

Nevio Gambula

L'ALTRO
SONO IO

incontri e interventi polemici



RADIOPHONÉ
2006-2011

In questo volume metto insieme i miei interventi polemici, le mie recensioni e le note dedicate a poeti o a spettacoli, tutti pubblicati su riviste online tra il 2006 e il 2011

Titolo: L'altro sono io
Autore: Nevio Gambula

2006-2011, RadioPhoné
nevio@neviogambula.it

La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, è consentita anche senza la preventiva autorizzazione scritta dell'Autore/Editore. Fate buon uso delle macerie.

*«La conversazione è feconda soltanto tra spiriti dediti a
consolidare le loro perplessità»*

E.M. CIORAN

Indice

Luca Ronconi e il teatro olimpionico	5
La “Maria” di Aldo Nove	16
Il “Fatzer Fragment” di Brecht	25
La voce artaudiana di Diamanda Gàlas	32
L’organizzazione del disgusto	38
Avanguardia e poesia	43
La poesia invadente di Mario Pischredda	49
La voce del melologo	52
Spoken Word per resistere	55
Su Francesca Della Monica	57
Un corpo di parole non pacificate	59
New Italian Epic	66
La “Caosmogonia” di Nanni Balestrini	69
Playlist	73

Teatro e mercato

LUCA RONCONI E IL TEATRO OLIMPIONICO

LETTERA APERTA A LUCA RONCONI

Del teatro che tu rappresenti, o che hai storicamente rappresentato, non ho mai condiviso molto; conservo un ricordo piacevole dell'*Orlando furioso*, visto per altro solo in video, e una grande noia (estetica e fisica) per molti dei tuoi successivi spettacoli, in particolare per quelli visti quando eri Direttore dello Stabile di Torino. Nonostante questa mia riserva, ti considero – e come potrebbe essere altrimenti? – una delle esperienze più significative del teatro italiano dell'ultimo mezzo secolo; rappresentante di un teatro “di regia” forse stanco e cadaverico, però rigoroso e dagli esiti elevati. Detto ciò, mi preme farti rilevare uno scarto esagerato tra i propositi, certamente nobili, del tuo progetto “*Domani*” e gli esiti. Sono ancora convinto che il teatro sia parte di una totalità più vasta; non mi hanno però mai persuaso le teorie sistemiche della complessità (da Luhmann a Morin), in particolare dove parlano di “superamento” della strutturazione gerarchica di un sistema. Sono, su ciò, ancora un marxista convinto: è il nesso di relazione DOMINANTE che si afferma, limitando e spesso negando le altre parti costituenti il tutto. E ciò che domina, oggi come ieri, è la dimensione dell'ECONOMICO, con i suoi privilegi e con le sue esclusioni. Fuori da questo rapporto di dipendenza non può starci nessuno, nemmeno il teatro. Voglio dire una cosa semplice, persino ovvia e banale: ogni “sottosistema” – e il teatro tra questi – può operare discretamente solo se si mostra FUNZIONALE al tutto, e in particolare alla dimensione che regola e dirige il movimento complessivo. Con ciò non intendo, altrettanto ovviamente, che vincoli e limiti imposti dall'economico impediscano la creatività; ho troppa fiducia nella

contraddittorietà di ogni sistema per pensarlo. Credo però che, a un dato livello, le compromissioni siano tali da funzionare come CONSERVAZIONE del sistema generale. E questa “custodia” dello status quo è, almeno per quanto mi riguarda, l’esito del progetto da te elaborato per le olimpiadi torinesi. Le olimpiadi sono ormai una girandola di accadimenti dove lo sport non è più l’elemento trainante: tutto è vertiginosamente e spaventevolmente determinato dagli “sponsor”, dalle mutande degli atleti al deturpamento dei paesaggi. È come se l’economico mostrasse la sua maschera pulita e solidale; perché, in fondo, come scrisse l’ostracizzato Giulio Pietranera, la forma economica non può persistere in se stessa senza universalizzarsi (la “morale”), senza aggregarsi (gli “eventi” per grandi masse) e senza esprimersi (la “bellezza”). Solo che, come ben sai, dietro ogni maschera si cela quello che è il vero volto. Ognuno pensi ciò che vuole del volto del “capitalismo” (scusa la parole demodè); io lo trovo volgare, crudele, intollerante, persecutorio, infernale, punitivo ... Ne ho disprezzo, davvero. Tu probabilmente non dispensi ammirazione; ti ripugna forse in parte, e lo si capisce dal tono di quanto scrivi; poi però non solo lo sopporti, ma ci collabori attivamente, rendendo il suo regime perpetuabile. Non si tratta di affermare a parole valori etico-morali diversi da quelli della concorrenza, del mercato, della sopraffazione; sotto il luccichio delle parole deve ribadirsi un *comportamento* di alterità reale, capace di imporsi con i fatti: RIFIUTARSI DI PARTECIPARE, questo è per me l’unico atteggiamento etico coerente. Parafrasando Slavoj Žižek, direi che è meglio non fare niente piuttosto che contribuire al funzionamento e alla perpetuazione del sistema: “sabotarne le attività in modo passivo”. Tu stesso scrivi delle “connessioni” tra i temi che hai individuato nel tuo progetto e le “questioni ideologiche ed economiche”. Sembra però, a leggerti, che questa connettività non riguardi il teatro; ti preme “allargarne gli orizzonti” (lo hai scritto) e “modificare le strutture stesse del teatro” (lo scrive Andrea Porceddu nel sito dello Stabile di Torino, slegando il tuo progetto dal “budget da grande evento” e come rinvigorendo quell’odioso “l’arte per l’arte” che non esitavamo a definire, tempo fa, reazionario). Ma il tuo progetto, davvero, non sarebbe possibile

senza quella marea di “sponsor” – di investitori economici – che lo sostengono, il principale dei quali è la nota “macchina da guerra” (nel vero senso della parola) Finmeccanica. Cosa chiedono in cambio? Null’altro se non continuare a fare ciò che fanno: CONSERVARSI, appunto. Ti credevo un “pettinatore di orecchie”, un inguaribile utopista. E invece il tuo progetto ha del grottesco, proprio perché nel mentre parla di “integrazione” e di “crescita civile”, mostra in tutta la sua violenza la sottomissione del teatro alle smorfie dell’economico: l’utopia cede le armi senza combattere, apre le sue gambe e si fa penetrare in profondità dallo stesso soggetto che poi la ucciderà. Che sia davvero, la suprema ambizione del teatro, il collaborazionismo?

Scusa la mia franchezza. Un salutone,
Nevio Gàmbula

LETTERA APERTA A OLIVIERO PONTE DI PINO

Caro Oliviero,

io parlo ormai una lingua minoritaria; ogni mia frase, anche la più diplomatica, palesa il mio distacco dai discorsi comuni. Conversare, in queste condizioni, è frustrante; espone a una miriade di malintesi, per chiarire i quali bisognerebbe scrivere almeno dieci libri. Da sempre dico che il teatro di narrazione è il nuovo conservatorismo, o che Ascanio Celestini è penoso (teatralmente parlando). Tutti mi guardano sgranando gli occhi, come se venissi da un altro mondo. E non conta quanto io sia in grado di articolare su ciò un discorso ampio e con riferimenti precisi alle tecniche e alla storia del teatro; conta di più il fatto che, dicendo quello, intacco un equilibrio. Ciò mi rende inquieto. È come se, svelandomi, io mi esponga alla lapidazione. La voce può essere tranquilla e cordiale (e la mia solitamente lo è), ma è come se stessi delirando. Io, poi, ci metto del mio, coltivando una certa testardaggine: mentre tutti trovano sensate le ragioni di Israele al pari di quelle della Palestina, io insisto nel dire che solo i palestinesi hanno ragione. Tant'è che le mie posizioni sono spesso considerate aride, banali, persino irrispettose, abitate da utopie di altri tempi, già fatte naufragare dalla storia. Ma tutto sommato, al di là del tormento momentaneo, faccio finta di niente; in fondo, la mia inattualità è voluta. Certo che, quando si vive con questa consapevolezza, si diventa insofferenti a tutti i compromessi, si diventa arroganti, inconciliabili, sgradevoli; si diventa ancora più *solì*. E si corre il rischio di esagerare. Ma, davvero, non avendo io terre promesse da indicare, né, tanto meno, posizioni da difendere o da conquistare, resto felice nel mio estremismo, considerandolo plausibile oltre ogni castigo. In ciò che dico c'è una oggettività che trascende il mio velleitarismo: c'è una *verità* (una verità faziosa, magari, ma certa, o comunque verificabile). Chi la riconosce potrà trovarmi disposto alla conversazione, per gli altri solo sputi. Non mi importa delle ricadute, anche in termini di ostracismo, per quello che dico apertamente; non mi è mai importato, né mi importa ora che sono fuori da ogni possibile salvazione. Continuerò apertamente a dire che il teatro di Ascanio Celestini è vergognosamente e scandalosamente

reazionario; se mi verrà dato modo di articolare un discorso compiuto, lo farò con cognizione di causa, altrimenti lo farò lo stesso.

Ho scritto, nel forum, diverse cose legate all'*affaire* Ronconi, le più delle quali fraintese. Non ho mai pensato che l'artista debba stare fuori dal mercato; né che non debba avere a che fare col denaro. Non l'ho mai pensato anche perché, molto semplicemente, *non può*, essendo la nostra società "una immane raccolta di merci" e basata sulla "mediazione del denaro". Credo invece che l'artista debba disporsi per *non subire* il mercato. Ma di ciò ho già scritto in diversi post, cui rimando. Sulle virtù del mercato (e delle "istituzioni"), probabilmente la pensiamo in maniera diversa. Immagino che le tue posizioni non siano molto diverse da quelle che Andrea Porcheddu esprime nella sua risposta al sottoscritto. Per lui "mercato" vuol dire "produrre economie", e quindi anche opportunità; per me vuol dire prima di tutto produrre *esclusione*. Chi ha ragione? Probabilmente entrambi; la differenza dipende solo dal punto di osservazione che adottiamo. Intanto alcune precisazioni. Per prima cosa, con "mercato" intendo nient'altro che il meccanismo complesso che regge la produzione e la distribuzione di spettacoli, compresi gli aspetti di scambio "politico"; nel mercato teatrale la "libera contrattazione" convive con il sostegno statale, la ricerca di sponsor con il supporto di istituzioni locali, l'arte di arrangiarsi con la fortuna di disporre dei canali "giusti". Inoltre, com'è risaputo, si tratta di un mercato *bloccato*, essendo "scambi" almeno i $\frac{3}{4}$ dei movimenti, molti dei quali avvengono tra i fortunati che hanno accesso ai finanziamenti ministeriali; gli altri si giocano quel che resta. È ovvio, quindi, che il mercato non può accogliere tutto ciò che viene prodotto. Su 100 spettacoli diciamo che ne accoglie 20, pertanto altri 80 restano tagliati fuori. Non è, allora, il mercato, anche questo gioco al massacro tra esclusione e inclusione? E gli inclusi sono davvero i "migliori"? Quali criteri stabiliscono chi è dentro o chi è fuori? Chi stabilisce i criteri? Ormai tutti i teatri fanno a gara per ospitare Ascanio Celestini ... Perché nessuno (o quasi) vuole ospitare Danio Manfredini? Insomma, se è illusorio scagliarsi contro il mercato *tout court*, è altrettanto illusorio non sottolinearne l'assoluta incapacità di

fare emergere quel teatro di cui oggi avremmo bisogno. È una contraddizione interna all'idea stessa di mercato, il quale non può che influenzare spietatamente le merci che lo abitano, chiedendo ai produttori (pena il crescere dell'invenduto) di adeguarsi alla sua lingua principale, che è una lingua consolante, gradevole, riconoscibile, non inquietante, svuotata di ogni critica e di ogni ferocia linguistica. Non ti nascondo che trovo questo atteggiamento remissivo (questo *adeguarsi* alla lingua del mercato) il problema più grosso del teatro contemporaneo. Chi oggi produce spettacoli non rischia, mira al garantito (spettacoli sicuri da piazzare, nomi di richiamo, testi classici, stile para-televisivo, musical), adeguando i modi di essere della scena (la sua "lingua" specifica) alle richieste poste dalla necessità di essere presenti sul mercato. La crisi del teatro, allora, è anche il logorio della sua lingua, incapace di andare oltre il semplice adagiarsi a ciò che prescrive la norma. Oggi tutti, in un modo o nell'altro, omaggiano questa lingua imposta, a partire dal privilegio dato al "testo" e alla "messa in scena" (anziché al *corpo* e all'*evento*), per non dire poi della recitazione (naturalistica, nella stragrande maggioranza dei casi, quando non disdicevole anche solo come livello tecnico) o dei principi della "coerenza narrativa" e dello "svolgimento lineare", come se la nostra migliore "ricerca", in parte già storicizzata (la *tradizione del nuovo*), non sia mai nemmeno esistita. Perché? Perché le codificazioni giunte sino a noi non sono verificate, ma accettate supinamente come se non esistesse alternativa? Perché il teatro contemporaneo non la smette di agitare il suo fastidioso "servilismo", la sua "vocazione cortigiana"? Come dice Franco D'Ippolito nel suo intervento nel forum, il teatro è insieme "arte e impresa" ... Io credo che i teatranti abbiano dato troppo peso al secondo termine, accantonando quasi del tutto le attenzioni riposte al primo (è più comodo, economicamente parlando, accettare la lingua media – quella che insegnano nelle scuole di teatro, per capirci – che sperimentare una lingua grezza, informe, ancora non codificata). Certo, una serie di concause hanno determinato questa situazione, a partire dall'irrisolta crisi economica. È facile constatare il dirottamento di ingenti risorse dall'ambito sociale (scuola, sanità, servizi, etc.) a quello

industriale; ciò ha ridotto le disponibilità finanziarie per la cultura. E ha aperto una trasformazione, anche antropologica, negli abitanti di questo mondo particolare: ha fatto emergere la cultura dell'*imprenditorialità diffusa*. Metamorfosi dovuta quindi alla necessità di correre dietro le poche risorse messe a disposizione e alla necessità di arrivare prima di altri, visto che non sono sufficienti per tutti. Poteva, il teatro, restare immune da questa *ideologia della competizione*? Non poteva, e non potrà salvarsi neanche domani; anche perché, almeno nell'immediato, a questa ideologia non c'è scampo, e proprio perché è espressione di un meccanismo ben più profondo, che è prima di tutto economico, e che è diventato culturale senza che voci discordi si siano levate (quanta responsabilità ha su ciò la "sinistra"?). Oggi il teatro è questo fracasso ... E il mercato è la causa prima di una situazione ormai insostenibile; è la causa reale della chiusura di spazi d'azione di un teatro "altro"; è il vero movente dell'attuale crisi ... Credo veramente che la situazione odierna sia giunta ad un punto di non ritorno, dove ogni tentativo di "riformare" il teatro è destinato a fallire. O si avrà la forza di ripensare in termini radicali (oserei dire *souversivi*) se stessi e il proprio stare al mondo, o si è destinati ad essere parte di un ingranaggio che è stritolante, che non può, per come è fatto, che riportare all'ordine ogni escrescenza (o lasciarla marcire ai margini). Viviamo insomma una situazione che vede il sistema-teatro svilire costantemente il prodotto teatrale a mero intrattenimento dopo-lavoristico, avanzando ai teatranti richieste "al ribasso", dove ogni ripensamento delle tecniche e delle gerarchie dei codici è bandito. In questo contesto, c'è chi si adegua e c'è chi si rivolta. Ascanio Celestini per me si adegua; Ronconi?

Per anni mi sono tenuto lontano dagli spettacoli di Ronconi. Ne ho visti tanti, non ne ricordo nessuno. Mi sono clamorosamente addormentato ad una replica di *Strano interludio*, sono uscito a metà dello spettacolo *L'uomo difficile*, ho trovato *Gli ultimi giorni dell'umanità* una estetizzazione qualunquistica dello splendido testo di Karl Kraus. Certamente il suo è un lavoro di alta perizia e qualità, ma ben oltre la mia sensibilità. Insomma, Ronconi non rientra nell'idea di teatro

che mi sono fatto, e dunque non posso amarlo. E poi non mi basta più che uno spettacolo sia “bello” o di qualità eccelsa; non credo insomma che bastino spettacoli “di qualità” per mettere in crisi la *società dello spettacolo*; anzi: questi spettacoli, nel momento in cui si rivolgono ad un pubblico preciso (gli abbonati degli stabili, quel che resta della borghesia intellettualizzata, il ceto medio di centro-sinistra), e dunque sono parte di una data modalità produttiva e distributiva, non fanno che confermare, di fatto rafforzandolo, quello stesso sistema che vorrebbero trasformare. Accettare le regole del gioco senza aprire momenti di scarto (senza *ribellione*, direbbe Artaud) è fare il gioco di chi determina quelle stesse regole. Tutto ciò non mi interessa più. Lo trovo noioso e servile (e su ciò, per lo meno nel fondo, più che nello stile, condivido la posizione espressa da Fofi nell’ultimo numero de *Lo straniero*, apparsa anche nel forum). Ora, Ronconi è definito da Andrea Balzola (articolo sul Progetto Domani nel numero precedente) come “uno dei pochi resistenti”. Trovo questa definizione alquanto bizzarra. Mi chiedo: a cosa “resiste” Luca Ronconi? Da quanto mi è dato di sapere (e invero il vocabolario mi viene in aiuto), resistente è colui che, opponendosi ad una azione contraria, conserva le sue caratteristiche. C’è qualcuno o qualche istituzione che sta impedendo a Ronconi di fare il suo teatro? Sinceramente, non mi pare proprio; mi pare anzi che il regista Luca Ronconi goda di privilegi che nessun altro in Italia può vantare. Definirlo “resistente” è davvero esagerato. Resistenti sono semmai quei teatranti che quotidianamente fanno fronte allo scadimento di quest’arte senza neanche disporre dell’immenso potere (e scrivo proprio *potere*) di cui invece dispone Ronconi. È ormai diventato facile resistere al clima di inciviltà creato dal berlusconismo; lo fanno un po’ tutti, anche Montezemolo (e ho detto tutto). Ma come si fa – mi chiedo, sapendo di rivolgere una domanda probabilmente senza risposta – come si fa, dicevo, a rendere autonomo il momento della scena dal contesto organizzativo in cui sorge? È sensato – teoricamente, politicamente, eticamente – separare il momento della produzione da quello del prodotto realizzato? Se Ronconi, con il suo comportamento (e il comportamento, per un materialista come me, conta ben più di mille proclami), aderisce, approva, sottoscrive, esprime consonanza, si adatta,

è conciliante con quel sistema organizzativo che è espressione del patto sociale che rende il teatro quello che è, mi chiedo: non siamo di fronte ad una grande ambiguità? Davvero è sufficiente che Ronconi affronti temi “di sinistra” per non renderlo parte dell’*establishment*? Il teatro non è soltanto “linguaggio”, è anche “sistema”; davvero si pensa che il momento dell’organizzazione, in casi come questi, sia *neutro*? E se non è neutro – e immagino che per te non lo sia – come si fa a sostenere una organizzazione che, nel mentre permette a Ronconi di realizzare i suoi progetti, ne costringe all’angolo altri cento? Lascio in sospeso queste domande, essendo mia intenzione dire a questo punto qualcosa in merito all’editoriale del numero 96 di *ateatro*, che ho trovato leggermente indigesto.

