tempi e verificare i comportamenti contrastanti nei rapporti con gli altri e con me stesso: che cosa ne potrà ricavare l'esimio strizzacervelli non oso neppure ipotizzare. Forse mi riferirà su inghippi complicati che sarà tutt'altro che facile sciogliere o perlomeno incasellare. Non saprei neppure precisare se questa sia paura o speranza.

Ma ecco che la sposa mi richiama e mi restituisce il giornale, così potrò ovviare in qualche maniera all'afasia e frugare tra le affermazioni attribuite a Francesca Sanfilippo, che rinuncia all'altare per volontà superna e supplica lo sposo perché la capisca nella missiva inviatagli pochi giorni avanti le mancate nozze. Oppure potrò ripercorrere velocemente la morte a Venezia nella reinterpretazione che ne tenta Visentini o salire sul treno che porta a Roma i rapiti con appelli per ben più tragiche sparizioni. Comunque la lira non ha più frontiere e saranno sicuramente più agevoli i riciclaggi, oltre agli acquisti, successivamente alle polemiche. Vorrei controllare il numero blu ma ho scritto nel test che la Fortuna non è mai stata al mio fianco e non posso certo smentirmi prima che mi venga comunicato il riscontro, una volta effettuati i controlli.

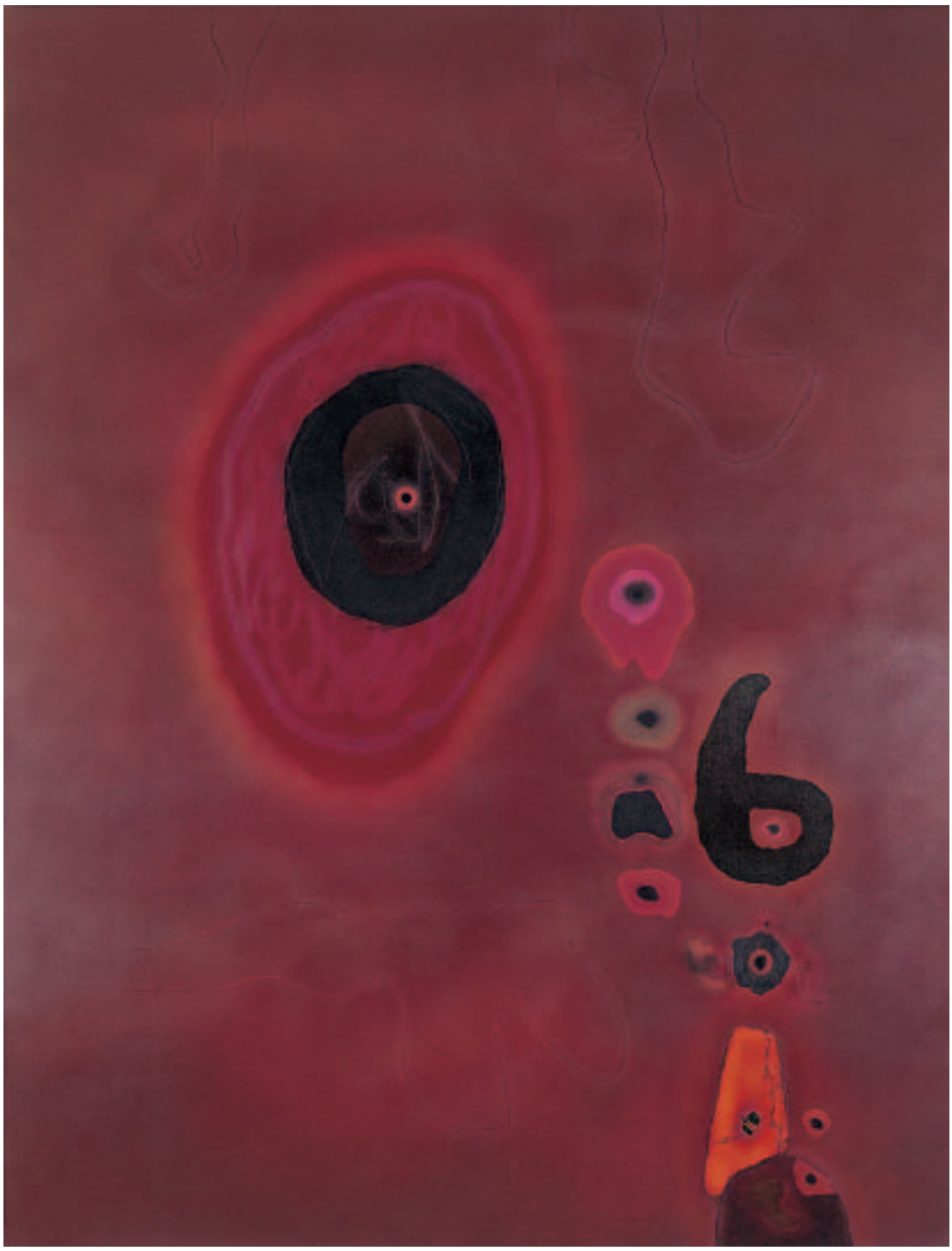
Alla quarantesima riga passo, come al solito, al breve commento: la scomparizione conseguente alle regole costringe qui a oziosi giri che la preposizione esclusa avrebbe invece evitato. Ma siamo ormai all'inutile battaglia per riempire le ultime cinque righe e anche la citazione peregrina può tornare utile: sceglierò perciò la frase con cui Philippe-Auguste-Mathias Villiers affilava il pugnale per ammazzare il tempo: «Chi siamo noi? Uomini crepuscolari. Troppo giovani per la libertà, troppo vecchi per la tirannia. Qual è il nostro avvenire? Che importa? Forse che le foglie autunnali sanno il luogo in cui le porterà il vento?». Esaurita la quale non resta che poggiare la testa sul molle guanciale che ci porge l'ultima riga interrotta.

5.

Di cabala qui non si parla ancora, ma si dà il caso di una scomparsa piuttosto ardua: la rinuncia alla copula rischia infatti di scompigliar ogni discorso; la giuntura di frasi o di suoni rischia di apparirci incongrua o priva di significato. Abbondar in disgiunzioni sarà d'obbligo; il ricorso alla paratassi sarà il modo più innocuo di aggirar l'ostacolo, vigilando in modo ancora più accorto sui pronomi.

Financo il lipografo massimo rimarrà innominato: ma ancora più ardua sarà la rinuncia a citarlo, proprio alla pagina in cui si affronta la sua disparition più tipica (o topica?). Non vi ha dubbio, quindi, circa il fatto di trovarsi qui davanti a una sorta di guado, il cui passaggio non lascia adito a raggiri: qui la rosa, qui salta. Con la probabilità di trovarsi davanti a un vuoto illimitato.

Mi domando cosa sia più opportuno: ancorarsi al vago o indugiar sui suoi confi-



Giuseppe Pettinau, *L'illuminato*, 1998, olio su tela, cm 90 x 124.

ni? aggrapparsi alla sabbia o far finta di nuotar sulla battigia? Oscurar la forma o affidarsi ad inconsci rigurgiti?

Il fax si avvia a soppiantar il quotidiano, gli audiovisivi il libro, il ricatto si fa molto più diffuso di ogni altra forma di discorso; qui si dà il caso di un lipogramma fuorviato, votato a sicura sconfitta, a corto di appigli suasivi.

Trattasi di una sorta di schiavitù cui la lingua non può sottrarsi con la disinvoltura mostrata in altra circostanza: proprio a causa di un vizio di struttura, di un'impossibilità di rinuncia. Quasi a rimarcar un aut aut all'omissioni salvo obbligar al ricorso ai più aborriti stili d'altri luoghi. Rimandando ad altra pagina un più sciolto discorso sugli alibi.

Si va avanti, d'accordo, ma con molta fatica, non più conquistando il foglio ma colmando il fossato sasso dopo sasso. Privi di ogni altro aggancio giustificativo, dotato di forza suasiva più chiara di quanto non accada ai già trovati, abbastanza simili al ridicolo aggrapparsi alla tonaca d'un santo mai onorato. Con molti a capo, con una qualità di linguaggio vicina alla squallida atrofia giornalistica, con un più alto

rischio di svista o di caduta. La lontananza di lidi rassicuranti si fa angosciosa quando la sposa mi prodiga il suo aiuto: addirittura ipotizzando di impormi, con sadismo inconscio, un racconto con tutti i crismi di solidità narrativa. Sfruttando il bluff di spazi allargati si affaccia la possibilità di un approdo alla riga di più appagati sospiri, ma a qual pro', poffarbacco?! Ancora son quattro i binari sui quali far marciar il macinino sfiatato a passo di formica. Qualora riuscissi a procurarmi una mimica, o una gnomica, o riuscissi a saltar la topica. Ancora una volta, a qual pro?

Lo spazio tuttavia si assottiglia così ch'io possa, rimando, tracciar una griglia in cui andar ammassando i suoni privi di costrutto di un'assurda, improba fatica, il diario postumo di un discorso rifiutato, privato di finalità, validità o giustificazioni plausibili. Poi sarà l'ora di uscir a mangiar una pizza, imballar quadri, adagiarsi in poltrona, assopirmi cullato dall'audio abbassato al minimo.

Un paio di frasi in chiusura non bastano a far buono lo scritto: ma bastano a farmi tranquillo l'approdo. Si naviga a vista, signori, bisogna scordarsi la rotta sicura, abituarsi all'intoppo, adattarsi al riparo, alla pausa, all'inutilità di una traccia sottratta allo spazio, allo strazio di rovi sfibrati, di fili mal annodati, di porti insicuri.

6.

E di cibarsi d'altro, che ne pensi? mi suggerirebbe l'amico artista, qualora venisse a conoscenza di quest'altra perdita di tempo. Di mettere da parte sciocchezzai e accumuli di banalità, voglio dire. Può darsi che sia possibile d'ora in poi, gli direi, una volta aggirato il maligno scoglio della scomparizione della seconda vocale. Sapessi che lavoro! quali strettoie e ristrettezze ho dovuto attraversare e sopportare! Non so se riderebbe.

Alla quarta consonante, invece, si può tranquillamente rinunciare, senza perciò dar per scontato che si possano dire cose meno noiose o inutili: sicuramente le si può dire con più scioltezza, senza doversi procurare troppi alibi. Le parole a cui si rende necessario rinunciare, invece, sono di quelle che tolgono odore e sapore alle storie e alle cose, come accade quando una regola autoimposta ci costringe a rinunciare all'angolino in cui si conclude ogni piacere, come mi pare dicesse Beroaldo à propos della natura della donna. Che diventa impronunciabile assieme agli altri doni della natura in generale. Ma non tocca i connettivi essenziali del discorso, senza i quali, come abbiamo potuto renderci conto nella tormentosa stesura della pagina precedente, il testo è costretto ad aggirarsi in plaghe di silenzio, con poche aggiunte di senso ad ogni tornata; per cui l'unico procedimento possibile sembra essere – anche se così non è – la variatio. C'è da dire inoltre che l'esercizio dell'eliminare la quarta consonante rassomiglia, per qualche verso, all'eliminazione del tedio.

Con ciò non si vuole sostenere che siamo davanti a un esempio liberatorio del linguaggio: tale procedimento non può cioè ridursi a un segmento dell'intero procedimento che impone il lipogramma. Semmai bisognerebbe rimeditare sui luoghi dell'identità negata in cui Perec cercava di rintracciare le origini della sua scrittura: «Non so se non ho nulla da dire, so di non dir nulla; non so se ciò che avrei da dire non sia detto perché è l'indicibile (l'indicibile non è acquattato nella scrittura, è ciò che molto prima l'ha provocata), so che ciò che dico è bianco, neutro, segno una volta per tutte di un annientamento una volta per tutte. Questo dico, questo scrivo e questo soltanto si trova nelle parole che io traccio, e nelle righe disegnate da queste parole, e negli spazi bianchi rivelati dall'intervallo tra le righe...».

E mentre copio la citazione ribadisco a me stesso che senza la quarta consonante si possono dire molte più cose di quanto non sia possibile eliminandone altre; e riesco anch'io a trovare il modo giusto per mettere diritto l'uovo di Colombo, a trovare cioè il modo di evitare che scappi la lettera negata. Bisogna prevenire l'eventualità partendo dalla tastiera: per esempio battendo tutte le altre lettere come se ruotassero attorno a quell'unica lettera che non bisogna premere; oppure mettendoci

sopra un segno, con un pennarello o un pezzetto di carta adesiva, che sarebbe ancora più semplice.

Così semplice che si può anche evitare di ricorrere ai commenti pretestuosi una volta arrivati alla quarantesima riga, e non c'è bisogno di aggiustamenti pretestuosi nelle ultimissime righe. Si procede spediti, disinvolti, in maniera quasi automatica; si può scrivere tranquillamente tutto quel che passa per la mente. Basta guardare la lettera, bloccare lo sguardo sulla lettera, obbligare le dita a danzare attorno a quella lettera come se si trattasse del perno attorno al quale ruota il discorso mentre si parla di tutt'altro: di Perec, della sua identità negata, della ricerca del centro della sua scrittura...si va addirittura oltre lo spazio consentito, senza accorgersene in tempo, col rischio di dover cancellare qualche riga.

7.

Fedàre è voce dotta: deriva da '*foedus*', turpe e sta per lordare, sporcare, insozzare: in questo caso, carta; per il momento soltanto spazio elettronico, schermo azzurro con lettere bianche. Che tipo di spazio è? Vorrei descrivere più compiutamente la cosa, anche se in codesta tornata non è nominabile. Cominciando dalla definizione, naturalmente: trattasi dunque di «componimento letterario, testo scritto in cui, per artificio retorico, si omettono intenzionalmente tutte le parole recanti una determinata lettera o "insieme" di lettere, ovvero si omette da tutte le parole una certa lettera o "insieme" di lettere». Niente a che vedere con 'lipos' né con la base indoeuropea *lip, che attiene al tessuto adiposo. Nel nostro caso la derivazione è da 'lèipein', mancare, mentre il suffisso accenna allo scritto o alla lettera. Il verbo ha a che fare col sanscrito 'rireca' e occupa quasi un'intera facciata del dizionario. Ha molti sensi secondari, come quello di "lasciare dopo di sé", "fo restare" e "risparmio"; ricorre anche in un passo di Sofocle, ma il vincolo impedisce di riportare qui il titolo e il passo, anche se quest'ultimo si può parafrasare: dice infatti che mai né l'acqua né la neve la lasciano in pace. È usato anche nel senso del venir meno, per viltà, tradimento o miseria, oppure in quello di "cessare": nell'"Oedipus tyrannus" c'è un passo dove il verbo in questione è usato nel senso di "non **manca** nulla perché siano lacrimevoli anche le cose che conoscevamo". Dal che si deduce che l'omissione della lettera di turno non impedisce citazioni classiche, anche se talvolta si rende necessario variare qualche termine.

