

Nell'inverno e nella primavera del '77, a Roma, un insolito fenomeno. Il Beat 72, il più celebre dei teatri d'avanguardia, per quattro mesi, ogni sabato sera ha proposto a un pubblico non solo romano e sorprendentemente crescente, spettacoli di poeti dell'ultima generazione, poeti che non si limitavano a leggere i loro testi e che cercavano di «uscire dalla pagina» rappresentando con il loro stesso corpo quanto avevano scritto nel chiuso di una stanza un mese o un anno prima. Parallelamente, soprattutto a Roma e spesso nei dintorni del Beat 72, agiva il Movimento dell'estrema sinistra politica che in quel teatro, sia pure in una sua piccola parte (l'ala creativa) trovava punti di riferimento. Dall'incrociarsi delle due vicende, da una peculiare mescolanza di idiosincrasie letterarie e odi politici, Franco Cordelli ha tratto un reportage-romanzo, corredato da un consistente repertorio fotografico, che coinvolge in un serrato corpo a corpo la letteratura, le sue istituzioni, il suo senso.

il poeta postumo

rdelli

Franco Cordelli  
**il poeta  
postumo**

manie pettegolezzi rancori



BIBLIOTECA  
CLASSENSE  
RAVENNA

L.C.D  
853.914  
CORDE  
3 ●  
208130

lerici



lerici

18 MAR 1982

Franco Cordelli  
**il poeta  
postumo**

**manie pettegolezzi rancori**

*foto di*  
**Agnese De Donato  
Giorgio Piredda**

**lerici**

λ

208130



Franco Cordelli è nato a Roma. Ha pubblicato: *Procida* (Garzanti) nel 1973; *Il pubblico della poesia* (Lerici) nel 1975; *Fuoco celeste* (Guanda) nel 1976.

C. Sergio  
**La famiglia dell'obbligo**  
*prefazione di Franco Basaglia*

Il potere dei ruoli familiari e sociali e la loro soggezione alla ideologia della classe dominante.

Gian Paolo Prandstraller  
**Professione regista**

Attraverso le interviste con gli esponenti più significativi del cinema italiano, lo studio esauriente delle «croci» e delle «delizie» dei nostri registi.

Gianni Forcolini  
**Luogo mito architettura: per una dialettica del concetto di luogo**  
*prefazione di Paolo Portoghesi*

Lo spazio architettonico visto come luogo di confronto e di superamento dei miti storici della cultura.

Giuseppe Alvaro  
**La spirale del sottosviluppo: l'economia italiana al 1980** Uno studioso di statistica esamina le linee politiche che hanno portato l'economia al collasso e individua la possibile via della ripresa.

Walter Pedullà  
**Il morbo di Basedow ovvero dell'avanguardia**

Vent'anni di poesia e di narrativa sperimentale dai Novissimi alla letteratura selvaggia.

eca Classense



08130

C'è chi viene al mondo postumo

Il reportage rappresenta l'irruzione del dogmatismo nel processo di organizzazione della realtà e del lessico della realtà. E' la dogmatica dell'iper-realismo che sfocia in un realismo fotografico, nel realismo del montaggio.

**R.R.**

Nella condensazione, processo tipico dei sogni, si fondono insieme gli attributi di diversi individui per dar luogo ad una sola figura, più o meno come avviene nel montaggio.

**H. Broch**

Realtà: una delle poche parole prive di significato senza virgolette.

**V. Nabokov**

Passando il testimone allo storico, il romanziere sorride soddisfatto. E' stato più svelto di quanto possiate credere.

**N.M.**

5.2.1977

Il nostro tema è, fatalmente, la deriva: «effetti di deriva», «deriva a partire da Marx e Freud».

Questo stesso modo di scrivere il libro. «Scrivere è ogni volta rifiutarsi di scrivere». Negarsi alla scrittura. Girava da qualche mese intorno a questa idea di libro, non si decideva ad accettarne il «compito». Dopotutto, l'operazione Beat 72 e «nascita del teatro», quest'anno, parte precisamente sulla base di questo trucchetto: scrivere senza scrivere. Un libro di sole citazioni, citare Simone Carella, citare Dario Bellezza, citare Nico Orengo, citare Valentino Zeichen, e insomma la «nostra generazione»: ma, addirittura, citare tutto senza scrivere nulla. Carella gli chiese: come ti è venuta l'idea? Per quanto si sforzasse non riusciva a ricordarlo: né il come né il quando né il dove. A malapena ricordava che all'origine c'era una frase di Giuseppe Bartolucci. Con certezza, invece, sapeva che, accanto all'impulso «determinato» e contingente, portare a compimento (per altro con una palinodia di quel così demagogico e democratico volume!) l'operazione intrapresa con *Il pubblico della poesia*, e cioè contribuire ad uno spazio per questa generazione alla deriva (spazio teorico, voglio dire: e, in seguito, si capisce, spazio di mercato), sapeva che accanto a questo impulso c'era l'altro impulso, più oscuro, più personale, quello di non scrivere.

Ecco: questo stesso libro avrebbe voluto non essere scritto. Avrebbe voluto, seppure, «scriversi da sé». S'era deciso a scendere in campo (un campo che era stato preparato dagli inviti di Orengo, l'idea è tutta sua: un libro con foto e didascalie ecc.) quando capì che avrebbe potuto scrivere un'introduzione confrontandosi con Carella. Il pro-

blema dell'introduzione si sarebbe potuto risolvere con un dialogo registrato tra il Regista e Cordelli. Per il resto foto, didascalie, programmi, poesie, poesie satiriche...

Poi Carella uscì dalla sua tana, il suo regno. Andò a casa sua, con un piccolo registratore, come se quella periferia fosse l'Africa, con le stesse precise intenzioni che ora lo spingono ad esaminare ossessivamente la carta dell'Africa: intenzioni di sabotaggio, di rapina. Sono le sue intenzioni di sempre. Mai un titolo, *La nascita del teatro*, l'«happening lungo sei mesi», come hanno scritto i giornali, è stato più ironico. Ogni sabato sera si ripropone la stessa immagine di fondo: la poesia non è che un mezzo, uno tra i tanti, per constatare, da parte del Teatro, la sua impossibilità di nascita.

L'intervista (di Cordelli a Carella e di Carella a Cordelli) comincia così: «Dobbiamo porci solo problemi linguistici». Che cos'è questa intervista? Parlarono di Singapore, dell'alcool...

E allora? Un'auto-intervista? Una conversazione e una sotto-conversazione? Un diario? Ricostruire, come se fosse un diario, il testo dell'inverno e della primavera del 1977 sarebbe stato il bluff stilistico e strutturale che ci meritiamo.

Fin dal principio è arrivato questo messaggio: «Noi rappresentiamo la totalità, voi la parte, la corporazione». E' a questa fatalità che dobbiamo reagire: e tuttavia per non rappresentare, come è ovvio, nessun'altra totalità...

Questo è «poesia»? spesa psichica illimitata, aspettare Bellezza che non arriva, non dormire la notte, le notti bianche?

Ogni volta che s'era trovato di fronte a problemi non strettamente personali (e cioè a lavorare una materia di precisa, benché non misurabile, referenzialità extra-cordelliana) aveva quasi istintivamente cercato l'aiuto degli amici. La polemica sulla «letteratura selvaggia» fu fatta con Giorgio Manacorda e furono le prove generali del distacco dalla generazione precedente, che per lui si identificava, come feticcio oppressivo almeno, con la neoavanguardia (che in quel 1974, stanca di se stessa e della letteratura, cominciò a sostenere energetici pastori e operai «scrittenti»). L'antologia *Il pubblico della poesia* fu affidata alle cure saggistiche di Alonzo Berardinelli, un hidalgo tra inquisitore e dottor sottile, e fu la sanzione di quel distacco, contro l'oppressione degli anni sessanta e della nostra giovinezza un po' torturata dal fantasma dell'impossibilità di «superare i maestri», che avevano di-

strutto tutto (per sottoscrivere, come ora vediamo bene, una giovinezza) e ci avevano fatto credere di essere l'«ultima spiaggia», come se esistessero davvero «linee gotiche» della poesia, e non, invece, flussi e riflussi, esplosioni individuali, sedimentazioni di gruppi umani, nei teatri e nei caffè. *La nascita del teatro*, appena tre anni dopo (da quell'inizio), era ancora una volta un binomio: ma ormai ci muoviamo in un territorio senza riscontri, le polemiche le abbiamo perfino dimenticate, se i lacchè del passato sputano veleni e usano contro la Giovane Generazione gli argomenti che la Generazione Precedente aveva usato contro di loro, non ce ne accorgiamo neppure. E' bello pensare ai «mostri» con la stessa indifferenza con cui abbiamo ascoltato i «mostri» citare i nomi dei loro presunti avversari, come (lo sappiamo bene, ormai) presunti sono gli avversari di due e tre anni fa.

Aspettavamo Bellezza: cosa era quell'attesa se non un tentativo di socializzare il punto di vista della minoranza? I nichilisti (i nichilisti, dico, che non hanno troppe preoccupazioni pedagogiche a latere, e molti traffici cinici o politici o tecnocratici), loro, dunque, reagiscono alla «cultura imposta dalla maggioranza» e alla impossibilità di identificarsi, appoggiandosi ai muri e aspettando. Tra il pubblico c'era sua madre che non ha aspettato. Sì, è andata via prima della fine, non ha incontrato il figlio per poco, e a Bellezza poi gli hanno raccontato tutto.

Credevamo che sarebbe venuto Moravia per sostenere e confortare, in qualche modo, Dario, il Poeta Benedetto (per dire infine tutta la verità), Bellezza, l'unico scrittore degli anni settanta che sappia maneggiare il sublime senza sporcarsi le mani, il poeta romano che fa i versi incrociando Belli e Leopardi ed è il corifeo di Piazza Navona. Invece Moravia sarebbe venuto soltanto cinque settimane dopo, per Elio Pecora, il «posteggiatore»: ed è molto liberatorio, davvero entusiasmante, poterlo scrivere ora, non essere costretto a fingere, come in un romanzo, quando si deve essere educati e, nella progressione diaristica (mi riferisco, si capisce, ai romanzi in forma di diario) si deve porre il lettore allo stesso livello di ignoranza sul futuro (come se il futuro di un diario in forma di romanzo fosse lo stesso che nella «vita») che è propria dell'autore, quello stesso autore che, forse, la prima volta che scrive, non sa davvero, ma che inevitabilmente sa quando scrive per la seconda e terza e quarta volta, correggendo e cancellando gli errori, gli eventi...

(Mia madre e mio padre sono appena tornati da un viaggio in Estremo Oriente. Raccolgo i miei libri sull'argomento, almeno quelli italiani: Malaparte, Fortini, Moravia, Pasolini, Parise. Mia madre dice di aver visto ormai, nella sua vita, tanti aeroporti da non ricordarli tutti. Ma

nessun aeroporto le è sembrato squallido e deserto come quello di Fiumicino. C'era uno steward che dormiva in un angolo poggiato su una mano, tutti i bar erano chiusi. Niente Lufthansa, niente British Airways ecc. Solo Alitalia... Forse quello steward era Giancarlo Nanni all'inizio dell'avventura che ci avrebbe condotto fino alle pure «autodiffamazioni» del Beat 72).

«Il pubblico reagiva con sdegno da una parte (un gruppo di poeti napoletani erano venuti da Napoli solo per assistere alla serata) e con reverenza dall'altro (ci si interrogava sul significato profondo del gesto provocatorio del Poeta), mentre Simone Carella partiva alla volta dell'Ompos (l'organizzazione degli omosessuali marxisti diretta dal Profeta Consoli) dove era giunta notizia si trovasse Bellezza. A mezzanotte e dieci primo colpo di scena: arriva Bellezza e il pubblico che cominciava ad andarsene torna di corsa a prendere il posto. Rifiuta di dare spiegazioni del ritardo ma si siede al tavolino verde con fiorellini bianchi preparato per l'occasione e dà lettura di alcune poesie. A mezzanotte e trenta secondo colpo di scena: fa irruzione Riccardo Corso, attore e regista del mancato spettacolo *Sodoma ad Auschwitz*, simultaneamente sferra un pugno al tavolo che precipita verso il pubblico e un calcio al Poeta che rotola con sedia e poesie sul pavimento. Corso afferra il microfono e rivela i retroscena degli sconcertati avvenimenti agli sconcertati spettatori: Bellezza improvvisamente atterrito dall'idea di presentarsi in pubblico avrebbe deciso di non rappresentare più lo spettacolo al Beat, ma all'Ompos, dove effettivamente erano state effettuate le prove nel pomeriggio. Grida e richiesta di ulteriori spiegazioni da parte del pubblico. I napoletani insistono nel voler ascoltare le poesie di Bellezza e lo invitano a continuare nonostante l'incidente. Il Poeta riprende a leggere massaggiandosi il fianco colpito. Riccardo Corso si drappeggia addosso azzurri veli e dà vita con un partner a una scena dell'incriminato spettacolo: masturbazioni e dolci abbandoni fra omosessuali. Voci dal pubblico: Ma che fanno quei due? Perché non se ne vanno? All'una e un quarto lo spettacolo è finito. Bellezza commenta: Non ho proprio niente da spiegare: mi è stata fatta violenza; so solo questo. E Corso: Sono un regista e un attore. Volevo comunicare quello che era successo perché mi sembrava giusto nei confronti del pubblico e l'ho fatto secondo il mio stile: in modo spettacolare».

Chi è Simone Carella, che al Beat «ci dorme perfino»? Dice di aver studiato al liceo Castelnuovo, un liceo sperimentale della prima metà dello scorso decennio. Poi, all'università, disse al primo esame di essere incerto tra legge e teatro. Il professore gli sconsigliò il diritto ecc. e lui se

ne andò negli Stati Uniti... Ha una sorella slavista, allieva di Ignazio Ambrogio, e i genitori pugliesi. Anche lui è pugliese, un emigrato, come Carmelo Bene, Barba, Leo De Bernardinis. Ecco: la storia del nostro teatro è la «storia del Tavoliere».

A proposito di elenchi. Me ne vengono in mente altri due. Gli scrittori che si sono occupati della droga, e che hanno scritto sotto l'influsso della droga (o almeno in quella circostanza) sono gli scrittori che non possiamo amare, i «cattivi scrittori»: De Quincey, Baudelaire, Benjamin, Huxley, Benn, Michaux, Cocteau, Burroughs. Gli altri sono quelli che cominciamo ad amare, gli scrittori che sono morti a causa dell'alcool e vivono nell'alcool: Poe, London, Hemingway, Faulkner, Fitzgerald, Bukowski, Apollinaire, Kerouac, Roth, Erofeev, Cabrera Infante, Malcom Lowry. Gli scrittori del primo elenco celebrano tutto ciò che è funebre. I secondi che abbiano bevuto poco o molto, trascrivendo l'ebbrezza, trasmettono l'ebbrezza.

«Quando tornai, era sola e beveva il suo daiquiri, e il mio mi aspettava lì al mio posto, gelato e quasi solido. Lo bevvi tutto senza parlare, e siccome lei aveva bevuto il suo, ne ordinai altri due, e non dicemmo neppure una parola di quelle persone, di cui ormai non sapevo bene se erano state veramente qui, o se le avevo sognate, o se le avevo immaginate».

(Bellezza: siamo cose, iper-determinati; lì, ad osservare il nostro corpo che agisce, altro che soggettività! Certo, ciò che scrivo, prima non c'era, è un qualcosa che si aggiunge alla natura, ma si tratta di un valore?... Gli si obiettò: tuttavia non sappiamo come siamo determinati, la tua filosofia favorisce l'ideologia concentrazionaria, dove tutti gli uomini vengono feticizzati allo stato puro, estremistico: benché, poi, si deve riconoscere che ad avere un senso addirittura minaccioso dell'identità sono proprio i nazisti, tra i quali ad una soggettività esasperata corrisponde, non a caso, la reificazione su scala industriale...).

12.2.1977

Qualcuno ha capito che i media riassorbono tutto, anche la «spontaneità». E' una gara, ormai, a chi è più veloce: chi emette più messaggi, chi ne consuma di più, chi ne manipola di più. Chi taglia le teste.

Prima c'è stata la frattura tra atti pubblici e atti privati. Ora c'è la frattura tra centro e periferia. Ma anche il Partito Comunista è schizofrenico; il partito di Deleuze e Guattari: non è forse la «fine di una paranoia» essere con un piede nel governo e con un piede all'opposizione?

Il punto è: Carella si riallaccia alle avanguardie storiche e salta gli anni sessanta; oppure, dopo essersi dislocato nel tempo, dislocarsi nello spazio: andare negli Stati Uniti o in Oriente e saltare le banche svizzere e il petrolio degli arabi. Non perché le banche svizzere o il petrolio non siano anche più decisivi, ma perché è decisivo non essere più nel Mediterraneo. Approvare il nichilismo significa ucciderlo, così come «opporsi al maestro» significherebbe l'identificazione con l'avversario. Occorre saltare, essere altrove.

Dopo tanti tradimenti: le accuse metafisiche alla vita, la forza in luogo del compromesso (parliamo di «compromesso» e non di «diritto»), la fine di ogni purezza e di ogni paranoia. Accusano il Padre in nome di un sentimento che non ha, che non è obbligatorio avere: quegli stessi sentimenti che hanno orrore di provare, poiché se li provassero sarebbe provato che la vita è senza scampo.