L’editoriale fa chiaro riferimento alla discussione che “divampa” nel forum in merito al “Ronconi olimpico”; si rivolge ai partecipanti con toni tutt’altro che teneri, al limite dell’irrisione: “sfoghi” e non “veri contributi”, “vuoto moralismo”, “squittii da verginelle” ... Ora, non ti nascondo la perplessità per questo modo di impostare la cosa, senza per altro “entrare nel merito”, non dicendo cioè apertamente a chi vi riferite. È automatico, per il lettore del forum, individuare il bersaglio polemico principalmente nel sottoscritto, non foss’altro perché sono colui che si è esposto più di chiunque – e col proprio nome – nella critica del progetto ronconiano. Del resto, se così non fosse vi sareste presi la briga di distinguere ciò che è solo insoddisfazione esibita, peraltro legittima, da ciò che è invece chiara posizione politica (e la differenza, nel forum, è ben riconoscibile). Un indizio chiarificatore di questo sottinteso è là dove dite che non si è trattato di spettacoli “all’insegna dell’arte per l’arte”, che è guarda caso una delle critiche rivolte a Ronconi nella mia lettera aperta, pubblicata nel forum. Ma tant’è; mi tengo il sentimento di insofferenza e vado avanti lo stesso, sottolineando, anche qui, quella difficoltà di comprendersi di cui dicevo all’inizio. La questione Ronconi è una questione, per quanto mi riguarda, di politica culturale; il teatro c’entra perché è l’oggetto materiale con cui questa politica si è evidenziata, ma solo per questo. Nel primo punto dell’editoriale difendete la scelta fatta

dallo Stabile di Torino di assegnare la direzione dell'impresa teatrale-olimpica a Ronconi; chi meglio di lui ("il miglior regista attualmente in attività") potrebbe assumersi questo compito? In pratica, dite che nel momento in cui questo evento è dato, e non ha potuto prendere una piega diversa, magari come quella da te proposta nella famosa lettera firmata con Mimma Gallina, tanto vale sostenerlo, non sia mai che qualcosa di decisivo per il teatro contemporaneo finalmente sorga. È un atteggiamento che non mi convince. Mi ricorda molto quei distinguo allucinanti di chi, opponendosi a parole alla guerra contro la ex Jugoslavia, continuava a partecipare al governo per immettere germi di pacifismo (e nel mentre i "nostri" aerei bombardavano città e treni e hanno smesso di farlo soltanto quando la NATO ha ritenuto opportuno farlo). Se l'evento è criticabile nelle sue premesse, perché accettarlo quando ha luogo o è terminato? Sono cambiate le premesse? Gli esiti prevedibili erano tali da aprire una speranza per risolvere la crisi del teatro italiano? Nessuno potrà mai smentire adeguatamente il fatto che l'evento-olimpiadi ha avuto come centro fondante non lo sport o la competizione tra pari, ma il *profitto*. Attenzione: io dico "profitto" perché provengo da una cultura ben precisa, ma possiamo definirla, se preferisci, "esagerata presenza dei marchi economici", come ha fatto un telecronista durante la finale del pattinaggio artistico. Sono solo due modi diversi di dire la stessa cosa; di dire cioè che lo sport è solo la maschera con cui si nasconde una *essenza* ben diversa. In questo contesto, nel contesto di una olimpiade che è diventata nient'altro che una occasione di *business*, qual è stato il ruolo delle "olimpiadi della cultura"? Vedi, Oliviero, queste domande così generali sono valide anche "a bocce ferme"; anche perché potrebbero, se se ne discutesse realmente, permetterci di evitare di cadere nelle stesse trappole domani, quando altri eventi di questo tipo verranno proposti. Io mi sento in diritto, anche oggi, *ex post*, di criticare l'impianto ideologico che regge quella operazione, così come mi sento in diritto di criticare la Bossi-Fini nel suo impianto di base senza dover per questo entrare nel merito dei risultati (che è un lavoro certamente da fare, ma non capisco perché stabilire una gerarchia così netta e escludente tra i due momenti). Ti dirò anzi che mi

preme di più affrontare questa questione in termini politici che non “entrare nel merito” degli spettacoli ronconiani (d’altra parte, rifiutandone le premesse, e non piacendomi affatto i suoi spettacoli, trovo davvero poco interessante discuterne). Insomma, per quanto mi riguarda, più che confermare Ronconi come “il candidato numero uno”, sarebbe stato più opportuno scegliere di astenersi: *nessun candidato sarà mai il nostro candidato*. Questa posizione è uno “squittio da verginella”? E anche se fosse? Che cos’hanno di così deprecabile le vergini? Penthesilea lo era, e strepitava con la voce anche a costo di mettere in crisi il suo stesso popolo; ciò non toglie che era ugualmente regina e grande amante ... In sintesi, chiamali squittii, chiamalo se vuoi facile estremismo, chiamalo come credi; per me è solo il nucleo di una posizione che reputa eticamente più rilevante, in questi che sono tempi di decadenza generalizzata, non partecipare al gioco dei compromessi con l’imbarazzante società dello spettacolo.

Un salutone,
Nevio Gàmbula

*Queste due lettere aperte sono state pubblicate
su Ateatro nel 2006*

Fuori dal paradiso

LA “MARIA” DI ALDO NOVE

Non amo commentare un poema altrui. Se qui, con queste note, lo faccio, è perché il poema *Maria* di Aldo Nove, pubblicato parzialmente sul numero 212 di *Poesia* (Gennaio 2007), è destinato ad avere una risonanza che va ben oltre quello che esso effettivamente è. Cominciano a vedersi le prime avvisaglie. Ciò che mi ha mosso a farlo – e a farlo da un punto di vista totalmente soggettivo – è il fatto che trovo esagerata la sua esaltazione; al contrario, lo trovo un poema di basso profilo qualitativo. Non solo. Per me che sono cresciuto con una cultura atea e anticlericale, quel poema contiene tutte le peggiori ossessioni della religione. Invidia – lo ammetto – la sicurezza con cui l'autore esibisce questa «preghiera-invocazione». Io non sarei capace di dire le mie bestemmie con la stessa mancanza di dubbio. Invidia, ma allo stesso tempo mi insospettisce. Una sicurezza molto teatrale. Lungi da me, in ogni caso, giudicare la persona. La mia parzialità di giudizio riguarda le parti del poema pubblicate e il modo in cui è stato presentato (Cfr. Andrea Cortellessa, *Lo scandalo dell'amore infinito*, Daniele Piccini, *Maria, o della necessità della poesia*, in *Poesia* n. cit.).

Lo «stupore» e lo «scandalo» ...

Quanto possono – le parole – essere lontane da ciò che designano? ...
Ci si stupisce quando la chiarezza di un dettato cede il passo all'enigma, all'enigma che attrae senza minaccia. Le interrogazioni che pone inebriano. E disorientano, invitandoti a percorrere altre strade. L'incertezza prodotta dallo stupore non dà angoscia. Mi sono stupito, recentemente, alla lettura delle *Opere* di Giovanni Testori. La fede problematica, le ferite esibite con sincerità, quei lembi di carne che interrogano la divinità senza compiacimento, la crudezza del linguaggio: una bellezza così diversa da quella cui ero abituato, questo mi ha stupito.

Certo, Testori resta aggrovigliato ad una concezione della vita fatta di penitenze, di peccati da espiare; troppo vincolato ad una idea di desiderio da reprimere, magari ansimando e sputando sangue per la consapevolezza della repressione, ma accettandola senza colpo ferire, mostrandosi dunque come persona sostanzialmente non libera. La scrittura di Testori trabocca di santità, e si fregia di una idea di amore che non è la mia, che non può essere mia. Ma c'è qualcosa che mi attrae; qualcosa di quella scrittura mi attira. Forse perché a tratti, proprio per come è disposta sulla pagina, sembra prendere le distanze dallo stesso autore, nel senso che riesce a non esaurirsi nelle sue concezioni, nella sua ideologia logora. Forse perché il suo esito è imprevedibile. Lo stupore, in questo caso, è un abbraccio sorprendente. E «fa semenza». ...

Nessuno stupore leggendo *Maria* di Aldo Nove. Disgusto, forse. O almeno contrarietà per quella che mi sembra una regressione all'infanzia: dell'umanità e della poesia. Nessuna «adesione», dunque. Nessuna «emozione». ...

E lo scandalo? ...

Ci si scandalizza quando la nostra sensibilità viene turbata da un evento, quando un dettato spregiudicato ci spiazza. Lo scandalo sabota una normalità. Lo scandalo è offesa, in particolare offesa della concezione cattolica della vita (scandalo e peccato – e colpa – sono concetti paralleli). ...

L'ultimo “cannibale” ha ormai passato la soglia, pronto a prostrarsi davanti all'altare, come ogni altro discepolo. Dov'è lo scandalo? ...

Scandalizzarsi per l'ennesima conversione? O per l'ennesima confisca della razionalità che non ritiene Dio una ipotesi plausibile? Niente di più prevedibile, in questi che sono tempi di totale disarmo critico. Niente di più scontato. Chi si scandalizza dell'adesione di Aldo Nove al pensiero del sacro non è capace di confrontarsi con questi tempi, con questi tempi – questi nostri tempi di decadenza generalizzata – dove torna il “vizio” di sottomettere la ragione all'assolutismo religioso; e dove i modi della poesia tornano a privilegiare la parola incantata: senza tragedia, ignorando l'innovazione, si avvanza a fari spenti inseguendo il fantasma di una poesia «delle origini», purificata dal male del finito, un luogo dove

«Dio è presente»; torna la poesia come emanazione «dello spirito umano che è lo spirito di Dio». ...

Nessuno scandalo, davvero. Contrarietà, appunto. Radicale contrarietà.

...

Umana e razionale contrarietà. E politica – e poetica – perplessità. ...

Può dare scandalo il «turbamento» e la «disperazione» che si rifugiano nel bagliore della Madonna? Scandalo? Fastidio, piuttosto. Non è infatti un atteggiamento consolante? E proprio perché consolante, quanto colpevole? Se il turbamento è per il reale barbarico – se è per – elevare un canto a Maria non è cercare un rifugio? Se la disperazione – il perpetuo terrore – è consapevolezza del degrado dell'avventura umana presente, che senso ha sprecare energie per composizioni che esplodono in obnubilazione? È marcio, il reale, lo sappiamo bene. Ma non sapevamo altrettanto bene, almeno sino a ieri, che la risposta non è in una gloria ultra-terrena né in quella «*novella speranza*»? Non avevamo già rifiutato – con la ragione, con la scienza, con la lotta, con l'utopia – il culto dell'eterno? Non avevamo già ucciso ogni idea di trascendente? E spento ogni fede diversa dal dubbio? Rifuggito ogni venerazione? Che bisogno c'è di questa nuova euforia mariana? ...

Quello che ha forgiato *Maria* è un turbamento – e una disperazione – che non solleva ciò che lo rende tale, ma che lo conserva. Che lo conserva. ...

Nello smarrimento – nell'inquietudine, nella paura del finito, nel disarmo del pensiero critico, nella resa d'ogni "speranza" laica – la poesia torna a coagularsi attorno a una visione del mondo che riduce l'essere umano a protesi del divino. E torna a farlo senza neanche avere la forza di bruciare di alterità. Ecco, torna l'ossequio deferente verso una verità che è impotenza della verità, verità che si respinge da se stessa, che si relega nella fede poliziesca. ...

In molti lo applaudiranno, è certo. Chi lo applaudirà? ...

Non capisco l'applauso di Andrea Cortellessa, che pure reputo uno dei critici più interessanti. A cui pongo una prima domanda: se anziché Maria il personaggio del poema fosse Lenin o, declinandolo al femminile, Rosa Luxemburg, e se per esaltarne la figura si ricorresse allo stesso tipo di metafore usate da Nove, diciamo alla stessa affermazione oltranzistica

d'un sentimento oleografico, non avresti gridato alla pedagogia, al sermone rosso, alla morale d'accatto, alla didascalia pedante? Mi ha colpito, nello scritto di Cortellessa, l'assenza di giudizi di valore sulle esposizioni – teologiche, e di riflesso ideologiche e filosofiche – che il poema contiene. Posso, approssimandomi criticamente ad una poesia, evitare di prendere posizione rispetto all'universo di pensiero che richiama? ...

Cortellessa parla di «concetti teologicamente ardui». Chiedo: sono anche *neutri*? ...

Quale pensiero-mondo grava – come incubo, grava come trama tenebrosa – su quei concetti? Quanti sperperi contengono? Quante oppressioni? Quanti roghi? ...

Qual è il valore – etico, politico, filosofico – dei concetti racchiusi nella *Maria* di Nove? ...

Compio una forzatura se metto in relazione questo poema con quella sorta di nuova crociata per la riaffermazione dell'egemonia cattolica condotta da Papa Benedetto XVI? Quanta contiguità c'è tra i «concetti» di Nove e la teologia retriva del Papa? Non fanno parte di un unico *humus* culturale? ...

Certo, mi si dirà, la poesia non si risolve nel solo aspetto semantico: ciò che conta è il rito della poesia come poesia. Ma in *Maria* tutto l'artificio retorico – da composizione di aspirante prete al seminario, o da insegnante di catechismo – è teso a tracciare l'inno (evidente, evidente inno adeguato) all'iconografia ufficiale del Vaticano: la Madre che consola, la Madre che sostiene, la Madre Celeste Patetica, la Madre-chioccia, la Madre-terapia, la Madre-mamma. Una Super Woman Immacolata, il cui «sorriso» – addirittura! – «proibisce la morte» del vivente. ...

Il poeta-sacerdote riesce a organizzare, per accumularsi di rime da prontuario («bella» / «stella»), una devota esagerazione, una scena mirabile della venerazione, quasi un singhiozzo auratico, del tutto incredibile per un essere umano che tenga in conto l'intelligenza. Ma incredibile anche per un credente fieramente dubbioso delle storielle per il popolino costruite ad arte dalla nomenclatura vaticana. E sì, perché «il

nucleo più intimo e popolare della cristianità» di cui parla Cortellessa riferendosi al tema del poema di Nove è questo inganno ordito dalle gerarchie ecclesiastiche nei secoli dei secoli (triplo salto mortale di amen!) a scapito dei popoli. E infatti sono forti le assonanze tra quanto scrive Nove e le pagine che Giovanni Paolo II ha dedicato al culto di Maria. «La vittoria, quando verrà, verrà per mezzo di Maria», scrive Vojtyla ... Aldo Nove scrive qualcosa di diverso? *Totus tuus Maria ego sum*

Diciamocelo chiaramente: s'ode, in questa *Maria* di Aldo Nove (s'ode, chiaramente e fiero) il segno oscuro del Dogma. E in particolare del Dogma della divina maternità di Maria («*luce che s'irradia nell'incanto / del ventre tuo*»). Senza stare a scomodare l'impossibilità del concepimento senza rapporto sessuale, non basterebbe ricordare quanto di negativo ha portato, in termini di morale sessuale repressiva, quella che Reich chiama «la negazione dell'abbraccio genitale»? ...

È azzardato affermare che il poema di Nove è confermativo? ...

Sì: il poeta conferma. ...

Conferma la grande favola-trappola della Maternità Divina di Maria. ...

La sacra menzogna della verginità di Maria. ...

Il poema conferma. ...

Non libera, conferma. ...

Non si oppone al pensiero osceno (umanamente o-sceno, fuori dal possibile dell'umano), ma appunto con-firma: rende stabile ciò che già è. Economia profittevole dell'inganno reso eterno. Ecco: la devozione – nuova, appena cominciata, lieta e difficile come ogni inizio – si mostra come vana credulità. ...

Una rappresentazione catartica, questa *Maria*. ...

Versi divini, come una siringa per il tossico. ...

Versi senza enigma. E dunque, proprio perché immediatamente traducibili in significato chiaro, versi senza quella ambiguità che da sempre caratterizza la migliore poesia. Versi senza fascino, senza sorpresa, senza fremito crudele, senza l'abisso delle carni lacerate. Versi senza “mistero”, insomma, ma colmi del Mistero della fede, che è entusiasticamente cantato come litania. Può una poesia riprodurre la

banalità – che non è semplicità, ma fatale e chiara banalità – della preghiera? Può ripeterne i suoi piani sintattici e fonetici? Può, se vuole farsi *come* preghiera. ...

Se vuole farsi accettare come preghiera della concordia e conciliatrice. ...

Se vuole immolarsi al credo appena acquisito. ...

Se vuole *iniziarsi*. ...

I versi di questo poema ci dicono che solo l'amore infinito di Maria può consolare l'infermità umana. Nove lo scrive in maniera inequivocabile: «*dell'amore che rimane / a consolare le vicende umane*». E ci dicono che soltanto in Maria, in quanto colei che darà i natali a Cristo, è la salvezza («*che la morte / in te è sconfitta*»). E confermano anche – in barba a ogni scienza! – la credenza che vuole l'universo creato dalla Parola: «*Regina tu della parola / che l'ha creato*»

Maria, dunque, è la manifestazione di ciò che genera tutto, dell'ente sovrasensibile, e perciò inconoscibile, chiamato Dio. È in lei che lo Spirito si manifesta per primo e tramite lei si farà carne. La sua essenza è la nostra salvezza. Senza di lei, senza il suo concepimento privo di sperma, la salvezza non sarebbe neppure cominciata («*Senza di te, non era vero / l'inizio*»). Lei è «*il senso*» dell'universo, appunto; più propriamente il principio dell'unico senso possibile. La sua in-finitezza è la sua stessa perfezione e la nostra letizia. ...

D'altra parte, se il poeta scrive «*dorme, dentro di te, tutta la storia*» ... se scrive «*Tu diventi / il nome nuovo che agita tra i venti / la verità che brucia i documenti / che celebrano il corso degli eventi*» ... se scrive che il male (raffigurato guarda un po' – che ardita invenzione! – dal solito biblico «*serpente*») «*ad ogni tuo respiro è cancellato*» ... ecco, se scrive queste e altre storielle rimate, io incredulo ne deduco che l'amore di Maria è l'unico antidoto al «*potere*» e alla «*infinita guerra*». È inutile dannarsi nella prassi oppositiva dentro la storia; affidiamoci alle sue benevole mani, tutto si chiarirà. È inutile ogni idea abominevole di rivoluzione, o anche solo di trasformazione di questa nostra società disumana basata sul denaro: sarà Maria, con il suo parto, a scacciare il serpente («*in te noi tutti un'unica vivente / ascesa verso il cielo nei battelli / celesti delle tue preghiere*»). È nella preghiera estasiata alla

«*madre di dio*» che solo possono farsi i «*destini*» dell'umanità. ...

Dunque il senso del poema è anche questa affermazione politica – eminentemente politica – della teologia dominante, ossia di quella teologia “spiritualistica” che mette in primo piano «la liberazione dal peccato» e che decreta come «opera vana» occuparsi della vita al di fuori dell'obbedienza ai dogmi; quella stessa teologia che non ha esitato a condannare «gli alcuni» (i teologi della liberazione) che concepiscono l'impegno del credente come «liberazione dalle schiavitù di ordine terrestre e temporale» (Giovanni Paolo II, discorso in Argentina durante la dittatura dei generali, riportato dal Corriere della Sera del 3 aprile 1987). In fondo, se è in Maria che «*la nuova sorte / del mondo si manifesta forte*», se in lei «*non è più dato inverno / né decadenza o forza né governo / che non sia amore*», che senso ha perseguire quel camminare insieme (*insieme*, al di là di ogni divisione tra credenti e non credenti) affinché siano «rovesciati i potenti dai troni, innalzati gli umili, ricolmati di beni gli affamati e rimandati a mani vuote i ricchi» (Luca 1, 52-53)? L'immaginetta convenzionale della madre di Gesù tracciata da Nove fa emergere chiaramente un pensiero che offusca ogni ricerca terrena del regno della libertà, un pensiero simpateticamente coincidente con la teologia ufficiale vaticana. ...

E allora la nuova alba – questo «profilo originario della forma poetica» (sic!) – ci confina nella decadenza. ...

E nella decadenza resta la solitudine dell'uomo, la sua dissoluzione. E l'epoca dei porci, anch'essa resta. E gli apostoli del capitale restano, rinvigoriti da quel confermare l'alienazione. Ecco: resta la preistoria dell'umanità, ancora costretta a feticizzare se stessa nella religione. ...

La religione così concepita è un ostacolo. Di fronte al “mistero” della vita – di fronte all'impossibilità di conoscere il finito – ci si affida alle credenze, cercando consolazione nella fede (tutto il Canto I della *Maria* di Nove è dimostrazione di questo atteggiamento). Si cercano risposte in un luogo da cui non possono arrivare risposte. Si inventano *illusioni* (Freud). Ecco: la religione è un'invenzione illusoria, un'invenzione che tutto schiaccia, stravolge, annienta, che disarticola l'umano con la potenza del Totem-Nulla (è l'oggetto sostitutivo che tiene incatenato

l'esistere). Finché il mondo non fuggirà da questa «immondizia dello spirito» (Denis Diderot), non ci sarà "salvezza". ...

Restare ciò che si è: questo è il segreto della religione così intesa. ...

Un orrendo strumento di conservazione. ...

Servi, dobbiamo restare servi miserabili. Almeno sino alla putrefazione. E finalmente, dopo aver consumato il rito dell'omologazione alla Parola (alla sua *ideologia*), le luci si spegneranno. Nasconderanno le tracce dell'incantamento che segnala il sublimarsi della tragedia terrena, il degradarsi dell'esperienza a farsa mistica, il diffondersi furioso simile a lava dell'inganno, dell'insensato canto mariano. E altri ancora, profeti dell'incanto, proveranno a nascondere la storicità della conversione, la sua prevedibilità. Parleranno di *poesia*. ...

Di una poesia che torna indietro, però. Che conclude con un gesto perentorio ogni ricerca. Che annichilisce ogni possibilità di fare cortocircuitare linguaggi e sensi comuni. Che nella frenesia del recupero di una forma anteriore chiude ogni dinamica "altra". Che torna – che novità! – all'unità ammaliante di significato e significante braccando e divorando in un sol boccone lo sguardo distaccato e ironico e critico dello straniamento, cioè di una delle essenze dell'arte novecentesca. Che insomma ricicla ciò-che-era bloccando ogni ciò-che-sarà. Uno spettacolo insulso. ...

Un poema ideologico, *Maria*. ...

Veicola una visione del mondo «assurda» e allo stesso tempo soffoca ogni verità scettica, eretica, gnostica, atea. E veicola un'idea di poesia come «bellezza sacra», dove la denuncia del presente si compie recuperando esteticamente il feticcio dell'aura. Un poema che torna indietro, davvero.

...