Il verbo in questione ha anche altri riscontri: al passivo vuol dire "sono lasciato, abbandonato", com'è ovvio, ma anche "resto" e "resto indietro". Il restare indietro è una cosa che preoccupa molto i bricoleurs del nostro tempo: uso questo termine al posto di "artisti" per evitare l'articolo impronunciabile. Proprio l'altro ieri, prima del trasloco il mio carissimo amico mi diceva che se riprenderà a pittare starà ben attento a non mostrare neppure un dipinto prima di essere pronto per la mostra: sostiene infatti che la nostra è un'epoca di attenti e capacissimi imitatori. Costoro non hanno idee ma sono estremamente abili nel copiare quelle di altri: basta loro vedere qualcosa e con tecnica portentosa riescono a copiarla alla perfezione. È noto che il miracolo del sol levante è basato proprio su questa straordinaria abilità nell'imitare il know-how di altri paesi. Così l'artista, oltre ad aver perso l'aura, rischia di perdere anche la possibilità di riprodurre le sue opere. Forse è per questo che i più noti e famosi, non appena arrivano alla fama, non fanno altro che imitare se stessi. hanno paura che inventando qualcosa di nuovo sarebbero altri riuscirebbe a rendere perfetta la forma ancora abbozzata e ne ricaverebbe la fama e tutto il resto, lasciando al palo l'inventore. Quindi credo che il mio amico non abbia affatto torto a pensarla come mi ha detto di pensare: io stesso rinuncerò a vedere i suoi prossimi quadri prima che lui sia pronto a fare la mostra, anche se non so tenere in mano né la matita né il pennello.

Questa storia del furto delle opere d'arte, della rapina delle idee e del loro rapido entrare in fase di obsolescenza dev'essere una cosa che nuoce anche ad altre arti, per esempio a quella, se così ancora si può

chiamare, della scrittura; anche se ormai, come confermano parecchi espertissimi autori e perfetti conoscitori del mercato delle lettere in ciascuna sua crespa, sono molti di più quelli che scrivono che non quelli che fanno l'operazione, qui innominabile, che invano chi scrive si aspetta che sia fatta, almeno da qualche centinaio di persone, tanto per avallare in qualche modo il senso dell'operazione precedente.

8.

Georges è stato un magnifico inventore di lipogrammi: era molto superstizioso; dopo aver eliminato la seconda vocale da un intero romanzo decise di usare esclusivamente la "e" in "Les Revenentes", forse un po' facilitato dal suono nasale della vocale seguita da "enne" nella lingua in cui lui scriveva. Personalmente amo tutti i libri di Perec; me ne manca ancora qualcuno da leggere ma i miei preferiti restano per ora le litanie della memoria, le collezioni di sogni, i giornali dell'utenza dello spazio. Quando mi son trovato impigliato in una storia d'amore in cui l'amore c'entrava ben poco e le sofferenze erano molto più cocenti di quanto non fossero esaltanti i momenti di piacere mi capitava di usare molto i suoi ricordi casuali per imparare a metter insieme, in un modo o nell'altro, i miei. Il primo incontro con Garry Davis è avvenuto proprio fra le pagine sfogliate a caso di "Je me souviens": all'inizio pensavo a Davis come a uno scrittore disperato, senza casa e senza i mezzi necessari per sopravvivere, costretto a battere seduto sul muretto del Trocadero, di fronte alla Torre: naturalmente non batteva nel senso osceno di oggi, per quanto nel 1948 la videoscrittura non fosse stata ancora inventata. Potrei parlare qui del libro su Davis, usato come pretesto per liquidare i brutti ricordi di quella storia ormai conclusa, e sfogarmi un po' contro il modo liquidatorio in cui è stato letto dalle tre persone a cui mi son permesso di farlo leggere, ma sarebbe un modo troppo facile di arrivare in fretta alla fine di questa pagina, resa ancora più facile dall'essere la lettera qui omessa non parlante.

Fra i numerosissimi scritti di Perec c'è una breve ma dotta storia del lipogramma, le cui lontane radici pare siano da cercare nella "febbre esegetica" dei Cabalisti, la quale, come è noto, si è sviluppata in tre direzioni principali: quella del valore numerico delle lettere (*Gematria*), quella delle parole intese come sigle, per cui l'intera Bibbia diventerebbe un gigantesco acrostico rovesciato (*Notaricon*) e quella della *Temurah*, per la quale l'intero Libro è un anagramma dietro cui si nasconde il nome di Dio.

Oltre al lipogramma la radice di leipein pare sia usata soltanto da un'altra parola, **lipotimia**: trattasi del primo grado della sincope, con perdita di conoscenza pur mantenendosi la respirazione e la circolazione. Il lipogramma non risulta essere ben accetto alle Accademie: quella francese lo accolse nel suo famoso Dizionario solo nel 1762 ma decise di eliminare il termine poco più di un secolo dopo. Lo stesso Perec nota come «questa ignoranza lessicografica va di pari passo con una superficialità critica tanto tenace quanto sprezzante». Tremo solo alla vaga idea di domandarmi cosa ne penserebbero i crani esimi delle nostre accademie micronazionali qualora venisse loro insufflato di qualcuno, il quale di nascosto, persino qui, osa fare cosacce di questo tipo... In realtà il solo pensarci ci porta all'ultimo rigo della tornata, con molto anticipo sul tempo previsto. Per cui possiamo anco concederci di guardare il film notturno: posso citare sia il titolo, "L'infanzia di Ivan", sia il regista, Tarkowskij; la cosa più grave è non ricordare l'autore del libro. Dovrò consultare la mia minuscola enciclopedia degli autori e delle opere per riparare all'amnesia.

La lettera proibita ricorre una volta, alla fine della parola "Temura": è da considerare un'eccezione a conferma della regola.

9.

Ho dunque forzato la regola, ma senza dover accusar me stesso come trasgressore. Ed è perché la lettera che compare precedentemente non è esattamente un'acca ma una He, ha un altro valore numerale (5) e un altro valore generale: la lettera che scompare adesso non è come l'acca, che è muta; comporta un andamento del testo non sempre ade-

guato al senso che esso vorrebbe avere, perché la favella usata ha molte parole che non possono farne a meno. La cosa per me abbastanza grave è che sono costretto a sospendere la rassegna concernente la cosa fondamentale, quella della quale parlo e tratto, ma senza poterne, per adesso, parlare come sarebbe opportuno parlarne. Qualunque frase prenda per tentare un avanzamento del trattato presenta dentro almeno quattro parole su otto la lettera che non è dato usare nel corso della tappa attuale.

Occorrerà dunque optare per l'excursus, dal momento che non è dato neppure accennare al nome completo dell'autore che ha proposto la cosa attorno alla seconda metà del sesto secolo a.C., optando per la scomparsa della lettera e non del suono: posso solo accennare al nome, Laso, ma non posso parlare del padre né della famosa Ode senza esse che Laso pare trovasse sgradevole, mentre un altro grande dell'epoca l'avrebbe notevolmente apprezzata. L'excursus potrebbe vertere su altre faccende ma, com'è agevole comprendere, uno che perde ore attorno a cose come questa non è che possa avere un andazzo tale da attrarre o tenere desta l'attesa o suspense senza la quale non solo all'excursus ma all'opera nel suo complesso è negato o tolto quell'assenso elementare che fa dell'opera un'opera e non "una orrenda scemenza", come è stato affermato à propos.

Non posso neppure cavarmela accennando allo scorrere abbastanza lento delle parole perché al momento attuale non è dato nemmeno parlare dell'elemento stesso sul quale le parole scorrono. Per fortuna consola la terza clausola elaborata da Perec, quella che afferma, sempre à propos della cosa, che l'effetto non deve affatto essere "spettacolare": essa ha un suo valore anche quando non può fare a meno d'essere banale.

Nel caso potrebbe non essere talmente grave da annullare l'effetto del far traguardo alla tornata numero quarantanove, ma non sembra opportuno annullare o sprecare quel tanto che s'è accumulato strada facendo: converrà esser oscuro ma non derogare alle regole del testo.

Per fortuna non ho sonno, l'alba è ancora lontana, le ore devono comunque passare: posso nel frattempo constatare che la scomparsa della terza vocale comporta un notevole rallentamento nell'andamento della texture, una notevole carenza nell'argomentare, e un calo notevole nello spasso o sollazzo del testo, tanto da augurare a se stesso che la cosa concluda presto, anche se non ho sonno, se l'alba è lontana, c'è ancora tempo per andar sul balcone a guardare l'astro che emerge dal mare.

Una persona della quale parlo spesso sosteneva recentemente che la grande domanda del secolo è ancora "che fare?": dopo tanto fumo resta dunque aperta la stessa domanda che ponevano al mondo coloro che volevano voltarlo sottosopra, capovolgerlo completamente, mutarlo dalle fondamenta. Se tornassero come farebbero a confermare le proposte fatte a suo tempo, se non affermando d'aver scherzato?

Ammetto che l'excursus è stato tutt'altro che saporoso ma la regola fondamentale resta quella del tener fede alle regole.

10.

Il segno di cui si dovrebbe ora imporre la sparizione è già sparito dalla lingua della quale si fa uso qui da almeno settant'anni. Sarà quindi il caso di ricorrere a un rovesciamento momentaneo delle regole e decretarne la ricomparsa. Ma non prima di aver contemplato l'alba così duramente conquistata. L'alba ha due sinonimi ormai abbastanza in disuso: **brùzzolo** e **brùzzico**, entrambi di etimologia incerta, forse onomatopejca – così probabilmente scriveva ancora Pirandello, il quale, quasi sicuramente scriveva aja e non aia –: significano luccicchio, barlume, crepuscolo mattutino o serotino. **Brùzzolo** ha anche un secondo significato: è un raro toscanismo che sta per "frammento di paglia o legno". Prima di **brùzzico** il dizionario riporta, di solito, **bruzzàglia**, parola dall'etimologia discussa, forse derivata da **bruciaglia**, nel senso di 'legna da bruciare', che ha due significati figurati: come sinonimo di marmaglia e di confusjone, che adesso si scrive confusione.

A proposito di marmaglia e di confusione anche Ghino di Tacco, il cui castello di Radicofani è rimasto semidistrutto nel 1735 dall'esplosione di una polveriera che fu provocata, pare, da certo Pieri da Piancastagnaio, per vendicarsi della revoca dal provveditorato della piazzaforte,riconosce ormai che la grande disistima nei confronti della classe politica è più che meritata. «Non ci sono più ideali, si gestiscono interessi», afferma l'importante leader politico, che aspira a diventare, com'è noto, il primo Capo dello Stato italico a elezione diretta e popolare. Ma non mette conto interessarsi troppo di queste cose: molto meglio fabbricare lipogrammi e ricostruirne la storja (che forse non si può scrivere in questo modo, che invece andrebbe bene per troja).

Dicevo nello spinoso capitolo precedente di Laso di Ermjone che qualcuno pretende di annoverare fra i Sette Saggi, anche se Perec non ci avrebbe messo la mano sul fuoco: se è vero che fu il lipogrammatista più antico e che visse durante la seconda metà del VI secolo a.C., la cosa, come sottolinea Georges, «farebbe del lipogramma – come sosteneva anche Curtius – l'artificio sistematico più antico della letteratura occidentale». La definizione di "artificio sistematico" a proposito del lipogramma è tale da indurre a riflettere ancora un momento sul contrasto con altre definizioni fornite da lessicografi, bibliofili e storici: che vanno dal "gioco puerile" alla "triste scemenza", da "un modo di baloccarsi" a "una faticosissima inezia", dall'ingegnosità inopportuna alla *geistlose Spielerei*, cioè all'insulso trastullo.

Naturalmente je préfére la première, e col vezzo mi conquisto un'altra ricomparsa: quella della lettera J, nell'alfabeto italiano, fu proposta ai primi del '500 e divenne d'uso comune sul finire del secolo successivo. La proposta ci mise quindi duecento anni per essere pienamente accettata. Per quanto indubbia sia la sua decadenza nell'uso odierno restano i suoi due valori: quello di semiconsonante in principio di parola, come in jèri, oppure tra due vocali, come in vassojo; e quello di vocale in fine di parola derivata da una vera o presunta contrazione di due i, come in varj o in vassoj, in baj e in saj. L'uso ormai diffuso della i semplice al posto della j è un semplice caso di sostituzione creata dall'uso. I dizionari considerano del tutto antiquato l'uso della j con valore vocalico finale, mentre danno per tuttora frequente l'uso della semiconsonante in principio di parola, come in jattanza e in Jonio; come consonante interna intervocalica la considerano "usabile solo in pochi casi di nomi propri, ad es. Roja, e in pochissime voci comuni, tipo soja. L'uso obbligatorio, infine, sopravviverebbe solo in pochi cognomi, come quello di Tajoli, che piaceva a Manele quando eravamo ancora molto giovani e imbevuti di melodjsmo.

Risulta così evidente che quando il gioco diventa quello di far ricomparire una determinata lettera è facile perdere la misura. E trovarsi così costretti a cambiare cammin facendo le regole: non più cinquanta righe per pagina ma "almeno" cinquanta. L'altra regola che ho deciso di far cadere è quella delle lettere precedentemente rimosse da riportare al principio della pagina successiva all'ultima scomparsa in ordine inverso: la trovo semplicemente una regola leziosa e inutile.

11.