Ed ecco, allora, che per uscire dalla «gabbia» non possiamo che

cominciare dallo smembramento dell'esperienza, della percezione, dello stesso corpo. Da una parte c'è la voce, da un'altra il corpo; in fondo, sul muro, ci sono i fantasmi, le «diapositive»; di fronte, sul palcoscenico, c'è un corpo, ovvero una sua ombra. Prestigiacomo, il «poeta dal volto di capra», ha cominciato con il camuffare e smembrare se stesso. La sua voce in play-back. Il suo corpo un'effigie, una silhouette... Carella, ovviamente, ha costituito la gabbia che era necessaria e ha messo tutto oltre, non se ne esce che alla fine. E' appunto il linguaggio.

Però: quando finisce la purezza, quando le illusioni di compattezza decadono e svaniscono nei libri della nostra gioventù, cos'altro rimane, per vivere (ma anche, perché no?, per morire) se non la forza, la vita? «Tutti i codici di interpretazione sono sfasciati. Non crediamo più in nulla, nemmeno nella semiologia. La semiologia è stata la nostra ultima spiaggia. Non ci restano che frantumi e tracce. Cosa si fa, se la semiologia diventa un mito, una forma della memoria?».

La forza, dunque: e in un angolo se ne sta, raggomitato su se stesso, frustrato, inorridito, il «sentimento», che è debolezza, complicità, l'opposto della forza.

(Da qualche tempo mi sveglio dopo cinque o sei ore di sonno, la testa trafitta da un pensiero, per usare un'immagine. Il pensiero di sabato scorso — verso le otto del mattino — era due pensieri che si accavallavano, si rincorrevano, si davano battaglia. Il primo ho scoperto oggi, ventun aprile, essere stato condiviso da un valoroso avversario: «quell'uomo, quel giornalista, quel puro Lacché del Passato, non è altro che una macelleria vuota, all'ora di chiusura: quelle macellerie che illuminano con il neon azzurro squallide bacinelle smaltate piene d'acqua». Il secondo riguardava Giulio Ferroni e lo spettacolo di Giuseppe Conte. Ferroni, che è uno degli amici-nemici dei poeti romani, perfino fisicamente denunciava lo stato di disagio, la voglia repressa di «uccidere il poeta», minare il teatro. Si aggirava nervosamente, impaziente, irascibile, semisegreto, tra un gruppetto e l'altro, e lasciava cadere il seme della discordia. Sussurrava ora all'orecchio dell'uno, ora all'orecchio dell'altro interlocutore di Conte, il suo disprezzo. «E' stato perfino peggio di Cucchi. Cucchi, almeno, sa scrivere poesie!». Ferroni, con ogni evidenza, ha perduto il suo appiombato nel giorno in cui s'è trovato per la prima volta di fronte al suo riflesso simmetrico, il fenomenologo-demente, colui che per primo ha osato dire: «io credo»).

«Più che tracce, interi blocchi di spettacolo, massi erratici, citazioni che vanno emigrando da una parte all'altra e rifiutano di coagularsi in una forma definitiva. L'happening si è raggelato nella forma analitica e nella scomposizione di se stesso (all'happening caldo degli anni sessanta succede l'happening freddo degli anni settanta), ma ha acquisito, soprattutto, la durezza del "saggio", dello "studio materialista" sugli stessi materiali scenici».

Si potrebbe obiettare: ma se è vero che l'happening è freddo come dite voi, perché tanta ebbrezza, perché vi divertite tanto?

Prestigiande esce dalla gabbia e incontra il pubblico. Lo spettacolo è finito.

«Se finora avevamo pensato ad un'area delle arti contemporanee tra Kosuth e Beuys e Pistoletto, ora siamo a Marina Abramovic, a Ketty La Rocca, a Gina Pane: le mani dell'attore in scena sanguinano e il suo corpo, intrappolato in un labirinto di fili, si muove a scatti, come una marionetta, ma anche come uno schizofrenico che stia imparando a gestire la propria malattia, a tramutare il "corpo malato" in un mezzo d'espressione».

Ma anche: «il teatro non mi interessa perché lavora sullo spreco e ha troppa fede nella vita...»

Il Teatro. Cosa è il teatro? Dobbiamo lasciare la risposta al filosofo di Sils Maria o al dio di Rodez che non volle morire sdraiato e si sedette ai piedi del letto, in omaggio a ciò che era stata la sua vita? No, nonostante tutto è una domanda che non possiamo rivolgere a loro. Possiamo risfogliare i loro libri, ma poi dobbiamo, ogni volta, ridiscendere le scale del teatro, inoltrandoci nel celebre sottosuolo, e riesaminare il luogo e, forse, descriverlo. Non fosse che un principio!

«Cosa c'è dietro ad una poesia? Il corpo del poeta, nudo, offerto come è offerta la sua mente nelle righe che scrive. Così, sabato sera, al Beat 72, Paolo Prestigiacomo, l'amico del Caro Aldo nei suoi ultimi anni ha voluto offrire al pubblico non solo il suo cicutaio, cioè la recondita origine delle sue immagini politiche e dei suoi "veleni", ma anche il suo corpo, presenza ossessiva e invadente, ingigantita dalle diapositive che si frantumavano tra le strisce di un cancello di garza (la soglia del cicutaio, appunto) per ricomporsi sulla parete ricostruendo particolari di nudità esposte come le parole delle sue poesie lette al registratore. Ma come reagisce il pubblico all'improvvisa invadenza

della poesia e alla ribellione del poeta che diventa attore di se stesso? Si direbbe con grande curiosità da una parte, visto il richiamo che indubbiamente ha l'iniziativa del Beat, e con una voglia sadica di demolizione dall'altra, che porta lo stesso pubblico a scagliarsi contro il poeta, a metterlo alle corde di cento domande perché spieghi le motivazioni dei suoi atti liberi. L'impulso a crocifiggere la poesia, come espressione dell'individuale, è più forte del fascino che suscita e la croce è sempre la stessa dagli anni sessanta ad oggi: quella del confronto politico. Con quale diritto i poeti impongono la loro esuberanza individuale non contentandosi più di lettori ma esigendo un pubblico di spettatori?».

Ecco: venerdì pomeriggio, per la prima volta, ho osservato Carella al lavoro. Guardavamo le diapositive di Prestigiacomo nudo. Dalla sciarpa rossa, ogni tanto, spuntava il prestiacomesco virilismo, il suo uccello. Il poeta dal volto di capra ogni tanto ci chiedeva, nel suo ridicolo, ruffianesco pudore, nel suo pudore così poco attendibile se per caso, secondo noi, il pubblico non si sarebbe scandalizzato. E intanto, beninteso, Carella variava l'ordine delle foto. Disponeva prima quelle in bianco e nero e poi quelle a colori, o viceversa, non ricordo più, e chiedeva a Prestigiacomo, per ingannare il tempo, se non ritenesse opportuno trasportare in teatro quella poltrona di casa sua, quella poltrona rossa, dall'aspetto e dalla consistenza per lui certo più familiare di quanto non sarebbe mai stata alcuna sedia del teatro... Il Caprigno, si capisce, non individuava il senso ambiguamente iper-realistico di quella richiesta, e non poteva non negarsi all'esperienza estremistica proposta da Carella. A Carella non restava che prendere atto della necessità di costruire una gabbia intorno al corpo della poesia e, forse, del poeta: già tutti i suoi uomini, «tutti gli uomini del re», i ragazzi che rubano gli spiccioli dai borsellini dei genitori per trasformare il denaro in oggetto di passione teatrale, loro, dunque, erano già sguinzagliati nella ricerca di strisce di garza bianca o dal falegname per il legno, o dal ferramenta per i chiodi e il trapano elettrico.

«Passai così ad ideare la cosa nei suoi effetti plateali ed ebbi molte idee nonché amichevoli suggerimenti. Un amico, ad esempio, mi confortava nell'idea di portare in scena il fallo eretto in tutta la sua monumentalità. Sarebbe stato un gesto non privo di sicura efficacia. Altri mi suggerivano di condurre con me un attore-marchetta disposto a farsi una sega in campo "a maggior vanto de le serve in cucina". Alla fine optai per una soluzione meno declamatoria ma forse più ambigua: offrire, dunque, il corpo nella sua cruda esemplarità attestante in maniera incontrovertibile l'esatto contrario, il fatto cioè di non posse-

dere alcuna esemplarità. Allora la poesia si fa gesto, comunicazione intermittente e suggestiva delle sue proprie scaturigini, in un diretto contatto con l'immaginario che ne è prodomo e sindrome in una, di là dalle parole che hanno mostrato tutta l'inutile baldanza e la sofferta arsura. C'è in questo progetto indiscutibilmente un'ossessione di sincerità, contro la quale mi permetterei di mettere in guardia lo spettatore allocchito stante che questa cattiva specie di sincerità bene vale l'altrui sincerità. Non è che qui conosciamo i meccanismi della finzione e dell'inganno: tutt'altro, se è vero che non si eludono talora punte parossistiche di autoinganno, come farà fede più di un elemento scenico».

D'altra parte non c'è dubbio: a quanti non piace che il vincitore sia odiato e sputtanato, ma il ribelle punito? Ogni tanto, da via Belli, da piazza Cavour, dai negozi circostanti, arriva, anche quaggiù, l'idea che il ribelle sia peggio di tutti, colui che crede di vedere, della vita, ostinatamente, «il lato poetico e grandioso». A questo punto, se l'alternativa è il rifiuto di pagare qualunque prezzo, non si vede più la differenza dalla cattolica ansia di espiatione personale e generale. No, il termine di confronto non è questo: a questo non si oppone altro che l'atteggiamento malinconico e bilioso del cortigiano frustrato. Il suo modello è servile e opportunistico: per lui insomma il ribelle è conduttore di una figura anti-signorile. Perfino il Partito Comunista, per lui, è un Leviatano non abbastanza cinico: egli deresta il PC occidentale perché si maschera da partito umanista. Ciò che non gli piace non è tanto l'organizzazione del consenso, l'eventuale pessimismo antropologico che inquina i «vertici» di ogni partito, e tanto più quelli che scendono in campo per l'uomo, quanto appunto questa retorica. Se il PC, lui dice, fosse sincero...

«Lì dentro era buio fitto e brusio di gente ingorda. Tra costoro Julio il Ferrigno che, per non parere, principiò a discorrere con la Brutta Mora che gli sedeva a fianco e in così dire ridacchiava. Forse sarei fuggito, se non ci fossero state a reggermi per il bavero le due candide mercantesse, la Bella Grintosa e la Femmina del Cancaro. Incontante mi consegnarono a Cordelione, e si dispersero tra la gente adunata in cassero. Rimasi da principio assai sorpreso e per un tratto le cercai con l'occhio avido. Ma Cordelione non mi diede tregua, trascinandomi inverso il centro infuocato per dove spirava il vento foriero di tempesta. Qui giunti, egli mi lasciò a me stesso e si pose sull'alzaia appollaiato a guisa di pennuto che tutto guarda e nulla vede. Allora mi ritrovai nel ventre scuro della murena e maledissi il tempo e l'ora e cercai scampo raggomitolandomi in un punto d'angolo contro la parete di dritta.

Presami la testa fra le mani iniziai a pensare sul modo di uscire indenne da siffatta nuova avventura. Cicalavo tra me e me, figurandomi inestanti uscite secondarie e botole segrete. Ed ero pronto a farne ricerca, quando inatteso mi giunse sul volto un fascio di luce illuminata che tutto mi coprì di carni e nudità a me ben note. Fissai di tra le sbarre l'origine del fuoco e vidi Simon Zago prono sulle lucerne, in alchimie provette e altre leccornie della specie. Risentito fui per fargli la linguaccia ma egli, quasi intuito avesse anzitempo il gesto che m'accingevo a compiere, mi ferì con un nuovo strale d'argento vieppiù appuntito. Ebbi appena il tempo di celare gli occhi di tra le sbarre della feritoia attraverso cui mi si vittimizzava, che un dardo ancor più potente mi colpì in mezzo al petto. Stavolta a lanciarlo fu Barbaricante Tenereo che Simon Zago ebbe a sua scorta onde trarre respiro di quando in quando».

«Eppure, questi cristi che muoiono sulle barricate, dio sa che sono con loro, in certo modo» scrisse il poeta. E «ciò è realmente molto vero» gli replicò lo scrittore, l'apostata. «Così sente l'uomo di vaste letture ed esperto del mondo ma non privo di impulsi generosi, di fronte al fanatico, il quale è funesto all'umanità, ma al tempo stesso fa onore alla natura umana».

Due mesi fa, più o meno, un ideologo ufficiale del PC si proponeva di «dare battaglia» alle secche culturali. Spazziamo via i residui, la mondezza artigianale, le canzonette. Rendevo operanti certi progetti post-sessantotteschi, discesi dal Potere Operaio. Qualcuno più tardi, si sarebbe chiesto come il PC avesse potuto «tenere» proposte simili. Non so se la domanda era ingenua o retorica. Gli dico, a questo ideologo, che è poi un mio amico dei tempi eroici, che, dopotutto, anche lui ha visto la *Franziska* di Nanni e applaudito la colonna sonora, quando si sente Lucio Battisti cantare *Francesca*. Non mi risponde che s'è anche commosso. Ma credo che avrebbe potuto rispondere così: «Chi distinguerà cos'è la sottocultura e cosa non lo è?»

«E' tipico che non accetti il sacrificio-resurrezione neanche come immagine mitica di redenzione collettiva, come lo intesero i ribelli millenaristi del Medioevo: sacrificio-solidarietà fra gli oppressi come vie di liberazione. Ogni limitazione è rifiutata. Anche la morte è rimossa nel mito della rivoluzione. E ogni diversità individuale va superata: a nessuno è concessa. "Non si doveva sacrificare, non doveva predicare l'amore ma la guerra". Come il potere religioso, egli è un integralista. Riduce l'episodio più sublime ad aneddoto politico. Se nella morte-resurrezione vedesse un simbolo di salvezza millenaria, potrebbe scoprire che il proprio millenarismo è un tardo prodotto del

millenarismo storico. Proiettando all'esterno un male oscuro, con integralismo chiesastico, pseudo-politico, neotribale, oppone una violenza settaria alla società come al demonio da distruggere. Se facessimo i conti con un'interpretazione del mito in rapporto all'inconscio, scoprirebbe che il suo millenarismo è una proiezione sul collettivo di esigenze private e oscure di autorealizzazione (in rapporto alla famiglia, all'autorità, all'inconscio). Questo chiarimento psichico gli consentirebbe infine una visione prosaica e razionale dei problemi politici».

«"Basta con questi discorsi" e gli versò ancora un bicchiere di bacardi. "Beviamo". Toccarono i bicchierini prima di bere. "Alla vita" disse lei. "Alla vita" ripeté anch'egli sottomesso e i loro sguardi erano fissi l'uno nell'altro. Poi subito egli soggiunse: "E' giusto". E si alzò in piedi di scatto tenendole la mano con mezzo inchino.»

«Si chiede se questa aggressiva sottocultura possa essere considerata una forma di cultura alternativa o se invece non resti di fatto prigioniera della società repressiva e non sia, così, molto di più di una contraddizione all'interno di una tolleranza repressiva che tutti accomuna in una illibertà nevrotica».

«Ah, ah! Bando a queste sciocchezze! Adesso mi viene in mente un gradevole lapsus dell'estate scorsa quando a Londra il bel fanciullo Oliver nativo di Versailles mi chiese se ero coniugato ed io risposi loico: Je suis un homme libre».

Ma ai troppi dannunziani che all'improvviso s'erano ritrovati come cani sciolti negli anni settanta, Cordelius ricordava la celebre frase di Thomas Mann sul poeta pescarese: «Un pastasciutta dello spirito!» A lui non interessava lo «spirito» come essenza della persona, a lui non interessavano, in quanto scrittore, le singole persone: ciò che contava erano gli eventi, come effetti incorporei, come risultati irreversibili (o reversibili, se dobbiamo stare a Lewis Carroll) di quelle profondità che sono sciaguratamente costituite dai corpi.

19.2.1977

Siamo alla terza puntata, il terzo sabato. Però non abbiamo ancora la percezione degli avvenimenti, non abbiamo alcun senso di continuità, la benché minima prospettiva. Per noi è tutto aleatorio, episodico, edonistico. Se Laura Betti recita, tanto meglio. Se non recita è la sciagura. Il fatto che la Grande Attrice si degni di scendere nel sotterraneo, a sentire qualcuno dovrebbe essere ritenuto da Benedetti, Carella e Cordelli un onore. Oppure una fortuna commerciale: «La presenza della Betti è un mio preciso titolo di merito. Se non fosse stato per me» (Renzo Paris, da una conversazione).

«Gli domandai se secondo lui, il burattinaio che fa agire le marionette debba essere a sua volta un danzatore o avere un concetto del bello nella danza. Rispose che, quando un'attività è facile dal lato meccanico, non ne consegue ancora che possa essere svolta senza alcun sentimento. La linea che il centro di gravità deve descrivere è, sì, molto semplice e nella maggior parte dei casi una retta. Quando è curva, la legge della sua curvatura pare sia almeno di primo o, tutt'al più, di secondo grado; e anche in quest'ultimo caso soltanto ellittica; forma di movimento che, in genere, è naturale alle estremità del corpo umano (per via delle giunture) e che pertanto il burattinaio non fa molta fatica a segnare. Per contro, questa linea, considerata da un altro lato, è molto misteriosa. Non è altro infatti che la *via dell'anima del ballerino*; ed è dubbio che il burattinaio la possa provare se non trasferendosi nel centro di gravità della marionetta ossia, con altre parole, se non *ballando*».