Un poema che è un miscuglio di preghiere puerili e di attitudine all'acquiescenza. Un poema che idealizza la sofferenza umana nella piacevolezza delle rime colme di sentimentalismo appagante. Che rompe con i malefici della storia proprio per come li richiama. Finché la poesia appaga l'anima, non bastano quattro versi à-là-Rodari per esorcizzare il marcio del reale («*e cambia le parole della terra, / e chiama pace l'infinita guerra // che il suo cammino riempie di bandiere / di ogni*

colore eppure tutte nere»). Non bastano perché, idealizzandolo a simulacro da rifiutare abbracciando l'amore della «*madre di tutto il creato*», lo allontanano. Quando è il tono alto e luminoso a fare la poesia, quando la poesia è affidata al canto consolante di nuovo discepolo mariano, niente spinge a uscire dalla adorazione estasiata. La sfida irriducibile contro ciò che ci rende servi delle cose è spenta in una invocazione sterile. Parole mielose che perseverano nella perversione delle credenze infantili. Umanità bambina. Preistoria dell'umanità. ...

Poesia priva di verità (di verità *verificabile*, non di quella teologica).
Poesia dunque di tenebra, malgrado la luce esibita. ...

Poesia dell'abbaglio. Dilettevole abbaglio mistico. ...

Poesia dell'inerzia umana. ...

Della salvezza. ...

Poesia-terapia. ...

La solita stupida fiducia nelle possibilità della parola – della Parola! – di salvare il mondo. ...

Nessuno scandalo, davvero. Nessuno stupore. Solo radicale contrarietà.

...

Umana e razionale contrarietà. E politica – e poetica – perplessità. ...

Me ne resto lontano da questo equivoco. ...

Fuori dal paradiso.

L'uomo è il nemico e deve cessare IL "FATZER FRAGMENT" DI BRECHT

Tutto il teatro di Brecht potrebbe essere citato come esempio di ricerca di itinerari creativi diversi da quelli consueti. Le nuove invenzioni – e in particolare il concetto di *straniamento* – non servono a Brecht per un semplice arricchimento di possibilità teatrali: sono lo strumento per il manifestarsi di un pensiero che tende ad ampliare le capacità critiche dei soggetti che partecipano, da attori o da spettatori, allo spettacolo.

Tale concezione si esprime in modo radicale nel dramma frammentario *La rovina dell'egoista Johan Fatzer*, appena inedito in Italia. Brecht lavorò al *Fatzer* tra il 1927 e il 1932, scrivendo oltre 500 pagine di appunti che comprendono alcune scene complete, parti del coro, note teoriche e frasi appena decifrabili. I quaderni e i fogli sparsi non hanno una unitarietà e sembra fossero stati concepiti da Brecht come una palestra di scrittura, piena di cancellature, aggiustamenti, frammenti non risolti. Al di là di ogni preoccupazione di giungere ad un prodotto finito, Brecht cerca qui di sviluppare una nuova drammaturgia in cui agisce uno sguardo insieme stupefatto e conflittuale; il risultato è altamente esplosivo. A scorrere questa grande abbondanza di appunti si coglie una lingua lucida, anche atroce, che uccide una volta per tutte la vuota fraseologia letteraria e teatrale e che mira a mettere in moto un meccanismo percettivo da "lama avvelenata di gelido dolore". Il "tono" degrada la letterarietà e scende negli inferi di una semplicità spiazzante, definitivamente abbandonando le illusioni di una teatralità pacificata.

KOCH

Non sparate più. L'uomo non può

*Nuotare sopra all'acqua del mare.
E chi nuota lo uccidono ancora
Le vostre navi da guerra. L'uomo non può
Volare da solo nel cielo, ma deve portarsi appresso la morte. Dove
potrebbe fuggire lì uno!
Dappertutto
È l'uomo!*

*BÜSCHING
L'uomo è il nemico e deve cessare.*

È stato Heiner Müller che per primo ha cercato di trarre “da una materia così grezza uno spettacolo rappresentabile”. Rinunciando ad una narrazione lineare e basata sulla evoluzione temporale della vicenda, Müller ha montato alcuni dei frammenti di Brecht per rispondere all'esigenza di elaborare una sorta di *lunga suite della rivoluzione necessaria e impossibile*, rovesciando uno dei grandi temi dell'umanesimo: la fiducia nei riguardi delle “magnifiche sorti e progressive” della società. Solo che l'umanesimo non è rovesciato nel suo contrario (il disincanto), bensì in una nuova consapevolezza della catastrofe presente: il comportamento dei protagonisti del dramma ha infatti, come esito finale, la disfatta.

*CORO
Tutto questo è l'affare del tempo
Chi costruisce argini al fiume, vede, se solo vive
Abbastanza, l'argine cadere a pezzi o
Il fiume che resta fuori.*

*CONTROCORO
Vedete, il materiale fin qui è sufficiente
Mettetevi un ordine, ne resta abbastanza.
Portate acqua nei deserti, resta*

*Pur sempre sabbia. Non abbiate paura:
La fine non è raggiungibile!*

Il dramma è ambientato in un periodo di grandi rivolgimenti. Siamo nel terzo anno della prima guerra mondiale e la Germania è attraversata da tumulti e scioperi generali. Nel novembre del 1918 i consigli degli operai e dei soldati, riuniti in assemblea, elessero un governo repubblicano, formato in maggior parte da socialisti. Sembrava realizzarsi il sogno di un'intera generazione: il potere nelle mani del popolo. Ma il movimento socialista fu duramente represso e non riuscì ad evitare la sconfitta. Queste circostanze storiche fanno lo sfondo entro il quale si svolge la vicenda di quattro disertori, i quali, abbandonato il proprio panzer dentro una buca, giungono in una città industriale della Germania, ora in preda al caos a causa della guerra e del malcontento.

Brecht coglie l'importanza di questo grande ciclo storico. Da una parte, come dimostra ad esempio la figura di Galileo, la crisi sociale lo spinge a scoprire nuovi valori e fiducia in "una nuova umanità"; dall'altra, come appunto scrive nel *Fatzer*, dalla Grande Guerra "sputò fuori una generazione / coperta di lebbra / che durò poco e che / rovinando si trascinò nella rovina / il mondo invecchiato".

Emblematico è il coesistere, nello stesso autore e in personaggi contigui, di tematiche e di retroterra all'apparenza distanti, in realtà accomunate da l'evidenziazione di contraddizioni vitali, capaci cioè di scatenare trasformazione. La tipizzazione del personaggio Fatzer segue le orme di un altro personaggio di Brecht: l'asociale Baal, il quale vaga senza meta e senza regole sino alla morte in solitudine. Però, nel frattempo, Brecht ha cominciato a studiare Marx, Engels e Lenin, ed ecco che a differenza che nel suo primo dramma (che è del 1922), nel *Fatzer* il comportamento anarchico e ribelle viene messo in relazione con le istanze pratiche del marxismo; ed anche la funzione del dramma cambia.

È di questo periodo la precisazione dei canoni estetici che

caratterizzeranno da qui in avanti tutta la sua produzione, e in particolare al suo concetto di *teatro epico*. Il teatro contemporaneo – afferma Brecht – non è più in grado di esprimere le contraddizioni del reale, c'è bisogno di nuovi registri formali. Il più importante risultato delle sue teorizzazioni è sicuramente il passaggio da una adesione dello spettatore per empatia (commozione del pubblico fatta scattare dall'immedesimazione dell'attore nel personaggio), ad una adesione distaccata, che permetta al pubblico di tenere vigile la mente e di giudicare i diversi comportamenti che l'attore propone attraverso una recitazione "resa strana" (straniata). Le novità riguardano ogni aspetto della scena: da un utilizzo della musica non più come sottofondo, ma capace di aprire un discorso a sé stante; al rendere evidenti gli strumenti utilizzati (ad esempio i fari) allo scopo di rompere l'illusione di trovarsi nella realtà piuttosto che in teatro; alla gestualità incisiva; alla giustapposizione di episodi contrastanti; all'uso sapiente di un montaggio non lineare. Questa strada non poteva che condurre Brecht anche ad un lavoro di scavo del linguaggio. L'insieme dei fogli di appunti relativi al *Fatzer* fa infatti capire che, in quel periodo, Brecht stava conducendo delle prove di scrittura in relazione ad una visione marxista della storia.

La lingua del dramma non è ambigua, per lo meno nel senso che la sua "duttività semantica", piuttosto che oscurare i riferimenti extra-teatrali, e soprattutto ideologici, ne permette il riconoscimento. Proprio perché vive nella chiarezza di senso, la lingua del *Fatzer* richiede una comprensione particolare: PER ADESIONE CONFLITTUALE; il lettore (lo spettatore) deve essere posto in grado di valutare i comportamenti cui la lingua rinvia, deve scegliere tra due concretezze diverse; ma la scelta evoca l'interpretazione e la comprensione, dunque presuppone una attivazione *razionale* delle facoltà di pensiero. NEL FATZER L'ENIGMA NON È NELLE PAROLE, MA NEI COMPORTAMENTI. Le parole sono esplicite nel loro senso. Nel gioco dei rinvii da parola a parola, i riferimenti sono univoci: nel personaggio Fatzer si esprime l'egoismo anarcoide, di colui che antepone i propri interessi di singolo a quelli della classe cui appartiene, mentre il personaggio di Koch è funzione di una

razionalizzazione dell'agire di tipo leninista. Nel tradurre queste "classi semantiche diverse" il lettore chiarisce a se stesso la direzionalità dei diversi agenti, ed è portato ad accettare o rifiutare, e comunque a valutare l'*orientamento pratico* dei personaggi: il testo richiede una presa di posizione critica rispetto a quanto enunciato. La non identificazione, tipico procedimento del teatro brechtiano, avviene dunque ad un livello di "direzioni ideologiche" presentate come alternative. Mentre nei drammi didattici composti nello stesso periodo del *Fatzer* l'antagonismo evidenziato è tra un comportamento ritenuto eticamente valido e devianza, nel dramma in questione, che pure in parte risente della rigidità degli stessi drammi didattici, le contraddizioni sono svolte su "piani inclinati", sono sfuggibili, quasi che ogni comportamento abbia come risultato la catastrofe. Qui la formazione (l'elemento educativo dei drammi) tradisce la speranza e l'atteggiamento positivista: la presa di posizione assunta, qualsiasi essa sia, conduce al *fallimento*. Ora, qui è evidente che la storia irrompe con forza nel dramma, e non solo come sfondo o come materia da elaborare. Il periodo è nettamente *controrivoluzionario*, a tutti i livelli. Se ci si asproccia ad una analisi della fase in corso nel periodo in cui Brecht sta elaborando il suo *Fatzer* (che è poi quella post il tentativo fallito dell'insurrezione spartachista), non si potrà non notare l'estrema difficoltà di intravedere uscite positive da una situazione che ha già fatto esplodere la democrazia nel suo risultato più estremo, il fascismo in Italia e il nazismo in Germania (che proprio in quel periodo sta accingendosi a prendere il potere); a fronte, per di più, di una involuzione del regime sovietico in senso autoritario. È un periodo, insomma, dove le speranze di realizzare "quella semplice cosa così difficile da realizzare" (il comunismo) sono ridotte a quasi zero e torna a battere alla porta "la marcia possente delle armate" controrivoluzionarie. È il personaggio Koch a palesare questa posizione di diffidenza, come anticipando la sconfitta:

KOCH

"... la nostra causa è finita. E

In quest'ora che i suoni della vittoria

*Annunciano la grande era del nostro nemico mortale
Rimandando la sua caduta ad un tempo indeterminato
Di cui solo questo è sicuro, che sarà molto tempo dopo
La nostra morte”.*

Questo punto è di capitale importanza. Non è certo un caso che Heiner Müller punti proprio sui frammenti del *Fatzer* per elaborare una scrittura “il cui vero piacere sia quello della catastrofe”. Alla fine della vicenda di *Fatzer*, scrive Müller, “c’è il nulla”. È un passaggio che in fondo ci riguarda, che riguarda la nostra epoca: finita la “speranza”, crollate le “illusioni rivoluzionarie”, resta la controrivoluzione.

KOCH

Troppo deboli per difenderci, noi passiamo All’attacco. (...)

CORO

Alzati, Keuner, e vai

Per la città e

Verifica se

Non ci sia qualcosa di meglio che

La vostra causa, che il Fatzer.

Osserva tutti quelli che incontri ed

Esamina ognuno! Senti i discorsi

E tasta la stoffa di cui

Son fatti le loro giacche e i loro pensieri

Se sono sazi o affamati

Se sopportano a stento ma

Se sono pronti a portare fatiche ancora più grandi per

Eliminare ogni fatica.

Perché ce ne fossero soltanto cinque

Nell’intera città

Che sono pronti e capaci

*A sovvertire,
Unisciti subito a loro
Lascia stare ciò che è vecchio e
Decidi subito per il nuovo
Ossia: il rovesciamento totale. (...)*

FATZER

*Ma di tutte le imprese rimane
Solo questa: vivere.
Impresa di massimo rischio, quasi senza prospettive
Possibile solo attraverso la rapina, ma di ora in ora:
Ogni etto di carne fresca è una vittoria
Costruirsi questo tetto sulla testa di nuovo ogni ora
E il nostro unico trionfo, che forse non potremo mai vivere:
in margine a questi anni
esserci ancora*

Publicato su Ateatro n. 85, giugno 2005.
La traduzione del *Fatzer* è a cura di Milena Massalongo

Al di là di ogni omologazione

LA VOCE ARTAUDIANA DI DIAMANDA GÁLAS

“L'autocoscienza critica vera e propria della voce rock va ricercata soprattutto nella parodia, o nella vociaccia di Captain Beefheart, che dà al linguaggio della vita vera e del desiderio, senza complimenti, il timbro del lupo mannaro.”

Umberto Fiori

Al di là del mero consumo, o dell'arte come sistema edificante o terapeutico, esiste, per così dire, una comunità “sperimentale” che ha sempre inteso la poesia come *possesso di strumenti di parola*: al di là, dunque, di una serie di malintesi socialmente indotti, del tipo, per intenderci, quello che vuole il poeta “ispirato” e tutto dedito ad una attività spontanea e incontrollata, esiste una comunità per cui la poesia è costruzione (e costrizione) formale, una organizzazione di ritmi che si scontra con l'abbruttimento che la parola subisce in una comunicazione standardizzata: il poeta inventa tecniche e strumenti di intervento sulla materia (la parola) per resistere al suo scadimento, per esplorare la possibilità di nuovi accostamenti, di aprire sentieri nuovi: al di là della mediocrità, dell'irrilevanza, della frustrazione. La poesia reagisce alla glorificazione del banale.

Ora, uno degli impulsi primari del poeta – e dell'artista in generale – è quello di «essere diverso». Qualora non ricada nell'arte pura o in forme di ascetismo o di distacco dal mondo, questo desiderio di «essere altrove» indica una forma di malessere nei confronti di un sistema sociale e culturale che fa della omologazione una delle istanze principali.

L'artista oppone resistenza proprio a quel "controllo" che vuole interdire il pieno sviluppo della libertà umana. Se nello spettacolo diffuso è veicolata una coscienza deformata (della realtà e di sé stessa), l'artista tenta, con la sua opera, di emanciparsi. Lo fa, per così dire, *oggettivamente*, ossia costruendo strutture che minano dall'interno i codici della banalizzazione e dell'immediatezza su cui si regge il consumo distratto dell'arte odierna; l'economia è spiazzata esaltando, nel processo compositivo, l'elemento libidico e il desiderio (la «mancanza») esplose in «dissonanze, stridori, silenzi, davvero esagerati, brutti». Liberando la musica dalla linearità e dalla «dittatura della tonalità», ad esempio, l'atonalità e il dodecafonismo mostrano come «nessuno dei suoni può essere privilegiato»; e quando questo percorso di libertà si fa ordine e sistema "serio", irrompe, a spiazzare di nuovo il tutto, e liberare di nuovo i suoni, la musica aleatoria di Cage. È l'opera che trascende sé stessa, che oltrepassa i confini del costituito mettendo in gioco un grande amore per la materia, esaltandola sino al punto in cui il troppo amore la fa esplodere.

Qui non c'è bisogno di lavorare sul "significato"; è il "significante" che, avvolto da un abbraccio stritolante, si trasforma non solo in prodotto artistico pregevole, ma anche in «effetto liberatore», proprio perché riesce a sottrarsi alle trame limitanti delle convenzioni. Tanto per restare in ambito musicale, l'importanza di Schönberg non risiede nei contenuti, invero alquanto risibili, del testo poetico usato per *Pierrot Lunaire*, quanto piuttosto nella sua capacità di inventare un modo (della "forma") che, come giustamente sottolinea Adorno, riesce «a portare alla superficie tutto ciò che si vorrebbe dimenticare»; così come l'importanza degli Henry Cow non è nella ingenuità dei testi che compaiono nelle loro composizioni, ma nella capacità di fare interagire il rock con il free-jazz e con l'atonalismo, creando delle partiture che hanno spiazzato completamente le abitudini d'ascolto contribuendo, con altri (essenzialmente Frank Zappa, la cosiddetta "scuola di Canterbury" e i primi Velvet Underground), a indirizzare il gusto dell'ascoltatore di rock verso una complessità emancipante.

Il vasto intreccio tra le condizioni di un'epoca e la costruzione di strutture artistiche ha invero fatto sorgere un'altra prospettiva, una tendenza per certi versi distante da quella appena delineata; ovvero c'è anche chi tenta di emancipare se stesso e la propria opera ponendosi *totalmente* al di là dell'orizzonte di senso imposto, tenendo vivo e aperto l'esercizio della *critica dei significati*, e spesso facendo di questa volontà l'impulso primario al lavoro artistico. Esistono opere, insomma, che considerano l'intreccio tra forma e contenuto a partire dalla volontà di configurare prima di tutto una "polemica" nei confronti del mondo. Brecht e Artaud, ad esempio; o, per restare alla musica, *Canto sospeso* di Luigi Nono o *Passaggio* di Berio o l'eccelsa *macchina maccheronica* degli Stormy Six. Opere, insomma, dove la rottura del significante è agita su impulso della critica del significato, entrambi presi nella loro dialettica e inscindibilità. Allora, quel desiderio di *alterità* rispetto al «canto della merce e delle sue virtù» (questa è diventata l'arte di consumo e la cultura) è la linfa vitale di un lavoro il cui risultato sarà la produzione di inquietudine e di dubbio, di riapertura del sogni di liberazione, di messa in crisi della coscienza manipolata e assoggettata alle rappresentazioni dominanti.

Diamanda Galàs, cantante e compositrice greco-americana, è uno degli artisti contemporanei che più lucidamente si pone secondo questa ottica. Tutta la sua opera, infatti, passa i limiti della mera dimensione musicale e certifica la possibilità, per la voce, di misurarsi con soluzioni formali «salutarmene eversive». Mi riferisco al suo ultimo lavoro, il doppio CD *Defixiones, Will And Testament* (Mute 2003), che è dedicato al tema dello sterminio degli armeni e della minoranza anatolica ad opera dei turchi nei primi anni del Novecento.

Mischiando sapientemente canto dissonante a recitazione fortemente ritmica, la Galàs costruisce, con la sua splendida voce, una grande allegoria «straziata dal dolore», stordente, tesa sino allo spasimo, mettendo l'ascoltatore di fronte ad un'opera fatta di litanie lancinanti, di sofismi vocali irriverenti, di granulazioni vibranti, dove lo scarto dalle

norme del “bel canto” si delinea, al contempo, come trasgressione dell’ascolto stucchevole e come critica del mondo. *Defixiones* è un vortice tempestoso di vocalità, travolgente. È un’opera sgradevole, scomoda, fin anche esagerata. La Galàs non smette di interrogare lo spazio creativo della voce e di spingerla sino ai limiti del possibile, proponendola nella sua essenza esorbitante, eccedente, così potentemente sovvertitrice della forma-canzone. Controllando rigorosamente l’emissione, e carica di ferocia fonetica, sostenuta ora da percussioni ipnotiche ora da suoni elettronici ora da un pianoforte che sembra aver smarrito la partitura, narra storie di sterminio, di morte, di disagio per oppressioni secolari. Una poesia vocale che disintegra ogni ascolto neutralizzante.

Al di là di ogni tentativo di sospendersi dal tempo, la mediazione che la Galàs costituisce nella relazione tra il segno verbale (la parola come portatrice di significato) e la voce non ambisce a occultare il referente, come avviene nelle pur splendide sperimentazioni astratte di Joan La Barbara. Esaltando le potenzialità di significazione della voce, l’operazione della Galàs mantiene una certa concettualizzazione e la struttura vocale mira ad affermare *anche* la sua funzione “comunicativa”. Di fatto, la sua voce si inserisce nel circuito cantante-ascoltatore con la potenza di una “idea” che è immediatamente disturbo, intoppo, spiazzamento. Operando all’interno del meccanismo percettivo su cui si fonda l’atto dell’ascoltare, la Galàs, con le sue istanze radicali, riesce a fratturarlo, a “uscire dal seminato”, senza cadere nell’esaltazione di una vocalità “pura”, innamorata di sé stessa, sentimentalmente legata a una idea di “fuga dalla storia”. Delicata, intensa, severa, aberrante, sincopata, anche delirante, fenomenale con la sua capacità di estendersi per ben tre ottave e mezzo, sempre debordante, la voce di Diamanda Galàs è tra le migliori che la storia della musica abbia mai conosciuto.