Jolly si dice della carta matta: la parola è probabilmente di origine scandinava e corrisponde a "**buffone**": fra le definizioni non date da bibliofili e lessicografi rimasti fermi a Marziale, che considerava il lipogramma una "sciocchezzuola ottenuta a fatica", manca appunto quella di "**buffonata**". È appena il caso di ricordare che il significato corrente del **jolly** ha a che fare con **joker**, di derivazione latina, che sta per "**giocatore**". L'accordo che si propone qui è di considerare il lipogrammatista un giocatore che usa le parole al posto delle palle. Dopo di che si tratta di richiamare le tre "banalissime constatazioni" di Perec:

a) **il principio del lipogramma è di una semplicità infantile**;

b) **la sua applicazione può rivelarsi estremamente difficile**;

c) **il suo risultato non è necessariamente spettacolare** [come quello che si

ottiene giocando con le palle, ma la cosa vale per qualsiasi genere di scrittura: f ine dell'aggiunta].

In questo passaggio, dedicato alla lettera K, si tratta di decidere se è più spettacolare farla sparire, come mi indurrebbe a fare una particolare idiosincrasia su cui preferisco sorvolare, o farla ricomparire artificiosamente.

Ancora una volta è il dizionario a soccorrermi: «In italiano – scrive lo Zingarelli – si può incontrare la lettera K solo in forestierismi, dove ha sempre lo stesso valore del C duro». Per rendere un po' più spettacolare questa frase, secondo il gusto corrente (mi riferisco, ovviamente, al gusto letterario) basterebbe scrivere C puntato; ma preferisco attenermi alla terza constatazione perekiana accettando serenamente la non necessaria spettacolarità della Kosa.

Un uso abbastanza recente del K ha avuto – ed ha ancora in pochi tardi settantassettini – un valore dispregiativo: ad es. il cognome Kossiga (con K iniziale) potrebbe far incorrere in un'accusa di vilipendio all'attuale capo dello Stato italico non ancora Granderiformato, come vorrebbe Bettino-Ghino. Anche in quest'ultimo caso basterebbe l'aggiunta di una semplice G prima della N per incorrere in una incriminazione analoga nei confronti del futuro capo dello Stato trans-sformato.

Anche il lipogramma ha a che fare, in un certo modo o senso, col **trasformismo**: il primo grande lipogrammatista della nostra Era, Nestore di Laranda, vissuto nel III secolo, si propose il compito di trasformare l'Iliade applicando, grosso modo, le stesse regole qui adottate: eliminare l'*alfa* dal primo canto, la *beta* dal secondo, la *gamma* dal terzo, «e così di seguito fino all'estinguersi insieme dell'alfabeto e dell'opera».

Per minimizzare l'impresa, dopo averla definita "grandiosa", Perec ricorda che, per quanto possano pesare la «ridondanza e il peso degli epiteti omerici», d'altro canto «nessuna lettera è insostituibile», mentre ad essere «veramente essenziali» sono soltanto due o tre.

Ma che cosa rende veramente essenziale una lettera? Apparentemente è solo una questione statistica: la percentuale di parole di una determinata lingua che contengono quella determinata lettera varia notevolmente da una lingua all'altra, ma si può sicuramente vergare una sorta di classifica. Comunque la difficoltà estrema di far sparire la E pare sia valida e ricorrente in tutte le lingue di tutte le epoche.

12.

[*Koran* e *Kluménoi* sono due delle sei parole che restano del famoso "*Inno a Demetra*" nel quale, così come aveva fatto in precedenza nell'"*Ode ai Centauri*", Laso di Ermione rinunciava al Sigma che non amava, pare per via del suo "sibilo sgradevole", come sostenne in seguito l'Abate Barthélemy].

Queste quattro righe e un pezzo non possono rientrare in questa pagina: infatti vi si ritrova in ben sedici circostanze un segno-suono che qui è proibito usare. Dopo due pagine di ricomparse torniamo infatti ai rigorosi ed aurei principi fissati in partenza.

Quanto a necessità d'uso non si tratta di un segno che non possa serenamente venir scartato o omesso o trascurato: non sembra che i discorsi ne traggano gran danno (come è accaduto comunque anche nei precedenti giri di pagina). C'è da aggiungere che se non ne traggono gran danno neppure ne ricavano eccessivo vantaggio, poiché sempre di "buffonate" si tratta, come da definizione proposta a suo tempo.

Torniamo dunque per un attimo ai tentativi di Nestore, che furono ripresi da un greco di origine egizia, certo Trifiodoro di Trinacria. Costui usò identico procedimento nei confronti di Odisseo e dei suoi vagabondaggi, cosa che doveva dispiacere parecchio ad Addison, per quanto non potesse accedere a un poema rifatto andato perduto da non meno di novecento anni. Un'esistenza non puramente fantasmatica di queste opere ipotetiche si può ricavare da un frammento di Eustazio, di cui non è dato qui precisare né cognome né provenienza, ripreso più tardi da un certo Suida, che Perec considera "autore quanto mai fittizio" di un'opera definita "eccessiva" e "fastidiosa". Ma ciò non

impedisce – precisa Perec – di considerare Nestore e Trifiodoro i "giocatori" più noti e più citati di questo genere di tenzone.

Un primo «lipogramma» giunto intatto fino a noi (d'ora in poi questo termine verrà considerato un'eccezione e potrà essere riportato in ogni pagina, a patto che sia messo debitamente fra parentesi) è un'opera attribuita a un grammatico egizio cui si concedono non meno di quattro nomi, fra cui due di santo: ne riporto appena due, Fabio e Gordiano, rimandando, i restanti, se sarà opportuno o necessario, a successiva pagina. Per finire questa mancano ancora una ventina di righe: quindi non potranno comunque venir citati prima.

Trattasi di un *De Aetatibus Mundi et Hominis*, suddiviso in 23 parti in cui progressivamente vengono omessi i segni A, B, C, ecc.: ne restano quattordici ampi frammenti rieditati a Parigi (1696) con una intestazione che non posso citare, e in una città tedesca sede di un'importante università di antica origine (1898): beninteso i numeri qui non fanno testo e sono comunque da compitare ad uno ad uno, come fanno i francesi e i turcomanni).

Da puro amatore si cimentò in questo gioco anche un grammatico-poeta di origine araba, Hariri, che assieme a Pierre de Riga, canonico di Sainte-Marie-de-Reims, fa parte di una prima tradizione capace di produrre un'opera continua, e di una certa vastità, ispirata quasi sempre ad un'opera-madre, come i poemi di Omero, o ad ampi passi tratti da testi sacri come uno dei più famosi che non posso qui nominare prima che siano trascorse sette righe che restano per chiudere anche questa non proprio faticosa paginetta.

Si tratta di una tradizione che Perec propone di chiamare con un aggettivo che dirò fra poco: una seconda tradizione, che arriva fino ai giorni nostri, traccia invece una "non-storia" riferita di preferenza a un segno considerato non-segno e caratterizza i «lipogrammi» tedeschi e ausonici. Manca giusto una riga per chiudere: ritengo perciò opportuno rimandare ogni successiva precisazione ad apertura di pagina seguente.

13.

La regola che non posso obvious trascurare in apertura è quella di iniziare con la lettera-segno in precedenza "nascosta". Dopo di che posso procedere con le precisazioni:

a) innanzitutto la serie intera dei titoli del latino di origine egiziana vissuto nel Vi secolo e autore del "*De Aetatibus*" concerne anche un Claudio Fulgenzio e un *Planciades* che dovrebbe avere a che fare con un personaggio citato in Plutarco, Planco, di cui non sono in grado di fornire ulteriori notizie; laddove si parla di "titoli" è da intendersi: «sostantivi riferiti a persona per designarne l'individualità agli occhi degli altri, ognuno dei quali, di solito, si avvale di analoga designazione, attribuita all'atto del nascere o in epoca successiva, solo in pochi casi attribuita a se stesso per libera scelta».

b) alla stessa stregua, laddove si diceva, in precedenza, di "parti" e "particule" sono da intendersi "capitoli" del citato trattato;

c) può essere interessante per qualcun altro appassionato del gioco riportare i titoli delle riedizioni: che si preoccupano di evidenziare ciò che nel trattato originario veniva lasciato alla non del tutto probabile sagacia del lettore. L'edizione parigina si deve a un agostiniano, un fratello Jacques di cui non posso dire qui il resto, che propose l'ante-titolo di "*Liber absque litteris historia*", con successive precisazioni non proprio acute apposte al titolo originale, del tipo "**absque a**" e "**absque z**" e un definitivo sottotitolo che neppure qui posso riportare e che sarà il caso di tralasciare anche in seguito;

d) Pierre de Riga, il canonico, tradusse la Bibbia col titolo di "*Aurora*", definito "leirisiano" dal solito Perec;

e) invece l'aggettivo che lo stesso propone per bollare la tradizione anteriore del «lipogramma» è "**totalitaria**": essa, infatti, "avrà in seguito soltanto degli strascichi deteriori", fra i responsabili dei quali vengono citati: un italiano, Cardone, autore di un "*Alfabeto distrutto*" su cui si potrebbe sospettare qualche interferenza di provenienza aprosiana; un tedesco, F.A.C. Keyser; due francesi, Gabriel Peignot e un

certo Cerdan, a proposito del quale vengono forniti anche: città, anno di nascita e tre telegrafiche note biografiche di cui basterà riportare soltanto la terza: "scrisse anche delle sestine", forse più interessante di quanto non possa apparire a una superficiale supponenza da lettore distratto;

f) gli autori di «lipogrammi» della seconda tradizione, quella che, stabilizzandosi agli inizi del XVII secolo, "traccia la storia della non-lettera R" sono soprattutto, oltre che tedeschi, italiani, definiti alla pagina precedente "ausonici" solo perché la quarta lettera non era pronunciabile nella circostanza, e non per vuota ostentazione di erudizione fastidiosa ed inutile, cosa che qualcuno potrebbe anche aver pensato o pensare in seguito;

Ciò che assicura la continuità di questa seconda tradizione è dunque soltanto, o soprattutto, la R, la cui disparizione pare crei parecchi fastidi soprattutto agli autori tedeschi, per via del suo ruolo essenziale nella lingua quando si rende necessario ricorrere ai relativi. Chi volesse conoscere le considerazioni in proposito dello Schulz-Besser potrà ricorrere directly alla fonte da cui si cita, pubblicata in italiano in un'antologia dedicata alle creazioni e ricreazioni degli oulipiani: qui posso citare soltanto uno dei due relatori, quello francese, che è Yves Hersant, buon conoscitore e attento studioso della produzione dell'OULIPO, senza per questo sottovalutare le conoscenze e l'accuratezza del curatore italiano che ricorda nel "titolo" uno degli eroi ariosteschi.

E con le precisazioni si conclude anche, con buona aggiunta di righe non necessarie né previste, la pagina della disparition n. 13.

14.

Macabro è il primo aggettivo che di solito si ritrova sui vocabolari alla lettera che ora possiamo esplicitare: la parola deriva dal 'ballo dei Maccabei', eroi biblici il cui culto aveva a che fare coi riti mortuari. Sarà perciò accettabile attribuire l'aggettivo alla sorte toccata al povero Rittler allorché propose ai lettori del famoso "I Gemelli", arrivato alla terza ristampa, di sottoscrivere l'altra sua opera, l'"Ottilia", che progettava di scrivere privata, oltre che di A, di B, di C, di CH e di CK: «progetto coraggioso – scrive Perec – del quale purtroppo mai si vide il risultato».

Se poco sembra preoccuparsi Rittler della R, per la scuola italica è il caso di parlare di vero e proprio disgusto per codesta lettera che Orazio Fidele dichiara di voler escludere già dal titolo del suo poema di 1700 versi uscito ad Augusta Italica verso il 1633. Coloro che dissero "privo di pregio" il poema del Fidele lo fecero solo a causa della loro stoltezza: all'opposto, Perec esalta quest'opera che fa parte di diritto della fioritura del periodo lipogrammatico di cui si parla e sembra presagire a tratti la caratteristica precipua della terza fase, quella che predilige omettere le vocali e si sviluppa soprattutto tra gli Iberici. Il portoghese Alcala y Herrera è l'autore forse più dotato di questo terzo periodo: fu lui a comporre quel "delizioso" poema a-vocalico che è i "*Varios efetos de amor*", dove scompare prima la A, poi la E, e via via tutte le altre vocali. Il successo di quest'opera pesò di sicuro sui plagi successivi, dovuti alla faccia tosta di vari rifacitori, fra i quali Isidoro de Robles e Chico Ribera, come pure sul fatto che essa sia stata attribuita prima a Lope de Vega e poi all'autore del "*Chisciotte*".

Altrove la moda avocalica si sviluppa soprattutto per motivi e ambiti epistolari o virtuosistici: si tratta però di testi per lo più di corto respiro, lettere brevi, poesie brevi, dove si può trovare talvolta la perla da ammirare: acrostici, versi a rime obbligate stabilite a priori, o graziosissimi tautogrammi, sempre proposti come "passatempi ludici e piacevoli". La fase predilige giocare sulla scomparsa o la ricomparsa, soprattutto, della lettera E: così, H.Richard Vassal-Fox pubblica quel testo di tre fogli dove ammette solo questa lettera; Wright, all'opposto, poco prima di morire, scrive "*Gadsby*", testo di 50.000 parole dal quale la E scompare del tutto.

La storia del lipogramma è così pressoché arrivata all'ultima tappa: dopodiché resta da meditare su diversi aspetti tutt'altro che trascurabili. Ad esempio sul mutismo dei Rhétoriqueurs di chiara fama,

come li chiama Perec; la ritrosia può spiegarsi proprio col fatto della scarsissima spettacolarità del lipogramma: rispetto ad altre "figure", come l'acrostico, il tautogramma, i versi a rima obbligata, esso, qualora si evitasse di dichiararlo come tale, potrebbe addirittura passare per altra storia. L'esempio più vistoso, per quel che riguarda gli ultimi tempi, sembra proprio essere quello di Perec e del suo libro, dove la scomparsa della vocale si scambia per altra scomparsa.

Oppure si può riflettere su tale proprietà del lipogramma proprio per studiare meglio le sue qualità: "ciò che comporta e ciò che produce". Questo compito, lo stesso Perec preferisce lasciarlo ad altri, dopo aver tuttavia precisato ed escluso le due forme che sarebbero, a suo dire, "eretiche".

15.