Uno di loro tre (Ulisse Benedetti, il Profumiere, colui che undici

anni fa inventò il Beat 72 e che potrebbe raccontare la storia culturale italiana dal punto di vista del teatro limitandosi a mostrare il suo cartellone di questi undici anni; Simone Carella che, recentemente, in una rievocazione satirica, ci è apparso con il nome di Simon Zago; e Franco Cordelli, colui che sta cercando di tenere sulla lama del rasoio, tra periferia e centralità, un'esperienza marginale ma dotata di quella bella forza dei giovani che hanno voglia di «occupare le piazze» e farsi un po' vedere, con una cattiveria indubbiamente superiore a quella delle giovinette presentate dai genitori in società mediante grande festa da ballo) uno di loro tre organizzatori, dunque, non ha dubbi: «E' un onore per tutti nostrarsi a questo pubblico!».

Dal fatto che più tardi, sui giornali sarebbe apparsa (caso unico e straordinario, per noi!) per ben due volte la foto di Laura Betti e di Renzo Paris con il cappello da donna in testa, si potrebbe evincere che aveva ragione la Betti (che, tra parentesi, ricordo visivamente accanto a Pasolini, Arbasino ecc. e non possiamo non constatare con meraviglia come accanto alle fratture vi siano anche i fili delle continuità!). Lo spettacolo di Renzo Paris e di Laura Betti intitolato *La fine della bambola* è lo spettacolo che ha dato al Beat 72 il successo e la fama!

Ulisse, «che ride sempre e gli manca un dente», come ha scritto un cronista romano, mi ha chiesto, mosso da furbizie «leggere e vaganti»: «Ma se la Betti non fosse venuta, i giornali che fotografie avrebbero pubblicato secondo te?». «Forse quelle del sesto spettacolo, quelle del matrimonio tra Valentino e Franca» dico io. Dopo tutto era, anche quello, un avvenimento degno di figurare nei registri delle «cose notevoli» di questa Roma maligna dei tardi anni settanta. «Le stesse finzioni sono diventate una pura leggenda: non le incontriamo mai per la strada, ma le incontriamo in un vecchio albergo fatiscente, dove i letti sono vuoti o sfatti, e sui tavoli ci sono solo pagine sparpagliate di un libro, e intorno la putrefatta città di Roma».

(A proposito di Zeichen. Anche lui è già pura leggenda di Roma. E, come lui, è una leggenda la sua casbah, quell'agglomerato di baracche che spunta funghescamente alle pendici di villa Strohl-Fern, davanti al Ministero della Marina. Zeichen ha votato, senza ombra di dubbio, per l'attuale sindaco di Roma, cioè per il suo partito. L'attuale sindaco di Roma, come tutti sanno, è un uomo di cultura, il critico d'arte Giulio Carlo Argan: un uomo di cultura, e dunque un uomo di sensibilità, di attenzioni non superficiali alle cose più stravaganti e aeree, sia pure. E dunque: perché il sindaco di Roma ha mandato a Zeichen lo sfratto?

Perché gli ha ingiunto di demolire la sua baracca? Ignora il sindaco di Roma che la casbah della via Flaminia è già luogo turistico, e come Orvieto appartiene al patrimonio nazionale? Quando Zeichen ci ha detto di questa ingiunzione, di questa cazzata, gli ho assicurato la nostra solidarietà. Firmeremo un manifesto, se sarà necessario).

Dunque: Dario Bellezza, come tutti sanno, s'è preso un calcio nella schiena (e io, dietro le quinte, ho cercato di consolarlo, confortarlo nel suo smarrimento e dolore). Paolo Prestigiacomo s'è intrappolato nella gabbia, e smembrato, e esibito, e nascosto nel buio. Renzo Paris, invece, ha ritualmente decapitato la bambola: ne ha decapitate anzi due. Ognuno toccava con mano la sua ossessione della donna, anzi della moglie, meglio: della madre. Tutti sapevano quanto la stupenda Betti fosse un'effigie, un simulacro. Paris operava un transfert. L'unica cosa che ci si sarebbe potuti chiedere è quanto questo transfert fosse «artistico» e quanto «reale». Io, che ho seguito lo spettacolo da dietro, potrei forse offrire una testimonianza probante.

Come direbbero i nostri più agguerriti coetanei, impegnati in Nietzsche e negli Omaggi alla Follia — ma anche alla Ragione, in extremis, alla semiologia e alla psicoanalisi: i Sertoli, i Rella, i Trebbi, i Ferroni, i Silva, gli Gnisci, i Cacciari, i Perniola? Direbbero, forse, se si degnassero di scendere le nostre scale, «per un teatro materialista». Ebbene: per un teatro materialista, cosa possiamo fare se non descrivere, tanto per cominciare, il luogo? Ma per descrivere il luogo occorrerebbe Robbe-Grillet e, è ovvio, non posso neppure lontanamente immaginare di sostituirlo.

Laura Betti, invece, è venuta pure il sabato di Prestigiacomo, per *Il cicutaio*. Forse non è entrata in «sala» (le virgolette sono di rigore, anche se non ho descritto la sala: ma chi non conosce il Beat 72 può agevolmente immaginare cosa sia più o meno una cantina, un sotto-scala, un garage: cosa e come siano i luoghi in cui si celebra, a Roma, il culto della messa in scena sotterranea). Io ricordo di averci parlato mentre lei se ne stava sdraiata nel «foyer», sui nostri cuscini giganti: era là, sdraiata, su quei grandi cuscini color cenere: biondo su cenere, la «cenere» a naufragare sul rosso-amaranto della moquette.

E' incomprendibile come ogni volta che mi capita di scrivere il nome del teatro io creda di alludere a tante altre cose. Il sotto e il sopra, il fuori e il dentro, la periferia e il centro, la femminista e lo «stato delle cose», il poeta (o l'indiano, del quale non si parla più, due mesi dopo la prima apparizione) e il ministro degli interni comunista (o qualunque

suo compagno di partito che abbia fatto la Resistenza). E' incomprendibile, insomma, questa provocatoria e sapienziale tendenza del nome a trasformarsi in un paradigma, in un'allegoria.

Ho assistito anche alle prove dello spettacolo di Paris. Carella se ne stava buono buono, «a disposizione»: a quell'epoca riusciva ancora a mascherare il suo ineguagliabile cinismo: il suo sadismo «tagliante come una lama» (come ha detto il filosofo Stefano Zecchi, quel Wittgenstein redivivo!), così accuratamente letterario, così compromesso con la «linea dura» del non fare teatro. Si limitava a manipolare il registratore (sui nastri erano state incise alcune poesie e le vecchie canzoni di Laura) e le luci e due o tre cordicelle. La Betti come regista Paris eseguiva e cercava di imparare a memoria il copione. In un angolo, come se fosse raffreddata, imbavagliata diciamo da una sciarpa, la moglie di Paris osservava, nella generale liquidità d'uno sguardo di cui sarebbe stato difficile fidarsi, la sua controfigura femminile e la sua controparte maschile. Altre interpretazioni potrebbero avventurarsi fino a scorgere nella controfigura l'immagine di una «rivale». Paris, per conto suo, era quello che si esponeva di più: spendeva, e scialava, proprio come un poeta d'altri tempi, d'altra razza, di razza contadina. Danzava, faceva capriole, spazzava per terra, rifaceva il letto, apparecchiava la tavola.

Più tardi, la sera dopo, Paris, di fronte a duecento persone faceva le stesse cose: apparecchiava meticolosamente la tavola, spazzava per terra, si raggomitava in posizione fetale sul letto, leggeva le sue poesie, malinconicamente sparse su foglietti volteggianti tra i piatti sporchi e gli avanzi di un pasto consumato in perfetta e disarmante solitudine: aspettando un arrivo impossibile. Da dietro le quinte (il termine quinte è un'evidente figura retorica, poiché, come si intende, il Beat 72 non ha quinte di nessun tipo) ho potuto catturare i suggerimenti della Betti quando la memoria di Paris se ne andava, o l'emozione soffocava. «Dormi, dormi» o, appresso: «Scopa, scopa, cazzo!»

Ho chiesto ad una mia amica: «Secondo te, il corpo di Paris è un conduttore erotico? A me sembra di no...troppo poco...» Lei mi ha risposto che non capivo niente. Quella poetica goffagine...

«Sono insomma poesie da luoghi di ritrovo, nate per occasioni minime, inconfessabili. L'azione è tutta concentrata nel montaggio del parlato più sdato e meno letterario possibile, dentro un tono e una voce che mi sembra finalmente d'aver impostato, anche in poesia. Le donne della fine della bambola sono tutte intellettuali. E' il rapporto con la

donna intellettuale il più divorante e maledetto che si possa avere. Mi interessano i sussulti, le brevi visioni, le fusioni di un lampo, i trasalimenti che possono capitare quando uno meno se lo aspetta... Inoltre la poesia ha bisogno di essere comunicata oralmente, come se fosse altro da se stessa, come si fa con una persona che credevamo definitivamente scomparsa e che all'improvviso riappare. Di qui il bisogno delle esclamazioni, della punteggiatura, del quotidiano...»

Ma cos'altro è, ci si chiedeva, laggiù in fondo alle file disposte concentricamente, come in uno stadio d'assedio, che altro è questa persona che riappare, secondo Paris, se non lo stesso Paris, il Paris che Paris aveva scacciato dalla porta ed era entrato dalla finestra, travestito da fantasma?

«Che cosa ripugna allo scrittore nei linguaggi del potere (a cui sempre più ha coscienza di contrapporsi)? La rigidità, l'univocità, la consistenza, la stabilità, la mancanza di abbandono. Che cosa cerca la letteratura nei suoi linguaggi? La fluidità, l'inconsistenza che dissolve gli stereotipi, il moto non guidato da una costante volontà, una certa deriva, che è anche una certa arte di governarsi... In un certo senso, tuttavia, la droga è il fantasma della letteratura».

(«Ed ecco così che alla fine di questo avvincente dibattito assistiamo al riconoscimento dell'arte quale forma di eversione più radicale, al suo trionfo sulla scienza, anche quella psiconalitica, la quale già a sua volta ha avuto ragione del marxismo, il quale a sua volta ha già fatto piazza pulita di tutte le altre ideologie». E' quanto fu detto, in conclusione di un'estenuante serie di conversioni, rotte di collo, rinvergamenti, voi suonate le vostre trombe noi suoneremo le nostre campane, in questo anno 1977, l'anno del terrorismo, dell'insonnia e della poesia).

26.2.1977

Ecco che possediamo un primo dato sicuro. E' impressionante quanto ciascuno spettacolo straordinariamente somigli a chi ne è stato l'artefice, sia pure il dilettantesco, impacciato, approssimativo artefice (in termini di tecnica del teatro e di conoscenza specifica del pubblico). Bellezza si somigliò. Il Caprigno si somigliò; e si somigliò Paris, lo Spossessato. Come mai? Finora tutti e tre hanno letto le loro poesie. Però l'evento è stato già un principio di interpretazione di questa stessa lettura. Testo su testo: come un saggio strutturalista a ridosso dell'esperienza letteraria. Il teatro come forma, la più elevata, della saggistica. Mi pare che già Arbasino, negli anni sessanta, avesse immaginato una prospettiva analoga. Quello che l'autore della *Maleducazione teatrale* non aveva immaginato è che il Teatro sarebbe arrivato a tanto, ad una sostituzione così radicale della sistematicità saggistica. Ora possediamo un saggio vivente, un saggio mobile, un saggio di sedici settimane, in cui tutto torna, tutto si ripete, con la regolarità di un metronomo, e, pure, tutto varia, tutto è specifico, tutto si sottrae alla classificazione e alla «scrittura».

Dice: «Il Caso non è il Segno Simbolico, né l'equivalente della Vita come Sfascio. Non è che la parte oscura, pre-scientifica della necessità». Naturalmente, non è che un positivista vecchio stile. Però, noi, ora, dobbiamo interpretare questa storia della Vita come Sfascio: dico interpretare, mediare, non tradire.

Dice ancora: «Ammetto la vostra intelligenza, il vostro senso commerciale delle cose. Ma non avete fascino. Qui non c'è flou, non c'è poesia». Può darsi che abbia ragione. Fino a pochi anni fa speravo di

essere un Fitzgerald redivivo, un Fitzgerald degli anni settanta, a Roma. Ora, strano a dirsi, sono al massimo un suo personaggio, il più ambiguo inoltre: Monroe Stahr, voglio dire; the last tycoon, perché «i magnati non finiscono mai» e ce n'è sempre un altro, che è l'ultimo della serie. Il tycoon socialista, d'altra parte, è un monstrum definibile solo in termini di letteratura: una Bomarzo dell'utopia; il «cuore piccolo-borghese» (quale utopia, del resto, non è piccolo-borghese, questo pasticcio del pretendere l'ossimoro che meglio lo rappresenterebbe alle assise europee che introdurranno il prossimo millennio?) Costui, il Tycoon Socialista, tuttavia, potrebbe involontariamente dirci qualcosa in merito alla domanda da cui siamo partiti. In merito, ad esempio, a tutte le bandiere che si sventolano sui fallimenti e sulle riuscite individuali. Oppure all'eterno, occulto rimprovero che si muove alla poesia. Se lui non si emoziona per le poesie altrui, perché è in una posizione di debolezza (non ne ha più scritte da quando aveva diciotto anni, o venticinque) a noi non importa. La materia che trattiamo ora è lo psicologismo più abietto, il giustificazionismo più volgare. Sappiamo bene che al «nostro senso commerciale delle cose», a questa tipica apparizione di un carisma transitorio, lui risponderà con la sua paranoia, che non mancherà di farsi sentire.

«Sono gli animi perversi a rendere la vita insopportabile. Scoprono intenzioni ovunque. Io mi sento diventare così perverso che sto approdando alla follia razzista».

Manacorda-Manacorda! Assessore-Assessore! As-ses-so-re. Asses-so-re. Chi non urlava, chi non dirigeva l'orchestra, chi non suonava il pianoforte, e poi una tromba, e poi chi non rimetteva il pick-up sul disco, l'Internazionale, o Bandiera rossa, o *You are my destiny* o *Michelle...*?

«Ribattei che mi avevano presentato la sua attività come piuttosto priva di spirito: come, poniamo, quella di girare la manovella di un organetto. "Niente affatto — replicò. Anzi, i movimenti delle sue dita stanno ai fantocci che vi sono attaccati in un rapporto alquanto ingegnoso, come ad esempio i numeri ai loro logaritmi o l'asintote all'iperbole". Era però del parere che anche quest'ultima frazione di spirito, di cui aveva parlato, si possa eliminare dalle marionette e che la loro danza possa essere interamente trasferita nel regno delle forze meccaniche e prodotta mediante una manovella, come io mi ero figurato. Espresi il mio stupore nel vedere di quanta attenzione egli degnasse questa varietà di un'arte bella, varietà inventata per la plebe; poiché non solo la reputava capace di superiori sviluppi, ma pareva che se ne occupasse lui

stesso. Sorrise e osava affermare che se un meccanico gli avesse costruita una marionetta secondo le sue esigenze, avrebbe eseguito con essa un ballo che né lui né alcun altro abile ballerino contemporaneo avrebbe saputo raggiungere».

Ma-na-cor-da. Ma-na-cor-da. La festa procedeva a rotta di collo e rischiava di tramutarsi in un'occupazione plebea del palco delle autorità. Rischiava di diventare una rissa mentre, olimpici, i due attori del Patagrappo, Marco Del Ra e Franco Turi, borbottavano le poesie, quelle smozzicate e sibilate sillabe.

Certo. Nietzsche dice che un ottimista non è meno decadente del pessimista. Però abbiamo un quesito da porre all'assessore Manacorda: tra un poeta e un politico, chi è il pessimista e chi è l'ottimista? L'ordine degli enunciati ovviamente non è prova di nulla.

E ancora: prendete due ragazzi. Educateli allo stesso modo. Dategli gli stessi libri. Ambedue crescono con la mania della letteratura. Ambedue desiderano fortemente accrescere il patrimonio letterario del proprio paese. Ambedue avranno successo. Eppure, ormai è chiaro, il primo avrà il successo degli happy few; il secondo, a malapena, il successo delle masse: i rotocalchi, la radio, la televisione. In cuor suo, anche il secondo avrebbe voluto il successo del primo, lo invidiava. Egli si chiedeva perché la sorte gli avesse concesso tanta fortuna, anche se sapeva che, nel calcolo della sorte, c'era un sottile equilibrio. Egli non era stato vittima di un'ingiustizia: che i loro traguardi, alla fine, fossero risultati diversi era ciò che rendeva la vita degna di essere vissuta o, se non degna, quanto meno, «possibile», non proprio invivibile.

Giorgio Manacorda non è molto amato. Qualcuno sospetta in lui, in quanto politico, il pessimista di professione. Al massimo, quando scrive poesie, pensano i poeti, Manacorda è un letterato. I letterati e gli amministratori del bene pubblico detestano Manacorda perché scrive poesie e si illude di cambiare il mondo, al contrario della virginea, candidissima Poetessa di Modi, lei che è così Amica dei Gatti (s'è visto in televisione!) e lontana dalla Cure Mondane e Devota a Rosa, cuore di Roma antica...

Egli ingenuamente si era gettato a capofitto nell'impresa e s'era scritto uno «spartito» su misura, per se stesso e per la sua poesia (lo spettacolo si sarebbe dovuto intitolare così, *Spartito*, se non avesse preso il sopravvento Carella e di quello spartito non fossero rimaste, ancora una volta, che «tracce» - da dove il titolo assunto in seguito).