Fin dagli esordi come cantante, insieme al Living Theatre con cui si esibiva nei manicomi, la Galàs ha messo in evidenza una modalità vocale fragorosa, in cui la parola è trattata come nel più esagitato teatrino espressionista, con passaggi bruschi di tonalità, e resa timbricamente

terrificante e opprimente, come a voler significare nient'altro che la sofferenza del corpo piegato ad un presente di tragedia. Tra sovraincisioni e inserti cacofonici di elettronica, tra pronunce strascicate e ritmi vertiginosi, la voce della Galàs smerda una volta per tutte la figura (e la funzione) della cantante lirica: il "bel canto" è travolto da scoppi di grida, da angoscianti vocalizzi, da strappi, da ferite, passando in rassegna tutto il repertorio delle possibilità vocali. Ogni gesto vocale, anche il più ardito, scorre, nella Galàs, con una semplicità sconvolgente, e non c'è vagito o grido o nota tenuta su un fiato inesauribile che non sia capace di farsi immediatamente *sensò*. Ogni fonema emesso rimanda a un numero imprecisato di "vittime del progresso". C'è infatti, nel suo eccesso vocale, tutto il grido del mondo, dai malati di AIDS al sangue versato sotto la dittatura dei Colonnelli in Grecia, dai corpi oppressi dalla religione ai sacrificati in nome della merce.

E' proprio nel punto in cui il dolore dell'Altro è colto in tutta la sua intensità che la voce della Galàs si fa gestualità critica, comportamento sovversivo. Il dolore diventa tangibile e la voce indica il modo di resistervi: uscire dalla secche del costituito, per porsi definitivamente nei pressi della vita e della morte, propiziando una musica *che significa qualcosa*. Prometeo e Medea convivono nella sua voce: il corpo smembrato del ladro di fuoco e il pianto di vendetta della madre assassina. Una voce, per dirla con Artaud, «eccitata, violenta, seduttrice, ma ripugnante». Quando recita i versi di Adonis, per esempio nel pezzo *The desert*, sempre da *Defixiones*, riesce a realizzare quanto Artaud aveva solo teorizzato: mettere in atto una partitura di ritmi e di modulazioni di frequenza che sia percepibile come «discorso polemico».

Un tale uso delle variazioni vocaliche serve alla Galàs per far risaltare la criticità della sua opera, mostrando come effettivamente la voce possa presentarsi con "dentro" dei significati, in certi passaggi, in quelli dove risalta la voce slegata da ogni elemento verbale, non riferibili quindi al sistema-lingua, ma ugualmente portatrice di significanza. Se poi, come fa, la Galàs non disdegna il rapporto con la parola, allora è

evidente l'intento di aggredire il significante per prendere di mira i significati sociali che sottendono un uso tranquillizzante della voce. Il significante è motivato dalla volontà di fare risaltare una doppia contraddizione: l'oppressione secolare subita dalle minoranze è simile e per certi versi coincide con l'oppressione che costringe la vocalità entro canoni rigidi, entro quella stessa "consuetudine" che – come giustamente diceva Demetrio Stratos – isola il cantante «nel recinto di determinate strutture» limitandone fortemente l'espressività.

Ecco allora che la grandezza della Galàs sta proprio nella sua capacità di perseguire una «appassionata radiografia dei suoni» senza per questo rinunciare all'esposizione di un pensiero (poetico) altamente critico; e difatti i rumori vocali che produce esprimono un pensiero disposto a irradiare conflitto: non c'è dialogo con il potere che non sia anche aggressione; non c'è sottolineatura del massacro che non sia, malgrado la crudeltà, canto erotizzante; non c'è pratica vocale che non sia anche irrisione; e difatti la sua voce granitica è subito, al contempo, *incontro & oltraggio*. Rifiuta ogni "dolce melodia" per fare risaltare una fisicità bestiale, allucinata, disperata, ma *razionalmente* mondana, non celebrativa, ma cinicamente reattiva e senza esitazioni *contro*. Voce riluttante a farsi complice di una formazione sociale che fa della propria barbarie materia da rotocalco, Diamanda Galàs è una delle poche cantanti (insieme alla meno conosciuta Maja Ratkje, compositrice e performer islandese che compone opere per elettronica e voce di una radicalità stupefacente) che sia riuscita a disfarsi del *bel canto*. Pur attraversandolo, ossia non disdegnando di cantare frammenti di stili consacrati, dal gregoriano al melodramma, da Wagner al canto da muezzin, sino a litanie religiose, gospel spiritual e blues, addirittura rock (eccellenti le "canzoni" realizzate insieme all'ex bassista dei Led Zeppelin, John Paul Jones, nel disco *The Sporting Life* del 1994), il grottesco "blasfemo" della Galàs presenta il suo delirio invasato, per evolversi poi in una forma libera da ogni costrizione convenzionale e dare forma ad un canto polemico e dissacrante.

Publicato su *Ateatro* n.87, agosto 2005

Una discussione tra poeti

L'ORGANIZZAZIONE DEL DISGUSTO

*L'errore, che è verità, se oltre
l'errore altre forme (vitali): chi agisce
sbaglia gli altri son beati, se –
ma la storia – dico – è lotta
ed errore è là dove il vero indugia:
ecco il mondo tristo, ma necessario
sbagliato, ma vero: e la storia
senza lotta (dice Hegel)
mostra bianche le sue pagine*

Da Hegel in avanti i temi delle discussioni tra poeti sono sempre gli stessi, perché, probabilmente, quelli sono i temi posti alla poesia dalla “modernità”. Ogni tema, a ben guardare, ruota attorno alle perentorie affermazioni, ben articolate da Hegel nella sua *Estetica*, sulla *morte dell'arte* che, ovviamente, non di morte vera si trattava (ne si tratta mai), ma di trasformazione “in qualcos'altro da sé”: l'arte muore in quanto arte per diventare ... *merce*, sostanzialmente (la “prosa del mondo”). E la merce è, sempre e comunque, *metamorfosi*, ossia “si trasforma continuamente in altro rimanendo se stessa”. Da qui tutto il resto. E il resto, direbbe Shakespeare, è silenzio. È proprio così: al di fuori della merce non può starci nessuno, neppure i negatori più incalliti della forma-merce (se esistono ancora). Poiché, semplicemente, al di fuori della società (che è “una immane raccolta di merci”), oggi come ieri, non è possibile stare. Siamo degli “animali sociali”, diceva Marx. E come tali ci dotiamo di un modo di organizzare la nostra vita (produzione e riproduzione dell'esistenza) che immediatamente ci mette in relazione con altri, e ogni nostra attività o scopo deve fare i conti con chi abbiamo

di fronte. Volenti o nolenti, oggi, e da un bel po' di anni a questa parte, il nostro "orizzonte sociale" è quello del modo di produzione capitalistico (produzione di merci per la *valorizzazione*, dove ogni "cosa" prodotta interessa per la sua capacità i creare valore piuttosto che per il suo uso). Bene, se è così (ed è), allora fuori dalla merce, davvero, non può starci nessuno, nemmeno il monaco che vive isolato su una vetta del Tibet (è merce turistica, nel migliore dei casi). E non a caso c'è stato qualcuno (Baudelaire ad esempio, o Pasolini che dir si voglia) che, a partire da questa consapevolezza, ha creato merci "diverse", ha fatto cioè poesia sapendo che si trattava di conquistarsi uno "spazio di mercato" (il "pubblico della poesia", ossia l'acquirente del prodotto) nei limiti imposti dallo stesso "mercato"; per quanto, nei casi più interessanti, forzando costantemente quei limiti. Dal che sorge spontanea una domanda: è ancora possibile, oggi, lavorare in questa direzione? È possibile intaccare quei limiti? Domanda rischiosa ... ma la sola possibile alternativa a questa ipotesi è l'apoteosi della non-merce (o, se preferite, dell'anti-merce). Cioè, ci troviamo, almeno apparentemente, e se sono vere le cose fin qui dette (se), di fronte a due soluzioni possibili: 1) la produzione di merci letterarie "altre", diverse, nella forma e nella sostanza, da quelle "solite", capaci di far risaltare il loro "valore d'uso" (ossia, forse, il grado di "umanità umana" che propongono) - ma pur sempre merci; 2) la produzione di "oggetti estetici" che negano il proprio carattere di merce, dove il momento del "valore" (il loro "valore di scambio") è completamente cancellato, e programmaticamente, a favore dell'esaltazione della forma del "bene" di cui godere senza vincoli (da scambiare come "dono" o tramite il "baratto"). Dal che, altre considerazioni si impongono. Scusate lo schematismo. Da una parte, forzare i "limiti" del mercato, proponendo merci "intelligenti", non è più possibile, esattamente come accade per le bombe "intelligenti" della NATO, nel senso che non è possibile più di tanto "forzare la mano" ai manager che determinano linee editoriali e tendenze, e basterebbe, a riprova di ciò, portare alla luce le imposizioni, anche nelle scelte "tecniche", che ogni autore subisce (ovviamente, nel marasma della produzione editoriale odierna, può anche capitare di trovare, presso una

grande casa editrice, un autore di valore, un'opera di poesia altamente meritoria, ma è un "caso", non è - ma su ciò sembra che siano tutti d'accordo - non è, dicevamo, un forzare quei limiti limitanti); d'altra parte, la pia illusione di stare fuori dai meccanismi regolati dal denaro, ossia, per tornare a bomba, la possibilità di creare opere di poesia che siano non-merce, è, appunto, una illusione, un inganno ottico, che riporta in auge l'illusione che la poesia possa darsi come "alterità" rispetto alle cose reali - ponendosi, così facendo, tra l'altro, "fuori dal mondo" (è l'*esodo* teorizzato da alcuni filosofi francesi e post-operaisti nostrani) (altra cosa è la *ribellione* ad uno stato di cose determinato). Ma se le cose stanno così (se), allora, leninianamente, che fare? Ha ancora senso fare poesia? Scrivere (o leggere) poesie è un bisogno come un altro, ed è da qui, dalla sua natura di "bisogno" che bisognerebbe partire per rispondere a quella domanda ... e qui si apre un baratro ... il bisogno ha da essere soddisfatto, e sulla dialettica tra bisogno e insoddisfazione si basa, guarda un po', tutta la storia della produzione e della riproduzione dell'esistenza umana ... e siamo di nuovo al punto di partenza. Il bisogno ha bisogno (ops!) di un "oggetto" (del bisogno) - ma gli oggetti, quando sono prodotti, hanno bisogno di un "soggetto", ossia di un "bisogno incarnato" - e siamo all'*induzione* dei bisogni ... questo cortocircuito non ha fine, anzi: è la normalità. La poesia si inserisce, con i mezzi suoi propri, entro questa norma, non può sfuggirle. Ecco, forse, se si va avanti di questo passo, semplicemente non si arriva da nessuna parte, poiché, ed è meglio così (forse), la domanda che ci siamo posti è senza risposta, ed è un po' come trovarci, sempre, "alla fine del viaggio riprendendo a camminare": non ti chiedi nulla, e vai avanti, attento al percorso, poiché il poeta, in fondo, non può fare che quello che fa: *scrivere poesie*. Ma già lo scriverle con la coscienza di tutte le cose fin qui dette dovrebbe, almeno potenzialmente, far scaturire un modo di scrivere particolare - *bellezza e barbarie insieme*, si potrebbe dire con Walter Benjamin. Oppure, ma è lo stesso, ogni poesia, scritta con alle spalle quella consapevolezza, si fa "scommessa sul mondo", dove ad apparire, nel modo di impostare le parole nella forma dei versi, è "un supplemento di gioia e di spavento": la "gioia" di inventare sul silenzio (al limite, con

l'ultimo Heiner Muller, inventare *il silenzio*), e lo "spavento" per quanto (a meno di non voler fare poesia "sul verde degli alberi") si impone con brutalità nella sostanza dei nostri versi. Allora, forse, la soluzione è quella classica, cioè posta dai classici di questo secolo, ossia quella di assumere, in sé, la contraddizione tra il non poter essere altro che merce e la tensione ad essere altro, con tutta l'angoscia che tale assunzione comporta. Recuperare la gioia di scrivere versi, ben sapendo che tale gioia non impedisce affatto l'orrore del mondo ... Se è vero che la poesia "forma un'altra realtà" (se è vero), non può che farlo operando sulla lingua ... ma la lingua è parte esigua, per quanto fondamentale, della realtà ed è bene non confondere i piani - senza contare, poi, che la poesia è, a sua volta, parte molto esigua del linguaggio (ma molto ma molto esigua). Se qualcuno pensa alla poesia come *speranza salvifica* (la poesia cambia il mondo, dicono parecchi tra i poeti), be', dovrebbe per lo meno essere in grado di praticare una poesia capace di svelare, ad una massa molto ampia di persone, "il vero nome delle cose", per arrivare, alla fine, a dare risposta alla domanda "chi è che domina sulle cose?". Se ne converrà che riporre queste aspettative sulla poesia è semplicemente folle. Per fare quel tipo di lavoro ci vuole altro (una organizzazione non di letterati, diceva Lenin, ma di militanti rivoluzionari). Ma questo è un altro discorso. La poesia è un prodotto umano, nient'altro. E, al pari di ogni altro prodotto, vive delle sue contraddizioni, che sono, anche queste, contraddizioni eminentemente umane, e come tali non possono che far risaltare "la bellezza della vita" di pari passo al fatto che la vita è costretta alla "disumanità di una società basata sul denaro". E le "forme" sono - non possono che essere - le forme di questa sostanza. Allora, in fondo, la poesia è poesia, punto e basta. Atroce tautologia. Ma già affermare questo vuol dire (può voler dire) chiamare con il suo vero nome la poesia, o meglio, personalizzando, il poeta, che è, ancor oggi, un baco da seta "il cui lavoro è svolto non in libertà, ma in schiavitù" (l'accostamento dell'artista al baco da seta è, come forse in molti ricorderanno, dovuto a Marx, il quale aggiunge, con molta pertinenza, che "l'industria tessile si appropria poi della seta del baco e la trasforma in prodotti per il mercato"). Ma allora, di nuovo, che senso ha fare poesia? Se si accettano le condizioni

fin qui delineate, il senso è semplicemente uno: quello di fare poesia come parte integrante di una operazione più vasta di critica della società, cioè farsi, la poesia, pratica testuale specifica *in contraddizione* con lo stato delle cose, ben sapendo che tale pratica non può essere svolta “in solitudine”, entro il solo spazio della poesia. Secondo questa ipotesi, la contraddizione andrà “agita” nel doppio versante delle “forme” e della “sostanza”, ossia, tanto per intenderci, del come la lingua è organizzata entro le strutture poetiche (a quali specifiche forme si dà vita, insomma), e in che direzione concettuale si tende con quel tipo di aggregazione versale (quale sistema di pensiero si esprime). Non sono, sia chiaro, discorsi nuovi, tutt’altro. L’originalità non ci interessa. Preme, piuttosto, far risaltare il fatto che soltanto andando in questa direzione è possibile dare forza ad una idea di poesia che sia capace di mettere in relazione i “saltelli sonori” della lingua con il “caos del mondo”.

*Publicato in La Contraddizione n. 88, gennaio-febbraio 2002
(una forma ridotta era stata in precedenza pubblicata in Akusma.
Forme della poesia contemporanea, Metauro 1997).*

Solo il presente conta

AVANGUARDIA E POESIA

1. Ogni dibattito sull'avanguardia è impossibile se non si stabilisce in principio quale sia il significato di questa parola così ambigua. Troppe le diversità di visione, direi troppi i pregiudizi, tali davvero da rendere inutile ogni discussione. Ognuno s'è fatta una sua idea di cosa sia stata l'avanguardia, ognuna legittima, ognuna parziale. Per quanto mi riguarda, le vicende e gli esiti, ad analizzarli distaccatamente, suggeriscono una capacità di stare nel tempo e di offrire risposte soddisfacenti ai problemi formali. In fondo, l'avanguardia è stata nient'altro che *l'arte che si poneva contro se stessa* (è stata una *opposizione* nel campo del gusto). C'è chi ha detto – Sanguineti e Enzensberger meglio di altri – che le ragioni dell'avanguardia vanno rintracciate negli accadimenti storici, e in particolare nelle contraddizioni del modo di produzione capitalistico. D'altra parte, da quando l'arte è stata sottoposta al dominio del denaro, sempre sono sorte esperienze *altre*, in rottura con l'ufficialità data dal mercato: e l'avanguardia, «animata dallo spirito della negazione e della rivolta», è stata per un lungo periodo la più significativa. Ecco, diciamo che per me il senso della parola “avanguardia” sta nella creazione di geroglifici di senso capaci di valutare, nei modi propri dell'arte, l'insieme dei rapporti sociali alludendo ad un *diverso possibile* ... E siccome non credo che sia venuta meno la necessità di superare *ciò-che-è* per andare in direzione di quello che *non-è-ancora*, la mia simpatia per quei movimenti resta intatta. Se pure ritengo che non abbia senso, oggi, proclamarsi Ulteriore Avanguardia, allo stesso modo reputo importante verificare se le istanze che hanno contraddistinto le migliori avanguardie del secolo precedente possano dirci «qualcosa di decisivo per il nostro presente». La mia

opinione è che alcune delle declinazioni dell'avanguardia sono valide ancora oggi. Ad esempio:

- La necessità di interfacciarsi criticamente con la produzione poetica corrente, come corollario della necessità di porsi criticamente rispetto al presente.
- La forza espressiva del grottesco e della parodia (la loro capacità di produrre «sorpresa conoscitiva»).
- La crudeltà (Artaud).
- Il distacco tra significato e significante, così come proposto dal concetto di straniamento (interferenza tra il piano sintattico e quello semantico).
- L'anti-lirismo inteso come rifiuto dello sguardo privato e narcisistico del poeta.
- Il rifiuto delle funzioni salvifiche della parola (e il rifiuto di una parola "neutra").
- Un atteggiamento critico-semantico indiretto (allegoria).
- Il ritmo come capacità di produrre senso.
- La semantizzazione dei suoni (*phoné*, il corpo orale che sdelimita lo scritto – secundum Carmelo Bene).
- L'anti-economicità delle opere (sottrarsi ai meccanismi perversi del mercato, ma anche come assenza di finalità).
- Il verso libero (l'inessenzialità della metrica tradizionale).

2. Voglio uscire dalle definizioni, allontanarmi il più possibile da un dibattito sui "nomi". Considerandomi ancora un inguaribile materialista, mi interessano molto di più le "cose" (le opere). Preferisco insomma soffermarmi sulle ricorrenze formali e semantiche di un testo, a partire dall'analisi delle diverse sue "qualità": a) i valori conoscitivi dell'opera (il suo modo di rapportarsi alla realtà); b) i suoi livelli linguistico-semantici (il linguaggio come problema); c) gli "stili" e le "tecniche". Ritengo ancora valida la seguente preposizione di Vittorini: «LA LETTERATURA HA SEMPRE PIÙ BISOGNO DI SPOSTARSI DAL PIANO DELLA CONSOLAZIONE, DAL PIANO DELLA DIREZIONE DI

COSCIENZA, DAL PIANO DELLA RELIGIONE, A QUELLO OPPOSTO DELLE VERIFICHE, DELLE APPROSSIMAZIONI DETERMINANTI, DELLE CONTESTAZIONI FECONDE, DELLE ILLUMINAZIONI OPERATIVE». In questa direzione ha senso sia il lavoro del poeta che agisce “spontaneamente” senza porsi il problema di ciò che gli sta intorno, e magari così facendo giunge a scoprire “forme” diverse da quelle solite, così come ha senso il lavoro del poeta che sceglie un’ottica di rottura rispetto ai canoni vigenti (quello per cui la funzione della poesia è una funzione prima di tutto oppositiva). Nel primo caso ha valenza il metodo (o *il libro come cosa in sé*), nel secondo la divergenza (*il libro come contraddizione*). Entrambi «registrano una situazione di crisi». Ciò che cambia è l’atteggiamento con cui la si affronta. Le possibilità espressive del primo poeta sono una questione tutta interna al linguaggio, per cui la poesia è disgiunta dal «poeta empirico», dall’uomo reale. L’extra-linguistico, in questo caso, appare come dimensione specifica del linguaggio, ma l’intenzionalità del poeta è indirizzata a fondare «una ontologia poetica», ovvero al «superamento delle contingenze esistenziali privilegiando il livello delle operazioni linguistiche». La conflittualità del secondo poeta, invece, non disdegna, anzi persegue con forza, la messa in relazione della poesia con ciò che la trascende, con in più la consapevolezza che *il significante è subito il significato* (e viceversa). Crede che per minare la “menzogna” propria del linguaggio – la sua contiguità con il “potere” – bisogna aggredirne le funzioni . Potremmo indicare in Beckett e Majakovskij due esponenti di queste diverse linee (o Manganelli e Sanguineti, per restare in ambito italiano). Mi interessano i risultati concreti di questi atteggiamenti, al di là di ogni appartenenza a gruppi o a etichette. Anzi, sono certo che sia quanto mai necessario impegnarsi in una riflessione che miri a superare le definizioni stesse di “avanguardia” o “ricerca” o “sperimentazione” per giungere a una sintesi ulteriore, capace di comprendere differenze operative all’interno di un unico discorso sulla poesia e sul presente.