Neppure sarà nelli miei intenti attribuirmi capacità che sia ben lungi dall'avere. Qui si entra in pelaghi agitati, duri e difficili da attraversare: infatti si tratta della disparita peut-être più difficile da gestire tra tutte quelle accettate fin dalla partenza: una di quelle che malignamente ci menan per giri inutili di frase ad altri meschini mezzucci che si preferirebbe evitare. Statisticamente si tratta, quasi sicuramente, di una di quelle letteracce che arrecan "fastidi" misurabili alla stessa stregua di quelli paventati dai tedeschi impegnati nella dura battaglia della deuxième phase, in tempi in cui si trattava di bandire dalle scritture la lettera R, che invece abbiam elementi per credere sia abbastanza facile eliminare dalla pagina che le spetterà, ma dalla quale siam abbastanza lungi. E ci sentiam per giunta, alla maniera dei francesi, de ne pas être dans l'assiette, se ci si passa la frase leggermente alterata.

A men che decidiam di attendere, vigili e instancabili, un'altra alba. Ma il «lipogramma» è bestia di tal fatta che mentre ci si crede a metà della pretesa e gratuita fatica si è, in realtà, appena alle iniziali asperrime fatiche da superare.

Né è da pensare che i fili sian facili da tenere assieme per zigzagare ai limiti estremi di grammatiche e di sintassi elementari, mediante saccheggi inammissibili di aggettivi e avverbi, impaniati in labirinti nei quali sarebbe stata faccenda saggia neppure metter piede, date le infinite quisquiglie di cui ci sarebbe da dire circa i fatti e i fatterelli della attuale era, le pazzie del fare e del pensare, gli allucinanti precipizi sui quali un'umanità evanescente pende ed indugia, via via che l'accelerarsi del kaliyuga s'avverte e ci spaventa. Mentre imperversan arbasini et altri capisetta capaci di pastiches affliggenti e tedianti, elzeviri maniacali e petulanti raggiri all'insegna di becere weltanshaung, menate di bassa lega e ciarlataneschi cernécchi, certezze insulse di cerretani, spifferi di cennamèlle e ceralacche incensurabili, mancanza di certezze e certami sanza cimenti, cespiti catturati mediante chiacchiericci indegni, chiatti chierici ciarlanti, cesellanti chimere, ciarpami cicalati su carte patinate e citrulleschi arbitraggi su carte riciclate, cispadane citrullaggini e ciurmaglie civettanti nei civici municipi. E clamidi pendenti su claudicanti clune in cliniche inclementi, crapule sanza creanza fra gli applausi di creduli cretini, cricche criminali assaltanti e crismi insindacabili sulle accademie ad andazzi familiari, inutili crucci su futuri indecrittabili e ludiche crudezze, curvilinee cupidigie e cure cuniculari, cuspidi incanutite e cuticule sparse per campi e città.

Che dire infine delle demenze incurate, dei dandy dabbene e dei decadimenti imperversanti? Dei declamati decreti e dei decrepiti declini? Delle deficienze defluenti e dei deliberati dilatati declinanti dileggi?

Delimitare le disgreganti fughe in avanti: trattasi di deliranti deliqui ma anche di desiderabili e inevitabili adattamenti. A ridestare interessi differiti sperasi in pagine men debilitanti, giacché arrabattarsi è differente dall'imbattersi e dal dibattere. Le rimanenti righe serviran ad esaurire la dichiarata diarrea segnica e le dilatate figure semantiche distinguibili a malapena dai disturbanti eccessi.

Divertimenti di tal fatta dan a divedere eccitamenti gratuiti per effimeri giri di frase: ma giunti furfantescamente alla fine alfin quietati chiediam venia.

Giuseppe Pettinau,
2001,
2001, olio su tela,
cm 90 x 120.

16.

Ohibò! sarebbe davvero il caso di scomodare sfruttati versi danteschi e rallegrarsi di non aver rinunciato alla lotta. Abbiamo dovuto liberarci di tutta la zavorra, tema incluso, onde riuscire a toccare il fondo senza restar sommersi, tralasciando quistioni che sarà bene riesumare e riordinare mentre ci inoltriamo nell'ultima decade del secolo, del millennio e del divertissement. Tornando ovviamente al caro amatissimo Georges come alla guida che ci fa attraversare codesto inferno: egli è entrato nell'Ouvroir a sei anni dalla fondazione, su sollecitazione degli amici, Queneau e François Le Lionnais, che gli chiedevano di contribuire all'elaborazione di nuove regole del gioco, arbitrarie e irrisorie, tali da stracciare alla lingua quella sua maschera convenzionale e autoritaria che fece intuire a Roland il suo carattere "eminentemente fascista", costringendola, com'è stato recentemente ridetto e riscritto, «a rivelarsi nelle sue strutture nascoste». Affinché una nuova creatività scaturisca da questo gioco occorre che esso sia quanto mai arguto e brillante, intelligente e brioso, intelligente e anticonvenzionale: trattasi infatti di aggredire i fondamenti

stessi di un ordine "inaccettabile": come dice Lanfranco occorre "aggredire il linguaggio al fine di 'esaurirlo', e forse riuscire a rigenerare sui suoi detriti un nuovo universo di discorso.

Qui è da ricercare l'insistente curiosità di Georges nei confronti del «liPogramma», non certo al fine di mostrare inusitate quanto astratte abilità: in esso egli trovava la smodata soddisfazione di un istinto costante quanto infantile, ovverosia quel gusto e quell'amore nei confronti dell'accumulazione, dell'imitazione, della saturazione, dell'automatizzazione di cui egli stesso diceva illustrando la genesi del suo grande romanzo, che eminenti critici scambiarono con una storia arzigogolata che avrebbe alluso a quella reale accaduta a Ben Barka.

Naturalmente George non aveva nessuna intenzione di rinunciare a ciò che qui tranquillamente si mette da un lato: la struttura della narrazione, l'affabulazione, l'azione e tutto ciò che è elemento essenziale o modalità irrinunciabile del romanzo moderno. Risorgendo dai cascami e dalle scorie della reificazione e aderendo al dogma del dominio assoluto del significante, affidandosi a un "canone" straordinariamente arduo quanto senza senso agli occhi di chi legge senza conoscere la soluzione, George concluse il romanzo, trovandolo alla fine "sbilenco" ma anche "alquanto soddisfacente", denso di creatività; tale insomma da soddisfare quell'istinto smodato e infantile del quale si diceva.

Successivamente restituiva il maltolto con "Les revenentes": un intero romanzo che ammette solo la vocale sacrificata. Si tratta, com'è stato giustamente detto, di un autentico gioco di massacro di significati e significanti, condotto attraverso eterogrammi, clausure/chiusure, cruciverba, ulcerazioni, classificazioni, minuziose rassegne di sogni e di luoghi, di ricordi banali e frammentari ma fondanti della memoria individuale, cataloghi di oggetti e segni che registrano le nuove regole a cui obbligare la lingua, sottraendola al suo carattere autoritario, o sottraendosene. Si tratta di "regole arbitrarie ma rigorosamente razionali, tremendamente serie e derisorie, 'accademiche' e dissacranti, grevi e leggere" fuori dall'automatismo della "comunicazione sociale" che concedono totale autonomia al "montaggio". Che restituisce ai termini del discorso "una condizione originaria, infantile", tale da ristabilire qualcosa che diremo e che costituirà il tema della successiva tornata.

17.

Proprio di ciò si tratta, infine: di come si possa restituire le parole al "rapporto speculare e univoco" tra le parole stesse e le cose. Rispetto a cui potrebbe tornare opportuna la recente anche se tardiva lettura del pellegrinaggio orientale di Hesse, allorché egli domanda al servitore Leo «perché mai gli artisti sembrassero talvolta uomini soltanto per metà, al contrario delle loro immagini così inconfutabilmente vive». Leo rispose che lo stesso avviene con le madri, dopo che hanno partorito e dato tutto ai figli e diventano, a loro volta, poco appariscenti e nessuno più le cerca.

«È triste, però», commenta il protagonista.

«La legge vuole così», osserva Leo.

«Che legge è?»

«La legge del servire. Chi vuol vivere a lungo deve servire. Chi invece vuol dominare non vive a lungo».

«Ma allora perché tanti aspirano al dominio?»

«Perché non lo sanno. Pochi sono coloro che nascono per dominare e restano sani e sereni. Gli altri invece, che si fanno padroni a furia di gomiti, finiscono tutti nel nulla».

Non so se il nesso apparirà abbastanza e immediatamente chiaro, o se non saranno necessarie più sottili e particolareggiate mediazioni per ripescare il filo del discorso.

Prima di tutto: Esiste, è mai esistito, o si può soltanto ipotizzare un "rapporto speculare e univoco" tra le parole e le cose?

Siddharta sosteneva saggiamente che «Le parole non fanno bene al senso segreto: ogni cosa diventa subito un po' diversa, un po' falsata, un po' strampalata anzi: ciò che per un uomo è tesoro e saggezza per un altro ha sempre un tono di stoltez-

za». Chi mi assicura che la stessa cosa non stia accadendo hic et nunc a me stesso che tento di piegare parole altrui al senso strampalato di cotesto lipogrammatico discorso? E cosa ne direbbero, se li potessi fruttuosamente consultare, i patafisici contemporanei?

Più accettabile e pacifico, mi sembra, il risultato più immediatamente "produttivo" dell'operazione perechiana: «ristabilire un rapporto tendenzialmente decondizionato e 'libero' tra la facoltà di nominare e la capacità di vedere», dove la sottolineatura dell'avverbio è d'obbligo.

C'entra tutto ciò con una storia rimasticata e lipogrammata del lipogramma, artificio letterario così desueto, così poco 'spettacolare', così desolatamente gratuito per chi non lo legge e così splendidamente gratificante per chi si imbarca a scriverlo?

Per George la posta in gioco era il "saper vedere". La scelta del linguaggio come «luogo o labirinto della schiavitù e della libertà possibile». Come Gaspard Winckler, uno dei protagonisti de "La vie mode d'emploi", Perec ha voluto essere un testimone. Accontentandosi di imparare a muoversi con sempre maggiore abilità dentro il labirinto.

Di "sfida al labirinto" parlava anche Italo Calvino in un suo celebre saggio, proprio per affermare "contro le posizioni del rifiuto e dell'evasione il riscatto estetico-morale del mondo meccanizzato", e salvare, mediante la creazione di una "bellezza altra", da imporre alla realtà, «una carica morale di non rassegnazione, nell'amore per le cose della vita e del lavoro, nell'urgenza di vederle come in un anticipato mondo nuovamente umano». (**)

(**) «Questa letteratura del labirinto gnoseologico culturale – scriveva Calvino a conclusione del suo saggio – ha in sé una doppia possibilità»: da una parte l'attitudine ad affrontare la complessità del reale e del rifiuto delle visioni semplicistiche, a creare la "mappa particolareggiata" del labirinto; dall'altra «il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto e del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo». Avvertendo che i due atteggiamenti non si possono sempre distinguere con un taglio netto, Calvino aggiungeva che resta fuori comunque «chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà», mentre del gioco del perdervisi dentro fa parte anche «un certo accanimento a trovare la via d'uscita».

18.

Questo accanimento non implica eccessi di caduta nella pesantezza, sia del canone che del suo opposto: di qui in avanti non ci sono più concesse le desinenze ma quel che va detto va detto, o citato, anche a costo di aggiunte che vengono meno al contesto canonico. Ovviamente sono possibili successive utilizzazioni, dal momento che, nella fase, i contesti non mancano.

Se fu difficile ai tedeschi l'adempimento del canone, date le esigenze della lingua, in omaggio a un'omissione canonizzata dal filone a quel tempo dominante, non meno difficile ci viene la fedeltà concessa a un canone imposto soltanto dal gioco dove ci illudiamo ci sia anche un qualche accanimento, sebbene non assoluto, della volontà che conduce, alla fine, a una via d'uscita che appaia dignitosa anche nel caso in questione.

Infatti anche la mia seconda lingua abbonda del segno innominabile, non solo in ciò che attiene alle desinenze, ma anche in ciò che attiene alla compilazione di testi nei quali il gioco non sia fine a se stesso.

Ma esiste poi un gioco finalizzato a qualcosa di dissimile o di opposto a se stesso? Da poco sostenevo, non so più con chi, che l'uomo è nato col gusto del gioco, tanto più del gioco che non abbia finalità seconde o qualcuno che lo utilizzi ad usi e fini secondi; e che solo nel gioco l'uomo dimentica e non sente la fatica. So bene che l'enunciato somiglia alquanto all'invenzione dell'acqua calda, e tuttavia chi mi ascoltava, se anche mi ascoltava, non è che facilmente convenisse col mio assunto. Onde con esemplificazioni e aggiunte tentavo un ampliamento del contesto: ottenendo alla fine soltanto un tiepido assenso ad alcuni degli esempi addotti. Dal che ho dedotto anch'io che non ci sono facili vie d'uscita alla condanna che l'uomo ha da tempo subito – almeno dall'epoca della cosiddetta civilizzazione mesopotamica, così sostenevo, della negazione del gioco fine a se stesso. Ad esempio: non bastano le iniezioni di citazioni dotte e qualificate affinché un testo diventi, se non leggibile, almeno convincente, o

"dicente". Pochi sono al momento quelli che appaiono intenzionati a compilazioni di testi, comunque divulgati, che non siano solo, a giudizio di molti o di pochi, decenti ma che siano, anche, "dicenti". Si sa che viviamo nell'epoca dell'inutilità e del consumo totale degli eventi, a discapito della qualità o dell'effettivo "peso" degli stessi eventi. Si sa che la voglia di gioco a volte ci spaventa, e che il "piacevole" quasi mai coincide con ciò che effettivamente è tale. Infine l'omissione imposta obbliga a uno stile eccessivamente ellittico. Ci salva a malapena quel tipo di buona volontà che di solito suscita un po' di pietà in quelli che ci conoscono come compagni di viaggio e di investigazione delle vie d'uscita.

A quella agognata le contingenti statistiche consonantiche oppongono una decina di linee di non facile compilazione: così come non è facile che si individuino meno di cinque esempi di segno vietato in una qualsiasi linea non vincolata da limiti o dal limite specifico al quale qui ci si sottopone. La via d'uscita, come già sottolineava Calvino, spesso è solo la chiave di passaggio a un nuovo inghippo: in questo caso, una specie di passaggio obbligato che via via ci conduce, di volta in volta, a quegli inizi cui accennammo citando i nomi di Laso e dei suoi immediati seguaci.

19.