Molti tagli geometrici, molti buio-luce, spazi bianchi, presenze-assenze, attori dai visi pallido-emaciati e serietà filologica. La storia dello spettacolo di Manacorda è la prima storia emblematica di ciò che è stato il Beat 72 in questa primavera. Questa progressiva trasformazione di tutto quello che ambisce a definirsi in una forma in quello che è puramente informale, stato fluido, continuità di frattura, rovesciamento, cancellazione «dal vivo». Il limite di guardia tra Arte e Vita pericolosamente abbassato.

Continuano le complicazioni dalla parte di Paris. Lo Sposessato continua a telefonare allarmato per le proteste della Betti. La Betti asserisce di non essere stata abbastanza difesa da Cordelli e dagli altri nel corso della corrida che succede, con periodico assillo («gutta cavat lapidem»), allo spettacolo. «Ma è mai possibile» dice Paris, «che il poeta si dimostra generoso, fa una cosa, si espone insomma, e gli altri lo tormentino in questo modo? Dobbiamo ribellarci alle chiacchiere, al vilipendio, all'insulto, all'assalto».

Più che «ribellarsi» bisognerebbe «sottrarsi». E' il contrario di quanto fa Manacorda, che, nella vita, insegna all'università e ha tre figlie ed è assessore comunista allo spettacolo. Lui alla corrida ci sta. Dopo le prime lievi pressioni di Carella, è addirittura lui in persona a dare il via alla corrida: l'unica cosa è che lui scateni la corrida e poi se la squaglia, si mette in un angolo, al più si affaccia da un balcone.

Cordelli? Eccolo lì. Cordelius odia la cucina, i cibi, la «gola», non ha mai accostato un fornello in tutta la sua vita. Eppure lo vediamo aggirarsi, come il Duca in *Misura per misura*, se è possibile, ornato di un variopinto grembiule nuovo, comprato per l'occasione da Benedetti, il Capitano. S'è messo il grembiule e, dietro un «tavolo da campo», sta cucinando salsicce per tutti. Cucina salsicce e versa vino. La folla è scatenata. E' mezzanotte. Si presume che abbiano mangiato tutti ma tutti hanno fame e sete. I lampi dei fotografi sottolineano la trappola in cui Cordelli si è cacciato. Ma è poi una trappola, si sta chiedendo il nostro dilettantesco attore, e versa un altro bicchiere di vino e chiede soccorso agli esperti...

(Mesi dopo, per la festa dell'ultimo dell'anno con cui il Beat salutò gli amici, scatenandoli ancora una volta su una pedana da ballo in forma di otto — una pedana costruita dal Mago delle Luci e dello Spazio — un suo personale maestro del pensiero, avrebbe detto a Cordelli di nuovo occupato a versar vino: eccoti qui, maître perfetto, ma tu, maître à penser, ma, appunto, maître...).

Lo spartito di Manacorda è ora sventrato. Non ne restano che tracce, effimere emissioni di voce, flauti e litanie, laggiù, nello spazio deputato alla poesia, uno spazio asertico, «bianco», il trionfo del neoclassico più sputtanato, il cervo dalle corna come rami, la colonna mozza. Due attori sussurrano al microfono, faccia a faccia, le poesie. Faccia a faccia: cioè un circuito chiuso. La poesia poco a poco non c'è più, svanisce nell'evento, che si raddoppia nella richiesta imperiosa di eliminare, ora, il Poeta.

Ma è sempre così. Sade scatena i suoi nipoti, i mostri. Sade va bene. Robespierre fa paura. L'avanguardia spalanca oltre ogni limite i recinti, sfascia i codici e si trova di fronte impreviste situazioni di controllo, di «restaurazione». La folla ha bevuto: ormai tra «vita» e «letteratura» non c'è più confine. Non vediamo soluzioni di continuità tra Teatro e Osteria. Anche simbolicamente: proprio il Cordelli fu il mediatore dell'orribile metamorfosi, la cinghia di trasmissione. Non si può non pensare a quanto poco il Caso sia casuale, quando lo si voglia. Non era questione di educati trapassi tra chi ha capito tutto (che tutto è permesso) e il pubblico tradizionale, anche se ci si ostinava a richiedere uno sforzo di distinzione tra happening e ubriachezza molesta, anche se si fosse ritenuto ineluttabilmente equivoco l'«apriori» di quello spazio centrifugo, come lo stesso Cordelli che va a teatro tutte le sere da dieci anni, non aveva mai sperimentato. Certo: c'è sempre chi vuole monopolizzare lo spazio più aperto e disponibile (e proprio in quanto disponibile). Oggi è il poeta beat Ivano Urban (già protagonista del film *Anna* di Alberto Grifi e coéquipier del Cordelli dodici anni fa, tra le comparse di Cinecittà come «cacciatore di teste», in un film mitologico, secondo la moda di allora, quando si navigava tra pelli unte ignobilmente e peli appiccicati male, così male che cadevano sempre nella minestra, all'ora del pranzo). Egli è l'ultra-avanguardista, colui che vuole a tutti i costi la Fine, per gestirla. Ma parlare dell'anti-autoritarismo che è stato portato all'estremo, di questa specifica perdita del centro, e non averla vissuta, e non accettare di viverla, e non viverla, questo è la cultura, l'idealismo, la repressione, la morte.

*Tracce*, a ripensarlo ora, era bello: uno straordinario spettacolo di Simone Carella e Giorgio Manacorda. Una piccola «epica laterale e minore» per usare una fraseologia che è di altri... Un'epica, voglio dire, nonostante le contraddizioni «estetiche» e le critiche e il malessere. Il nostro enorme disagio. Io che non dormivo più. Carella che accusava lo stress. Manacorda che era trascinato in mezzo allo scannatoio.

Scendiamo le scale: in fondo, a sinistra, c'è il botteghino (e dietro la

cassa, con i suoi tagliandi e le sue tessere, c'è Enrica, che non ha ancora diciotto anni); a destra il primo foyer (o anti-foyer), quello dalla moquette rosso-amaranto, attualmente trasformato in aia, con la tettoia in legno grezzo, e a terra l'aratro, e gli altri attrezzi; più avanti, nel foyer, il pianoforte è sommerso dalle bandiere rosse, e su un lato c'è il grano, pronto per essere battuto. Nello «spazio teatrale», l'enorme dilatazione dell'«idea»: esplose l'evidenza pop della messinscena. Siamo entrati in un paese del sud, è in corso un Festival dell'Unità. Affacciato al balcone del Municipio c'è il Sindaco. Il sindaco è un Poeta. Qualcuno, qualche compagno, ha messo su i dischi. Sono vecchie canzoni degli anni cinquanta e canzoni patriottiche e proletarie. C'è anche il cinema all'aperto, proiettano uno scalcagnato film sull'aratura e sulla trebbiatura. I compagni non amano il cinema. Preferiscono mangiare. Si avventano al tavolo dove si distribuiscono il vino e le salsicce. Si abbassano le luci. Le ragazze ormai rifiutano di ballare perché sono femministe. Sono femministe della Prima Ora, sono quelle che non hanno ancora recuperato l'Affettività e la Femminilità. Le amanti della poesia sono inguaribilmente legate ai vecchi modelli maschili e maschilisti. Anche l'Ubbriacone è un amante della poesia. Ora si affaccia lui dal balcone del Municipio e ci legge una sua poesia: «Cosa si può dire oggi della poesia? Oggi, le medicine per mio figlio...».

«Penso che cantare l'austerità sia un esercizio oratorio e bellettistico. L'austerità è una necessità economica e politica, ma sorprende che sia indicata dal Pci come un valore. I materialisti hanno sempre celebrato il corpo e i suoi vizi».

«Sì, dobbiamo rovesciare il canone classico di misurazione del valore del lavoro. Occorre smantellare certi privilegi contrattuali presenti ancora nel settore impiegatizio. In passato il divario era anche maggiore. Alcuni avvicinati sono già avvenuti, ma bisogna proseguire. Se in una società il lavoro del meccanico è più utile di quello del ragioniere, è giusto che il meccanico sia pagato di più. Si dice che per diventare ragioniere occorrono più anni di scuola. Ragionamento sbagliato: per il meccanico sarebbe altrettanto utile studiare altrettanto. In futuro i due tipi di lavoro, quello cosiddetto manuale e quello cosiddetto intellettuale, dovranno avere alla base il medesimo numero di anni di scuola. L'altra settimana ho avuto occasione di andare un giorno in campagna, in Umbria, e ho visto dei potatori. Si tratta certo di un lavoro manuale, ma pure scegliere i rami da tagliare e quelli da lasciare in rapporto al loro orientamento rispetto al sole, eccetera, è una cosa che richiede nozioni, esperienza, attenzione, sensibilità, insomma intelletto. Voglio dire che anche il lavoro manuale è intellettuale».

Domanda: poiché ormai la fabbrica è diffusa, la fabbrica è la città, qual è il tipo di operaio destinato a fronteggiare lo Stato Nucleare?  
Risposta: Io, tu, mia moglie, i miei bambini. Siamo tutti nella stessa trincea, l'operaio di fabbrica e l'operaio sociale... Per la prima volta nella storia del capitale, lo Stato non pone più in gioco valori di scambio ma valori d'uso. La vita e la morte: direttamente, brutalmente.

5.3.1977

«Le memorie e le luci giallastre o schermate in azzurro ci immettono in un'atmosfera di disagio esistenziale: è un rifugio o una fuga? Quanto costa, qui dentro, una camera? A che scopo affitteremmo una camera, per un giorno, due giorni, un sabato e una domenica, o dieci? I pensieri più scolastici, le grandi tenebre adolescenziali... Dopotutto è stata un'immersione in un vissuto che gli schemi formali, sani o a pezzi, non sono riusciti a cancellare. La materialità antropologica, urbanistica, e storico-teatrale dell'ambiente, sembra vittoriosa».

«Non ho mai incontrato nessuno che fosse privo di una sua impersonale bellezza».

Il becerò, insulso, qualunquistico godimento delle difficoltà altrui.

Confluenza, ad esempio, nella condizione della moglie «dotale» tra privilegio e alienazione. Si tratta ora di sapere il punto in cui si può utilizzare questo disagio, questo spossessamento della propria vita, e trasformare tutto in un privilegio esteso: è la ragione per cui le femministe tornano all'idea del Padre, un'idea così radicalmente anti-emancipativa, così nicciana (la liberazione è il riconoscimento dei limiti della lingua o è solo «paura della libertà»?)

Maurizio Cucchi è *Nel morbido cuore di un uovo caldo*. Ma qual è questo uovo? E' la Lazio, la squadra di calcio di cui Cucchi è tifoso, pur essendo milanese purosangue, o è Valeria, la signora Poggi Cucchi? Carella è più affascinato dalla prima ipotesi. Ma è la prima volta che

fallisce un suo progetto di spettacolo. Mentre Cucchi legge le poesie, gli altri poeti, travestiti da calciatori laziali, in scarpette e calzoncini, fanno delle azioni, fanno dei dispetti, giocano a pallone: un passaggio alle spalle, un colpo di testa, un dribbling...

La signora Paris crede che l'uovo sia Valeria. L'Adulta chiede alla Minorenne: «Ma tu perché hai accettato di recitare le poesie di tuo marito?» Valeria risponde che lo ha fatto perché Maurizio glielo ha chiesto. Secondo me avrebbe dovuto aggiungere: «Perché me lo ha chiesto e perché mi piace fare ciò che lui mi chiede».

Bruno Mazzali: «Dobbiamo essere tolleranti anche verso gli intolleranti. Altrimenti sarebbe troppo facile!»

Ellis Donda: «Questo è un duro. Ma come ha fatto a spiazzare un pubblico così feroce, così deciso al linciaggio? Come ha fatto a resistere? In fondo ha messo a nudo il substrato culturale di questa gente, e poi la tautologia che accomuna spettacolo e poesia».

Giulio Ferroni: «Questa è roba vecchia. Il soggetto non si rende minimamente conto che non si può non distinguere tra intenzione e risultato. Crede ancora che vi sia una qualche possibilità di fluido, di corrispondenze».

Marco Vallora, il Bambino della Critica Italiana, è qui, in incognito, e dice per interposta persona: «La poesia cerca l'evento. Il teatro cerca la poesia» (e allude, s'intende, a malizie sabaude, peggio per chi non capisce!).

Ah, le domande inquisitorie e personali! Perché pretendere di cambiare gli altri? Chi sei tu, per avere queste pretese? E' vero, siamo immersi nel vissuto, molti se ne compiacciono e credono che questo sia il Limite e la Fine della Storia (no, non sono i Novissimi la fine della storia): ma, io credo, il vissuto dobbiamo viverlo e riviverlo sempre impersonalmente, non possiamo non attraversarlo e lasciarlo in termini culturali...

A mediare i diversi livelli culturali, a contaminare i codici: questo è puro riformismo! E' vero: almeno fino al momento in cui «si sta bene» e non ci si spinge appena possibile un passo più in là, fino a sedere sulla lama del rasoio. L'intellettuale «che prende parte» (anche l'intellettuale qualunquista, l'intellettuale nella Torre è ovviamente uno che prende parte) è il nostro peggiore nemico, il Traditore in senso forte. Il

problema è solo quello di spingersi un poco più in là e rimanere sulla lama del rasoio, senza cadere né a destra né a sinistra, né davanti né indietro.

E d'altra parte l'orrore per quello «stare bene», l'apologia della disperazione e del tradimento (del tradimento letterale, voglio dire, del tradimento che si prende sul serio o è compiuto senza sensibilità del paradosso), addotti come «ultima spiaggia», come compimento supremo, e massima nobiltà o intangibilità morale dell'essere in terra, questa apologia, dunque, è ancora una volta rifiutarsi di spingersi in là, è il rovescio del riformismo, e del suo fratello, il fascista «viva la muerte!».

E allora ben venga il Doppio Gioco; ben venga il Male Minore. In fondo se c'è chi non ha complesso di colpa (d'essere sulla terra, e di sfruttare qualcun altro, nel senso, proprio, che solo l'ebrea negra zoppa vecchia e lesbica forse non sfrutta nessuno, tranne il suo cane) vuol dire che colui non è un piccolo-borghese.

Gli indiani: le Riserve, la Pace, la Droga, la Distruzione, la Musica, l'Acqua-di-Vite, il Volo Magico (come disse Manganelli del Foscolo: «Lo invidia e lo detesto. Lui donne, lui sonetti, lui esilio, lui sapigno...»). Così diremo noi: «Loro presto centomila copie, e noi pezze al culo e un litro di benzina per tutta la giornata!»).

Fuori infuria la battaglia. Qualcuno, dopo la battaglia, stranamente scende le scale. Un editoriale del *Corriere della Sera* è intitolato: «Ecco s'avanza uno strano poeta».

Sale la Teppa! Il vecchio Odio Universale per la Poesia! I nostri peggiori nemici: dovremo sopravvivere, quando si passerà dal regime del diritto a quello della forza. Ma anche la forza, come abbiamo visto, non è solo un «medico di campagna» o uno Sterminio Nazista.

(Nel corso dell'anno, molte manifestazioni analoghe a quella del Beat 72 ebbero luogo in tutta Italia. Alcuni pubblicitari e alcuni critici specularono sul tema. Altri, soprattutto giovani assistenti universitari, storici della letteratura in pectore e poeti falliti, sputarono nel piatto che era stato preparato, dopotutto, da altri. Ad Urbino, poeti venuti da tutta Italia «reclamavano tuttavia, in primo luogo, la mensa universitaria». Fecero scendere dalla cattedra i poeti che erano ivi seduti e sedettero al loro posto. Reclamavano la mensa e leggevano poesie. La poesia, d'altra parte, è lo spazio più fungibile che ci sia, predispone gli

animi perfino ai pasti; e più spesso ne consegue, come si compiacciono di ricordare i poeti che intanto hanno già mangiato, in casa o fuori casa. La poesia sembra la «cosa» meno tecnica, più aleatoria, quasi un'espressione brutta, come una canzone, o una «porta larga»: entrano gli indiani in quel recinto...)

(E ancora: i famosi bisogni sono la creatività, la poesia. Ma la poesia è anche manifestazione principe del desiderio. Chi farà la critica dei bisogni se non il desiderio? E chi farà la critica del desiderio se non i bisogni?)

(E infine: come uscire dal circolo vizioso se non portandolo alle estreme conseguenze, ad esempio non selezionando in graduatorie di valore, in scuole e tendenze, una generazione di poeti in cui tutti vogliono essere poeti?)

«Egli abbassò su di lei i grandi occhi castani, astuto...indifferente, smarrito. Le comunicò, in un secondo, la sua volontà di morire, e nonostante una lunga pratica e una lunga esperienza ella seppe che non avrebbe mai potuto far nulla di costruttivo con quell'uomo. Lui si alzò, reggendosi al lavabo e tenendo gli occhi fissi su un determinato punto dinnanzi a sé. "Sappiatelo, se volete che rimanga non dovetè toccare quell'liquore" ella disse. A un tratto si accorse che non stava guardando il liquore. Guardava l'angolo nel quale aveva gettato la bottiglia la sera prima. Ne fissò il bel viso, debole e colmo di sfida...timorosa di voltarsi, anche soltanto a mezzo, perché, lo sapeva, nell'angolo ch'egli stava guardando si trovava la morte. Conosceva la morte...»