3. Solo il presente conta, e il presente è capitalistico.

4. È importante evidenziare come, dal punto di vista sociale e culturale, la situazione non è affatto diversa da quella che ha fatto da base per le operazioni di *rottura del consenso formale* delle avanguardie; anzi, per certi versi la situazione è andata peggiorando, rendendo tutto il mondo una immane merce-spettacolo. I mutamenti avvenuti in campo economico, sociale e culturale, oltre che in quello delle coscienze, non hanno minato le *invarianze* del modo di produzione capitalistico. Delocalizzazione di comparti produttivi, esternalizzazione, flessibilità organizzativa, ad esempio, sono fenomeni che il capitale ha dovuto attivare per fare fronte alle nuove esigenze della concorrenza: ristrutturandosi, il capitale rinnovava se stesso e la sua *lunga manus* sulla società. E lo faceva – non poteva che farlo, per necessità – anche rifondando il proprio apparato terminologico e concettuale. Così l’ambito culturale viene invaso da istanze di tipo nuovo, tese a confermare la centralità economica dell’impresa e il controllo sul lavoro, nonché a superare definitivamente ogni idea di transizione (ad un altro ordine sociale). E siamo dentro il cosiddetto *postmoderno*. Filosoficamente, il postmoderno definisce l’esistente come “il punto finale” dello sviluppo storico: esaurisce in se stesso la categoria di storia e toglie valore a ogni “grande narrazione”: il capitalismo diventa così «il migliore dei mondi possibile». Questa visione postula il venir meno delle contraddizioni e dell’importanza del conflitto, anche di quello culturale. Oppure, nei casi più critici, presupponendo la sparizione del “centro” (di un centro riconoscibile di comando) a scapito della «frammentazione pulviscolare» del potere, si sottolinea l’esigenza di superare ogni idea di scontro aperto contro Monsieur Le Capital, facendo diventare unico campo di opposizione praticabile il linguaggio. Come ora possiamo verificare facilmente, la cultura postmoderna era nient’altro che la momentanea ideologia dominante, oggi già superata dagli stessi suoi fautori. Il postmoderno era insieme una copertura e una giustificazione della «pesante involuzione sociale e culturale a cui abbiamo assistito dagli anni Sessanta in poi». Esso ha abbellito la realtà, l’ha estetizzata, togliendole profondità: ha portato al trionfo le superfici ben levigate, espunte di ogni escrescenza; e ha affermato il dominio dell’*homo linguisticus*. Finite le

prospettive di trasformazione del reale, non poteva che rimanere, quale unica possibilità di porsi in alterità rispetto al linguaggio consumato dalla comunicazione, quella della pratica artistica: l'arte come maniera, indifferente alla lotta tra le estetiche, stretta tra il «simbolismo oracolare» e il messaggio *indifferente* di lacerti, e tesa a recuperare acriticamente tradizioni passate ... In questo contesto di pensiero, la cultura postmoderna non poteva che decretare l'impossibilità dell'avanguardia. L'onda lunga di questo severo giudizio giunge fino a noi, tant'è che il nome stesso di "avanguardia" sembra fare ancora oggi paura. Si tratta di capire se ha ancora senso "eccedere" le forme date, se sia insomma ancora possibile porsi al di là del gusto corrente, e se sì, in che modo.

5. Ormai si scrive nel vuoto, senza referenti. Sulla pagina rimane solo una macchia di parole; volteggia sopra la pagina un elicottero. Senza pubblico, la poesia tiene lo sguardo a terra, gira le spalle, caracolla, si pone di fronte, balla, resta immobile, si dispera d'un dolore senza soluzione. Rompe il silenzio, rivolgendosi a nessuno. Cerca d'imboccare la strada giusta, certa che sbaglierà di nuovo; nel suo fragore *senza messaggio* s'ammassano limpidi versi d'impotenza. Notte e ruina, fuochi immensi, ceneri mosse dalle eliche: nel vortice la poesia cede il passo, arretra, procede ancora, precipita in tanta alterità. È la sua recente situazione: afasia ... Ogni tanto però, tra il balbettare notturno e la memoria dell'alba, affiora il ricordo d'una poesia come laboratorio di «forme materiali e fantastiche e corporali» che reagiscono all'imbarbarimento del linguaggio comune. È in quell'attimo che scrivo:

Con passo precario / e audacissimo, dissemina segnali di futuro: *la poesia è anticipazione*. Se è così, allora può ancora avere il suo senso praticarla come utopia, a cominciare dal distaccarsi dall'idea di Bello che la nostra epoca fa circolare. E può avere il suo senso se soprattutto si evita: a) la pratica ornamentale, il manierismo, di farla cioè una operazione sul linguaggio che non sia anche demistificazione; b) la fuga dalla totalità linguistica privilegiando la dimensione del significato (o del

solo significante). Disgusto e sguardo protesi in avanti: in questo senso, la poesia, spinta dal «fuoco del desiderio», agisce come una forza conoscitiva chiaroveggente. Non rassegnazione, dunque, ma ribellione profetica; non il linguaggio della consolazione, che addomestica ogni conflitto vitale, ma il linguaggio del confronto e del dolore. Con il giusto disprezzo nei confronti di tutto l'establishment culturale e sociale. Fare poesia è andare fuori rotta. Fuori rotta, ossia invenzione di un percorso che tradisce se stesso. Fuori rotta come scomposta deviazione; come un andare senza seguire il senso della corrente, sempre in cerca di un approdo da abbandonare. Al di là di ogni limite, e di ogni pudore ad esprimere un senso **altro**, incurante della coerenza e della costanza. Andare fuori rotta non è andare alla deriva. Andare fuori rotta è disfarsi di ogni rappresentazione (e in particolare di ogni rappresentazione consolante). L'avvenire – il futuro, ciò che sarà pur non essendo ancora – è ciò che eccede il presente, dunque che spiazza ogni percorso. Andare fuori rotta è cercare un'altra forma del mondo. E' un compito estremamente concreto - un compito che può configurarsi solo come una lotta: una lotta di pensiero-parola. Andare fuori rotta significa allora: *«subito, senza aspettare, riaprire ogni lotta possibile per un mondo, o per ciò che dovrà infine formare il contrario di una globale ingiustizia imposta dall'equivalenza generale» (J-L Nancy).*

Ma dura poco. Diffido di ogni euforia. Resto, senza trionfo, nell'abisso

SpamPoetries

LA POESIA INVADENTE DI MARIO PISCHEDDA

La poesia è sempre una provocazione. Lo è fin dal suo modo di porsi, che è fortemente spiazzante: i suoi ritmi, le sue trame interne, la sua sintassi, cioè quelli che sono i diversi piani di costruzione del senso, inducono il lettore a perdere momentaneamente l'aggancio con la comunicazione ordinaria. Potremmo dire che ciò che in prima istanza provoca il testo poetico è una sorta di *naufragio della percezione*. Ma anche la sua dinamica semantica, che è per definizione opaca (la non-trasparenza della poesia), si configura sempre nei termini di una richiesta interpretativa avanzata al lettore, chiamandolo a partecipare in prima persona alla costruzione della sua significatività. Nel caso di Mario Pischedda, la provocazione comincia addirittura dalla definizione coniata per le sue proposte poetiche: *spam poetry*, ovvero composizioni non sollecitate dal lettore. C'è senz'altro, in questa definizione, un tratto di malinconica presa d'atto dell'isolamento della poesia nel tempo della malattia mass-mediatica: «alzo la voce con la scrittura / minuscolo squittio / senza ritorno». Per reagire, il poeta invade uno spazio che dovrebbe restare vuoto di poesia, ponendo la sua opera come oggetto di relazione forzosa («con questa cosa che rompe ...»). Lo *spam poetry* però, a differenza del suo omologo messaggio pubblicitario, non si presenta tanto con un senso ingannevole, ma come un invito ad aprire un senso "altro", che solo il malcapitato lettore può decidere se percorrere oppure lasciare cadere nel cestino. Il senso, se vogliamo, sta nel procedimento: l'intenzionalità del poeta è una proposta di dialogo nuovo, e solo in seconda istanza entra in gioco la scrittura vera e propria, con le sue forze evocative e con i suoi significati ulteriori. In questo modo, la

poesia diventa il luogo necessario in cui il poeta cerca l'incontro con l'altro da sé («la poesia è un vorrei»), senza però avere alcuna certezza che il possibile si realizzi («seguire l'incerto e il vago»). È persino fatale tirare in ballo, per l'operazione di Pischedda, il concetto di *atto allegorico*, e dunque quello di un "significato secondo", con le sue letture plurime e le sue sorprese conoscitive («sto tra metafore e allegorie e tra nonsensi da sbrogliare»). Se apparentemente accostare la pratica dello spamming a quella della poesia potrebbe sembrare una forzatura, essendo di solito la poesia intesa come un invito all'apertura e al dialogo, e non appunto come un fastidio indesiderato, in realtà Pischedda sembra che voglia suggerirci una definizione altra e diversa della poesia stessa: la poesia è il fastidio del linguaggio, è la sua malattia, la sua escrescenza, è il rumore della comunicazione, è la sua *eccedenza* («eccedo / sovraschiumante»). Questa disamina fa presupporre di trovarsi di fronte ad una operazione altamente critica. Ciò perché: a) l'uso del termine "spam" colloca automaticamente l'opera in relazione all'epoca dell'invadenza dei messaggi pubblicitari (e della merce-spettacolo); b) l'opera poetica "non richiesta" rinvia alla necessità di porsi scetticamente rispetto al linguaggio e al comune sentire; c) il superamento, quand'anche approssimato, del linguaggio quotidiano presuppone che il testo poetico si faccia depositario di istanze esistenziali ed etiche reattive e resistenziali. Queste coordinate generali vengono rafforzate dalla specificità dei testi di Mario Pischedda scelti per questa sua prima raccolta. Emerge intanto una criticità semantica vissuta come gesto scomposto più che come pratica precisa e costruttiva. Pur evocando «il sogno giocoso» dell'uscita dalle vetrine del consumo, e cospargendo qua e là micro-molecole di politicità diretta («democrazia fasulla», «spompato da ideologie e dietrologie / e dai luoghi comuni della piccola borghesia», «nessuno ci rappresenta / domani sulla scheda / un appunto marginale da annullare»), la poesia di Pischedda mantiene un sano distacco dall'ideologia della parola impegnata, sempre a rischio di mistificazione. E non è certo un caso che l'incedere della scrittura si fa a tratti beckettiano: la critica viene agita con la consapevolezza dell'impossibilità di intendersi con le parole («impossibile comunicare»). Questo

cortocircuito toglie spazio ad una idea della poesia come spazio di azione privilegiato e, soprattutto, ad ogni mistica della parola salvifica; in fondo, scrive Pischedda, «il nostro è un cianciare vano», è un dire «senza indirizzo / senza strade da percorrere». Cercando di precisare ulteriori sintomi del *disagio della poesia* così come inteso da Pischedda («qui / la poesia inacidisce / stagnante»), potremmo sottolinearne lo sguardo allo stesso tempo degradante e filosofico. Se da una parte scarnifica la lingua in micro-particelle di senso, “sfarinando” i versi in un andamento senza misura certa, dall’altra l’autore sardo sottopone le cose a una riflessione densa di riflessioni sull’«assurdo della vita». È come se l’io «bulimico» dell’autore, ben sapendo che non ci sono certezze nel nostro misurare la realtà, e quindi potendo solo approssimarsi ad essa, tracci le sue sentenze con una «lingua zigzagante / acefala», per certi versi indecifrabile, senza il conforto d’un significato chiaro e riconoscibile. I due piani – quello filosofico da «piccolo cioran di provincia» e quello del degrado della lingua – convivono dunque nell’esibizione di una crisi del soggetto che pare irrisolvibile. Ma l’autore non vira verso il disincanto, né costruisce una poesia come baluardo allo scadimento della vita. Ricorre piuttosto ad una certa vena acida, a tratti grottesca: «canto rauco alla luna / ic...ic...ici da pagare/ ici qui». La poesia di Mario Pischedda è in fondo un esercizio di sopravvivenza, che non a caso sfocia programmaticamente nell’inutilità, nella sua radicale anti-economicità: «ho questa fertilità che non produce niente / il sapore che non sa di nulla / il sapore del non sapore». La strada tentata da Pischedda è quella del mettersi da parte, del *non partecipare* al gioco della concorrenza: «lascio agli altri di passo più spedito la precedenza». Un rispettabilissimo e condivisibile modo di sottrarsi al regime di omologazione che è il nostro presente.

Introduzione a *Spampoetries* di Mario Pischedda,

Gallizio Editore 2007

Su Rosaria Lo Russo

LA VOCE DEL MELOLOGO

Rosaria Lo Russo non compone semplici poesie; si diletta con la forma del melologo, ossia di un genere che consiste nella recitazione d'un testo accompagnato o alternato a musiche. Non si tratta però di una lettura semplicemente supportata da brani musicali; acquisisce particolare importanza l'uso appropriato della recitazione. Negli ultimi anni, complice anche la chiusura del mercato, sempre più spesso i poeti scelgono di incidere su supporto digitale le loro composizioni; solo che, il più delle volte, ciò che risalta immediatamente all'attenzione è l'assoluta incapacità di strutturare con efficacia la relazione tra voce e testo, come se l'urgenza di esprimersi non consideri le caratteristiche del mezzo vocale. Benché questi poeti tentino di animare la lettura con un po' di enfasi e di variazioni ritmiche, in realtà pochissime sono le esperienze degne di attenzione. In questo contesto, l'importanza della performance della Lo Russo è somma; riesce, ad ogni sua apertura di bocca, ad essere «trastullo all'orecchio» ... Poetessa e attrice insieme: il testo respira con la voce, anzi, nasce fin da subito come voce. Ora, la presenza delle parti musicali in *Musa a me stessa* (una dei due brani presenti nel CD allegato al libro, Effigie 2004) è invero limitata ad alcuni lacerti di brano dal Canzoniere Internazionale; sembra che alla Lo Russo non importi tanto l'integrazione concertata di diverse parti, quanto piuttosto realizzare un contesto sonoro basato principalmente sulla voce recitante. I cinque diversi momenti di cui si compone l'opera non mettono in scena una vera e propria storia. Come dice la stessa autrice, «è la messa in scena del Personaggio della Poetessa, del suo corpo e della sua voce nella loro essenza di Immagini». La Poetessa è depositaria dunque di un certo

modo di declamare che non aspira a raccontare vicende di eroi o storie che non le appartengono; è lei stessa la vittima del suo stesso dire – «la performer è oggetto e soggetto dello sguardo», scrive nelle Postille al testo. Curiosamente, il percorso della Lo Russo coincide con il fenomeno più innovativo, direi rivoluzionario, che ha attraversato le scene italiane dell'ultimo trentennio, quello dell'attore-autore. A questa tendenza di recupero dell'autorialità del lavoro d'attore, la Lo Russo ci aggiunge poi la sua capacità di dispensare versi sempre in bilico tra tradizione e rottura, dando ad ognuno l'incedere del respiro, come se l'alternarsi delle sillabe volesse non tanto avvicinarsi alla lingua parlata, ma perdersi nella ricerca di un canto destinato a non essere mai raggiunto. D'altra parte, le misure versali, spesso eccedenti ogni misura, sono una sorta di palestra per l'impennarsi anti-melodico della voce. *Musa a me stessa* ribadisce la forza del *recitar cantando*, ne rivendica le ragioni, strutturando la parola in modo da non far coincidere il piano del contenuto con quello dell'espressione, come accade invece nel parlare comune (e nel dire simil-televisivo dell'odierno attore teatrale). Questa divergenza non va però a scapito dell'intensità dell'insieme, sempre in bilico tra punti di riferimento certi nella decifrazione dei significati e pura esaltazione musicale dell'ascolto. Il timbro musical-parodico, anzi, ne garantisce l'estrema piacevolezza. Anche qui, la Lo Russo travalica ogni luogo comune della lettura di poesie, imparentandosi ulteriormente con le più riuscite sperimentazioni teatrali. In sintesi, questo si coglie ad ascoltare Rosaria Lo Russo: la voce respira nella parola, e la parola va oltre il semplice significare. Si coglie cioè l'elaborazione testuale in sintonia – direi in perfetta simbiosi – con il corpo vocale in atto. Scrivere = recitare (recitare = scrivere). Lo scrivere è spronato dall'intenzione di recitare, e viceversa. Entrambi i modi sembrano esistere soltanto nella reciproca penetrazione, così che la poesia possa ritrovare la sua musica. La sensibilità vocale della «poettrice» (o «attressa» che dir si voglia) si fa scarto particolare in seno alla comunità poetica; si fa tintinnio di glottide, rumore piacevole, rima per l'orecchio. Se i significati concettuali rimandano al cercar luogo del corpo femminile, non più vincolato, o comunque in cerca di svincolarsi dal basamento del Maschio tiranno,

questa sua voce stentorea, di timbro direi senza luce, destabilizza e insieme attrae: la trappola è ordita dai ritmi e da un delicato modificar di punto d'appoggio del fiato, in modo da declinare una serie continua di "sincronie" (di somiglianze o ripetizioni sonore, simili a rime vocali). Ciò permette alla Lo Russo di costruire un'operetta movimentata senza eccedere troppo nei cambi di tonalità, piuttosto la drammaticità dell'insieme è data dal mescolamento dei punti d'ascolto, facendo roteare la voce all'interno dello spettro delle possibilità fornite dalla stereofonia. La ricchezza, ma anche l'inquietudine, di questa recitazione è anche l'ironia che la sostiene, ironia altamente corrosiva, inquieta, certo, ma fortemente coinvolgente. Teatro, poesia, musica: Rosaria Lo Russo riesce a rivalutare la funzione di un "fare" che non sia mero intrattenimento.

Su Marco Palladini

SPOKEN WORD PER RESISTERE

Marco Palladini, poeta e performer romano, è uno degli artisti contemporanei che più lucidamente si pongono secondo una prospettiva tesa a sviluppare la critica della cultura con il linguaggio della poesia: lo dimostra chiaramente anche il suo ultimo lavoro, *Trans Kerouac road* (Zona 2004, booklet p. 16 + cd musicale, € 15), la cui costruzione si configura nei termini di poesia musicale. Il livello sonoro, però, per quanto prioritario, non omette l'elemento semantico; le sequenze di Palladini perseguono infatti una divergenza nei confronti del presente, fondandosi anche sulla comunicatività della struttura. Il suono, allora, non certifica la deriva del senso, come avviene nella poesia sonora propriamente detta, piuttosto rivendica il diritto ad esprimere combattività e a costruirsi come macchina di segni in opposizione. Di questo intento è spia il sottotitolo del Kerouac: «strade, suoni e poesie esplose», dove le strade sono, al contempo, un luogo reale e un luogo della coscienza. Impossibilitati a uscirne, e rimasti nell'incapacità di trovare un orientamento adeguato, non possiamo che elaborarle poeticamente o sognare di attraversarle per stravolgerle, da militanti, deteriorando ciò che le rende vetrine e campo di morte. Per esprimere questa scelta, Palladini ricorre alla forma di uno *spoken word* dove il testo e la scrittura vocale si incrociano a veri e propri pezzi di musica pop. La volontà è quella di sottolineare la carica epico-drammatica dell'opera utilizzando una musica orecchiabile e regolare nella disposizione delle strofe e nell'andamento. Appagando il gusto dell'acquirente usuale di questo tipo di lavori, in realtà lo si spiazza, puntando su un sovraccarico di senso nella narrazione, cui quell'ascoltatore è del tutto disabituato. Uno dei momenti più riusciti è il pezzo *Oblio di guerre*, in cui la tessitura

sonora creata dalla tromba di Diego Moser, che è anche l'autore di tutte le musiche, sostiene la pacata declamazione in cui Palladini descrive un paesaggio di guerra, tra «indolenti macerie» e «nidi di mitragliatrici». La tensione creata dallo strumento permette, sul finire del pezzo, di sciogliere la descrizione visiva con la chiusa polemica: «gli ingenui pensano che cesserebbero le guerre sante / se dio, jahvé e allah si dichiarassero i primi disertori», come a voler indicare che la motivazione dell'attuale contingenza guerrafondaia è legata ad altre cause che non quelle superficiali dello scontro per motivi religiosi. Nel *Kerouac*, Palladini sintetizza il percorso fin qui svolto da protagonista nella fertile stagione della ricerca artistica degli ultimi vent'anni, riuscendo a travalicare il limite di ogni campo specifico e operare proficuamente in ambito teatrale, poetico, critico. Si ricordino almeno il libro in versi *La vita non è elegante* (Fermenti, 2002), il testo drammaturgico *Serial killer* (Sellerio, 1999) e la performance *Poesie per un tempo di guerra* (Roma, 2004). Il lavoro di Palladini è un'ottima testimonianza di quella poetica negativa che è oggi fondamentale per resistere in tempi di “gelo intellettuale”.