Riguardo all'iniziatore i trattati canonici non dicono molto: probabilmente per via di una produzione definita come "non rilevante" andata per lo più perduta. Lo dicono meritevole di breve ricordo, almeno come tramandato modello di Pindaro, ma anche come autore, a quanto pare, del primo trattato teorico di armonia: nel quale indagò i rapporti delle "gamme" armoniche con i vari generi letterari. Applicò poi tali principi alla riforma del ditirambo che, dopo Arione, modificò e rinnovò, pare in ordine alla comparazione con l'andamento delle melodie frigie, privilegiando quindi una linea che verrà poi definita come "imitativa". Il nome è citato accanto a quello di due donne che arricchirono la tradizione lirica beotica, Mirtide di Antedone e Corinna di Tanagra: la prima avrebbe influenzato, anche lei, Pindaro, ma Corinna le rimprovera di aver accettato, un tempo, una gara con lui, che come donna avrebbe dovuto evitare o non avrebbe comunque dovuto accettare. Neppure di Mirtide rimane nulla (provare a contare, per verificare quanto affermato poco prima, quante erre compaiono in una riga qualora non valga l'obbligo di rinunciarvi e quindi quanto può tornar difficile farne a meno, anche quando vogliate limitarne l'impiego). La fortuna fu certo più benevola nei confronti di Corinna: infatti un papiro ci ha tramandato notevoli frammenti di due **nòmoi**, un altro alcuni frammenti di altri titoli, fra cui il *Beoto*, un'*Euonimia*, *Iolao*, il *Ritorno*, le *Figlie di Minia* e una probabile *Tanagra*. Ciò ha fatto in modo che i compilatori di manuali didattici le concedano ben più delle poche righe dedicate all'inventore del lipogramma, con aggiunte circa il tono piano e narrativo delle di lei opere, il gradevole tono di favola antica e la grande levità di metri e ritmi; pur non concedendole quel talento eccezionale che invece dovremmo attribuire all'altro. E anche qui dovremmo riflettere e andare più a fondo alla faccenda: il che non vuol dire affatto togliere niente di quel che è dovuto a Corinna e a Mirtide.

Che Pindaro abbia avuto come modello l'uomo di Ermione potrebbe venir confermato da un'Ode purtroppo perduta nella quale pare non compariva mai la lettera che neppure qui compare, o per lo meno quella da cui l'attuale deriva: per qualcuno, come probabilmente già accennato, l'Ode era priva di Zeta (Perec accenna a una notizia erronea trovata alla voce "lipogramma" dell'*Enciclopedia* di Berthelot), mentre confermano di aver avuto a loro volta notizia dell'ode pindarica Ateneo, Clearco e qualche altro. Nella "*Letteratura greca*" del Cantarella ricorre almeno una volta il nome dell'uomo di Laranda al quale è dovuto il primo rifacimento lipogrammatico dell'*Iliade*; mentre un po' di più è detto di Trifiodoro, del quale vengono ricordati, accanto all'altro poema rifatto, i perduti *Marathoniaca*, un poema dedicato a Ippodamia e un altro

poemetto di 691 dattili dedicato alla caduta di Ilio: in dettaglio viene citato un frammento nel quale all'aurora viene accoppiato un aggettivo che creerebbe un effetto di variazione poco comune. Trifiodoro era un convinto ammiratore dell'egizio Nonno di Panopoli, del quale avrebbe adottato la riforma che riduceva a nove le trentadue varianti del noto metro omerico. Naturalmente tali notizie potranno apparire all'ipotetico eventuale lettore un neanche tanto originale riempitivo per celebrare in qualche modo un ritorno alle origini che non troverebbe accorati fautori in alcuna parte del mondo, qualora il lipogramma torni in auge, per qualche anormale motivo che non ci è dato di anticipare o di antivedere.

20.

Siamo ormai alla fase in cui le occasioni di riuscire a dire qualcosa che vada al di là di una semplice esecuzione dell'esercizio si riducono a poche: il segno a cui ora dovremo rinunciare non sembra uno di quelli dei quali sia difficile fare a meno. Per farsene un'idea si può calcolare la ricorrenza del segno nelle righe conclusive del paragrafo appena concluso: in dieci righe il segno ricorre con una presenza da due a nove; la media delle sue comparse dovrebbe essere quindi di una o due per riga. Non dovrebbe quindi esserci spazio per scuse o recriminazioni.

Una delle riflessioni che si rendono necessarie per una conclusione non peregrina del discorso (una di quelle di cui non si dovrebbe fare a meno) riguarda lo **scopo**. Chiedersi la ragione del gioco significa, in primis, come già si diceva, non riuscire ad acquisirlo come gioco in sé: ma è una domanda di cui, pare, non si può proprio fare a meno. Anche Perec volle spiegare, insieme allo scopo, il "pungolo" e la "mira" che lo accompagnarono nella compilazione del suo romanzo. Non è possibile parlarne qui, per via dell'eccesso di parole qui irriproducibili che ricorrono nel pur breve discorso, se non per qualche accenno ad alcune delle parole cui egli ricorreva per spiegare, assieme al pungolo e alla mira, la causa: parole-chiave come "caso", "sfida", "a-priori", "abbandono al richiamo", "libido d'accumulazione", "bizzarria", "fascino della malizia irrisoria, del paradosso, dell'immaginazione al di là dei normali confini"; laddove solo alla fine si parla di "obblighi da soddisfare". Spero di aver modo di riprendere almeno i passaggi essenziali del discorso: per ora occorre considerarsi paghi di ciò che è possibile accennare. Una seconda riflessione dovrà riguardare invece la mia mancanza di scopo, a meno che non possa considerarsi uno scopo quello di far passare il flusso d'ore a disposizione, dopo aver concluso la messa in opera di una libreria, aver preso confidenza col nuovo programma di grafica, aver deciso di concludere in un modo diverso il romanzo che credevo di aver concluso l'anno scorso, aver espresso un deciso no al bisogno di recriminare di cui pare che nessuna donna sappia o possa fare a meno, preferendo farmi un breve giro del nuovo rione e raccogliendo alcune informazioni preliminari sulle norme e le spese circa una frequenza bigiornaliera del luogo non nominabile in cui si va per cercare di rassodare le fiacche membra.

"Scopo" deriva da una parola greca che significava "mira" ed era connessa con un verbo di origine indoeuropea che significava 'guardare': il suo primo senso ha dunque a che fare col bersaglio; è il luogo su cui si dirige la linea di mira del pezzo per dirigere in modo preciso la bocca da fuoco; in connessione con il primo senso si parla di "mire a scopo" e della scacchiera scorrevole in bianco e rosso o bianco e nero che serve per la mira. Nel senso originario, quindi, 'mirare a uno scopo' dovrebbe significare 'mirare sulla scacchiera'. Aveva proprio ragione Perec a dire che bisogna imparare a guardar bene. Ma occorre anche vigilare e difendersi per non incorrere nelle due devianze principali connesse allo "scopo": la **scopofilia**, che è una forma di voyerismo e la **scopofobia**, che è la paura morbosa di farsi vedere.

Di più, nel pochissimo spazio che ci rimane, non possiamo dire: ma è meglio procedere così, per allusioni e vaghezze, cercando di colpire a caso sulla scacchiera o muovendo i pezzi ad occhi chiusi; o per sublimazioni connesse ai giochi di parola.

21.

«Todas vocales son importantes», pare dicesse l'abile lipogrammatista di origine iberica. Ma in castigliano 'vocal' significa anche 'consigliere', ovvero 'membro di consiglio o associazione a carattere ricreativo morale, benefico, sportivo o sociale': perciò è possibile che l'anonimo si riferisse a cose o faccende diverse dalle nostre. Che concernono soltanto la risibile interrogazione circa la diversa importanza da dare alle vocali a seconda della loro ricorrenza statistica. Prendendo a caso la pagina precedente del presente testo è possibile riscontrare la diversa incidenza delle vocali nell'idioma adoperato: la A e la E sono certamente le vocali maggiormente ricorrenti; poi vengono la I e la O, pressoché a pari merito. Dal che è possibile derivare non la regola ma la circostanza che la vocale che costì si tace sia la meno importante della serie.

Ora dovrei lasciar da parte la compilazione e interessarmi con maggior solerzia della faccenda del box-doccia da montare, per evitare il rischio di confermare l'aspra critica che proprio ieri mia moglie mi rivolgeva di patire di forme di egoismo infantile che mi estraniano totalmente dalla realtà di ogni giorno e mi rendono odioso agli occhi delle persone che condividono con me tale realtà. La circostanza ci riporta, sempre per vie traverse, al senso e al significato degli "scopi".

«Bastano pochi millimetri a far la differenza», diceva l'altro mattacchione che ancora non poteva sapere di differenze e altri sottili orpelli del pensiero debole: il box non va bene, bisognerà aspettare che arrivi l'altro tipo e sperare che arrivi prima delle sedie. I tempi degli artigiani, che ti facevano aspettare anche mesi per aver l'opera finita ma potevi andare in bottega a vederla crescere giorno dopo giorno, sono irrimediabilmente finiti. Anche se col trionfo del bricolage, in certo senso, gli artigiani si moltiplicano. Anche gli artigiani della parola, delle note, delle matite e dei pennelli, della videoscritta e della grafica elettronica.

Inoltre dovrei telefonare alla figlia minore che proprio oggi compie sette anni, e poi decidermi a scrivere al gentil Ròiss che tramite l'amico Bosich mi ha omaggiato di ben tre copie della preziosa rivista "*MerdRe*", segno che dice che... e dice a..., semiologicamente parlando e intendendo, antologia periodica del sapere patafisico, prodotto di sorgente che si traccia il percorso fra ostacoli non solo artificiali non prevedibili ma solo preventivabili. Ne traggo, per sottoporlo a leggerissimo trattamento lipogrammatico, la breve nota di Jarry – tratta da "*La Candela Verde*" – scritta il primo di marzo del 1901 (ricordo che le cifre, nel presente caso, non contano) e intitolata "*Il Martedì Grasso*":

«Saremmo rimasti male se non fosse **arrivata** affatto la neve il Martedì grasso, perché ci avrebbe privati della facile soddisfazione di classificarla fra i coriandoli. Dopo **molte** ore di veglia, la nostra speranza non è stata **ingannata**: è nevicato e potemmo verificare che il Padreterno s'era rigorosamente conformato alle disposizioni della polizia che vietano i coriandoli **di molti colori**. Benché abbia il monopolio igienico di coriandoli *fondenti* e **per ciò** non potendoli **reimpiegare**, la [...] neve non è stata rossa e **celeste**, né rossa, **celeste** e gialla, né rossa, **celeste** e bianca; ma bianca, semplicemente bianca, **del** bianco candido come neve, come sempre». [Le sottolineazioni corrispondono a scambi obbligati]

22.

Un attento lettore, giunto alla quartultima pagina, si renderebbe subito conto di ciò che è necessario per compilare un lipogramma: io posso soltanto consigliare di tenere un dizionario a portata di mano, meglio se corredato di un'appendice dei sinonimi e dei contrari, e di lasciare libero corso al flusso automatico della memoria e dell'immaginazione. Naturalmente sarà bene tener conto dell'ottima definizione roissiana circa la sorgente che si traccia il percorso fra ostacoli che solo è possibile presagire.

Nel secondo capitoletto del "*Pellegrinaggio in Oriente*" Leo scompare e nessuno sa rendersi conto della ragione che lo ha indotto ad abbandonare i compagni proprio nella pericolosa gola di Morbio Inferiore per quanto risulti presumibile che la sua scomparsa non fosse

affatto un caso ma un anello della catena di ostacoli (Hesse parla di «persecuzioni con le quali il grande Nemico cerca di far fallire la nostra impresa» e usa, naturalmente, l'imperfetto) che inducono in ognuno quei presentimenti di minacciosa fatalità che accompagnano sia le grandi imprese come quelle più futili. Forse non resta, anche a noi, che accamparci nell'aspra gola di frontiera e attendere che la situazione si sbrogli da sola. Bisogna sapersi abbandonare alla spinta del caso, come dice Perec, e aspettare che il compito si renda "spiritoso" e mostri tutte le sue pieghe affascinanti: a quel punto basterà abbandonarsi fino in fondo al suo richiamo, fiduciosi sulle infinite possibilità che ha l'immaginazione di supplire alla totale mancanza o contingente assenza dell'ispirazione. Più tardi, allorché ci si sente ormai in grado di dominare il compito sarà buona cosa cercare di impartire al narrato, o al semplice elaborato, quella **condotta simbolica** che prelude all'esplicitazione, chiara e precisa, della Norma e permette, se è il caso, la riplasmazione finale. Per esempio, ripartendo dalla fine e accoppiando le scomparizioni: a due a due, a tre a tre, o come meglio si creda di essere in grado di procedere. Tener presente la scacchiera e non mirare a caso: cercare insomma di colpire il bersaglio, se non al centro almeno nei suoi pressi.

Una pagina di cinquanta righe scorre abbastanza in fretta, se si è contratto un minimo di abitudine,mentre nelle periferie il tempo scorre ancora lentamente, non ha subito per intero l'accelerazione forsennata che di ora in ora gli è imposta dal regno del numero e della quantità. Alla fine, comunque si decida di pensarla o classificarla, l'opera mostrerà i suoi tratti accettabili rispetto ai molti, o pochi, obblighi soddisfatti. Di più, francamente, non saprei consigliare. Se non ricordarsi di Mazzeppa, il turfista per il quale era importante cadere copiosamente, sicché seppe costruirsi un sistema tutto suo di tenersi in sella, ad onta della monta americana. È tempo che ognuno sappia costruirsi il sistema più adatto per tenersi in sella: così parlò Zarathustra, al di là (o al di qua) delle posteriori mistificazioni.

«Lei intende insinuare qualche oscuro rapporto fra Nietzsche e la letteratura potenziale?», chiederebbe a questo punto il critico pedante.

«Neanche per sogno!», sarebbe la risposta, «ho detto così, per caso, abbandonandomi fino in fondo al mio richiamo. So che per Lei è una colpa. Ma non posso farci niente».

Il critico mi guarderebbe, forse, allo stesso modo con cui quel tale che andò dal tabaccaio pedante credendo di ottenere in tempi rapidissimi l'agognata scatola di fiammiferi ebbe a guardare il signore di bassa statura che, per poter ottenere il rotolo di carta igienica del colore più adatto alle piastrelle del bagno, fu costretto a portarsi dietro un campione e a mostrargli, già il giorno prima, nientemeno che il buco del culo.