(Si susseguono i ritorni. Giuseppe Bartolucci è tornato da New York. Hanno vissuto — loro della spedizione italiana, Bartolucci, Perlini, Rossella Or, Nanni, Moscati — per tutta la settimana di Pasqua a ridosso dell'élite teatrale newyorchese: la Monk, Foreman, Wilson, Simone Forti, Charlemagne Palestine. E' tutta gente che vive in povertà e non ha più di sessanta spettatori a sera. Eppure loro sono i Nuovi Colonialisti, e lo sanno, e giustamente il loro teatro domina la scena mondiale, ed è l'unico teatro che abbia un senso. L'anno prossimo, tuttavia, andremo anche noi a New York, dopo Berlino, e dopo la nostra rassegna di Post-avanguardia a Cosenza, nell'autunno del 1976, da quando è cominciato l'incontro tra le due tendenze, quella del teatro e quella della poesia. Non è un caso, del resto, che lo stesso Kirby, e la sua *Drama Review*, abbiano «eletto» ad interlocutore unico e privilegiato il teatro italiano, ovvero il teatro romano, la Scuola Romana, e la Post-avanguardia).

Ancora sulla Scuola Romana e sulla Post-avanguardia. Facciamo il conto. La Scuola Romana enuclea «essenze» e tenta di trasmettere l'emozione di questo capolavoro di scavo mediante condensazioni metaforiche fortissime: l'immagine scivola sull'immaginario, c'è un ritmo di scansioni precise: scena-stacco-musica-stacco-scena. La Post-avanguardia reagisce ai pericoli di significazione impliciti in questa tendenza alleggerendo i tessuti e le stesse immagini. Non è stata distrutta solo la parola, o solo il gesto. Ora assistiamo anche alla distruzione dell'immagine o della sequenza. Si pongono a nudo i processi mentali, come è successo nei concettuali: i processi che condurrebbero all'elaborazione di un'immagine, o di una sequenza, o alla fine di un discorso. Non è che si torni al vissuto, perché sono stati spazzati via i termini di mediazione che ci difendevano dalla «vita» negli scorsi anni, quando a dominare la scena erano gli Artigiani e gli Espressionisti. Si cominciò con Ricci, già al principio degli anni sessanta; e si andò avanti, parecchi anni dopo, con Vasilicò, con Perlini, con Nanni, con Sepe e Di Marca. Se dovessimo fare un elenco dei registi che agiscono nell'ambito della Post-avanguardia, i nomi sarebbero molti di più, perché siamo agli inizi: ma cominciamo da Carella e Mazzali, e poi Tiezzi, e poi Barberio Corsetti, e poi Remondi e Caporossi e Donato Sannini. All'inizio, tuttavia, c'è anche in questo caso un'esperienza che risale allo scorso decennio, quella straziante e devastante di Leo De Bernardinis e Perla Peragallo, che era mia compagna di scuola, e a cui voglio rendere omaggio.

Che cosa è il Vissuto? La registrazione mimetica della vita, o estrarre un senso, l'essenziale, sia pure del «non senso?» (Ma la risposta lasciamola ai Fortini, agli Eco, ai Sanguineti, all'amletico Asor Rosa, cioè a coloro che Niki Lauda ha definito un giorno «gli specialisti della morale pubblica»!).

Dopo, nel corso del dibattito, non ha potuto evitare di mettersi nella posizione di cuscinetto, tra l'ospite milanese e la ferocia della «gente», «il pubblico della poesia»: non foss'altro che per la condizione di «ospite» di Cucchi. Tra l'altro erano tutti e tre (Cordelli, Maurizio e Valeria) seduti sui famosi cuscini color cenere: erano lì, a dire cazzate e a beccarsi gli insulti. Ad un ragazzo, ad esempio, ha chiesto in tutta serietà chi fosse Robbe-Grillet.

Franco Cordelli: «Caro Maurizio, tu hai rifiutato l'interpretazione. Ma a parte il fatto che anche la semplice lettura, con la scena spoglia e Valeria e le canzoni di Brassens è già un'interpretazione precisa, il punto ora è un altro: è quello della nostra necessità di

considerarci postumi di noi stessi in quanto poeti. No, non si tratta di illustrare e teatralizzare, ma proprio di mettere in diverso rapporto strutturale spazi inconciliabili tra loro, e di prenderci così poco sul serio da considerarci dei sopravvissuti delle nostre opere...».

12.3.1977

«Tanto per rimanere in area sportiva, questa uscita di poeti sembra quella di una squadra di calciatori al completo, al termine della partita», commentava Giuseppe Bartolucci sabato notte al Beat 72, alla fine di un'altra serata di poesia, per la precisione la sesta da quando sono cominciate e, dunque, alla fine davvero di una partita, sia pure giocata in singolo. Questa volta in campo o meglio in "area di rigore", c'era Valentino Zeichen che, però, per l'occasione aveva cambiato registro premendo il tasto sul tono funebre (*Lapidi* è il titolo della sua performance) e fingendo, così, inautentiche complicità con il clima plumbeo della giornata di barricate che si stava concludendo mentre là sotto, in quella specie di caverna che è il Beat trasformato per una serata in sacrario o, meglio, in cripta pagana illuminata a giorno da trecento moccolotti, arrivavano gli amici, gli spettatori, molti reduci da quell'altro "teatro" che aveva avuto come scenario il centro di Roma. Ma chi sono questi poeti? e che cosa vogliono fare? Fanno come Brecht, il Brecht che appare nella commedia di Gunter Grass *I plebei provano la rivolta*, il Brecht cioè che durante la rivolta degli operai a Berlino nel 1953 proseguiva nell'allestimento del suo *Coriolano* chiuso nel suo teatro? Oppure sono soltanto dei perditempo, sorpassati trafficanti, tra dozzinali vapori d'incenso, di ambigue verità o, ancora, frustrati mercanti di un prodotto così poco in circolazione come la poesia? Forse niente di tutto questo, e la Roma del '77 non è neppure la Berlino del '53... e la poesia ormai, stracciona com'è, appare ancora un po' sacrale e un po' vecchiotta solo a chi si accontenta dei ricordi scolastici. Forse la poesia non ha neppure più bisogno di flagellarsi e vergognarsi come faceva nello scorso decennio quando ancora aspirava ad una qualche centralità e disponeva di molti lussi linguistici: e le poesie di questi anni settanta sono semplicemente "effetti di deriva"...».

Sarei accusato di feticismo numerico se sottolineassi oltre misura come il 72 che segue la sigla Beat sia un altro multiplo di 8 (il numero del *Pubblico della poesia*, se proprio vogliamo prescindere dagli altri...), il multiplo successivo. Ma non c'è dubbio: questa «esperienza» non è che la messa in atto di quella celeberrima antologia. Continuiamo su questa strada trionfalistica, dello sperpero, dello scrivere, dell'amplificazione ad oltranza. Come fermare la Macchina?

Coup de foudre, coup de théâtre: Valentino Zeichen ha conosciuto Franca Rovigatti «a causa della poesia» e in poesia si sono pubblicamente congiunti. Eravamo andati ad una trasmissione radiofonica, condotta dalla Rovigatti (le radio libere, come si vede, non fomentano solo disordini — secondo quanto affermano i sostenitori della radio di stato — ma anche congiungimenti, «ordini», eventi felici) e le nozze sono state celebrate in teatro. Zeichen ha chiamato a raccolta «i vecchi compagni» e quelli nuovi e ha presentato a tutti la sua sposa. Del tutto accidentale (e, come sempre, assolutamente necessario: che il caso sveli ad ogni passo la sua necessità è ormai un'abitudine, per noi!) che egli celebrasse un funerale, che si aggirasse in uno sfolgorio di candele, mocolotti, lumini. Non c'era luce elettrica, i nostri cappotti, ogni volta che ci accostavamo troppo ai muri, si riempivano di cera liquefatta. L'«antro» era una specie di «tomba di famiglia». Zeichen, non lo taceremo, possiede una bella formazione avanguardistica: è naturale che rovesci le carte in tavola, che allestisca un funerale là dove intende celebrare un matrimonio. Il sorvegliare è tutto qui, nel truccare, nel tradire le attese: dentro una finzione accade un fatto reale. Il fatto reale, per accadere, necessita di una messinscena.

Scendere le scale, risalire, flussi, ingorghi. «Questa sera c'è un pubblico nuovo, uno strano pubblico mondano. Architetti, giovani avvocati democratici, liberi professionisti, scrittori. Ci sono anche le più affascinanti signore di Roma, tutte le stupende ragazze abbandonate da quel "dandy fané - un dandy baraccato - un patetico Peynet". Ci sono, naturalmente, anche una dozzina di Reduci. Piazza Cavour è in fiamme. Tutti i negozi sono chiusi. Le strade sono dissecciate. Le auto in pezzi, soprattutto le auto dei ricchi, le berline, le fuori-serie, le macchine sportive». La domenica mattina facciamo un giro di ricognizione, come molti altri romani, e, in effetti, la guerriglia urbana, intorno, ha lasciato intatte poche cose: poche macchine, pochi negozi...

In questa cantina (come, suppongo, in altre) si fanno le «prove generali» della marginalità. Ma non accontentiamoci delle apparenze. Questa cantina è dietro Piazza Cavour, andiamo in Piazza Cavour a

prendere il caffè. C'è un bar aperto fino alle quattro del mattino. Tutti i baristi sono amici di Carella. Anche la sera del dodici la serranda è alzata, almeno per gli amici. Siamo alle spalle del vecchio Palazzaccio, in un quartiere di avvocati e di famiglie del Generone. Sulla nostra sinistra c'è il Tevere. Gli studenti sono arrivati da Ponte Margherita e da Ponte Cavour. Chiedo al tabaccaio perché tutti gli altri abbiano chiusi i negozi. Ma lui è un filosofo e non abbozza alla provocazione. Non c'è dubbio: siamo nel pieno centro di Roma. Questa metropoli, inoltre, è la capitale d'Italia, da oltre un secolo. Però, a pensarci bene, anche questa è un'«apparenza». Il paradosso non è compiuto fino in fondo. Facciamo le «prove generali» della marginalità. Le facciamo nel centro della Capitale. Ma la Capitale di cosa è Capitale? Di cosa se non di una futura colonia araba? Del resto un illustre sociologo, l'altra sera, mi ha detto che i palazzi più belli del cuore di Londra sono già tutti proprietà di sceicchi, emiri, pascià, califfi...

Da un massimo di duecento persone (duecentocinque, duecentoedieci ecc.) ad un minimo di cento (poco meno o poco più: la sera dei pullman, la sera cioè di Fiumicino, quando abbiamo rapito tutti e abbiamo messo la Bettarini al posto del cicerone, eravamo, senza dubbio, centosei, perché ogni pullman conteneva quarantatré posti e nessuno poteva stare in piedi, per legge: l'autista s'è anche molto arrabbiato e qualcuno lo abbiamo dovuto proprio «rilasciare»).

Ma questo pubblico cos'è? Da chi è composto? Chi è venuto al Beat 72 quest'inverno e questa primavera? Se dovessi tentare un'analisi più o meno precisa, direi: quaranta studenti, una ventina di amici «non addetti ai lavori», trenta persone dell'ambiente teatrale (abbiamo visto, tra l'altro, Mazzali, Sannini, Costantini, Portapia Nanni, che è stato un regista occulto o, meglio, improvvisato, del *Tracce* di Manacorda, saltellando dalla tromba al pianoforte, dando sempre il la alla ripresa della battaglia; e poi, ancora, Tiezzi, Barberio Corsetti, De Berardinis ecc.), trenta indiscutibili ragazze, un regista cinematografico giovane (Breccia, che è venuto sempre finché non è crollato per la nausea), un vecchio signore con il registratore, qualche giornalista, mogli, fidanzate, mariti, madri, padri, fratelli, fotografi, mondani, linguisti, semiologi, cinéphiles (corrotti generalmente da Cordelli, e mai tornati dopo la prima volta, ma per fortuna ciascuno venne un sabato diverso dall'altro), personalità illustri, fuori-sede.

Prima di tutto verificiamo in corpore vili l'ipotesi dell'antologia *Il pubblico della poesia*: che il pubblico è composto di soli poeti. Ma contemporaneamente si evidenzia un elemento che nel libro era

sotterraneo o, al massimo, implicito nella sezione finale, quella delle schede: che nel pubblico non ci sono più poeti e non poeti. Affiora brutalmente una «latenza»: la volontà irrimediabile di tutti d'essere «poeti». È una latenza apocalittica. Cos'è che volevamo vedere se non che questo è il Grande Pericolo? Le società industriali avanzate scatenano queste fughe in avanti. Tutti vogliono fare «lavoro creativo». Ma non siamo in Cina, dicevo tutte le sere. Prima sistemiamo le altre faccende, poi si vedrà per le divisioni del lavoro ecc. Invece no, niente da fare. Non ci sta a sentire nessuno (ma dicono, anche, che Adorno sia morto perché correva dietro agli studenti che non volevano più seguire le sue lezioni; il cuore non ha retto e tutto il resto). Chi non scrive, compie un gesto poetico, come me, come sto pretendendo. I dibattiti, alla fine degli spettacoli, ci sono non perché in qualche modo qualcuno ne abbia istituzionalizzato l'uso, ma perché servono a smembrare lo «spettacolo» (tanto più quanto più elevato il quoziente estetico spettacolare in senso stretto), a proseguire il gesto compiuto dal singolo, o a riempirlo se è stato «povero», o a contestarlo se è stato troppo ricco e tradizionale. Questo bisogno (il «lavoro creativo») è la domanda centrale del movimento degli studenti. C'è chi si vede nell'atto di scagliare una bomba a mano contro una caserma dei carabinieri. Ma ogni spinta utopistica (e, d'altra parte, se si ha proprio bisogno di verità, dicevo ad Alonzo, che crede nella «verità», perché ha bisogno, dice, di un poco di dialettica, la vecchia dialettica menzogna-verità, che crede tutto si corrisponda e tenga, se si ha proprio bisogno di credere nella «verità», dunque, non possiamo riferirci che al futuro, di cui, per altro, non ci importa proprio niente) è una lama a doppio taglio. Quale utopia non è repressiva, un dovere ecc.? Ogni utopia produce corto-circuiti (tra scena e palcoscenico, tra poesia e teatro). La distruzione dei codici fino ad un certo punto è la messa in questione di limiti intollerabili, e da quel giorno in poi è la fine del teatro, la fine della poesia, un circolo vizioso: sterilità, sottocultura, morte della cultura. Fine del testo e della differenza.

Il poeta e la sua sposa, che è arrivata in bicicletta, e s'è seduta sul prato con il cestino della merenda, erano emozionati. Alla fine della cerimonia, a festa finita, gli sposi restano soli. (Come Cordelius, del resto; che è in un luogo e sembra sempre in un altro, malato com'è di impazienza, la più moderna, la più giacobina, la più poetica tra tutte le virtù...).

Due vettori opposti e speculari: la Vita come Spettacolo; lo Spettacolo come Vita. Il poeta ha convocato la sua società. La sposa che era vestita di bianco (lo sposo, ovviamente, di scuro) ha preso una

bambina in braccio, nel corso di un dibattito che il poeta ha condotto in modo che nessuno cercasse come in una novella normanna di Maupassant di fare troppo lo spiritoso. Nessuna facezia, nessuna volgarità, niente critiche. Zeichen aveva preso in parola quella proposizione: il poeta deve essere «postumo di se stesso» e in effetti invece che lasciar sopravvivere la sua opera, ha preferito sopravvivere lui alla sua opera. Sulle tombe c'erano appesi i testi delle poesie, e il turista, il dandy, il flâneur, si aggirava ancora una volta. Come se non gli bastasse tutto questo, d'aver mummificato il suo habitat naturale, e averlo adeguatamente allontanato da sé, s'era anche munito d'un lungo binocolo da marina. Il binocolo era appeso al collo e solo per mezzo del potente strumento sarebbe stato possibile leggere il testo delle defunte poesie.

«Lo slogan "il privato è il politico" è un ottimo lasciapassare per la poesia: tutti i conti tornano, anche per quanto riguarda il vissuto, e l'utopia dei surrealisti, "la poesia è di tutti", diventa realtà per tutti quelli, e sono molti, che scrivono: femministe, studenti, omosessuali che costituiscono anche il pubblico privilegiato, proprio un "pubblico di poeti", in queste serate in cui i versi sono tirati fuori dalla pagina rassicurante per diventare parola, voce, confrontarsi non più soltanto con una qualità letteraria, ma anche con una "qualità della vita", e dove i poeti, per una volta tanto, scommettono su se stessi, accettano di rischiare, magari di essere sberlucchiati... Occorre il teatro (non la semplice lettura) per mettere la poesia contro se stessa, i poeti contro se stessi».

19.3.1977

Altro fallimento carelliano (l'olimpico Carella, «l'impareggiabile Carella»). «Mi sto abituando male. Se qualcuno non mi chiama l'impareggiabile, ormai neppure rispondo!».