Recensione pubblicata in Alias n. 40, 15 ottobre 2005

SU FRANCESCA DELLA MONICA

L'invenzione di un'altra vocalità è il dettato esplicito del disco *The last days of inhumanity* di Francesca Della Monica, abitato da una molteplicità di trame sonore che fanno trasbordare la voce oltre i limiti consueti. Nel disco è anche esplicito il legame con le sperimentazioni vocali degli ultimi decenni, in una linea che da Cathy Berberian arriva sino a Diamanda Gálas. Nel primo pezzo, su testo di Marco Palladini (è quello che dà il titolo all'intero album), la sensibilità della cantante-compositrice gioca allungando o contraendo le sillabe, in un crescendo di intensità che sfocia dapprima in una sorta di lancinante e gracchiato grido di dolore, poi in un andamento che rende più percepibile il senso delle parole, per approdare infine ad un recitato secco e ad una espansione (anche di volume) della traccia sonora. Il confine tra il canto e la recitazione è varcato spesso nel disco. Ne sono testimonianza i pezzi dove è diretto l'impegno della voce recitante di Massimo Verdamastro, e in particolare la notevole *Una ballata per Oscar Wilde*. Al principio del pezzo una percussione ipnotica sostiene la melodia e la Della Monica ricorda, sia come andamento che come timbro, la voce di Joan La Barbara. Qui stupisce la chiarezza dell'effetto timbrico, destinata a virare decisamente verso un recitativo frenetico e strozzato dopo il primo intervento recitato di Verdamastro, il quale tra l'altro si fa notare per un'ottima capacità di imprimere alla parola una vibrazione e una intensità non comuni nell'attore contemporaneo. Anche in *Rosso liberty*, su testo di Nino Gennaro, lo stridulo vociare della cantante si interfaccia al declamato in crescendo del Verdamastro, facendo esplodere in tutta la sua drammaticità il senso del testo poetico. Il pezzo si chiude su una sorta di vibrato in scadere di volume, quasi a voler comporre, parafrasando due versi dello stesso Gennaro, una suite maledetta e inebriante. Significativamente il disco termina con la *autobiogra-*

fia di una voce, dove la cantante letteralmente sbriciola il testo ispirato alla Molly B di Joyce ricorrendo alla sovrapposizione di diverse modalità vocali, dai gesti quotidiani (risate, pianto, sospiri, etc.) alla dizione piana, componendo un intreccio espressivo che sfocia energicamente nel definitivo “Sì”. Sì, verrebbe da dire, le forme vocali proposte da Francesca Della Monica suggeriscono una “esperienza di vita” non più “centrata e lineare”, piuttosto multiforme, senza certezze interpretative, rigorosa ma frammentaria, giocosa e conflittuale, in una parola: aperta a nuovi sviluppi. D'altra parte l'ascolto, come scrive Nancy, “è essere tesi verso un senso possibile, e dunque non immediatamente accessibile” (*All'ascolto*, Raffaello Cortina Editore, 2004).

Pubblicato su Le Reti di Dedalus, Aprile 2007

Su “Contronatura” di Massimiliano Parente

UN CORPO DI PAROLE NON PACIFICATE

«Io non scrivo pensando a un pubblico, come gran parte degli scribacchini che bazzicano nel tuo salotto, ma per la letteratura e anche, se vuoi saperlo, contro la letteratura».

Massimiliano Parente, *Contronatura*, Bompiani 2008

Ora è la parola che deborda: è la parola che non si dà pace, che si abbandona alla negazione del quietismo e del conformismo; è la parola che ferisce l'armonia, al di là di ogni *intrattenimento*.

La parola dunque *sbanda*, percorrendo una strada che non porta da nessuna parte: all'inizio di ogni deviazione il cartello scrive *Per niente e per nessuno* e quel poco che resta è il cammino stesso. Si continua.

L'astio è la forma di un amore. L'autore ama il cammino; vorrebbe trovare un senso, ma sa che questa speranza è un'illusione. Allora rivolge contro quella stessa speranza il suo sberleffo. L'astio è la forma di un odio. L'autore è colui che si situa in questa contraddizione. Per la *letteratura* e anche *contro* di essa: *estasi e fallimento*.

Quando la parola non scende a patti, quando si situa scorbutica su *quell'abisso a venire*, il godimento dello scrittore è nel disprezzo, anche di se stesso. Ma se continua a scrivere, quand'anche scrivendo *soltanto l'impossibilità di scrivere*, il disprezzo diventa a suo modo illuminante. Il lettore assiste allo smottamento, restandone abbagliato. Tutto il fascino è nello smarrimento.

Il lettore, esposto qui nell'omaggio, cerca il suo appagamento

nell'esito estremo. Godimento perverso. Il suo piacere si rivela nell'invenzione deformante. Quel modo di trattare la parola, quel rovesciare il discorso, quel groviglio di gesti finalizzati a sé soltanto, quella apoteosi senza referente, cosa può avviare? Anche leggere, come l'atto stesso dello scrivere, è *una partita persa*. Ma si continua.

Camminare incerti, senza l'ausilio di un lume, per le strade insidiose della parola, senza credere necessario cogliere il senso della fabula. Gioia del corpo verbale. Così si esalta il lettore: nel procedimento. Si esalta del linguaggio che parla di se stesso; delle interruzioni imposte al linguaggio comune; delle trame che si piegano al processo; dei ritmi ingombranti; del caos. Ora è la percezione che si risveglia: al di là della stupidità che difende l'ordine. Ora è la parola *illeggibile*. Che tradisce l'attesa.

Sfuggire al tempo.

Il tempo è storico, non c'è scampo. E cos'è il nostro tempo? È il tempo dei fantasmi, dei simulacri, dell'apparenza: un'*assurda irrealità in divenire*. Si può «attraversare il fantasma»? La letteratura può farlo, a patto di non rispettare la convenzione che la vuole centrata e lineare; a patto di fare esplodere la sua stessa forma. Un eccesso eccentrico. Se con il *Gattopardo* la letteratura si orienta definitivamente verso il prodotto di consumo e di intrattenimento, è con il rovescio del *Pasticciaccio* che matura la possibilità del suo contrario. Il totale rifiuto opposto da Gadda nei confronti del tempo si sostanzia in una scrittura che eccede la norma; e l'infrazione del letterario è sempre un modo di colpire i falsi valori della società. È un modo di interrompere lo scorrimento del tempo e di mostrare il volto che si cela dietro il drappo trasparente. Il fantasma è nudo.

Esageri sempre, Parente.

Cosa coglie di essenziale l'esagerazione di Massimiliano Parente? Intanto, *l'impossibilità di non vivere il disastro*. La qualità del simulacro è negativa; ma ci siamo dentro. È la nostra verità; è il nostro «orizzonte indépassable». Lo scenario immaginario inventato dall'autore Parente è lo *spettacolo macabro ma ineluttabile* del tempo, reso eterno dal

pettegolezza quotidiano e dalla solerzia obbediente dei sottoposti, quella del personaggio Parente compreso. Il principio della finzione scopre una decadenza generalizzata, dove il tempo scorre sazio, insipido, senza contenuto, sinceramente ipocrita; dove è familiare la televisione, la sua lingua illusoria, i suoi veli mistici. È il tempo che decreta il trionfo dell'etica dell'apparire, dell'epistemologia della forma brillante, dell'ontologia dell'esserci senza qualità. È la civiltà del feticismo reso spettacolo. È l'umanità che si rende disumana.

Ecco: siamo condannati alla vita; al «maledetto caos della vita»; all'«inferno dei viventi». Come ribellarsi *contro l'uomo*? Questa è la domanda fondamentale dell'opera: qui l'autore, inventandosi *un percorso spiazzante*, rovescia l'idea che la parola possa essere «curativa» e che la letteratura conservi una sua funzione «educativa»; qui l'autore, del tutto scevro da ogni illusione di poter salvare il mondo, crea la propria risposta all'interno dell'opera stessa, nell'ingorda imprudenza che smerda i confini; qui si può, affidandosi *a una forma artistica letale*, sfuggire alla prosa del mondo e all'estenuante battaglia per il consumo; si può dire l'equivoco della vita.

La risposta dell'autore è dunque la sua stessa opera: *la letteratura non può dire altro che la propria opposizione alla vita*. Questa essenzialità è colta dallo sproloquio tormentato di Parente.

Il tempo lascia esausti. La parola tenta la fuga.

La parola fugge il centro, si realizza come una scoria, tra inserti polemici e accenni di trama. Da una parte, ci sono le situazioni e i personaggi; dall'altra annotazioni di carattere "filosofico" sulla letteratura e sulla vita. L'organizzazione complessiva dell'opera passa dall'attraversamento continuo di questi piani, come se le tensioni interne alla vicenda non possano darsi separate dall'universo di pensiero che ne ha permesso l'invenzione. L'esibizione degli inserti, infatti, ha la funzione di spostare l'attenzione del lettore dallo sviluppo della trama alle motivazioni dell'autore Parente, che parrebbe coincidere, almeno in questi frangenti, con il personaggio Parente. Nell'opera, quasi morbosamente, la trama viene strappata a se stessa, facendola

retrocedere a elemento secondario, mentre il procedere battagliero del patrimonio coscienziale dell'autore, che evidenzia, anche emotivamente, il suo posizionarsi nell'universo dei discorsi, suggerisce un atteggiamento intrinsecamente "politico". L'intento parodico e la tensione a ridicolizzare lo star system coincide quindi con l'avversione radicale per la stupidità che annulla la ragione nella fede, per la banalità dell'occidentale medio, per le opinioni mediatiche generaliste, e in particolare per la letteratura di consumo, in una riluttanza sprezzante ad accettare una impostazione *di prodotto giornalistico o d'intrattenimento narrativo*. L'opera rende testimonianza di questo disprezzo.

Ma qui siamo già dentro una disperazione: siamo nei pressi del divergere beckettiano, dove il disprezzo è senza mèta. Il disprezzo vorrebbe rinfrancare la letteratura da se stessa, ben sapendo che questo atto crudele di smarcamento è vanità. La vanità della letteratura. In nome della letteratura. Ora è la parola che trema.

Parente dunque è imprigionato nel suo doppio e disegna un'opera ridondante, che è l'origine della sua solitudine. E davvero, a questo punto, il tempo lascia spazio solo alla disperazione. Mentre il gesto del peccatore può avere la sua redenzione, nell'universo definitivamente senza Dio dell'opera la sanzione sarà non tanto l'eternità ambita, ma l'oblio. Il tempo bracca ciò che non sta in riga, per ometterne la presenza; il tempo, con la rapacità che gli è propria, si oppone al riconoscimento dell'altro da sé in quanto *opera*. Dimentica, esattamente come premia generosamente chi non lo tormenta. Così Parente pagherà il prezzo della sua tenacia. Senza scampo.

L'autore, paradossalmente, confessa altro. Nutre ancora una qualche speranza di salvarsi dall'oblio, aggrappandosi alla *realtà* dell'opera. Qui il suo cinismo vira verso l'ingenuità; qui il suo distacco confina pericolosamente con l'auto-consolazione. La parola, ferita dal tempo, chiede al tempo di essere curata. Per sopravvivere nel corso del tempo. La coscienza infelice corre il rischio di inverarsi nell'anima bella.

Resta, per sua fortuna, e per la mia di lettore, il gesto di negazione compiuto, resistenza testarda alla letteratura del tempo. E ciò che resta è già tanto, e ben oltre il resto esistente. L'autore, col suo monologo senza

vergogna, ingorga il cammino obbligato, perché vuole che il suo rifiuto sia colto per ciò che è: la verità del suo scrivere oltre il gusto corrente. Verità *indicibile*.

Quella di Parente è una scrittura che ha l'ambizione di istituire la realtà, rimandando ad un *altrove* che non è dato vedere, ma che si vorrebbe poter vedere. La parola fissa l'*ossessione dell'osceno*: niente è impossibile, per la letteratura, se persegue *ciò che è fuori dalla scena*; se cioè il senso di ciò che appare scopre un senso "altro", un senso costretto però a congiurare contro la propria immediata sparizione. Scrittura infine come *défaillance* del senso. Di conseguenza, tentare di identificare con precisione l'opera è un gioco impossibile; strapparne da dentro la verità, o anche solo decifrare ciò che offre in superficie, è come voler ricomporre un ordine che non c'è, violato fin dalle premesse. La coerenza è, davvero, nel piacere del procedimento. È nel carattere abnorme e fastidioso dell'opera stessa. Scrittura *pornografica*. Senza tempio, senza museo, senza paradiso; senza *diritto*. *Il rovescio di un romanzo*. Ora è la parola che non rinuncia al bordello.

Se, all'interno dell'opera, possiamo ritrovare motivi e tendenze che l'autore attinge dalle opere letterarie *alte*, sul piano tematico è un continuo guardare alla cultura degradata del presente; sarà magari a un livello pre-conscio, o solo taciuto per pudore, ma i punti di contatto con la critica della società dello spettacolo di matrice situazionista sono molti. Parente è debitore all'idea dell'affermazione della vita sociale come apparenza. La televisione è lo spettacolo che rende visibile la negazione della vita; che però essendo più reale del vero, anzi *la realtà stessa*, esso spettacolo è la vita in quanto tale, l'unica vita possibile. Lo scenario è quello dell'alienazione, come presso i situazionisti; ma l'invadenza del simulacro è tale da suggerire un ribaltamento: *dalla società dello spettacolo allo spettacolo della società*.

Lo spettacolo è il potere che si guarda. Naike Porcella, Montefeltro, Scarlett, al pari di ogni altro personaggio, sono parti di una totalità ingombrante che determina l'apporto di ognuno a seconda della

sua funzionalità. Le biografie sono solo parole; servono a far diventare umano lo spettacolo, che a sua volta ha la sola funzione di mantenersi spacciando se stesso come MERCE. Tale carattere si ravvisa nettamente nel frammento dove si narra della trasmissione *Vip Fetish*, all'interno della quale sono messi in vendita oggetti appartenuti a star televisive. Il divismo perpetua se stesso come il solo oggetto possibile. Il potere prende le sembianze del feticcio. E la vita è fottuta.

Il fantasma è nudo. Ancora senza nome, però nudo.

Ma di nuovo l'autore segna la sua vicinanza al situazionismo indagando la possibilità dello «scandalo»; l'autore cerca una sua «attitudine pubblica» che possa mettere sotto scacco *i cliché sedimentati*. Il cazzo duro in bocca alla bambina di sei mesi taglia fuori ogni buonismo, ogni menzogna in nome di una santità della parola, qui davvero creduta impraticabile. Ma anche lo scandalo è un trucco. In nome di una *pornografia irraggiungibile*, in nome di una parola *conficcata come un chiodo nella carne*, che l'autore cerca nei bordi del consentito, e in nome, anche, di una parola che scavi *oltre ogni limite della decenza*, l'opera cerca la sua sublimazione. La violazione è un trampolino. Per il riconoscimento dell'opera in quanto *capolavoro*.

E qui, pur tenendosi lontano dal tempio, l'autore ambisce ad entrare nello scrigno senza tempo delle opere da ricordare, allontanandosi definitivamente dall'aggressività critica dei situazionisti. Forse Madame Medusa ha ragione: l'autore Parente, a furia di desiderare il *successo* e la *visibilità*, verrà soppiantato definitivamente dal personaggio Parente. Un personaggio innocuo.

E il fantasma, che pure viene svelato, non troverà più il suo nome.
Oscenità impossibile?

Questo è il rischio che l'omaggio non può celare. Il rischio di abdicare al proprio desiderio in nome del riconoscimento. Ma il lettore confida nell'astuzia dell'autore. Con l'augurio che, per difendersi dal tempo, continui a ostentare la ricerca di una letteratura che trema di piacere di fronte alla possibilità di nominare, anche solo di sfuggita, ciò che non può essere nominato perché troppo *osceno*. La parola è questo sgomento.

Andare oltre la superficie è così impopolare.

Ma andare; bisogna. Forzare la lingua, poiché la strada è fuori da ogni mappa. Aprire un'altra strada, per quanto incompiuta. Stare sul cammino. Mescolarsi e distinguersi. E ognuno vedrà, nell'opera, ciò che la differenza e la rende unica, al di là delle *opinioni* e delle *banalità*.

Il gesto più umano è la ribellione. Ora è il finale che sigilla l'opera: il bacio alla sconosciuta. Massimiliano Parente – personaggio o autore qui non importa – incontra per caso, davanti a una vetrina, l'unica donna *viva* di tutta l'opera, e la bacia. Per un attimo, per un attimo periferico rispetto all'intera opera, riesce a vedere la vera vita, ben diversa da quella imbecille scritta sino a quel momento. Ma anche qui il tempo prende il sopravvento: Parente, a causa del suo gesto, a causa cioè di quel *bacio universale e gratuito e straziante*, viene arrestato.

Il bacio alla sconosciuta è l'atto sovversivo della letteratura: *un gesto necessario perché ormai inutile, perché gratuito, perché d'amore dopo l'impossibilità dell'amore, perché assurdo.*

La letteratura «gode di sé». Ma il tempo è tiranno.

[Le parti rese in corsivo sono tratte dall'opera *Contronatura* di Massimiliano Parente, pubblicata dall'editore Bompiani nel 2008]

Su un libro di Wu Ming

NEW ITALIAN EPIC

«Così alla fine cosa resta dell'epica e della grandiosa apertura che il nome promette? Solo il fascino di un'etichetta. Come dicono i manuali di marketing, un nuovo brand deve attirare l'attenzione, suggerire i benefici del prodotto, distinguere il suo posizionamento rispetto alla concorrenza, essere facile da ricordare, facile da tradurre (e questo è già tradotto). Certo tutti i manifesti d'avanguardia finivano per creare etichette, che in certi casi hanno potuto essere usate come dei marchi (lo si vede già con i futuristi). Ma i manifesti d'avanguardia erano proiettivi, non retrospettivi, avanzavano tendenze non liste di opere, e soprattutto erano in guerra con l'esistente. Qui invece si fa uno sforzo teorico per rendere più appealing ciò che già esiste ed è egemone.»
Carla Benedetti, [Free Italian epic](#)

Non dissimile da un ritornello di una canzone alla moda, il NIE di Wu Ming è un quasi-nulla teorico che acquista il proprio senso solo attraverso la sua ripetizione. Possiede, insomma, le qualità essenziali di un logo ben riuscito; riassume su di sé una tale moltitudine di riferimenti che desta attenzione e suscita animate discussioni. Così, se è facile per un critico avveduto smontarne l'apparato teorico, è nel suo incedere nell'universo frastagliato del post-teorico – e in particolare in quel “plesso opaco” che sono le conversazioni su Internet – che trova la sua consacrazione. Non c'è da stupirsi se un “popolo” poco avvezzo alle noiose dispute accademiche, e per altro generalmente non interessato all'*avventura ermeneutica*, quand'anche “altra” dall'ufficialità, lo abbia difeso e acclamato ben oltre i suoi meriti. Forse per il “fascino discreto” della *ribellione* che sottende. E infatti, il logo si giustifica per una certa qualità ideologica: la sua stessa presenza fa trasparire la possibilità di una funzione resistenziale, e quindi di articolare la scrittura come meccanismo di conflitto. È difatti chiaro che alla base del saggio c'è l'idea della non neutralità del-

l'opera letteraria: la letteratura «non deve mai credersi in pace». Ancora una volta si tratta di “sollecitare il tumulto del nuovo” per intervenire, con altre «storie», nella situazione attuale. Ancora una volta si suppone che esistano opere-trucco, le quali, anziché svelare i caratteri auto-distruttivi dell'attuale sviluppo, offuscano “il vero orrore”. Ne sortisce un appello teso allo «sforzo supremo di produrre un pensiero *ecocentrico*» e l'idea di un'arte e di una letteratura capaci di «immaginare vie d'uscita» dalla situazione di decadenza generalizzata. Nella storia-che-non-finisce si tratta di recuperare la strada e, al di là di ogni smarrimento, ritrovare «*fiducia nella parola*»: la letteratura può salvarci, curando «il nostro sguardo» e rimandando la nostra «sparizione». Ma questa qualità ideologica del logo NIE non consiste, paradossalmente, nel proporre forme capaci di attivare la fantasia ad un alto grado di consapevolezza intellettuale, o di sollecitare creativamente la percezione del lettore, invogliandolo a sacrificare le sue certezze. Consiste, piuttosto, nell'orientare *religiosamente* l'attenzione, disponendo l'opera all'attivazione di uno scambio di tipo *empatico*. E, in particolare, nell'ammaliante copertura con cui l'autore offre le sue immagini letterarie. Anche in questo senso, il logo è efficace, poiché, esattamente come ogni altro “logo”, determina i suoi temi portanti sulla base del gusto pubblico e si impone proprio in quanto risponde alle attese dell'acquirente-lettore; attrae a sé il lettore e, anziché stritolarlo, lo trattiene amichevolmente: lo in-trattiene, appunto. Che cos'è «l'efficacia di *primo acchito*» se non la facile piacevolezza? Un godimento di questo tipo, però, riduce il lettore a un fantoccio, proprio perché non gli permette l'esperienza spiazzante dell'enigma. L'opera, in questo modo, evitando accuratamente ogni eccedenza (*è nell'eccedenza che accade il senso*, scrive Nancy), non si dispone come trappola tesa a porre in scacco il lettore, proponendosi quindi come fonte di conoscenza mediante *crudeltà* (Artaud), ma soggiace alla necessità di affermarsi come godimento immediato. Il lettore può solo riconoscersi in essa. In questo quadro, non stupisce la diffidenza nei confronti della «comunicazione gnostica» e, per contro, la simpatia per la «liturgia» di stampo cattolico. Mentre la prima si basa su un procedimento che verte sulla creazione non di «un libro aperto», ma di «un cifrario che esige di essere violato», e che

trova il suo codice stilistico nella non linearità e nell'opacità del tessuto verbale destinato a impedire ogni armonia, la seconda fa palpitare passivamente l'attenzione, eccitando il fruitore con un andamento ripetitivo e facilmente assimilabile e finalizzato alla conversione per atto di fede più che per atto di scelta intellettuale. Non a caso, il finale del saggio, dopo avere evocato situazioni catastrofiche e speranze salvifiche riposte nell'arte e nella letteratura, riporta il mantra «Dono. Compassione. Autocontrollo. / *Shantih shantih shantih*», che è, per quanto non dichiarata come tale, una citazione del finale de *La terra desolata* di Eliot. È qui importante evidenziare la traduzione che lo stesso Eliot fa della parola *Shantih*: «pace che sorpassa l'intelligenza» (resa in nota da Alessandro Serpieri in *La terra desolata*, Rizzoli 1982). E ciò in linea con le stesse Upanishad da cui Eliot riprende l'invocazione, dove la "pace" è il risultato di un processo che parte dal donarsi all'altro per trovare con questo un accordo condiviso e quindi tornare in se stessi ritemperati. È la pacificazione del lettore con se stesso e con l'opera; ma è soprattutto un modo di far venire meno l'efficacia "antagonista" delle premesse, e non solo perché la litania addormenta i sensi, ma anche perché, come Lacan ha dimostrato, quando una parola nomina un "oggetto" con l'intento di spiegarlo (la "storia" nel caso del NIE), anziché rivelarlo nel profondo, in realtà lo neutralizza. Ecco che allora la conflittualità abbozzata in questo saggio non è affatto radicale, ma anzi perfettamente in linea – oserei dire congeniale – alle banalità proposte dal mercato editoriale. È la trasgressione intrinseca di cui parla Slavoj Žižek: nel mentre si costruisce in apparente sovversione, in realtà l'opera conferma l'oggetto stesso che vorrebbe rovesciare: «perde il suo valore scioccante ed è completamente integrata nel mercato artistico ufficiale» (in *Il godimento come fattore politico*, Raffaello Cortina Editore).