23. [W]

Volendo potrei concludere nella tarda mattinata o meglio nel primo pomeriggio. Saltando il pasto, visto che sono le dodici e cinquantotto e la giornata è, a dir poco, magnifica. Ma non vorrei irritare vieppiù la sposa, già ai limiti della sopportazione, per via del mio frequente sottrarmi alla quotidiana convivenza per inoltrarmi in grafici o in differenti sottrazioni di segno. Che fare, a proposito, della Vudoppia, come volgarmente si denomina in questa lingua che non l'ha mai voluta considerare vis-à-vis, se non per supplire all'impossibilità di rendere correttamente certi forestierismi d'uso comune? Basti pensare a '*vafer*', a '*kivi*', a '*valzer*' e a '*valchiria*', a '*var-gamÈ*, a '*vatt*' o a '*varrant*', ai Vatussi e ai Vellerismi. Credo proprio sia il caso di procedere a un'ultima ricomparsa compensativa, con una preliminare, ma breve, rassegna dei forestierismi più affascinanti: cominciando dal *Wahabismo*, il movimento dogmatico sorto due secoli orsono allo scopo di purificare l'islamismo di tutte le innovazioni successive ai primi insegnamenti, come l'uso del tabacco e della musica, il culto dei santi e l'abitudine di radersi. C'è da chiedersi: andiamo per caso incontro a diversificate ma sottili forme nuove di wahabismo occidentale?

magari proclamate in nome dell'estremo tentativo di salvaguardare l'ambiente? E che ne sarà, in tal caso, degli ultimi appassionati del Wellerismo? assisteremo a nuove subdole forme di persecuzione, per cui sarebbe bene procedere fin d'ora a un'adeguata organizzazione del dissenso, che possa salvaguardare un minimo di libertà alla ricerca?

Trattasi di domande alle quali non mi è agevole rispondere: per cui ci si dovrà accontentare, anche in questo caso, di rendere preventivabile l'imprevedibile. A meno che non si tratti del solito "osso wormiano", vale a dire di una delle tante osservazioni superflue e soprannumerarie di cui è costellato il testo, prima di poter procedere alla revisione e riplasmazione necessarie. Anche di questo mi piacerebbe discutere con Roiss, ammesso che abbia voglia e tempo di parlarne. Pur senza sapere ancora quanto weslianismo possa esserci nelle sotterranee correnti della patafisica contemporanea.

Infine, lasciando da parte ogni residua remora, converrà abbandonarsi alle suggestioni e parlare dello *Shwêta-dwîpa*, l'"isola bianca" che si situa nelle lontane regioni del Nord, una delle diciotto suddivisioni del *Jambu-dwîpa*, "Terra dei viventi", "soggiorno dei beati", "isola dei Santi"; "isola verde" per i Celti, al centro della quale s'innalza la "montagna bianca" che non può essere sommersa da alcun diluvio, come il Paradiso terrestre, e la cui cima è di colore purpureo. Essa corrisponde al *Mêru*, la "montagna bianca" circondata da una fascia verde, o da una cintura dai colori dell'arcobaleno, sulla cui cima brilla il triangolo di luce: qui è la casa di Ariel, l'ultima Thule, e, forse, il centro supremo nascosto durante il Kali-Yuga.

Laddove lo spazio e il tempo non sono mai separati né separabili le sette "isole", i *dwîpa*, emergono ciclicamente e formano un loto attorno al *Mêru*, orientate in rapporto ad esso come dice la leggenda dei "sette passi": dal Cuore dell'Universo si dipartono le distese infinite nelle varie direzioni: esso comprende l'alpha e l'omega e in lui si compiono le sei fasi del tempo. E ogni faccia ha uno dei colori dell'arcobaleno; e la sintesi dei colori è il bianco.

24.[Y]

Woah! direbbe il ragazzotto col motorino impennato, imitando Corvo Rosso. Ma anche la Ypsilon merita un trattamento speciale di tipo compensativo, anche se ormai la lingua del Sì non può farne a meno per dire di Yacht e di Yoga, di Yen e di Yankees, di Yèti e di Yé-. E come potrebbero farne a meno, ormai, e soprattutto, gli Yes-men di cui pullula la penisola e il cui sgradevole odor di Yucca infesta ormai anche le isole, sopravanzando quello dei mirti e delle ginestre?

Per difendersi dal loro odore pare ci sia soltanto un antidoto: un sottilissimo profumo a base di Ylang-ylang, voce filippina che indica un albero delle Anonacee, originario dell'Asia, dai cui fiori si ricava un'essenza aromatica detta Cananga odorata. Il Cananga piace molto alle manguste e delizia l'olfatto dell'ornitorinco ridens.

Marcel Appenzzell, lo sfortunato etnologo austriaco, tentò di ricavarne una certa quantità da un boschetto di Anonacee nel cui folto aveva costruito una specie di Yurta, la tipica tenda di feltro dei nomadi mongoli dell'Asia centrale che contava di recarsi a visitare dopo il fallimento dell'ultima spedizione alla ricerca del popolo fantasma dei Kubu, che i Malesi chiamano indifferentemente sia *Orang-Kubu*, "coloro che si difendono", che *Anadalam*, "coloro che abitano nell'interno". Il tentativo di Appenzzell riuscì solo in parte, ma il tanto che bastava per procurarsi delle visioni, nel corso delle quali vide come in sogno Fatma nella stessa forma in cui era già apparsa ad Hesse sotto il falso nome di Ninon, nota come "la straniera", ed ebbe con lei un indimenticabile, interminabile contatto carnale. Che è poi il punto esatto da cui sarebbe dovuta iniziare questa storia se non mi fossi anch'io imbattuto nella celeberrima frase del poeta Novalis, allorché si chiede «Dove mai andiamo?» e si risponde da solo: «Sempre a casa».

Appenzzell, ad ogni modo, era riuscito a ricavare dello yogurth dalla lattiginosa sostanza che aveva ottenuto strizzando i capezzoli ciechi di uno strano animale sco-

Giuseppe Pettinau, *La nascita del volto*, 1998, olio su tela, cm 90 x 122.

nosciuto ai manuali zoologici occidentali: Appenzzell lo aveva potuto appurare durante un breve soggiorno a Graz (Stiria) dove era stato, prima di partire, assistente di etnografia di un professore amico di Marcel Mauss (com'è noto, sarà proprio Mauss ad affidargli, in seguito, un seminario sugli usi e i costumi degli *Anadalam*, che in un certo senso avrebbe costituito l'inizio delle sue malinconiche avventure in terra malese). Nel suo provvisorio rifugio Appenzzell disponeva, per sua fortuna, di uno yatagàn, la caratteristica scimitarra malese, con la quale aveva cercato di spaventare lo strano animale per costringerlo a prostituirsi: ma alla fine l'animale si era stancato anche lui della presenza dell'etnologo e lo aveva abbandonato per sempre, nonostante i tentativi di raggiungerlo brandendo minacciosamente lo *yatagàn*, che ormai non gli faceva più nessun effetto.

È chiaro che non c'è più spazio sufficiente per raccontare la storia fino alla fine, per cui bisognerà accontentarsi di stilare un paio di osservazioni conclusive: la prima è una piena conferma dell'invito di Perec a non arrendersi, fiduciosi nel fatto che prima o poi, da una norma tanto più

ardua quanto all'inizio priva di significato, può sempre uscire alla vita, "parola su parola, inchiostro su carta", un romanzo di cui, nonostante l'apparente bizzarria, si può, alla fine, essere più che soddisfatti, appagando fino alla sazietà un istinto connotato di infantilismo; la storia che, come la sorgente interrata, sbocca fuori quando è troppo tardi e il pellegrino è ormai quasi totalmente disidratato, si può sempre riprendere e raccontare da un'altra parte magari inventandosi nuove regole, un po' più complicate di quanto non sembrino essere quelle già usate, una volta che la composizione è arrivata all'ultimo capitoletto. Ed era questa la seconda osservazione conclusiva da stilare.

25.[Z]

«Yes!» zirlò lo zigolo zigzagando attorno allo zingaro che zoppicava nei pressi di uno Ziggurat dopo aver zigrinato uno zerbino e aver zurlato a ziro con una sua zampognetta zigàna, per la quale era diventato lo zimbello dell'intera zincotipìa zinganesca nella quale era provvisoriamente addetto allo zincaggio. E lo zigote ziffò la zigena troppo zelante zigrinandole le ali: «Meglio gli zetacismi degli zigoti zuzzerelloni!», zentenziò lo zio appassionato di zetetica ma costretto a uno zotico zampettar da zappaterra dovendo, per giunta, zaffare i tini dove zampillava la zàffera. «Io avrei voglia di uno zabaione», disse a un tratto lo zeugita. «E io di indovinare uno zeugma», disse il falso zelota.

Dopo di che la giornata cambiò all'improvviso. C'erano solo poche nuvole sfrangiate, al mattino: più che una minaccia, un ornamento del cielo, un ricamo. Invece confinarono il sole in un angolo discosto dell'occidente e cominciò a piovere. Per giunta si levò un subdolo vento di levante che fece rabbrividire la pelle nuda di Ninon, nota come "la straniera", proprio mentre le mie lente e studiate carezze cominciavano a produrle qualche leggero fremito dietro le ginocchia. Non ero sicuro che il nome dell'animale non comparisse sul manuale: forse si trattava semplicemente di un vuoto improvviso quanto improvvido della memoria, dopo la terribile delusione seguita alla fuga imprevista ma imprescindibile dei *Kubu*.

Zalòfo: forse era questo il nome ezatto dell'animale: trattazi di un mammifero carnivoro, pinnipede. caratterizzato da corpo zlanciato, con capo zottile e appuntito, mantello di color bruno, che talvolta prezenta zigrinature da zebra, ma privo di criniera e con voce zimile a un latrato. Ma quello zàmbo di Appenzzell, così zelante quando si trattava di zampettare dietro a zazzeruti decani, non riusciva più a rendersi conto della zona in cui, zimile a un Zaglosso, zebellava qua e là incapace perzino di zpegnere una candela a colpi di zacco. Immerzo ormai in una confuzione tra zogno e realtà popolata di fantazmi, lo zitellone vagava impazzito, zoppicòni, nel bozco odorozo di zagare di Zumatra che aveva prezo per fiori ezotici, e pietozamente zigava.

Cioè emetteva quel suono pietoso, stridulo e acuto, attribuito di solito al coniglio, povero Marcel, ignaro persino di pagare il terribile scotto d'aver voluto spingere agli estremi l'insegnamento del suo maestro Malinowski, di essersi ingenuamente fidato della falsa guida malese, quel tale Soelli col quale aveva cominciato a risalire in piroga il corso infido dell'Alritam, detto, non a caso, il fiume nero. Nei primi giorni avevano, se non altro, incontrato qualche raccoglitore di gomma d'hevea, qualche trasportatore di legname pregiato che guidava sulla corrente i suoi tronchi mastodontici. Avevano risposto con aria torva ai timidi saluti, senza fornire nessuno dei dati che lui avrebbe voluto conoscere in cambio dei soliti doni scambiati dai viaggiatori che si incontrano occasionalmente lungo il corso dei fiumi. Poi si erano ritrovati completamente soli.

O infame zanaiòlo di Zoelli, zeba zecca e zebù, che prima mi hai zatterato con una zanata di zavorra e di zanfrusaglie in questa zolfara di merda. E qui mi hai azzerato, dopo aver zazzeato per anze puzzolenti, coperto di zéccole, inzaccherato, senza neppure uno zinzino di zibibbo con cui zunzullarmi, o cornutizzimo zigote zigomorfo!!!

Giuseppe Pettinau, *La giostra del diavolo*, 1997, olio su tela, cm 90 x 110.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI:

CINTI, Decio, *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*, IGDA, Novara, 1986.
ZINGARELLI, Nicola, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 11ª ediz., s.i.d.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI SPECIFICI:

OULIPO, *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 1, Paris (Ramsay) 1987.
OULIPO , *La letteratura potenziale*, ediz. ital. a c. di R. Campagnoli e Y. Hersant, Bologna (Clueb) 1985.
PEREC, G., "Storia del lipogramma" e "Un romanzo lipogrammatico", riportati in OULIPO (1985), cit., pp. 77-99.
PEREC , G., *La vita istruzioni per l'uso*, Milano 1984.
BINNI, Lanfranco, "Da Auschwitz a Tombouctou. Un ritratto di G. Perec", in *Linea d'ombra* n. 47, marzo 1990.
MERDRE, *Antologia periodica del sapere patafisico*, n. 3 luglio/dicembre 1988: "Merdre Ròissianamente", "La Candela verde" di A. Jarry e passim.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI CASUALI:

CALVINO, Italo, "La sfida al labirinto", in *Una pietra sopra*, Torino, 1980.
CANTARELLA, Raffaele, *Letteratura greca*, Città di Castello 1962.
GUENON, René. *Il Re del Mondo*, Milano 1987.
HESSE, Hermann, *Il pellegrinaggio in Oriente*, Milano 1973.

© 2001-2006 manuelfurru & co
www.manuelfurru.eu

Memorie di un viaggio di solo andata

Nunzio Caponio

Memoria # 3 – **Alle porte della guerra fredda – A cena col nemico**

Trascorsi le prime ore del viaggio in un profondo silenzio interiore. Avevo bisogno di assimilare le esperienze di Budapest. La paura di perdere certe emozioni era forte. Come un bambino che conta continuamente le sue biglie di vetro per assicurarsi di averle tutte, ripensavo a tutto ciò che era accaduto nei giorni precedenti, assicurandomi che le emozioni provate fossero state assorbite dalla mia essenza e non solo dalla mia mente, per poterle così rivivere pienamente ogni qualvolta lo desiderassi.

Uno degli scopi del mio viaggio era quello di collezionare nuove esperienze e di farne tesoro. La mia passione per la filosofia mi aveva portato, dopo lunghe analisi, a formulare il concetto che nella vita le esperienze costituiscono la materia prima del distillato esistenziale che verrà offerto all'anima allo scadere della nostra ora, per brindare in nome della vita eterna.

Ammesso, naturalmente, che la vita eterna esista e che le anime bevano.

Così mi concessi il titolo di "esperienzialista", con la conseguente responsabilità di esserne degno.