«Ore 17,30 — Il corteo giunge ai Fori imperiali, si scatena un violento temporale che costringe i dimostranti dapprima ad accelerare il passo, poi a mettersi a correre. La vista di decine di migliaia di giovani, imperterriti sotto l'acquazzone, suscita commenti da parte di turisti stranieri. Dicono che si tratta di "some wonderful young people". Ore 17,35 — La testa del corteo e si ferma davanti all'Altare della Patria. La via del Corso è sbarrata da imponenti forze di polizia. Comincia la guerriglia. Ore 17,40 — Piazza Venezia. Trecento dimostranti si staccano dal grosso del corteo (50.000 giovani venuti da tutta Italia) e si mettono a fracassare le auto in sosta. Si odono colpi di arma da fuoco. Qualcuno lancia le prime molotov. Una staccionata che cinge un palazzo in riparazione va in fiamme. Accorrono ingenti forze di polizia. Prima una "pantera", poi alcune camionette, infine autocarri. Vengono lanciate bombe lacrimogene, vi sono alcuni scontri. Arrivano anche i carabinieri. Piazza Venezia viene sgombrata. Ore 17,50 — La coda del corteo lascia ora Piazza Esedra. Come nel precedente sabato, qualcuno sfonda le vetrate dell'Hotel Palatino. Ore 18 — Le forze di polizia indossano giubbetti antiproiettile; iniziano un'altra carica in Piazza Venezia. Il corteo si frantuma in diversi tronconi. Un gruppo raggiunge Piazza del Gesù e incendia un'edicola con una molotov. Polizia e carabinieri, anche dai tetti, rispondono con un fitto lancio di candelotti lacrimogeni. C'è una carica. La gente scappa da tutte le parti. Si sparano numerosi colpi di pistola. Cinque agenti vengono feriti. Ore 18,20 —

Alcuni dimostranti incendiano vetture parcheggiate davanti all'Anagrafe di via del Mare. Un altro gruppo si dirige verso ponte Garibaldi. Assalta un'armeria: ne sfonda la saracinesca, si impadronisce di pistole e fucili. Ore 18,25 — Un troncone del corteo lancia molotov contro il comando di polizia di Santa Maria in Campitelli. Ore 18,40 — In via San Teodoro, i manifesti gettano bottiglie incendiarie contro i mezzi dell'autoparco dei vigili urbani. Molte vetture si incendiano, accorrono i vigili del fuoco. Il corteo è frazionato. Ore 19,15 — Attacco al Comando dei Carabinieri in piazza del Popolo. La polizia carica con violenza e lancia candelotti. Gli studenti con sampietrini e biglie lanciate da fionde. Ore 19,20 — Tentativo di assalto al Tribunale Militare con lancio di molotov in Piazza Acqua Sparta. L'assalto viene respinto dalla polizia».

«Certamente c'è fra noi una seconda società, e una terza, e una quarta, e chissà quante altre. E naturalmente, ci si divide in diversi, più diversi, e diversissimi. Come dicevano i nostri nonni stilistici: lo scarto rispetto alla norma. Bei tempi. "Scarto" non equivaleva a "rifiuto". Significava: spunto originale nei confronti di una piatta routine...».

Ma che tipo è? Non mi fiderei di lui, e del resto lui stesso corre il rischio di fare una brutta fine: eccolo là, tutto calcolo; e poi, disperato per essere stato coinvolto, per una volta, in una impresa «a corpo morto», non programmata. E' il suo modo di reagire alla disgrazia che mi innervosisce: se deve scrivere un diario finto, finge che sia vero, con verosimiglianza e tutte le carte in regola. Se deve scrivere un diario che sia quasi-vero, finge che sia finto, con tutte le trappole stilistiche e le incongruenze e i «ritorni» e gli «anticipi»...

(Continuano i ritorni. Anche questo tema dei «ritorni», mi pare, si sta intromettendo di prepotenza. Non lo avevamo previsto. Mi chiedo, allora: ma è un «tema» o qualcosa di più? Secondo Moravia, che è appena tornato dall'Arabia, è un tema. Però, lui è tornato dall'Arabia, e dunque il nostro piano non è quello dello sviluppo, dell'arricchimento. Il nostro piano è, mi pare, quello della ricorrenza. Incontriamo Moravia, splendido, con un fazzoletto al collo, sotto la camicia aperta, in casa Siciliano. Gli chiediamo dell'Arabia, naturalmente. Dice che non è vero l'Italia sia destinata a diventare una colonia araba. O meglio: siccome l'Arabia è già una colonia americana («un misto di religione e di tecnocrazia; accanto alle oasi incontri i più classici grattacieli, le auto più grandi della terra») è evidente che l'Italia diventerà una sottocolonia, la colonia di una colonia, la controfigura di una controfigura.

«D'altra parte, invece, figure e discorsi frammentari e sincopati; come la musica dei gruppi; e bene che vada, niente trama, nessun nesso logico, qualche effetto facile, qualche botta improvvisa, qualche scheggia della parlarie sessantottesca esplosa e lampeggiante e a sé stante nel lessico dei fumetti. Niente tutto d'un pezzo: ambivalente la rozzezza e la sonnolenza nella posizione di passività e di rifiuto; ambigua la vitalità scatenata dal dinamismo improvviso; volubile la prontezza nel recepire stimoli da ogni estremo nella rosa dei venti e dei sensi, magliette, ideologie, droghe, parole d'ordine esotiche o esoteriche. Molto autentiche le crepe e le fessure di un self tutto rotto, che "non sta insieme", "non tiene", dove le cose "non arrivano", e dal quale escono rimescolate e zum-zum bambinerie da zozzetti, gravità da pensatori di Tubinga, drittate da Jack Nicholson, strofette da Signor Bonaventura, "mantra" da caroselli...E dietro molte facce che Pasolini non riconoscerebbe dopo così poco tempo (non più piccolo borghesi, infatti, ma perfettamente selvagge), sarebbe frivolo ricercare vestigia di riformismo illuminista, idealismo storicistico, realismo virtuoso, ideologismo full-time, o altri monumentini...Ecco invece una nuova moralità drammaticamente comica, anarchica, estetica, emotiva, intensamente rituale, e assolutamente onirica...»

Il secondo fallimento di Carella. *La nascita del teatro*. Il teatro non vuole nascere e non vuole morire. Ma che significa «nascita» e che significa «morte»? In un teatro qui accanto, un altro regista ha celebrato un'ironica morte: ha disposto nel buio della sua cantina, sprofondata in quell'umidità senza precedenti, un semicerchio di sedie vuote. Al centro c'era un catafalco. E in mezzo lui, con un cero in mano, o qualcosa del genere. Ho visto solo una fotografia, di quella messa nera, mentre Carella, per il poeta-vate Elio Pecora, il "posteggiatore", colui che si disponeva al canto, immaginava di affittare una dozzina di sedie da barbiere e altrettanti provetti professionisti.

Il Pecora avrebbe letto le sue poesie e avrebbe cantato mentre lui stesso e altri, i suoi amici, quelli con i capelli troppo lunghi, e coloro che sempre sono disposti a sacrificarsi per le maggiori glorie dell'arte, si sarebbero fatti tagliare docilmente i capelli. Ancora una volta, dunque, la continuità, il taglio, la reimmissione, il flusso e la mistificazione. Ma Pecora, che è un uomo di altri tempi, un meridionale tutto d'un pezzo (c'era anche la sua emozionata Madre, la sera dopo lo spettacolo, in prima fila, accanto a Cesare Zavattini e a Moravia, a Siciliano, a Bellezza, a Garboli, i supporters del Pecora...), ha rifiutato l'egregia proposta, ha preferito fare tutto da solo!  
«Chiedi a Carella uno sgabello da bar, un riflettore che non

m'abbagliasse, un tavolo dove posare i miei fogli. Volevo che gli spettatori sedessero tutti, ma le sedie non bastarono e in molti rimasero in piedi e fra costoro, ho appreso dopo, allignarono sottovoce le critiche peggiori. Cantai sì, cantai, nel mio singolarissimo modo, perché i presenti capissero dove discendere, come procedere per intendere quel che ho scritto e che vado scrivendo. Lessi dimessamente i miei versi, certo della comune disattenzione, della irritazione che possono provocare le mie verità distillate in parole. Ne seguirono applausi, qualche esclamazione amichevole, quindi un dibattito. E, come ogni sabato, furono gli sprovveduti a pronunciarsi e gli illuminati ad azzittirsi nell'ignavia. Che m'è venuto da questa recita? Certo amarezze, ma anche la volontà di spiegarmi nuovamente, di uscire, dopo anni di indugi, incontro a una folla di maldisposti, verso i troppi che tuttora si vergognano della loro quotidianità e rimandano al "collettivo" i doveri più intimi e delegano a una società da venire la loro intelligenza dell'oggi e svelano sotto l'apparenza rivoltosa minuscole voglie e inutili invidie. Ma badiamo ai frutti del mio spettacolo. I notabili, presenti per curiosità o affetto, si sono comportati da amici: hanno taciuto. Niente fanfare! Gli altri, gli "oscurissimi", che ho cari allo stesso modo, se non in maggiore misura, m'hanno elogiato e insieme rimproverato...»

La tenerezza diavolesca di Cordelli, gli entusiasmi teatrali di Carella, i silenzi attentissimi di Benedetti.

«Le canzoni che canta sono quelle di Di Giacomo e Ferdinando Russo. E' come se seguisse sommarie indicazioni musicali, una notazione essenziale e asciutta, stesa sulla linearità ultralirica dei testi: inventa da sé il resto. Strazia le vocali, le dilata o le inghiotte quando saremmo spinti a gustarle nella loro convenzionale cantabilità. Ma segue come i tradizionalissimi — eppure poeticissimi — "posteggiatori", un solfeggio che niente ha da dividere con le coordinate di una scrittura per canzoni... Invento, attimo per attimo, la propria emissione di voce senza calibrarla; e nell'inventare retrocede in chissà quale piega delicata della storia...».

Qualcuno ha chiesto la «testa del poeta». La sua sofferenza è una sofferenza borghese. Che il poeta si faccia invitare in fabbrica. Qui la regressione allo stato puro, un'iconografia così demodée, un'atmosfera da cave esistenzialista: roba che al Beat 72 non s'era vista mai. «Ma no! Cosa dite? Qui tutto è finto, è tutto calcolato. Al Beat, non può esserci niente che non sia pop!».

«Realizzata l'utopia, la società si sente a disagio. Come tutte le rivoluzioni della comunicazione, anche questa va affrontata con nervi

saldi, senza isterismi. L'introduzione dei telai meccanici ha provocato una drammatica disoccupazione. I luddisti hanno distrutto i telai e tutti, da Marx ai capitalisti, ritenevano che non fosse la risposta più sensata. Il fatto è che questo giornalismo istantaneo ha imboccato una nuova strada. In molti casi non è solo istantaneo: è acefalo».

«Ore 19,30 — In piazza del Popolo i dimostranti attaccano il famoso bar Rosati che viene giudicato un covo di neofascisti. La polizia con un rapido intervento riesce a far sgombrare la piazza. Nel frattempo altri gruppi dilagano nel centro: la polizia, in via delle Botteghe Oscure, impedisce l'accesso. A largo Argentina viene incenerita un'autovettura. Più tardi va a fuoco un chiosco della Sip. Ore 19,50 — Una Citroën viene distrutta in corso Vittorio Emanuele. Molotov vengono lanciate contro l'ambasciata del Cile presso la Santa Sede, in piazzale Flaminio. Un'auto viene rovesciata. Ore 19,55 — Un gruppo attacca la concessionaria Fiat in via Flaminia; un altro gruppo la Sip di via Gianturco. Ore 20 — Sul ponte Margherita un'auto della PS viene bersagliata da colpi d'arma da fuoco. Una guardia viene gravemente ferita. Alla stessa ora, in ponte Sisto, i dimostranti bloccano una vettura della radio: gli occupanti vengono fatti scendere e la macchina è incendiata. Esplode un ordigno in piazza Campidoglio. Ancora sul ponte Margherita, i dimostranti mettono di traverso autovetture e un pullmann, poi incendiati. Macchine della polizia sono catturate e bruciate. Ore 20,05 — Una coda del corteo incendia un edificio in Via Luisa di Savoia. Poi c'è un massiccio attacco alla sede del "Popolo", in piazza delle Cinque Lune. Ore 20,10 — Nella zona di piazza Cavour la situazione è difficile. Un salone della Ford, in via Cicerone, viene incendiato, come altre macchine in sosta nella stessa via. Press'a poco alla stessa ora accade lo scontro contro le vetrine della concessionaria Alfa Romeo in via Maria Luisa di Savoia. Un'auto della volante, che stava accorrendo, è stata colpita da proiettili di arma da fuoco. Ore 20,15 — Assalto in piazza Cavour al commissariato di PS Borgo. Lancio di Molotov e agenti asserragliati dentro il posto di polizia. Ore 20,30 — In via Tacito, in un portone, cinque giovani armati vengono tratti in arresto da agenti del commissariato Borgo, che sono riusciti a rompere l'assedio. Ore 21,15 — L'armeria Casciano, all'Aurelio, già assalita sabato cinque marzo, viene nuovamente presa di mira e questa volta l'attacco riesce. I dimostranti riescono ad impadronirsi di molte armi da fuoco».

(Aggiungo molti mesi dopo, ovviamente copiando: Tutto lascia supporre che ad assicurarci questo privilegio abbia contribuito un fattore che chiamerei l'inflazione dell'ideologia nella nostra cultura in genere e in quella delle ultime due o tre generazioni in particolare. E'

infatti da tempo immemorabile che in questo Paese, in gruppi sempre più fluenti e numerosi di giovani, non si legge che ideologia, non si produce che ideologia, non si discute che di ideologia. E il risultato è stato il nefasto predominio di un discorso che in tutte le sue versioni ha variabilmente predicato una sola, monotona idea: il primato della Politica su tutti gli altri aspetti della vita...Ma, manipolando un poco, potrei osservare che ad un'idea della Politica come pura amministrazione dei beni ricevuti, o che ci si è procurati, un'idea che si comincia ad intravedere nelle pieghe di un rifiuto, di una nausea, corrisponda, appunto, come conseguenza, l'idea opposta, che tutto sia suscettibile di creatività, pronto all'uso, messo lì per essere dilapidato o, quanto meno, trasformato...)

26.3.1977

«Mariella Bettarini, poetessa fiorentina, ha invece caricato tutti su due autobus e se li è portati in gita notturna a Fiumicino. La sua intenzione era quella di liberare il pubblico della poesia dalla "gabbia" dei condizionamenti, cui tutti sono costretti a causa delle "strutture tradizionali della cultura". Voleva cioè portare poeta, pubblico e poesia "fuori" dal loro "contesto naturale", che è la stanza, il libro e il silenzio di una lettura individuale. Non c'è riuscita. Il viaggio a Fiumicino è stato noioso: il microfono dell'autobus funzionava male; una nebbia assassina ha impedito anche la minima occhiata di distrazione fuori dal finestrino e ognuno s'è trovato, prigioniero fra prigionieri, a fissare, muto e incarognito, il portacenere del sedile davanti. Il lungomare di Fiumicino, tutto buche, ha fatto sobbalzare l'autobus per un bel po'. Ogni tanto, qualcuno chiedeva un'aspirina per il mal di testa. Pochi hanno visto il mare: non c'era la luna e tirava un maestrale gelidissimo. Per un quarto d'ora settanta poeti, sparpagliati nella notte per un viale che nessuno sa dove porti, si sono consolati con il rumore delle onde e hanno saltellato sull'asfalto per vincere il freddo. Al ritorno a Roma, c'è stata una sorpresa. Un ignoto poeta aveva affisso, sulla porta del teatro, una poesia d'occasione a commento della serata. Eccola: Con lo scialletto sul petto - Mariella Bettarini - ha portato i bambini - in gita domenicale al mare; - la provinciale - nel luogo dove è morto Pasolini. - Povera poetessa - il sadismo di Carella - ti ha fatto fessa, ti hanno messa - un'armatura per paura della tua lettura, - certo è un'altra cosa - leggere a quell'andatura! - Hai raccontato il Sessantotto l'Isolotto e con lirismo - perfino il femminismo, ma - in quella gabbia con le ruote - anche la rabbia era auto - consolazione... - Troppa emancipazione Mariella! - ma la vita è bella, perfino con il perfido

Carella!»

«(Chiarimento psico-politico: non sono anarchica. Sono marxista. Anche il marxismo deve uscire dalla gabbia, dall'istituzione di se stesso, dal proprio "ruolo" codificato, in fondo). Come sono arrivata alla poesia e, insieme, come sono arrivata al marxismo? Muovendomi. Solo muovendomi. Uscendo fuori sempre. Fuori dai ruoli prefissati, dagli schemi imposti ecc.»

Bene. Discussione, allora, sul romanzo e sulla vita. Il contestatore è l'Esecutore Testamentario. «Tu mi sembri una biblioteca ambulante. Letteratura, solo letteratura, troppa letteratura. Io, per me, ne avrei paura...». Eravamo seduti, come di consueto, sul bordo della fontana che è sul marciapiede opposto al Beat, quella stessa fontana in cui sarebbero andati a spirare i pesci di Viviani, ormai per sempre il Pescicida («E la prossima volta, forse, i pesciolini rossi non ti basteranno più... Cosa farai allora? Scannerai pesci-spada, pescicani, delfini?»). Alla domanda dell'Erede fu risposto che la Vita Inimitabile è fatta apposta per essere venduta più presto sul mercato del libero scambio poetico. Le rarità, gli esotismi, l'avanguardia ci sono per questo. E la vita quotidiana, la vita banale di tutti i giorni? Non meno noiosa, non meno deludente: in fondo quale scrittore della «banalità quotidiana» non ha costruito la sua piccola epica, la sua fisionomia inconfondibile? «E allora, che fare?» chiese il Piccolo Notaio Siciliano. Un altro rispose che, purtroppo, la letteratura non perdona: alla letteratura non si accede né dal Femminismo, né dal Giornalismo, né dalla Medicina, né dalle Pubbliche Relazioni. Non parliamo del resto: vita inimitabile, vita quotidiana e così via. Tutti i grandi e piccoli ego di cui è costellata la triste storia delle lettere. Per non lasciare spazio agli equivoci, per non inquadrare le acque della letteratura non si può dire, di lei, non diremo «che è un mestiere», ma neppure «che è un modo di vivere». La letteratura è la letteratura. Lo scrittore è sempre terribile con se stesso: e non «terribile» nel senso rassicurante proposto da Bellezza ad esempio («lo scrittore non può fare il professore universitario») o da un giovane romanziere e, direi, implicitamente, da tutta una generazione («non bisogna offrirsi, come pubbliche figure, come critici, la gente ti deve conoscere solo come scrittore»). Tutto questo è perfino ovvio, e, certo, se uno scrittore sacrifica la «carriera» (un'altra carriera) alle lettere, sarà pure un autore a tutti gli effetti. Ma, è ovvio, è ancora troppo poco, per essere scrittori. Se fosse solo questo, sarebbe davvero piuttosto facile. Questo, invece, non è altro che la ricetta per avere un pubblico, per scrivere «pensando a qualcuno».