Il Bello è tale quando è traumatico; altrimenti è Spettacolo.

Linguaggio e senso

LA “CAOSMOGONIA” DI NANNI BALESTRINI

Nanni Balestrini ribadisce, con la sua *Caosmogonia* (Mondadori, 2010), che la poesia *non è innocente*: quando il poeta compie una scelta sul linguaggio rende palese il proprio modo di intendere il mondo. D'altra parte, Balestrini non fa che confermare la caratterizzazione immediatamente politica della disposizione dei segni. Ma l'operazione di Balestrini va oltre, spingendosi fino a rimettere in gioco la prospettiva tipica dell'arte d'avanguardia, dove il momento estetico e quello politico si compenetrano uno nell'altro. L'ultima parte della raccolta, infatti, significativamente intitolata *Istruzioni preliminari*, esplicita il programma di una scrittura materialista e, allo stesso tempo, la sua coincidenza con «una prospettiva rivoluzionaria» che trascende l'opera. È evidente che l'ambito teorico al quale si riferisce Balestrini è il marxismo. Per lui la «disperazione mortuaria» che isola il poeta dentro la sua stessa produzione non ha senso: è solo un modo di mettere i sigilli alla «violenza che stravolge la quotidianità». Oggi è tempo di riprendere a praticare una scrittura consapevole della sua relazione con la «realtà caotica ostile immensa»; è tempo di riprendere in mano *il sogno di una cosa*.

Giustamente Balestrini si pone il problema di quale sia il modo migliore di mettere in tensione la struttura poetica con la realtà del dominio; il problema, cioè, di come non subordinare la poesia alle norme alienate e standardizzate del linguaggio comune. Le sue risposte non sono nuove, anzi perseguono con coerenza quella *violazione del modello lineare* con cui, da sempre, Balestrini «agisce sulle strutture del linguaggio fino a provocare una nuova emergenza del senso» (Fausto Curi, *Metodo Storia Strutture*, Paravia 1971). Si tratta, ancora una volta,

di rompere con ciò che porta consenso allo stato delle cose, rifiutandone le modalità discorsive che ne permettono la riproduzione. Il primo passo è la dissoluzione dei legami formali: tendere a una «forma liberata dalla palude delle sintassi». Vale a dire che ciò che è proprio del linguaggio poetico è lo *scarto irriducibile* tra la comunicazione ordinaria, che disloca le sue parti per alimentare ciò che la rende falsa e violenta, e la negazione dell'armonia. Esso diventa così un gesto di contrarietà: «rendere partecipe il lettore azzerando il linguaggio / contro l'abuso la convenzione lo svuotamento di senso».

La poesia, dunque, per Balestrini è una sorta di caos organizzato. Il poeta non coagula le parti, dando compattezza a ciò che nasce e si presenta nella sua intima caoticità: il poeta, al contrario, «sfa per dire». E insomma la poesia si pone al di là della pretesa poliziesca di mettere ordine; mantiene, programmaticamente, l'omologia tra il caos del reale e la struttura poetica: «piccoli pezzi senza» (ma anche «impazziti coriandoli» e «instabili figure»). La sintassi perde coerenza, si fa energia primordiale e ricrea – scientificamente, verrebbe da dire – il caos alogico del mondo. L'immagine è «creata con segni irrazionali» e la connessione tra le diverse immagini sfugge a un'organizzazione gerarchica dei materiali: «registrazioni distorte / scempio dell'immagine / il percorso di un acrobata su una fune tesa».

Ora, pur ribadendo che la poesia non è un sistema di significati, Balestrini resta fedele all'impulso di «catturare la realtà». Come lo fa? Scegliendo di «spezzare l'articolazione». Non a caso il primo componimento è dedicato a Francis Bacon, fautore di un'arte anti-rappresentativa. Per «ricreare la violenza della realtà» non serve «limitarsi a una semplice illustrazione»: la struttura poetica – «altamente artificiale / eppure molto più reale» – deve essere fatta esplodere affinché si rompa con la *consonanza consolatoria* della letteratura. Ripensare «il realismo», allora, che è una parte fondamentale del programma di scrittura materialistica, equivale a fondare una scrittura diversa da quella praticata oggi, dove tutto scorre ben levigato e lineare. Bisogna imparare, sembra dirci Balestrini con questa sua nuova opera poetica, a praticare una scrittura poco incline alla prevedibilità.

Poiché, nell'opera, il reale è problematizzato a partire dal linguaggio, il realismo da reinventare presuppone non più il concetto canonico del riflesso o del ricalco del reale, quanto piuttosto la consapevolezza della propria presenza nella realtà della storia. E presuppone – immaginiamo – il rifiuto di una scrittura che si pieghi alla “cronaca”; un realismo, quindi, poco incline all'interventismo poetico nell'immediato o alla denuncia in versi. Alla lettura di questa raccolta, pare infatti che Balestrini confermi la necessità, per la scrittura materialista, di fare deragliare il senso, costringendolo ad enuclearsi tra la chiarezza dei costrutti e le *défaillances*: al di là di ogni pretesa autonomia e di ogni linearità consolante. Un realismo che mostra, raccontando, l'impossibilità di un racconto preciso: «confuso incoerente volutamente bislacco».

Proprio nella difficoltà del linguaggio di fare compiutamente proprio il reale risiede la possibilità di azione visionaria della poesia, visto che essa può talvolta giungere a suggerire risvolti nuovi o inattesi nel «dire» la verità del tempo. D'altra parte, l'infondatezza è la condizione stessa del mondo e, conseguentemente, delle costruzioni linguistiche che vi si avvicinano. «La nostra urgenza di ordine – scrive Balestrini – si annulla / in un reticolato di possibilità infinite». Il realismo mimetico è davvero impossibile. Si possono solo fare ipotesi, ossia sperimentare «un continuo flusso di probabilità»: «tutto si ramifica si scompone si mescola / proviamo ogni volta con parole diverse / nessuna ricerca di risposte assolute / poiché ogni sviluppo è segnato dalla discontinuità».

Direi che è proprio qui, in questo realismo da ripensare (e in realtà ripensato nell'atto stesso dell'opera), che si può scorgere la dipendenza reciproca tra le dimensioni dell'esterno (la realtà) e dell'interno (la poesia in se stessa) come la vera essenza della scrittura poetica. È vuoto estetismo stare solo sui significanti, ed è idiota pensare alla scrittura come una messa in forma di significati. La migliore letteratura, in fondo, nelle sue mille e più declinazioni, ha sempre ceduto l'iniziativa alle parole, facendole sgorgare al di là della mera volontà di rappresentare l'esterno, senza però mai dimenticarlo, anzi decisamente ponendosi in

chiave critico-dubitativa rispetto al guasto del mondo. In questa *Caosmogonia*, dove appunto Balestrini forza la lingua oltre le convenzioni, e in particolare oltre la linearità e la leggibilità immediata, la poesia non si fa distacco o, peggio, insensibilità rispetto allo stato delle cose; si fa *non innocente*, come gesto dissonante.

L'ascolto come atto militante

PLAYLIST

“... niente di personale ...”

Gianfranco Ciabatti

Signori,

sono felice di potervi sottoporre all'attenzione la mia personale playlist. La sua elaborazione ha richiesto molti anni: di disco in disco, di concerto in concerto, il piacere sottile dell'ascolto mi ha spinto verso una quantità incredibile di suoni e di ritmi. È stata l'unica vera mia ossessione: ascoltare, ascoltare, ascoltare ... Il mio corpo esigeva una musica.

Vengo da una condizione dove la musica era un lusso. In casa, l'unico disco disponibile era la colonna sonora di *Zorba il greco*, di Mikis Theodorakis; c'erano anche alcune audio-cassette di Maria Carta e di ballo sardo. Mio padre, operaio Fiat, tra le pause del lavoro ascoltava le musiche della tradizione sarda; mia madre, invece, come la maggior parte delle casalinghe, si limitava a quelle trasmesse dalla radio. Le prime mi annoiavano, alle seconde non avevo alternativa: Gigliola Cinguetti, Claudio Villa, Bobby Solo, Raffaella Carrà, Ricchi e Poveri, Santo e California, Equipe 84, Iva Zanicchi ... Tra i proletari la musica si manifesta nella sua povertà: è il sottofondo per eccellenza, la distrazione che ti conquista sublimando la propria standardizzazione. I proletari sono privati della musica. A loro è riservato un ascolto passivo, una sorta di “messa in scacco” della percezione. Non è il soggetto a gravitare intorno alla musica, è piuttosto la musica a *suonare* il soggetto: la musica è la “miserabile gloria”

dell'esclusione. Quali altre musiche esistevano? Al proletario non è dato saperlo. La musica era un lusso.

Il mio corpo, però, esigeva una *sua* musica. E allora la cercavo; la cercavo al di là della mia condizione. La cercavo là dove stavo costruendo la mia vita, tra i compagni di strada e di discussione, nel ribellismo giovanile pronto a tutto; la cercavo insieme ad altri, nella confusione dei corpi, tra i lacrimogeni e gli orifizi, anche dentro un libro. Il mio primo disco fu un singolo, *White Riot* (The Clash, 1977). Lo sforzo laborioso per appropriarmi della musica cominciò così, da quell'arte primitiva che si ribellava al patrimonio culturale ereditato. Cominciava da qualcosa che non avrei più abbandonato: il suono come vettore di alterità. Passarono due anni prima di poter vedere i Clash dal vivo, in occasione dell'uscita del doppio *London Calling* (The Clash, 1979). Un concerto memorabile; cominciai a capire che il corpo è straniero all'autorità e che la musica ha una speciale relazione con l'ambiente che l'ha prodotta. Cominciavo a concepire l'ascolto come *atto militante*.

La mia vita fu inghiottita dalla musica. Entrare e ascoltare, uno dopo l'altro, un'enciclopedia di suoni, molti i brani con cui riempire la topografia del mio corpo, ormai invaso dalla musica. Punti di riferimento sparsi, ancora incerti, ogni brano una nuova partenza: *Suicide* (Suicide, 1977), *Rocket to Russia* (Ramones, 1977), *Radio Ethiopia* (Patti Smith, 1976), *77* (Talking Heads, 1977), *154* (Wire, 1979), *Unknown Pleasures* (Joy Division, 1979), *Modern Dance* (Pere Ubu, 1978), *Ultravox* (Ultravox, 1977), *White Music* (XTC, 1978), *Mix-Up* (Cabaret Voltaire, 1978), *Stations of the Cross* (Crass, 1979), *Are We Not Man* (Devo, 1978), *Live at Witch Trials* (The Fall, 1979), *Van Halen* (Van Halen, 1978), *Y* (Pop Group, 1979), *GI* (Germs, 1979), *Second Edition* (Public Image Ltd, 1979) ... Ogni musica è una vertigine. Attraverso questa vertigine si accede a uno spazio vuoto, da riempire con altra musica; e non c'è musica che non riveli qualche segreto. Questa era ormai la condizione della mia vita: la vertigine della scoperta. Un proletario, anche se non lo sa, è sempre disponibile alla scoperta di ciò che lo strappa all'ignoranza.

Fin dal principio, ho sempre pensato che l'esperienza dell'ascolto, e dell'ascolto attivo in particolare, è un processo di produzione di senso: il suono risuona dentro di me e mi sollecita a interrogarlo, nell'interfacciarsi costante di ciò che gli sta dentro e di ciò che gli è esterno. L'ascolto arricchisce chi ascolta. Il problema è capire quale percorso di ascolto, nella coerenza con la propria storia personale, può suscitare innovative "associazioni semantiche" in grado di disarticolare le risposte precostituite; il problema è capire quale ascolto è in grado di esaltare l'intelligenza corporale di chi ascolta. Col tempo, ho compreso che non ci sono soluzioni definitive. L'ascolto, al pari della composizione, è un processo che riporta a un'identità particolare un insieme di "entità indipendenti": il *gusto*, però, che è il risultato di quel processo, non è un ordine fisso, non rinuncia, cioè, a una sua trasformabilità. L'ascolto genera altro ascolto. Qualcosa del genere è successo a me, nel passaggio dall'impazienza ribellistica di *White Riot* alla complessità epica della *Sinfonia n. 2 "Ottobre"* (op. 14, 1927) di Dimitri Shostakovich, disco che mi attrasse per il titolo e che, non potendo permettermi, sottrassi illegalmente (un esproprio proletario, nel vero senso della parola). La lentezza del primo movimento mi spiazzò completamente. Abituato all'irruenza del punk, quei suoni opachi, quasi sordi, mi facevano scoprire la forza vitale della vibrazione: l'incandescenza poteva ben mostrarsi con altre forme; quei suoni mi facevano scoprire un'altra qualità della musica. E ciò che era sino allora estraneo, cominciava a diventare familiare. Ascoltai quel disco sino a consumarlo, sino a quando, in occasione del mio diciottesimo compleanno, mi regalarono la *Sinfonia n. 10*, un altro dei tanti capolavori di Shostakovich. Nessuno è ignorante di natura, tanto meno un proletario. E ognuno può essere messo di fronte ad altre musiche. Anche un proletario può imparare ad ascoltare.

A un certo punto, il desiderio di ascoltare diventava il desiderio di *essere* musica: cominciai a cantare. La voce è fuggente: è oltre la parola, eppure qualcosa significa; è una manifestazione sonora labile, eppure difonde il suo peso specifico di materia corporea. Il mio corpo, ora, produceva la sua musica. Da dilettante, certo; quale proletario è uscito dalla

prigione solo con la volontà? E, infatti, la voce mi usciva così, come rumore: dentro e oltre la melodia. Ai margini di ogni idioma codificato. Intagliata sulla pelle. Intenta a ridere, a danzare, a straziare il suono, a portare lontano l'immaginazione, a moltiplicare le possibilità del linguaggio. Un canto inquieto e frattale, che non avrei mai più abbandonato. Da lì a breve "acquistai" un disco profetico: *Cantare la voce* (Demetrio Stratos, 1978). E cantai la mia prima canzone in pubblico: *La ballata di Mackie Messer* (Kurt Weill-Bertolt Brecht, 1928/1979).

Nella mia relazione con la musica, riservo un posto di rilievo ai cantautori; in negativo, però. Erano gli anni del proliferare della canzone pseudo-impegnata: Finardi, De Gregori, Battiato, Rino Gaetano, Bertoli ... Il fenomeno mi stancò fin da subito; le cose peggiorarono quando, nel giro di due giorni, mi capitò di essere trascinato (col miraggio del sesso, lo ammetto) ai concerti di Claudio Lolli e di Francesco Guccini. Nulla sorgeva, da quelle trame; o meglio: solo una grande noia. Il cantautorato (tutti, nessuno escluso e De André compreso) mi pareva l'ideologia del mercato messa in musica. Il "tamburo della merce" assumeva le sembianze del "tamburo del santone": una sorta di contenutismo organico, dove l'alterità rimandava al gusto pubblico da assecondare. D'altra parte, come scrive Franco Fabbri (musicologo e chitarrista degli Stormy Six), il cantautorato è servito "a creare un mondo diverso, contrapposibile al commercialismo della 'musica leggera' ma al tempo stesso radicato nell'industria, differente (e qualche volta anche contrapposibile) rispetto alla canzone impegnata, di protesta, legata per vocazione alle tradizioni popolari. 'Cantautore', insomma, è un termine ideologico: sotto l'apparenza tecnica nasconde – nel suo piccolo – una visione del mondo". (Franco Fabbri, *L'ascolto tabù*, Il Saggiatore). La mia avversione, in realtà, era primariamente musicale. Troppo poco eccitanti, quelle canzoni; troppo poco infette e orgasmiche. Troppo incorporee. In fondo, mi ero appena imbattuto nei dischi della svolta: *Hot Rats* (Frank Zappa, 1969) e *In the Court of the Crimson King* (King Crimson, 1969).

Siamo nel 1980. Il rumore della storia sta preoccupandosi di decretare conclusa la Grande Utopia. I corpi sono spinti nei recinti. L'autismo del riflusso inventa la New Wave. La splendida follia della giovinezza è nella testardaggine: non rientravo nei ranghi e, quasi morbosamente, continuavo ad ascoltare musica tenendomi a distanza dalle mode più compromesse: ascoltavo Frank Zappa e i Van der Graaf Generator, Albert Ayler e Karlheinz Stockhausen, John Coltrane e Sun Ra, Henry Partch e i Gong, i Popol Vuh e Boulez, i Caravan e Picchio dal Pozzo ... E cantavo, cantavo ancora, da solo, qualche volta in gruppo, come quella volta davanti ai cancelli della Fiat, prima della sconfitta operaia. La coralità mi affascinò fin da subito, fin da quando, giovanissimo, entrai nel coro più emozionante e strampalato mai esistito: la Curva Maratona. Anni dopo, entrato a far parte di un coro lirico, preparando la *Cantata Mirjams* di Schubert mi accorsi di quanto sia immensamente più ubriacante la condivisione di un piacere che vada al di là della sola musica. Cantare *L'Internazionale*, così come cantare un coro allo stadio, non esaurisce il canto in se stesso: la partecipazione al collettivo è più importante della precisione con cui si esegue la partitura. L'ultrà, quando canta battendo il tamburo, pur cercando la precisione (perché sa che la qualità del suono conferisce più forza al richiamo), attribuisce senso alla comunità. Il mio corpo esige una musica *del senso*.

A questo punto, nel momento in cui la rivoluzione è accantonata, mi capita di collegare la complessità di Shostakovich a quella di Zappa e giungo, forse anche per reagire al riflusso, nei pressi di un "altrove" del rock e, più precisamente, alla sua versione più elevata, sia in senso propriamente musicale sia dal punto di vista della sua coerenza politica: *Rock in Opposition*. La musica si fa antinomia, antitesi, conflitto, ripensamento delle funzioni e del ruolo del musicista, anche della propria organizzazione distributiva: *Western Culture* (Henry Cow, 1979), *Macchina Maccheronica* (Stormy Six, 1980), *Heresie* (Univers Zero, 1979) sono i tre dischi con cui mi avvicino al piacere dell'enunciazione radicale. Musica del rifiuto. Rock come negazione. Cadenza che dispiega una negatività ritmica. Improvvisazione come strategia di lotta. Opposizione come au-

to-organizzazione. Rock come uso pratico-politico eversivo di tutte le note disponibili, nel superamento dello stesso rock (e dei generi musicali). Non a caso, il movimento di Rock in Opposition, in una continua messa in discussione della musica, si lega alla pluralità delle avanguardie. In esso, la fase della rivolta selvaggia convive con la composizione rigorosa; la fase della pulsione erotica con l'elaborazione politica; la trasgressione con la convivialità; il carattere "straziante" della composizione con le sue "virtù rigeneranti"; le misure del classico con le manipolazioni avanguardistiche; la dizione poetica con le forme "in destructio" della canzone; la profezia con l'ortodossia; il tumulto surreale con l'accordo polemico; le patate fritte con la nutella: nella storia, nel senso profondo della reciprocità, nella complicità di classe, nel sogno di rivoluzione. La musica si riafferma *in contraddizione*.