Sempre accompagnato dal perpetuo cadenzare di quel treno anonimo, tra un paesaggio e l'altro (che ammiravo passivamente attraverso il finestrino) pensavo al sapore che avrebbe avuto il distillato della mia permanenza a Budapest e, anche se l'esperienza era troppo fresca per condurre un'analisi valida (sono infatti necessari sette anni prima che l'esperienza venga assimilata, così da poter riuscire ad avere una visione oggettiva di essa, dal momento che non necessariamente una esperienza positiva di oggi avrà un riscontro positivo nel complesso della vita di domani e viceversa) era chiaro che il suo ingrediente principale era, senza dubbio, il mio incontro con Lea e Melena, le mie due amiche ungheresi.

Mi sentivo leggermente imbarazzato dal fatto che il sesso, immancabilmente, dovesse assumere un posto centrale e, in un certo senso, prevalere su tutto l'arco delle mie esperienze. Di certo non potevo negare che era un argomento del quale sapevo ben poco: le idee che avevo formulato erano spesso frutto di una educazione autodidatta radicata nella pornografia dei media. In realtà, come le mie due amiche mi fecero amorevolmente notare, le cose stavano ben diversamente e amare è un'arte, non una disciplina fisica per abbattere dei record di opponenti immaginari.

Si era fatta quasi notte. Stavo cercando di spiegare a me stesso cose che solo il tempo avrebbe maturato. Pensavo ad Eugenio e ad una possibile vita a Budapest da mafioso (un'esperienza certamente interessante) e al fatto che inevitabilmente fuggivo da tutto e tutti: forse il mio viaggiare non era altro che un'evasione dal mio io. Creai con i miei pensieri un circuito chiuso dal quale non riuscivo ad uscire, se non solo dopo essermi abbandonato nelle braccia eteriche di Sophia che, nella sua saggezza, m'indusse in un dolce sonno dal quale mi risvegliai nuovamente nel presente. Ero su un treno diretto a Mosca. Solo.

La mia vita si svolgeva in quel preciso attimo. I "forse" e i "se" non contavano nulla. Il presente era tutto ciò che possedevo. Tirai un bel respiro e mi guardai intorno. L'atmosfera era cupa, carica di una profonda sensazione di solitudine. Feci due passi nel vagone per sgranchirmi le gambe. Gli scompartimenti erano popolati da persone immerse nel silenzio. Ogni tanto si sentivano voci ovattate dal rumore delle rotaie che si assopivano senza lasciare traccia della loro provenienza. Un perfetto preludio a ciò a cui andavo incontro.

Da lì a poche ore, sarei entrato nella mitica U.R.S.S.

I passeggeri sembravano essere divisi in due categorie che si distinguevano principalmente dall'abbigliamento. Quelli con il cappotto in pelle e quelli con il cappotto in stoffa. Io non rientravo in nessuna delle due: Con tale consapevolezza rientrai tranquillamente nel mio scompartimento, sprofondando anch'io nel silenzio. In effetti non c'era poi tanta differenza tra tutti noi.

Avevo adattato il mio scompartimento per la notte e mi ero assopito nel lettino soprastante. Fui svegliato da alcuni rumori meccanici scaturiti dai misteriosi lavori apportati al treno e da un sottofondo di voci e conversazioni che lasciava il posto ad intensi silenzi per poi riapparire da una direzione opposta, creando un effetto stereo disorientante. Il treno era fermo. Io, quelli con i cappotti di stoffa e quelli con i cappotti di pelle eravamo arrivati alla frontiera della grande Russia in piena notte. Dopo un secco "toc toc" alla porta del mio scompartimento, seguito da un secondo di pausa per proseguire con altri tre "toc toc" ancora più insistenti, aprii la porta: a partire da quel momento si susseguirono vari controlli del passaporto da parte della polizia di frontiera. D'istinto rispondevo alle domande che mi facevano anche se non ne capivo il senso. Il mio "caso" fu passato a dei tipi con dei cappotti di pelle, che, controllata la foto del passaporto ed esaminato il visto di permesso, dopo avermi guardato negli occhi per vedere se nascondessi qualcosa dietro di essi, mi restituirono i documenti con uno "spasiba" a denti stretti. Benvenuto in Russia!, mi dissi. Mi affacciai dal finestrino situato dalla parte opposta rispetto al mio scompartimento: vidi quella che sembrava essere una sorta di stazione con dei misteriosi edifici dalle sembianze municipali. Alcuni passeggeri in cappotto di stoffa erano stati obbligati a lasciare il treno per poi scomparire in uno di quegli edifici.

Il treno partì senza di loro.

Mi rimisi a dormire per poi svegliarmi nuovamente al suono di voci e bagagli. L'atmosfera cupa della notte era svanita con la luce. Sul treno c'era un bel movimento. Una famiglia russa prese posto nel mio scompartimento. Era il mio primo contatto con gli abitanti del paese, in quell'epoca, più temuto del mondo. Erano una coppia sulla mezza età con una nipotina piccola. L'uomo mi sorrise e iniziammo poco dopo a conversare. Dopo tre ore di gesti, parole recuperate da un mini-dizionario Russo-Inglese che avevo trovato per caso a Budapest, cenni di testa, disegni malfatti su pezzi di carta e tanti sorrisi pazienti, capii che l'uomo (il cui nome era Andrei) si offriva con onore di mostrarmi la capitale.

Potevo fidarmi? D'altronde erano Russi. Avevano minacciato il nostro capitalismo con il loro marxismo. Ripensavo ai concetti marxisti e alla predizione del buon Karl secondo cui "l'evoluzione naturale del capitalismo, dopo aver divorato se stesso, avrebbe dato luce al comunismo". In effetti, la maggior parte di noi occidentali e di noi italiani non sapevamo un bel niente delle radici filosofiche del comunismo. In Italia anche i più accaniti sostenitori dell'estrema sinistra avevano un concetto molto vago di comunismo: infatti l'ego della riscossa personale ed il riconoscimento della propria nullità erano il più delle volte mescolati in esso, dando vita ad una sorta di miracolo sociale.

Il classico comunista italiano era spesso alimentato dall'invidia nei confronti della classe dirigente e non da una matura considerazione della struttura ideologica.

Avrebbe venduto la propria madre e rinnegato i propri "compagni" pur di avere una posizione nell'alta società. E così le schiere di operai italiani che andavano in giro alle manifestazioni con il pugno alzato altro non erano che delle pecore nelle mani del buon pastore sindacalista che prometteva prati verdi per il pascolo, né più né meno di come li promettevano i preti cattolici durante le loro prediche.

Il paradosso si raggiunse con il decreto del Vaticano che negava la vita eterna ai comunisti per difendere il Cristo, che si sarebbe rivelato, a chi si fosse degnato di indagare personalmente nella faccenda, l'archetipo del comunismo stesso.

Ma stranamente nessuno sembrava averci fatto mai caso.

Sarebbe bastato riconoscere gli insegnamenti di Gesù di Nazareth tra le righe del Manifesto di Marx e l'Italia si sarebbe unita per diventare una nazione degna del suo passato.

Chiaramente il conflitto faceva comodo alla politica e alle istituzioni religiose: unire Cristo al comunismo avrebbe dato inizio alla loro fine, perché il popolo, presa una volta per tutte coscienza della sua vera identità, sarebbe così diventato immune a infondate speculazioni ideologiche, fossero esse politiche o religiose, che miravano (e che mirano ancora oggi) esclusivamente al suo dominio.

In sostanza la differenza tra fratello e compagno è inesistente. Come non c'era nessuna differenza tra i miei capelli lunghi e quelli di Cristo. Eppure mio padre, nonostante andasse in chiesa tutte le domeniche, continuava a rompermi le scatole per il mio aspetto da hippy. Eppure Gesù era anche l'archetipo dei figli dei fiori per eccellenza: e anche rispetto a questo, pochi ci avevano fatto caso.

Ancora una volta l'ignoranza del popolo ha avuto la meglio sulla sua evoluzione.

Il problema dell'ignoranza è che si presta ad essere plasmata: gli approfittatori di certo non mancano e né mancheranno, sino al giorno in cui il popolo sarà istruito con la verità. Se la classe operaia italiana non avesse perso tempo ad ascoltare inutili comizi elettorali e a dibattere sui giornali in una lotta all'ultimo sangue, ma si fosse presa la briga di conoscere da vicino le idee di Hegel, Marx, Engels e Feuerbach probabilmente avrebbe capito che stava combattendo una battaglia senza armi perché priva di istruzione.

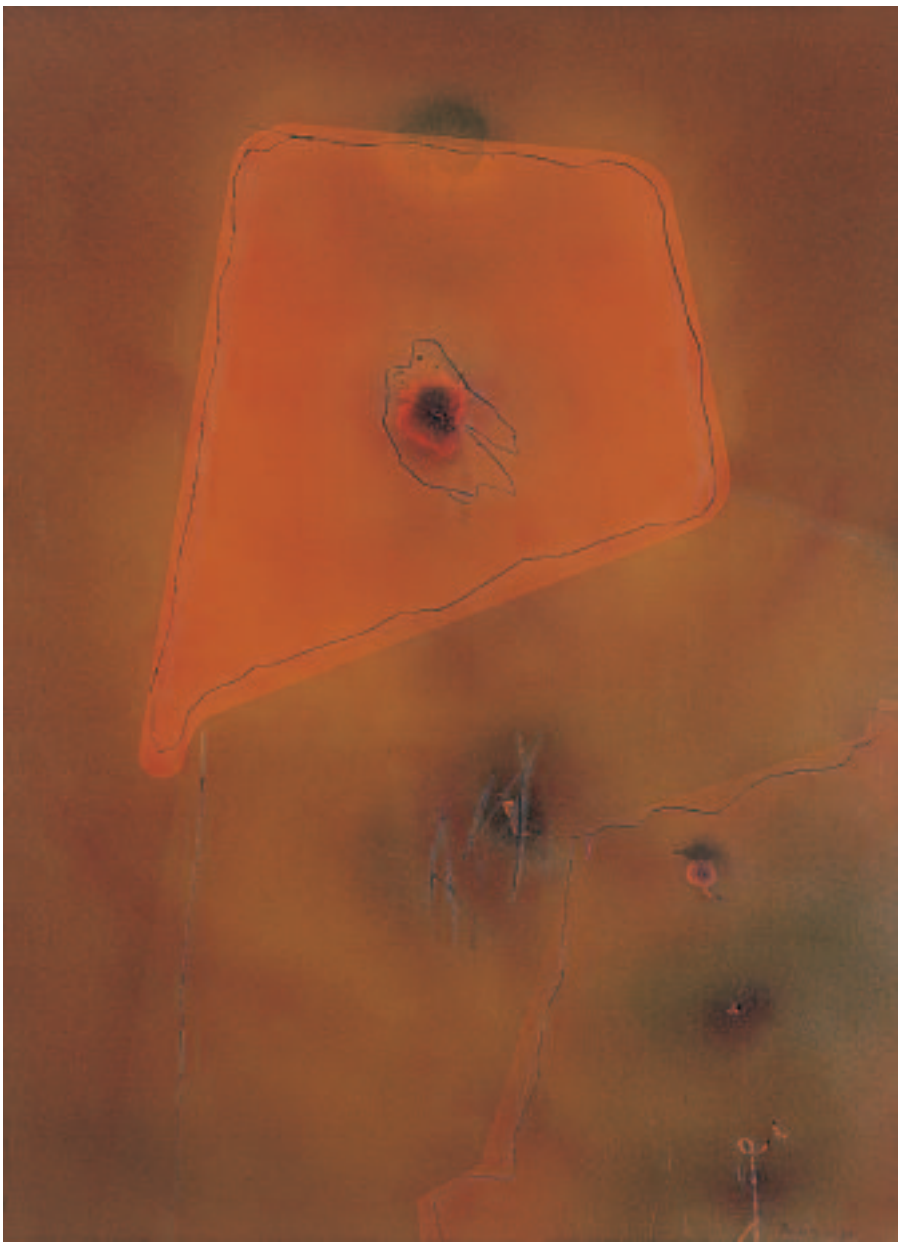
Il flusso dei miei pensieri mi portò ad analizzare concetti come il "feticismo dei prodotti" la "falsa coscienza" e mi vennero in mente le parole incise sulla tomba di Marx "Proletari di Tutto il Mondo Unitevi". Per fare che? Mi chiedevo. Anche se ognuno dei grandi pensatori era riuscito a cogliere un aspetto della totalità che ci circonda, il problema rimaneva palesemente complesso. E proprio mentre pensavo alla complessità delle ideologie sociali, incrociai gli occhi azzurri della piccola Tat'yana, la nipotina di Andrey che, durante il mio vagare celebrale, si erano dolcemente posati su di me. Provai imbarazzo per i miei pensieri contorti di fronte a tanta purezza. Mi sentii sporco e pesante. Cercai di dirigere lo sguardo in alto, ma la coda dell'occhio non ne volle sapere e rimase su Tat'yana che, nella sua innocenza, aveva capito il mio tormento. Si girò verso il nonno, gli sorrise e tornò ad essere una bambina, seduta sulle gambe della nonna che, dal finestrino, di tanto in tanto, le faceva notare i particolari fuggenti del paesaggio. Ma la Guerra Fredda contro chi l'abbiamo fatta? Mi chiesi. Dopo pochi attimi mi dissi: basta. Era ora di lasciare tutte le speculazioni intellettuali e di godermi Mosca e i russi per quello che erano.

Ripresi la faticosa conversazione con Andrey e capii che stavamo per arrivare a Mosca: saremmo andati a casa sua per lasciare i bagagli, la piccola Tat'yana e la moglie e poi saremmo andati in giro per la città.