Mi arrivò quella lettera. C'era il titolo dello spettacolo. Era: *Fuori*

dalle gabbie. Ma quali gabbie? E perché «fuori»? Come uscirne? Carella pensò, si capisce, che anche il teatro è una gabbia. «Bisogna punire tanta presunzione», pensò (ma non lo disse, si limitò a farlo). Benedetti affittò due pullman e nessuno voleva credere che quella sera non saremmo entrati in teatro. Qualcuno sfuggì alla vigilanza, scese le scale, si accomodò. Fummo costretti a riprendere i transfughi, a portarli su. Intanto i pullman erano arrivati. Stavamo effettuando una rapina. Stavamo rapinando centosei persone. La avremmo portate nella notte a Fiumicino. C'era chi sapeva e c'era chi non sapeva. Qualcuno si divertiva. Altri non si divertivano affatto, però volevano vedere come sarebbe andata a finire. Fuori dalle gabbie, dunque, anche dall'ultima, quella del teatro. Ma non è, l'utopia «realizzata», la gabbia peggiore di tutte? L'utopia, il movimento, l'autobus, la corsa, la fuga nella notte, il mare ecc. C'era perfino chi dubitava fosse uno spettacolo; e, con ogni evidenza, toccavamo, dopo l'esibizione pop, mostruosa, enorme e dilatata del Festival dell'Unità, la riflessione più acuta di Carella sul significato di uno spettacolo, di un teatro.

Che cos'è il Teatro? Risposta: il teatro è sempre e solo un teatro. Il problema del linguaggio scenico, della «scrittura scenica», non è il problema della parola, del corpo, del gesto, della voce, dell'oggetto, dei materiali, dell'immaginario, dell'immagine: e poi del pubblico o della strada. Questi non sono che frazioni del problema di volta in volta elevate a parte totale, a parte unica («Io, per scrivere, ho messo tutto, la mia sofferenza, il mio dolore!»). «Ma è come se dicessi che per scrivere hai messo tutta la tua gioia... E' altrettanto ideologico, arbitrario, abusivo. Una parte della tua vita — e anche la tua vita non è che una parte — spostata a valore esclusivo». Il problema del teatro è un problema di rapporti, di misurazione degli spazi (ma non «misurazione» nel senso fisico ed empirico), di collegamenti e scollamenti improvvisi, un problema di idee.

«Sul piano delle tradizionali ricerche sulle comunicazioni di massa è pressoché impossibile definire quali siano gli effetti di queste trasmissioni: perché di fatto il pubblico non ascolta una radio, si ascoltano le radio, girando le manopole con nervosismo variabile. Ne viene fuori una informazione a patchwork o, in termini più accessibili, un'arlecchinata di informazioni. Il pubblico è chiamato a ricomporre il proprio personale mosaico, si va naturalmente da chi perde la bussola a chi esercita personali qualità di discriminazione e di ricomposizione».

«Inoltre» disse, quel giorno dell'incontro al vertice tra critici teatrali democratici, alle Botteghe Oscure, «inoltre non è detto che si

debba essere indulgenti nei confronti dell'artigianato. Cosa ci dà un artigiano, se non una perdita di profitto?».

«Le radio si parlavano addosso e parlavano addirittura contro se stesse. Chi apriva la radio in quel momento non sapeva chi parlasse: si assiste a una crisi del protagonista, ovvero dell'emittente. Non sarò così ingenuo da ritenere che finalmente questo sistema sia "oggettivo", specchio incontaminato di una misteriosa spontaneità di massa. E' anch'esso effetto di una scelta, ha alla propria base un'ideologia... E' come se fosse nato un terzo occhio sul dito indice di ogni essere umano. Si può guardare dappertutto... E non possono più tagliarmi il dito. Anche perché è un dito che, come la coda delle lucertole, ricresce. Chi ha prodotto questa mutazione genetica?»

Quando entrammo sul lungomare di Fiumicino, la poetessa fiorentina cominciò a leggere una poesia dedicata a Pasolini. Lei era seduta nel posto che generalmente è riservato al cicerone. Aveva il microfono in mano. C'era un silenzio che sarebbe stato arduo definire distrazione ma che sarebbe stato illegittimo definire nel modo contrario. Le poesie, in ogni caso, possedevano, ora, quell'inequivocabile e irripetibile tonalità. Anch'io, una volta, da ragazzo (ero appena uscito dal liceo) feci il cicerone. Quella tonalità a chi avesse seguito il testo sarebbe sembrata assai aderente alla situazione esportata. Perfino la regia, agli ingenui, sarebbe parsa preordinata nei minimi particolari, come nel caso del calcio a Bellezza.

(Una parentesi, dunque, per Bellezza. Carella prese il microfono in mano. Il Poeta Benedetto non era ancora arrivato. Era mezzanotte. Carella intravide il principio del suo «disiecta membra». Disse: «Questo è entusiasmante. Noi siamo qui, ad aspettare. Bellezza è, dicono, in un altro teatrino, il teatro gestito da omosessuali, a recitare lo spettacolo che avrebbe dovuto mettere in scena per noi, e che ha provato ieri sera, fino alle due di notte»).

Ma c'è da dire, anche, che lo spettacolo «sulla» Bettarini non era solo una riflessione intorno al tema del teatro, al suo codice, al suo linguaggio, alla sua rovina. Il titolo ci aveva fornito un pretesto perché fosse finalmente messa in atto una riflessione compiuta sull'utopia: l'iche era là, dietro l'angolo, a portata di mano, con tutti quei rapimenti che eravamo riusciti ad effettuare (e avevamo rapito perfino persone probe e magnifiche come il vecchio Zavattini che, da quel giorno, si innamorò di noi!) e che, tuttavia, perduto ci tradiva, ci sfuggiva, si dissolveva nel salmastro e nel buio.

« — Contro il ruolo di studente (niente università) — Contro il ruolo di figlia (eppure figlia fino a creparne, e fino a 23 anni. La poesia agli inizi? Uno spiraglio per uscire) — Contro il ruolo di cattolica (grande "svolta" nel '69: Isolotto) — Contro il centro, per la periferia (da Roma a Firenze) — Contro il ruolo tradizionale di "poeta" — Contro l'esigenza di avere un ruolo, una gabbia, uno schema per tutta la vita — Contro l'individualismo, per il collettivismo della gestione culturale (vedi fondazione di *Salvo Imprevisti* nel 1973) — Contro il ruolo tradizionale di donna (anche contro il ruolo di scrittrice-donna) — Contro la passività, il silenzio, l'attesa, la violenza, il matrimonio come logico "sbocco" di una vita nei "ruoli" (il femminismo, conquista finale di tutta una vita di ricerca di lotta e di faticosi auto-superamenti. Il femminismo: autoidentificazione fisica e psichica) — Contro l'esclusività della poesia (ed ecco le poesie "per Pasolini", per un uomo che "superò" la poesia col romanzo e con la saggistica, con la pubblicistica polemica, col cinema). No allo specialismo e alla parzialità della poesia. Sì alla interdisciplinarietà. — Contro la cultura gestita solo dagli uomini. C'è necessità di una cultura nuova, fatta dalle donne per le donne e anche per gli uomini. Di una poesia delle donne (non "da donne") che esca dal facile biografismo, dal privatismo, dal confessionarismo usuali. — Contro il ruolo di "maestra", per il non-autoritarismo pedagogico e per la creatività dei bambini».

Incontrammo la Bettarini (c'erano Carella, Manacorda, Tiezzi ecc.) poche ore prima dello spettacolo. Era appena arrivata da Firenze in cinquecento. La mattina aveva avuto lezione, alle elementari. La macchina la guidava la sua inseparabile amica Silvia Batisti. Lei così signora e quell'altra così scugnizzo. Con loro c'era anche una terza «inseparabile»: la mamma della poetessa.

«Sotto il marcio dell'irrazionalità si mescolano correnti e velleità contraddittorie: ribellismo, anarchismo piccolo-borghese, livore anti-operaio e antisindacale, demagogia populista e violenza eversiva... Si tratta di totali insensatezze, quali quelle che rifiutano innaturalmente il lavoro produttivo, il duro tirocinio professionale, l'applicazione nello studio, il rispetto delle opinioni altrui...»

«La teoria dei bisogni, che nasce da questo magma sociale, deve perciò per forza contrapporsi ad ogni tentativo di ricondurre ad un quadro coerente e unitario le spinte diverse e spesso drammaticamente contraddittorie, che fanno ostacolo alla soluzione dei problemi politici ed economici del paese. Non si tratta, infatti, in questa ottica, di creare una società nuova: si tratta di lanciare la seconda società all'attacco della

prima, per poterla disgregare e distruggere, perché esattamente attraverso questa disgregazione e distruzione possono essere soddisfatti i bisogni di volta in volta emergenti senza aspettare il domani. Che necessità c'è di costruire il comunismo — che oltre tutto è utopia di vecchio tipo, oppure, al contrario, processo difficile, faticoso, magari plurisecolare, di cui vedranno gli effetti i figli dei figli dei nostri nipoti — quando si ha la possibilità di appropriarsi oggi, giorno per giorno, di ciò di cui si prova bisogno? Il peggior nemico di questa prospettiva diventa dunque proprio chi accetta questa società ma al tempo stesso pensa di poterla trasformare. A loro volta, i gruppi estremisti tradizionali, che puntano ancora sulla contrapposizione tra base e vertice, tra grandi masse e organizzazione, fanno a questi occhi la figura degli utili idioti».

«Dovrete condurre una guerra civile per cinquanta, sessant'anni, per non trasformare le circostanze, ma per trasformare voi stessi e la coscienza degli operai. Oggi, questo processo di trasformazione della coscienza, che è certamente un processo legato alle azioni, si protrarrà molto più a lungo... Il gesto di esistenziale radicalità non ha come interlocutore la classe proletaria in quanto soggetto politico, né le forme organizzative politiche ed economiche della sua coscienza, ma si rivolge, invece, al radicalismo piccolo-borghese dei piccoli proprietari minacciati dall'espropriazione o già spossessati, e al loro atteggiamento rivoluzionario che, però, si traduce in un comportamento politico opportunistico».

Rispose: «Ma se il presente è già rappresentato costituzionalmente da penuria, indigenza, incertezza, precarietà, la parola dell'austerità non sfuma la sua carica politica e il suo potenziale di trasformazione?».

«La verità è che bisognerebbe finirla una buona volta con la concezione secondo cui la storia è gravida di un senso, e l'intellettuale ha il compito di estrarre questo senso dalla viscere delle masse inconsapevoli. Malgrado le sue illustri ascendenze filosofiche, si tratta di una mistificazione... Se quello di cui ho parlato è l'intellettuale organico, io allora sono l'intellettuale disorganico. E dico che bisogna difendere il ruolo degli intellettuali disorganici. Il pensiero marxista è ossessionato dall'idea che l'intellettuale deve avere il referente reale».

«Il pernod è una verdastra imitazione dell'assenzio. Aggiungendo acqua diventa lattiginoso. Sa di liquerizia e vi tira parecchio su ma subito vi lascia ricadere. Sedevamo al Napolitain a bere pernod, e la ragazza

aveva un aspetto tetro».

«Raffinarci abbastanza, farci corpi abbastanza anonimi e abbastanza conduttori per non arrestare gli effetti, per condurli a nuove metamorfosi, per esaurire la loro forza di metamorfosi, la forza di effetti che ci attraversano».

Prima domanda: Allora non è più un viaggio verso il socialismo? Prima risposta: Il socialismo, inteso grossolanamente come meta finale, può diventare una soluzione finale. Il Paradiso è la strada per il Paradiso. Seconda domanda: Il terrorismo si pone nei confronti del potere come l'agrimensore K. di Kafka di fronte al Castello; ne è intimidito e affascinato; reagisce con una sua tipica immediatezza. Seconda risposta: La cosiddetta semplicità è una forma di immediatezza, falsa e fuorviante. Quelli pensano di far saltare il Castello collocando ogni giorno un petardo fra le fessure delle vecchie mura: ma i Signori del Castello aggiungono ogni giorno un chiavistello... L'agrimensore, invece, dovrebbe vivere e operare senza lasciarsi paralizzare dall'incombenza del Castello. Sposare Frieda, aprire una bottega da falegname. Chiedersi irrispettosamente se è proprio sicuro che il Castello è il punto di riferimento obbligato, se per caso non è vero il contrario, se non è il villaggio il punto di riferimento del Castello! (Da una conversazione in treno, alle porte di Bologna bloccata dalla neve).

2.4.1977

«C'è un poeta che stacca la testa ad alcuni pesci rossi, presi da un secchiello, e poi li getta con disprezzo in faccia al pubblico...»  
(da *Materiali per un sogno*).

«Ultimo: l'Amazzapesci. Sì, perché Cesare Viviani (accompagnato da una musica seriale a cura di Roberto Nannetti e introdotto da tre splendidi attori: Marco Solari, Alessandra Vanzi e Anna Antonelli della Gaia Scienza) prima pesca pesci in un catino e poi li ammazza, ma amorevolmente perché è un poeta. A teatro, per la verità, si è visto di peggio. Si racconta di un artista tedesco che sgozzava agnelli e divertito mostrava al pubblico le budella. Non c'è nessun pregiudizio moralistico ma certe macabre esibizioni o giochetti aggressivi assai scoperti poi, non si giustificano né con la psicoanalisi, né con i risvolti a lieto fine. Qui trionfa il sesso. Una lunga sequenza d'amore tra le due ragazze e l'abbraccio del poeta al suo partner, attore-aguzzino e custode della sua salute, chiude lo spettacolo...»

Ma questo cos'è? Cos'è questo scrivere? Diarismo delirante, pseudo-letteratura, saggismo elusivo, il ritorno del collage? Avevo detto che non volevo scrivere. Mentivo, dunque. Eppure è vero, non bisognava scrivere, bisogna rifiutarsi di scrivere, impedire che il teatro si trasformi in letteratura, il «teatro», cioè la nostra esistenza quotidiana. «Ecco, così penso il teatro: come un'istituzione che creativamente inventi la nostra vita quotidiana, la inventi, la viva ecc. Il vissuto, certo: ma il vissuto impersonale, il vissuto di un giornale. Ogni giorno uno spettacolo diverso, come ogni giorno leggiamo articoli diversi su *Paese Sera* o sulla *Repubblica*».

L'atrocità consiste nello scrivere senza conoscere la fine. Quando si scrive, invero, la fine di ciò che si scrive non si conosce mai. Però si sa che ci sarà una fine, arbitraria quanto si vuole, ma in stretta connessione con i fatti altrettanto arbitrari che si sono predisposti all'inizio. Qui la fine sarà puramente esterna, imposta dalle circostanze, e noi scriviamo immersi nel flusso di queste circostanze, che non sappiamo dove ci condurranno e ci strozzano e ci stanno addosso. Non bisogna scrivere e, soprattutto, non si deve scrivere nei "flussi", di flussi si muore, di derive si soffoca. Il referente mi sta uccidendo. Ma tutti i referenti sono così. Non si può descrivere la vita. Dire della nostra vita "i peggiori anni della nostra vita" o "i migliori anni della nostra vita" è del tutto la medesima cosa. Idee. Opinioni. Che importanza ha? Scriviamo altro. La letteratura è la letteratura. Non scriviamo più.

La psicoanalisi, la pazzia, i bambini, le interruzioni, i lapsus: ecco la "costellazione" vivianesca, il Poeta Senese, il Pescicida. Viviani ha svelato cosa c'era (esistenzialmente e psicologicamente parlando) dietro le sue poesie, i suoi calembours, le sue impasses linguistiche. Lui se ne stava lì, seduto tranquillo a sgozzare e massacrare pesci rossi («pesci rossi»?) Il suo super-io se ne stava di fronte a lui. Il suo sogno alle spalle: le due ragazze a carezzarsi, a baciarsi, come in un film porno, in una diletantistica sequenza polacca (Gombrowicz? Borò?). E poi infine, lui, ancora, a mangiare e a vomitare, lui a risputare tutto quanto era stato fatto «in prima linea» e a guardare, abbracciando il Grande con l'impaccio del Bambino, di chi è infinitamente piccolo...

«La scoperta, superate o in atto di superamento le istanze metalinguistiche, di una poetica del corpo, della messa in scena del corpo come struttura e come linguaggio».