Se il "rito schernitore" di Frank Zappa è la consapevolezza iniziale, la contaminazione dei materiali e la minuziosa esaltazione dell'amalgama degli Henry Cow è un approdo ulteriore del processo di liberazione della musica rock. Le tecniche del montaggio, della manipolazione, della deformazione sono radicalizzate. La poliritmia diventa un modo raffinato di rompere con lo schema della canzone, così come l'evocazione, tramite citazioni, della musica popolare o classica, segna la continuità nella rottura. Politonalità, innovazione timbrica, sconnessione anarchica tra le parti, visionarietà nell'intreccio di materiali disparati, corporeità esaltata nell'esecuzione, combinazione di tonalismo e atonalismo, deformazione timbrica di strumenti classici (violino, arpa, etc.), uso creativo dell'amplificazione ... In quest'ambito, si possono riconoscere ulteriori apporti: la parodia e l'irrisione in *Meet the Residents* (The Residents, 1974), la perizia decostruttiva del jazz di *Third* (Soft Machine, 1970), la psichedelia rumoristica di *Parable Of Arable Land* (Red Crayola, 1967), l'euforia brutale di *Faust* (Faust, 1971) ... In fondo, come bene comprese lo stesso Zappa, Edgard Varèse (in particolare *Désert*, del 1954, e *Poème électronique* del 1958) diede un apporto fondamentale per andare nella direzione di una musica non convenzionale.

In occasione di un'iniziativa di Settembre Musica a lui dedicata (Torino, 1984?), ho l'opportunità di approfondire l'ascolto di John Cage. Completamente a digiuno, ma incuriosito, e in particolare attratto dall'idea di aleatorietà, assisto a una serie di concerti e acquisto una decina di dischi (no, per meglio dire: rubo; un proletario non ha libero accesso alla musica, e allora se la procura come può), compresa la pubblicazione della Cramps Record (John Cage, 1974) che conteneva, tra le altre, *Sixty-two mesostics Re Merce Cunningham* interpretata da Demetrio Stratos. Le sensazioni che ne ricavai non furono positive. Ero reduce, tra l'altro, dall'ascolto di *Intolleranza* di Luigi Nono (1960), di *Per Massimiliano Robespierre* di Giacomo Manzoni (1975) e dell'opera monumentale *Escalator Over The Hill* di Carla Bley (1971), e per tanto i giochi gratuiti di Cage mi parevano accomodanti rispetto allo status quo. Lo choc cedeva il passo al non-sense, l'asemantico diventava l'ideologia dell'a-ideologico messa in musica; il supposto trionfo del gratuito mascherava in realtà un godimento estetico consolatorio. Tanto clamore per nulla, pensai. In seguito, la sensazione negativa è appena mitigata dall'ascolto di *Singing Through* nell'interpretazione di Joan La Barbara (1990), una composizione che ha il pregio di esaltare la vocalità della performer.

Ed ecco che, all'improvviso, mentre sono preso dal gusto della contaminazione, e sempre più refrattario all'anarchismo grande-borghese di Cage, odo un rombo potente provenire da una bocca ubriaca, tanto aggressiva quanto solitaria. È la voce di Captain Beefheart, sino allora conosciuta solo indirettamente (in *Hot Rats* canta *Willie the Pimp*). Sono letteralmente rapito da quella voce barbara, da "lupo mannaro", e comprendo che in quella voce, in quella voce così triviale, c'è qualcosa che va al di là della dialettica arte-merce; quella voce, del resto, sembra privilegiare la dissonanza e sembra godere della propria *estenuazione*. L'ascolto di *Trout Mask Replica* (Captain Beefheart, 1967) mi porta a pensare che la musica non sia solo "un'esperienza fantastica della molteplicità": è anche la rapacità dell'irregolare che si dimentica del galateo; è la coscienza dell'autodidatta che irrompe, con la sua congiura, negli istituti e nelle convenzioni; è l'invenzione che si esalta nella confutazione, senza chieder-

re ospitalità. Captain Beefheart è, per me, un compositore tra i più importanti del Novecento, che solo l'ottusità dell'accademia non riconosce tale. Mentre l'avanguardia diventa *mainstream*, il fracasso di Captain Beefheart apre mondi. E la sua energia vocale trascina l'ascoltatore in un clima di "dolce dissolutezza"; il corpo esplode, si rende poetico attraverso la voce, riuscendo a realizzare ciò che Artaud aveva solo intravisto. Pochi altri "vocalist" saranno in grado di trovare un equilibrio estetico tra il canto e l'urlo: David Thomas, cantante dei Pere Ubu, e Carmelo Bene. Tutto il resto è ... "bel canto" ...

No, non tutto il resto è "bel canto". Esiste, spesso costretta ai margini, una vocalità che si allontana dalle strutture chiuse del canto lirico o da quelle accomodanti del pop, capace di includere nelle opere tutti gli aspetti del processo vocale, rumori compresi. È la voce, ad esempio, di Cathy Berberian: *Thema (Omaggio a Joyce)*, *Circles*, *Sequenza III*, *Armenian Folk Songs* ... Una voce che apre altre strade all'invenzione vocale; voce come esperienza di libertà, come anticipazione di una società futura. Frequentavo, in quel periodo (siamo alla fine degli anni 80), la scuola d'arte drammatica. Ai bordi di una città ormai ridotta a dormitorio, c'erano bocche urlanti che cercavano di resistere, e c'erano corpi che soffiavano nella cavità del teatro. Ora, le relazioni della ricerca vocale in ambito musicale con quella teatrale sono evidenti; da qui il mio interesse per le invenzioni vocali, tanto sul piano della tecnica (dalla regolazione del fiato sino all'invenzione di sonorità inusuali) che su quello compositivo. Il presupposto di tali ricerche è lo sviluppo del corpo sonoro a partire dalla sua evidenza principale: la voce, appunto. La mia discografia sulla vocalità è sterminata. Se dovessi isolare alcuni dischi, direi: *Aventures* (Gyorgy Ligeti, 1962), per il disagio nei confronti del significato; *Defixiones*, *Will and Testament* (Diamanda Galas, 2003), per la sua radicalità inquieta; *Voice* (Maja Ratkje, 2002), per la sua significanza totale in assenza di linguaggio; *Mona Zul* (Mona Zul, 2003), per il recupero non scontato della melodia popolare; *Spears Into Hook* (Meira Asher, 1999), per l'uso politico dell'eccesso vocale; *The Big Bubble* (The Residents, 1985), perché dimostra l'assoluta superiorità del canto underground;

Brecht Abende (Ekkehard Schall, 2006), per la dimostrazione pratica di cosa può un attore; *Canti del Capricorno* (Michiko Hirayama/Giacinto Scelsi, 1972), per l'estensione vocale come esplosione di sessualità; *The last days of inhumanity* (Francesca della Monica, 2006), per il magico equilibrio tra canto e recitazione; *Mercy* (Meredith Monk, 2002), per dare un fondamento narrativo alla frantumazione del verbale; *Circle Song* (Bobby McFerrin, 1997), perché anche un vocalist commerciale può farmi godere; *A Delay Is Better* (Pamela Z, 2005), per riprendermi dall'ascolto del vocalist commerciale; *Winter Songs* (Dagmar Krause/Art Bears, 1979), per il risveglio epico e talvolta catastrofico della voce; *Loengrin* (Daisy Lumini/Salvatore Sciarrino, 1980), per la dolcezza fuori-riga; *White Rabbit* (Grace Slick, 1967), perché anche un'unica canzone può donarti una gioia immensa; *Stimmung* (Karlheinz Stockhausen, 1968), per la ripetitività ossessiva di un'idea; *Befreiung* (Christoph Anders/Heiner Goebbels, 1989), per l'abbandono di ogni forma di ripetitività; *Les Chants de l'Amour* (Gérard Grisey, 1982), per la ripetitività controllata; *Intonos* (Tenores di Bitti, 1994), per la gioia del recupero di ciò che ascoltava mio padre; *La creatora* (Giovanna Marini, 1972), perché strappa il canto popolare alla volgarità delle frasi fatte; *Voicespace* (Philip Larson/Roger Reynolds, 1992), per le emozioni che è in grado di offrire la disposizione spaziale delle voci; *Empty Words* (John Cage, live 1977), perché la liturgia può essere più forte del rumore; *Quattro modi diversi di morire in versi* (Carmelo Bene, 1980), perché la voce è finalmente liberata dal giogo del canto e della recitazione, al di là di ogni liturgia e di ogni rumore ... Sì, il mio corpo cercava la voce come vivente desiderio di essere altrove. Una voce della discrepanza.

Un amico, un giorno, mi mise di fronte alla mia ignoranza abissale della musica classica. E si prodigò in incontri educativi, tra bicchieri di vino e ascolti in serie di compositori, per così dire, museificati. Cominciò da Mozart, quindi passò a Bach e Beethoven, non dimentivando Chopin, Debussy, Handel, Haydn, e su fino a Mahler (che è, probabilmente, quello che amo di più) e l'opera lirica. Conservo ancora, in cantina, una cospicua discografia, ormai corrosa dalla polvere. Ho riflettuto molto sulla mia

“avversione” alla musica classica. L’impressione è che si tratti di una musica fuori dal mio tempo. Il tempo che quelle note scandiscono non è lo stesso che scandisce il mio orologio. Oh, intendiamoci: niente di scientifico in tutto ciò. Non sono un musicologo, ma un semplice ascoltatore; e non ho, per di più, molto tempo a disposizione. Trovo logico dedicarmi a quanto la mia epoca mi propone. L’ascolto, proprio perché inteso come atto militante, non può che scegliere l’oggetto della sua stessa esistenza. Non si tratta, beninteso, di negare il rapporto del contemporaneo con quanto l’ha preceduto; si tratta di problematizzare il presente. Quale musica può permetterlo? Di qui il mio privilegiare l’ascolto della musica “sperimentale”, nella sua varietà di esperienze: dalle avanguardie al rock, passando per il jazz fuori-forma e la musica “colta”, senza disdegnare l’ascolto di quanto, nell’ambito del pop, è sintomo della volontà di andare oltre (*Medulla* di Bjork, ad esempio).

Della musica classica, per così dire, ascolto la sua messa in crisi, a partire da quel *Pierrot Lunaire* (Arnold Schoenberg, 1912) che, per primo, puntò a una recitazione “musicale”, non più costretta ai limiti del parlato. Qui ribadisco una ovvietà: l’ascolto che mi costruivo aveva anche a che fare, oltre che con il piacere fisico, con l’affinamento del lavoro teatrale, al quale ormai mi dedicavo quotidianamente. E non a caso arrivo a prediligere, tra i compositori “colti”, quanti lavorano al rinnovamento del teatro musicale: *Sur Scène* (Mauricio Kagel, 1959), *Passaggio* di Luciano Berio (1962), *Atomtod* (Giacomo Manzoni, 1965), *Le Grand Macabre* (György Ligeti, 1978), *Atalanta. Act of God* (Robert Ashley, 1985), gli *Horstuke* di Heiner Goebbels (1994), *Hölderlin-Gesänge* (György Kurtág, 1998), *The Civil Wars* (Philip Glass, 1999), *Hamletmaschine* oratorio (George Aperghis, 2001), *Der Tod und das Mädchen II* (Olga Neuwirth, 2007), *Dionysus-Dithyrambs* (Wolfgang Rihm, 2010) ... Ci vorrebbe una vita intera, e forse neanche basterebbe, per dare conto del bagaglio immenso che offre, in termini di ascolto, la contemporaneità. Naturalmente, si tratta di scegliere. Ho scelto di ascoltare quanto, mostrandomi sonoramente il fallimento di una civiltà, allo stesso tempo ne rende presente un’altra. L’unico ascolto possibile è quello militante.

È difficile dire fino a che punto il mercato determina l'esclusione o la messa ai margini di opere immense. Eppure, mi sento di dire che la presenza, ai limiti dell'ossessivo, di nullità assolute (gli U2, tanto per fare un esempio) offusca ciò che meriterebbe essere messo in luce; lo fa, certo, in forma indiretta, ad esempio creando un insieme di attese che porta l'ascoltatore a ritenere troppo "strana" una data opera, ai limiti dell'ascoltabile (un estimatore degli U2 troverà indigesto *Drum are not dead* dei Liars, 2006); e lo fa semplicemente facendo in modo che quella stessa opera non si offra all'ascolto. È così che il "tamburo della merce" si riproduce e diventa, in fondo, l'unica autentica produzione di musica del nostro tempo. Solo che il mercato è un'entità contraddittoria: nel momento in cui esclude, in realtà offre la possibilità di far proliferare ciò che lo nega. Oggi, in particolare grazie al *file sharing*, la democratizzazione delle arti auspicata dalle avanguardie è realtà: è possibile la massima condivisione delle esperienze, al di là delle forme di proprietà. Ma allora perché la stragrande maggioranza delle persone insiste ad ascoltare musica "di consumo"? Forse perché la democratizzazione non è davvero compiuta: posso, almeno potenzialmente, raggiungere tutto quanto è prodotto, ma non lo conosco, non so cosa raggiungere e quindi imparare ad apprezzare. È il circuito culturale a escludere, non l'impersonale mercato. O meglio: la gestione della politica culturale (che è, è bene non dimenticarlo, una forma particolare di gestione del potere) non si pone in contrasto con quanto il mercato punta, con la sua logica perversa, ad esaltare; la cultura non compie quel lavoro che dovrebbe spettarle: educare all'ascolto. Si provi a verificare quest'assunto ascoltando la programmazione dei programmi radiofonici della RAI. Non ascolterete i poliritmi vertiginosi di *Atomizer* (Big Black, 1986), così come non avrete modo di ascoltare le suite geniali di *Millions Now Living Will Never Die* (Tortoise, 1996), oppure l'ipnotico canto di *La Novia* (Acid Mothers Temple, 2000), non ascolterete le schizofreniche sonate per pianoforte di *Sonic Vision* (Carolyn Yarnell, 2003), né il collage collassato di *File under futurism* (Dj Spooky, 2004), né, tanto meno, la sinfonia cacofonica, una vera e propria esaltazione del rapporto tra corpo e strumento, di *Rend Each Other Like Wild Beasts ...* (Gnaw Their Tongues, 2009), non vi capiterà di ascoltare

le energiche improvvisazioni di *T For Teresa* (Artichaut Orkestra, 2011), così come mancherete gli *Exercices Spirituels* di George Lewis (2011) ... Insomma, per farla breve, tutti conoscono *Let it be* dei Beatles (1970); quanti conoscono uno dei più grandi capolavori musicali del secolo scorso, quel *Rock Bottom* di Robert Wyatt (1976)? È presumibile che le vendite del primo disco siano immensamente maggiori del secondo; quale, tra queste opere, libera, al contempo, l'ascolto e la musica? È inutile: senza cambiare la politica culturale, l'ascolto di qualità è destinato a rimanere marginale. La musica è ancora un lusso.

Ma un proletario, specie se consapevole, riesce a educare il proprio ascolto. Così si accorge, a un certo punto del suo percorso, di preferire il *mistilinguismo* e tutto ciò che si pone fuori da ogni gerarchia (generi, *mainstream*, moda, etc.); si accorge di preferire tutto ciò che, in un certo qual modo, disobbedisce o diserta o che mantiene un' *esemplarità* che gli deriva dalla sua forma particolare. E riesce quindi a passare, questo proletario in ascolto, e vi riesce tranquillamente, dal *Macbeth* di Sciarrino (2002) ai collage folk di *The Lemon of Pink* (The Books, 2003), dalla *Sinfonia n. 4* di Arvo Part (2008) alle *Compositions 175 & 126* di Anthony Braxton (1995), dal minimalista *Varde* (Elegi, 2009) al massimalista *Horde* (Mnemonists, 1981), dai collages irridenti di *Escape from Noise* (Negativland, 1987) a quelli geniali di *Plunderphonics* (John Oswald, 1989), dalla voce diplofonica di *Out of Tuva* (Sainkho Namtchylak, 1993) a quella blues di *Rid of Me* (Pj Harvey, 1993), dal grezzo *Confusion is Sex* (Sonic Youth, 1983) al biologico *Before We Were Born* (Bill Frisell, 1989), da *Vernal Equinox* (Jon Hassell, 1977) al suo contrario *Scrabbling at the Lock* (The Ex & Tom Cora, 1991), da dileguamento d'ogni gentilezza di *The Country of Blinds* (Skeleton Crew, 1986) alla gentilezza confusa di *Do Ya Sa Di Do* (Anna Homler, 1992), dalla free Jewish music di *Melt Zonk Rewire* (Klezmer Trio, 1995) alla filosofia solare di *An Mathilde* (Luigi Dallapiccola, 1955), dal fuori significato *Der Wein* (Alan Berg, 1929), al senso univoco di *I treni per Reggio Calabria* (Giovanna Marini, 1975), dal funky-jazz di *Soul Machine* (Fima Ephron, 2001) al neo-progressivo di *Primosfera* (Stereokimono, 2003), dalla splendida voce di

Lorca (Tim Buckley, 1970) a quella altrettanto splendida di *Music for a new society* (John Cale, 1978), dalla convulsione programmatica di *Live at Rock in Opposition* (Present, 2009) all'angoscia del soffocamento in *O-Mega* (Iannis Xenakis, 1997), dal gesto glorioso e indefinito di *Purr* (Chien-Yin Chen, 2003) alla voce senza tempo di *VOCABuLarieS* (Bobby McFerrin, 2010), dalla plastica gioiosa di *Libertango* (Astor Piazzolla, 1974) alla trasfigurazione di *Multitude Solitude* (Ergo, 2009), dalla monumentale rap in forma di samba di *ArchAndroid* (Janelle Monae, 2010) alla presunzione infinita e, quindi, affascinante di *Native Speaker* (Braids, 2011), da tutte le semiologie, tutte le mitologie, tutte le estetiche negative che tendono a sostituire la creazione divina esaltando il corpo umano inventivo in *Cicciput* (Elio e le Storie Tese, 2003) al divino incede della voce in *Desertshore* (Nico, 1970), dai progressi della scienza compositiva nella *Salomé* (Terry Riley/Kronos Quartet, 2005) ai grovigli della carne di *Deceit* (This Heat, 1981), dall'evento che rende possibile la seduzione malata in *Gelateria Sconsacrate* (Virginiana Miller, 1997) all'infinito dispendio di tenerezza in *Pink Moon* (Nick Drake, 1972), dalla chance data all'innovazione in *Bedrock* (Uri Caine, 2002) all'acido disordine di *Verso* (Ossatura, 2002), dalle canzoni infinitamente belle di *Downtime* (Peter Blegvad, 1988) a quelle altrettanto belle di *Likes ...* (Dani Siciliano, 2005), dalle sincopi orchestrali di *Hidden* (These New Puritans, 2010) alla contratta architettura di *Oltre il deserto spazio* (Nicola Sani, 2002), dalla sinfonia negativa di *Kardia* (Domenico Gueccero, 1976) a quella che non delude di *Six Celan Songs* (Michael Nyman, 2008) ... per fermarsi poi, come ulteriore sosta di un percorso che non avrà mai fine, nei pressi di quel compositore che rappresenta la sintesi perfetta di tutte le opere e di tutti i nomi fatti fin qui: John Zorn. *Locus Solus* (1983), *The Big Gundown* (1986), *Spillane* (1987), *Kristallnacht* (1993), *Angelus Novus* (1998), *Chimeras* (2003), *Six Litanies for Heliogabalus* (2007), *O'o* (2009), *Interzone* (2010), oltre che i suoi lavori con i Naked City, con Masada, con i Painkiller, sono alcune delle opere più significative di Zorn. Per quanto possa sembrare ambiguo il suo operare, e anche, dal punto di vista della produzione, decorativo e talvolta esagerato (posseggo qualcosa come 113 sue opere!), Zorn ha il merito di precisare il plurilinguismo in-

dicato dalle avanguardie (e da Frank Zappa) come tratto preponderante di quelle che sono state definite *musiche eterodosse*, musiche, cioè, che si discostano dalla tradizionale divisione in generi, all'interno delle quali convivono il rock con il jazz, il serialismo con l'improvvisazione, la musica popolare con quella "colta", la canzone con il rumore ... Musiche, insomma, che si sottraggono alle imposizioni dell'epoca per diventarne il suo significato ulteriore; musiche non imprigionate nella crisi della nostra civiltà.

Signori,

ho terminato. L'ascolto non deve smettere di sollecitare la musica, così come la musica non deve smettere di spingere avanti l'ascolto. Sottrarsi alle imposizioni dell'epoca non è facile. E tuttavia, la musica "di consumo" non è un corpo compatto; si possono scorgere, ai suoi lati, là dove Luigi Nono impara finalmente a conoscere Frank Zappa, altre opzioni, altri cataloghi, altre interpretazioni del senso della musica. Qua e là, statene certi, c'è qualcuno che sta suonando un'altra musica.

Publicato su Nazione Indiana, giugno 2011