Una volta arrivati a Mosca, Andrey si trasformò in un formidabile cicerone che, con gesti, sguardi e dita puntate qua e là, in quelle poche ore a disposizione, mi fece visitare la capitale in lungo e in largo. Nel tardo

Giuseppe Pettinau,
Verticale melodica, 1988,
olio su tela,
cm 80 x 120.

pomeriggio conobbi tutta la sua famiglia e cenammo calorosamente insieme. Mi sembrava di stare con dei parenti mai conosciuti prima, tanto era il loro e il mio entusiasmo nello stare insieme. Dopo tanti saluti e incoraggiamenti da parte dei familiari per il mio viaggio e i miei ringraziamenti, Andrey mi accompagnò in tarda serata alla stazione, dove mi aspettava sui binari il tanto sognato treno che avrebbe percorso i 9300 chilometri della Transiberiana che collegavano Mosca a Pechino. Era fermo sul binario, immerso in una sorta di penombra, lontano dalle luci fioche che illuminavano a sprazzi



Giuseppe Pettinau, *Totem del sottoscala*, 1990, olio su tela, cm 50 x 70.

la stazione. Andrey mi accompagnò sino al mio vagone, assicurandosi meticolosamente che il mio biglietto e il posto a sedere combaciassero e che non ci fosse nessun errore, dal momento che tutto il treno era avvolto da una semi oscurità. A quel punto mi salutò con i classici tre baci sulle guance, mi rivolse alcune parole che chiaramente non capii e scomparve con il suo cappotto di stoffa, portandosi dietro il calore della sua famiglia. Entrai nel mio scompartimento, che, essendo di prima classe, comprendeva me e un secondo passeggero, il quale aveva già preso posto e sistemato i bagagli. Feci altrettanto e mi sedetti.

Il viso dell'uomo che avevo di fronte era a malapena visibile, una debole luce illuminava a stento i contorni raffinati di una persona distinta che stranamente non rientrava né nella categoria dei "cappotti di stoffa" né in quella dei "cappotti di pelle". Mi tranquillizzai all'idea di dividere uno spazio così stretto con una persona perlomeno dall'aspetto sereno e aggraziato. Rimanemmo in silenzio ascoltando gli ultimi rumori di porte da chiudere e bagagli da sistemare, prima che il silenzio assoluto desse il via a quelle pesanti ruote di ferro che avrebbero percorso, con il loro quasi perpetuo movimento, la strada ferrata più lunga al mondo che univa l'Europa all'Asia. Poco dopo la partenza io e lo sconosciuto sistemammo autonomamente lo scompartimento per la notte e, nel dormiveglia, aspettammo ansiosamente le primi luci dell'alba.

ORNELLA VORPSI:
La mano che non mordi

Elisabetta Rombi

Nel suo ultimo libro *La mano che non mordi*, (Einaudi 2007), Ornela Vorpsi racconta la vicenda di una donna che, per solidarietà verso un amico malato, ritorna temporaneamente nel proprio paese dal quale è fuggita. L'esilio è una condizione che l'autrice condivide con la protagonista. Nata a Tirana, la Vorpsi si trasferisce in Italia all'età di ventidue anni, attualmente vive a Parigi ma scrive in italiano. Le sue precedenti pubblicazioni sono *Il paese dove non si muore mai* (Einaudi, 2005) e *Vetri Rosa* (Nottetempo, 2006). *La mano che non mordi,* è un titolo tratto da un adagio cinese "la mano che non si può mordere si bacia". La lacerazione dell'esilio è narrata con leggerezza calviniana tinta d'ironia.

Le prime pagine descrivono in tono umoristico la riluttanza a partire della protagonista, la sua paura degli aerei, gli inconvenienti dei viaggi in treno.

Ritornando scopre, ma già lo sapeva, che può sopravvivere solo nella distanza.

Il colore dell'esilio, nelle parole dell'amico malato, è verde:

– …tu sei diventata verde. Fai attenzione!

– Verde come?

– Verde di migrazione, povera mia. Il verde della denutrizione, quello tipico di chi ha le radici in aria –.

Il ritorno in un luogo così vicino alla sua città, alla casa per sempre abbandonata, le porta una consapevolezza dolorosa gestita con humor.

Ormai sono una perfetta straniera. Quando si è così stranieri, si guarda il tutto in modo diverso da uno che fa parte del dentro. (…) È come recarsi a una cena di famiglia e non poter partecipare; si frappone una gelida finestra. Di un vetro bello spesso, anti proiettile, anti-incontro...

Il suo rapporto con chi è rimasto è mutato definitivamente.

Un meccanismo strano si è svegliato dentro di me, qualcosa che ha a che fare con la colpa, il passato, la comunanza con questa gente, qualcosa che qui a Sarajevo mi fa moltiplicare le mance per dieci. Non è mica facile: Sono l'occidentale che scende nei Balcani! L'occidentale che li capisce.

C'è nel libro un particolare, un dettaglio insignificante che illumina, attraverso un'immagine, la condizione dell'esilio.

«Ho notato che la cosa che non si riempie mai come si deve in un paese straniero sono i cassetti. I cassetti di una persona o di una famiglia mancano di storia fuori dal loro paese. (…) I miei cassetti di oggi non racchiudono l'incantesimo».

I cassetti diventano cifra di pienezza o d'assenza. In una famiglia radicata nel proprio paese, nella propria terra, i cassetti traboccano di oggetti e di storia. Vuoti e impossibili da colmare sono invece quelli di chi è in movimento. È quel vuoto ad esprimere lo sradicamento, a rappresentarlo fisicamente, a visualizzare la perdita delle certezze e la vulnerabilità di chi abbandona il proprio passato.

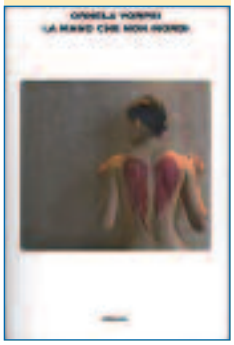
«La pecora che si allontana dal gregge è divorata dal lupo».

È spaesato lo stesso linguaggio in cui troviamo espressioni incorrette ma estremamente efficaci *«io e l'aereo non era una storia d'amore».*

«così che mi sono mossa». Oppure altre che, nella loro sinteticità, riassumono universi di rapporti *«Le madri sono i geni del disincanto»* o stati di essere *«Ho perso l'ov-*

Ornella Vorpsi

È nata a Tirana nel 1968. Ha studiato Belle Arti in Albania, poi, dal 1991, all'Accademia di Brera.
Dal 1997 vive a Parigi. È fotografa, pittrice e video-artista.
In Italia ha pubblicato *Il paese dove non si muore mai* (Einaudi, 2005; Premio Grinzane Cavour opera prima, Premio Viareggio Culture europee, Premio Vigevano, Premio Rapallo opera prima, Premio Elio Vittorini opera prima), *Vetri rosa* (Nottetempo, 2006) e *La mano che non mordi* (Einaudi, 2006).



Bruno Pittau, *Tribute to Herzog* , 2006, tecnica mista rielaborata al computer.

vio del vivere» «Spolverato di rabbia». In alcune riecheggia un linguaggio infantile «*gli darei due schiaffi!*»

Narrata in un registro che esclude ogni elemento patetico la vicenda possiede la freschezza di un linguaggio immediato, colloquiale, inusuale. Persone ed eventi simboleggiano la condizione del paese abbandonato. La forte componente visiva nella scelta di quei quadri (frammenti che rappresentano un'insieme) tradisce la passione dello sguardo e svela così le altre inclinazioni artistiche dell'autrice. La Vorpi è pittrice, fotografa e videoartista.

Molto non detto si lascia intuire, affidando all'immagine o alla scelta di un solo termine il profondo delle cose. Sapientemente sfruttato è probabilmente il collidere di due differenti strutture linguistiche originando uno stile ricco d'imprevedibili accostamenti.

È una narrazione dove il ricordo si intreccia col presente. A tratti viene focalizzata una realtà dura, crudele. Grazie all'abilità della scrittura persino l'orrore di un gesto omicida, senza togliere niente alla verità, giunge al cervello non alle viscere.

La povertà viene espressa in senso olfattivo. È l'odore dei piedi dei Balcani:

Frutto delle scarpe uniche, quelle che non si cambiano. L'odore di chi non ha due paia di scarpe.

Nell'episodio precedente, ancora di piedi si parla, in un innamoramento, in un passaggio lirico e divertente, dove la sofferenza o facilità di vivere si iscrive nel corpo.

Ecco com'è fatto… uno straniero! La cosa che la fa più commuovere, quella che le fa amare oltre misura quest'uomo, sono i suoi piedi; (…) Sembra che lui non abbia mai messo piede sulla terra per camminare. (...) Lei si vergogna di aver perso quella purezza… vede che la vita glieli ha calpestati per bene…

Fuori del proprio paese non si è mai alla pari, afferma la madre della voce narrante, descrivendo nella condizione dell'esule una peggiore di quella di chi rimane. Ci vuole coraggio ad andarsene, più coraggio ad andarsene che a rimanere. Ma in questa osservazione c'è rabbia, rabbia nei confronti dell'occidente. Prima di lasciare Sarajevo si porta via con sé un cibo tipico meditando una sottile vendetta.

"Li voglio contagiare con questo cibo, è per questo che lo porto, non è un segno d'amore, è puro egoismo".

L'autrice è critica sia con il paese lasciato sia con l'occidente, è acuta la consapevolezza che l'altrove ricercato non esiste.

Giuseppe Pettinau, *Punto esclamativo per Senecio che oscilla*, 1987, olio su tela, cm 80 x 100.

Il viaggio spinge le persone a sperare che in un altro paese, in un altro clima, in un'altra lingua, troveranno quello che manca là dove sono. (…) Perché la libertà sta sempre dall'altra parte. Finché l'altra parte non diventa la tua dimora. Allora il viaggio verso l'altrove ricomincia.

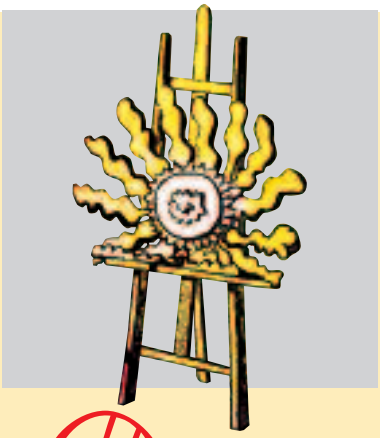
La libertà è sempre dall'altra parte, cioè in nessun luogo.

In un linguaggio vivido, pieno di immagini, rapide ed efficaci, è descritta una condizione di esilio irrimediabile.

Il libro si conclude con la protagonista sdraiata sul tappeto della sua casa occidentale "Lontano da tutto ciò che mi è vicino". La malinconia, la sofferenza, il dolore di un impossibile ritorno tutto ciò è distillato in ironia. L'essere non nativa nella lingua in cui si esprime favorisce forse la distanza necessaria nel trattare un materiale autobiografico doloroso.

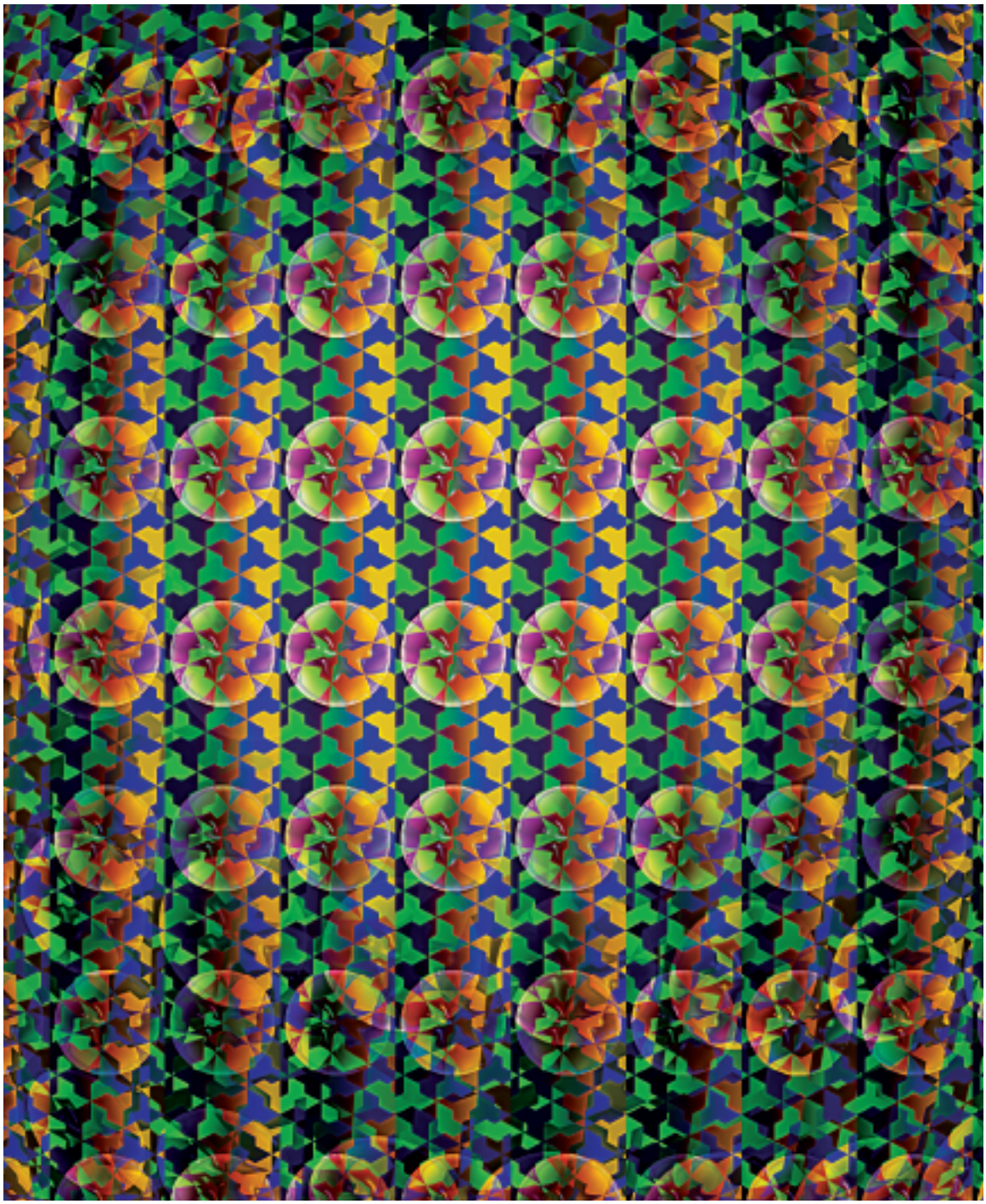
Certo è che la Vorpsi possiede una invidiabile leggerezza.

Rivista di
Arti
Poesia
Filosofia
Letteratura



Pubblicazione on line.
La versione stampata è in vendita su Abbonamento.

www.SOLIANA.net



Bruno Pittau, *Experience n. 28* – computer-art, 2005