Michelangelo Coviello, uno dei giovanissimi poeti romantici, secondo, almeno, la definizione di Alfredo Giuliani: «Ma come si fa, ancora oggi, nel 1977, a proporre se stessi, il proprio corpo, questa esperienza infinitamente romantica, così turpe». Io stesso sollevai alcune obiezioni (sollevai, s'intende, è pura figura narrativa: lo avrei fatto quattro sabati dopo, quando Coviello sarebbe venuto a Roma per il suo sabato sdrucchiolo: «Ciccio palpito sabato turgido calcolo recito»).

Anche Pagliarani, per Viviani, sollevò alcune obiezioni. La gente (il pubblico) stava torturando un poco Viviani, dopo che lui aveva massacrato i pesci. Lo torturava, ovviamente, su temi di psicoanalisi e affini, soprattutto quelli che, in cura dallo psicanalista, si ritenevano

particolarmente esperti, o coinvolti. Ero corso su, con una bottiglia d'acqua in mano. Viviani s'era voltato e aveva chiesto: «Mi portate un po' d'acqua?» Però non si era accorto che la persona cui stava chiedendo l'acqua era Bellezza. Andai io. Salii le scale di corsa. Fuori c'era un gruppetto: Pagliarani, Carella, Bartolucci. Arrivavano loschi figuri, giornalisti in pompa magna, divini-mondani, che graziavano della loro ultra-notturna presenza via Belli, piazza Cavour, tutti i dintorni. Pagliarani, giustamente, affermava d'essere un poco deluso. «Queste cose qui gli artisti le hanno fatte dieci anni fa!». «E' vero, rispose Carella, facciamo sempre cose che gli altri hanno fatto dieci anni fa: i poeti fanno ciò che avevano fatto gli artisti; gli artisti ciò che avevano fatto i musicisti». E io aggiunsi: «Consideriamo che non c'era mai capitato prima di leggere "la faccia di un poeta"». Viviani, stasera, non ha voluto leggere le sue poesie. Però certamente ne ha fornito un'interpretazione. Un artista non ha poesie alle spalle. Ciò che conta nello spettacolo di Viviani non è ciò che vediamo, come sempre, ma ciò che non vediamo, la struttura ecc. Viviani nasconde se stesso dietro le sue poesie. Poi nasconde le poesie dietro gli eventi, dietro una scrittura scenica. Ecco: è in questa struttura a canocchiale, a scatole cinesi; in questa struttura muta, che dice per tacere, che noi dobbiamo leggere il significato della performance. Il discorso sui ritmi non vale solo per la metrica e la poesia. Viviani rimanda a qualcosa, un artista non può».

La faccia di un poeta: lo spettacolo era tutto lì. Occorreva, prima di tutto, osservare la faccia di questo giovane poeta senese, emigrato a Milano, che in gioventù aveva scritto poesie neoermetiche e poi poesie neoavanguardiste, e che ora recitava davanti a noi. Il suo delittuoso trionfo. La sua sibillina, puerile, kleiniana cattiveria.

«In essa confluiscono molte esperienze letterarie, oltre al comportamentismo, le pratiche gestuali, la body art, ed oltre naturalmente alla lezione della nostra attivissima avanguardia teatrale. Non si tratta di declamazione, o intrattenimento oratorio, quanto, proprio, della conseguenza implicita nel privilegiamento del corpo (visto come corpo erotico della scrittura) che si mette in scena, inscenando il suo desiderio e la sua materialità, contro i processi sublimanti, presenti nelle concezioni "liriche" e "idealistiche" della letteratura. E' evidente la presenza, in questi fenomeni, della psicoanalisi soprattutto nella vulgata lacaniana: e tuttavia è forse anche maggiore il peso costituito dalle suggestioni venute dalla lettura di tutto un filone della letteratura francese, che va da Sade a Bataille, e che se in Italia ha avuto il suo periodo di moda, agisce comunque profondamente, sempre nell'arco di questi anni velocemente ripercorsi nella cultura della post-avanguardia».

«Assistiamo all'evidenza della lettera. La "lettera" reagisce all'abusato dello "spirito", tipico delle stesse avanguardie storiche. Il corpo, ad esempio, è il documento estremo di questa evidenza letterale, in base alla quale perfino "scherzare" è diventato impossibile. Tutte le recenti teorie sul comico sembrano superate e reazionarie. Lo scherzo, oggi, può essere pagato con la morte. Con la morte si traffica quando non si muore. Se si muore, non si traffica più, non c'è più discorso. Quest'uso del corpo come "documento estremo" non significa rinvio ad una realtà ulteriore, che sta prima o dopo, come in tante celebrazioni del vissuto, sia pure minore (epica della lateralità, della marginalità ecc.). "Estremo", in questo caso significa che non c'è alcun possibile rinvio dello "spirito" alla "lettera": il corpo rinvia solo a se stesso, il segno al segno, in una vertigine tautologica».

Mi chiese: «Ma allora è come nel teatro gestuale dello scorso decennio? Che differenza c'è da tutte queste cose?» Risposi: «Nel teatro gestuale, il gesto veicolava un significato precedente, al di fuori di lui; un'idea, un sentimento, un'emozione del mondo. Insomma un referente qualunque. C'era ancora l'idea di un "centro possibile". Ora il centro è perduto. Il corpo non veicola significati preesistenti, un po' qua un po' là. Ciascun corpo di ciascun poeta veicola solo se stesso, rinvia a null'altro che a se stesso: ed è, forse, l'ultima totalità, una minuscola, marginale, irrilevante totalità, di fronte a cui è impossibile storcere la bocca. Essa, in ogni caso, si pone come domanda assoluta e assoluta risposta».

«Dopo la perdita di senso del gesto individuale e la stessa implausibilità della violenza di massa — che è quasi sempre prematura, e che comunque è prematura oggi, dicono i più — non resta che l'estremismo culturale, per sopravvivere o per morire. Ciascuno avanza la sua ipotesi, ciascuno, credo, cerca di smascherare la grettezza di quei discorsi che vorrebbero ridurre il teatro o la poesia all'esibizione di un "vissuto" (più o meno traslato) e quindi al ghetto di una marginalità oggettivamente di destra, anarcoide ecc.». Anche questi discorsi rientrano nella mortuaria, spregevole categoria del discorso apocalittico ("Sono sempre più incazzato, sono incazzato nero, e tutto questo non lo accetterò mai più"), che oscilla, come tutti sanno, tra permissività assoluta e repressione la più abietta. «Gli equilibri della poesia appaiono in ogni caso precari» ricordò e sottolineò un critico. E più avanti: «E' dubbio che siano riconoscibili oggi opere canoniche, né è proponibile un'antologia che abbia una sua oggettività o corrisponda a un movimento unitario dopo *I Novissimi*».

Era il primo pomeriggio di sole pre-estivo. Faceva così caldo.

Andarono in macchina, Viviani, Cordelli e Carella, al Luna Park dell'Eur. «E' l'unico posto di Roma in cui si possano trovare venti pesci rossi vivi». C'era tanta gente, la gente del sabato pomeriggio, gente che non si vedeva più da anni. Si faticava a trovare il capannone dei pesci. Si fermavano. Tirarono con il fucile, che era tutto fuori-centro. Poi trovarono il capannone. Erano tutti immersi in vaschette trasparenti. Per vincerne uno, occorreva tirare una palla dentro una vaschetta. Non era facile riuscirci. Prima tentarono così; poi, alla fine, li comprarono.

«Influire sulla società italiana, vuol dire per prima cosa togliersi di testa l'idea che il mondo sia una gigantesca materna previdenza sociale. Se vivere oggi è facile per gli uni e difficile per gli altri, l'unico miglioramento che possiamo aspettare senza colpevoli illusioni è che diventi difficile un po' per tutti. C'è un punto a cui continuo a tenermi attaccato in quest'epoca di incertezze come primo criterio di distinzione del bene e del male: i passi avanti si fanno sempre nella direzione del più difficile; e ci si libera di una regola difficile imponendosene una più difficile ancora; solo chi è preparato ad affrontare compiti più difficili può pretendere di opporsi alle difficoltà».

16.4.1977

Pausa per Pasqua, e ricominciamo e tocchiamo subito il punto di terrore. Mai il «teatro è finito» come nel corso del «viaggio rosso» di Conte, ex fenomenologo, ex allievo di Paci e Dorfles, anceschiano a vita, «che vive predicando il verbo lawrenciano nei casinò di Sanremo e Montecarlo». E' la stessa filosofia di Conte, defluita senza scosse nella filosofia di Carella, a trasformare il «viaggio rosso» di Lawrence in un Viaggio. «Eravamo proprio sopra il teatro, a casa del Fratello di Carella, abbiamo fumato fino alle undici. Alle undici e mezza ancora dovevamo scendere in teatro».

«Ordinò un pernod con la sicurezza di chi sa di avere del denaro in tasca, e lo bevve pure con la sicurezza di uno che già ne ha bevuti molti nella sua vita. Ne bevve ancora un altro e un terzo, aggiungendo sempre meno acqua nel suo bicchiere, non sapeva più se ne aveva bevuti due, cinque, sei. Non si ricordava neanche più come mai era capitato in quel caffè e da quelle parti. Sapeva soltanto che lì aveva un impegno da adempiere, un impegno d'onore».

*Il viaggio rosso*: un buffonesco, sinistro, apocalittico spettacolo, di Carella e Conte. «Una spinta interna verso i limiti del rappresentabile, oltre i quali si può ricadere solo nell'atto di distruzione e nella castrazione generalizzata. Il gesto tende al massimo d'effetto (al "jeu de massacre") mediante un minimo di tensione stilistica e figurativa».

Mache cos'era questo gesto? Niente, solo spegnere la luce. Carella fu preso in contropiede dalla disponibilità di Conte (la poesia e la poetica di Conte, il giovane scrittore dalla sciarpa color zafferano, quasi

un Landolfi redivivo, e l'amico suo, Stefano Zecchi, tra Venezia e Milano, e, ancora, Paci, la casa editrice Feltrinelli, Ernst Bloch, quasi un Wittgenstein redivivo, nella sua magrezza, nel suo impermeabile bianco sdrucito, nel suo basco per coprire, a trentadue anni, il cranio, la calvizie, a spiovere, tuttavia, i residui capelli sulla nuca. «Lunedì passerò la giornata chiuso in casa a riprendermi, martedì mi preparerò spiritualmente al dentista, mercoledì andrò a Padova, per la lezione, a Padova ho una casa, dove sono ospite, e sono ospite anche a Verona, qualche volta, ma a Milano vivo con il telefono staccato»). La disponibilità di Conte fece soffrire Carella. Le sue celebri tempie si gonfiarono più della già esorbitante misura consueta. Eravamo seduti in circolo sul marciapiede, come in un paese, a scaldarci al sole. Arrivò Adriano Dorato, il Poeta Povero (la mattina della domenica si alza alle cinque e va a Porta Portese a vendere per conto terzi), dalla zazzera biondo-pazzesca, un po' suonato, e la sera lo avremmo ritrovato giù in fondo alle scale, in perfetta veste da camera, in pantofole e già pronto per andare a letto (suo letto è una panca del teatro con i famosi cuscini grigio-cenero). Arrivarono due ragazze, una mulatta e una francese. La francese promise che, alle undici, si sarebbe spogliata per noi cioè per lo spettacolo, per l'arte. Arrivò un freak americano, e sedette anche lui, con le sue trecce che definire bionde sarebbe mentire, benché sarebbe assolutamente inesatto pensare a lui come ad un albino. L'americano chiese alcune cose pericolose, merce che non si contrabbanda per la strada. Poi arrivò il poetino Scartaghiande («Quant'è grande, in mutande, Scartaghiande»), con l'impermeabile sulle spalle ma, anche, con un completo bianco (camicia e pantalone largo) e un bolero da medico arabo-salernitano. Infine il Benedetti, e si sedette anche lui, e promise che sarebbe andato a cercare le pietre che servivano a Conte per il «viaggio rosso», quasi in un tentativo di land art, e, in effetti, poi andò in giro e nel giro di cinque minuti tornò con sette o otto pietroni, raccattati chissà dove, forse in qualche cantiere, o in qualche villa conosciuta a nessun altro che a lui. Eravamo dunque là, a commentare il pranzo, e a cercare l'idea per lo spettacolo, l'idea che non veniva, perché il miglior rispetto alla filosofia di Lawrence, secondo Conte, si sarebbe visto non nel tradimento alla lettera, come spesso succede, ma nel lasciarsi andare, nell'essere lì. Per noi, lo spettacolo era già cominciato, ed è per questo che il mio progetto di «abbandonare la letteratura» si rivelava futile: a furia di aprire e sfasciare il codice e lasciare entrare la «vita» nel «teatro», era la «vita» a ridiventare, fatalmente, spettacolo.

«Il materialismo assoluto ci ricongiunge a uno sguardo armonico o ebbro sulle cose, non insensato e non di appropriazione. La fame di vita ci restituisce il senso profondo dell'identità tra l'energia e la gioia. Una

poesia che abbia il coraggio di cantare, cioè di essere corpo e amore, vibrazione e pulsazione, desiderio e sogno, viaggio e affabulazione, azione ed ebbrezza: che ci restituisca la coralità del venire, il corpo erotico delle cose...»

«Sembrerò forse un classico a Ted Berrigan / se mai li leggerà questi versi / goethiani / ma io, vuoi per piacer vuoi per follia / intesi essere la parodia / del grande borghese Goethe / fin dal titolo feudale / per un umile natale: Conte: e via / un classico da sottoscala, un classico da periferia / ma un classico».

«Resta il fatto che ogni anno passato a non studiare sono molti anni di dipendenza coloniale che ci aspettano. Chi si batte contro lo studio vuole semplicemente che i nostri problemi economici e produttivi e teorici e di organizzazione sociale vengano affrontati in base a progetti elaborati dalle multinazionali con staff di tecnici formati in altri contesti, mentre a una generazione almeno di italiani potrebbe spettare quel ruolo subalterno e passivo da cui i popoli del Terzo Mondo cercano disperatamente di liberarsi. Adesso tra le frasi che più circolano in giro c'è quella che il Desiderio è rivoluzionario. Mi pare che questa filosofia nasconda una grande mistificazione. Nomi astratti, funzionano bene quando esigono di essere specificati in oggetti precisi: Bisogno, Appetito, Richiesta, Obiettivo, Modello, Progetto mi vanno benissimo. I nomi invece che portano sul vago come desiderio mi riempiono di diffidenza, così come già Azione, parola che è sempre stata usata a mal fine. Desiderio ha un senso come uno dei nomi del nulla e io rispetto molto il Nulla in quanto Nulla, ma in quanto Desiderio mi pare una gran truffa. Deve essere ben chiaro a tutti che i prossimi quattro-cinquecento anni saranno i più duri della storia dell'umanità: altro che desiderio! L'Italia appartiene da trent'anni a quel ristretto numero di paesi che non hanno campi di concentrazione. E' una fortuna enorme, che speriamo di poter conservare ma non possiamo nasconderci che il nostro è un privilegio eccezionale. E' una fortuna enorme, che speriamo di poter conservare ma non possiamo nasconderci che il nostro è un privilegio eccezionale».

«Goethe teppista / Conte elettricista / sia pure negativo: è un po' corriva / la negazione / mediante / soppressione della vista / e quel balletto un po' stretto tra i pietroni / e la lettura delle poesie altrui / voi non sapete chi sono io / io non sono Dio ma sono Conte / di Goethe amante per omonimia / comunque sia / fu la peggiore serata di poesia».

Conte teppista dunque; e Conte elettricista. Il gesto fu semplice e

semi-assoluto. Un gesto di rapina. «Rapinare l'assoluto». Fu il gesto dell'abbassare un interruttore. Si spense la luce. Come nel caso di Bellezza. Sarà vero o sarà preparato? Farà parte dello spettacolo o sarà un incidente tecnico? La luce mancò per venti minuti. Lo spettacolo però era già cominciato, con una citazione di *Luci sulla città*, l'happening che Carella e Corsetti prepararono per Cosenza, nella Palestra dello Spirito Santo. *Il viaggio rosso* era nelle intenzioni di Carella (verso le sette di sera ebbe finalmente l'idea) il più simile alla prova cosentina. Lo spettacolo era il pubblico. Fu solo la musica a comunicare che eravamo in un regime diverso: «il primo regime». «La poesia è l'eternità. E' il mare alleato del sole». I fotografi furono il secondo «segno». Mi avvicinai alla De Donato e a Piredda e gli chiesi di mettersi a girare in mezzo al pubblico, che era ancora in piedi, non sapendo cosa fare. «Fotografate questa gente. Sono lo spettacolo. Sono nello spettacolo». E più tardi cadde la luce. Dietro le «quinte», Carella, Conte, Zecchi, gli amici torinesi di Conte, i suoi amici, i suoi allievi, i suoi fans (Mario Baudino, Giorgio Ficara ecc) aspettavano, loro, un po' suonati, l'«evento». Presi Conte e lo spinsi verso il buio, al limite del proscenio. Gli ordinai di urlare: «Conte, dove sei?». Cordelli urlò: «Teppista». Il pubblico cominciò a rispondere. Ogni tanto si accendevano i cerini. Scattava un flash. Altre urla. Insulti. Minacce. Imprecazioni. Risa. Conte aveva cominciato, con il suo partner-attore, Pietro Valsecchi, a costruire il suo cerchio magico. Sollevava le pietre e con fatica, nel buio, le portava quasi verso il pubblico. Ancora urla. Dov'era la Forma? Finalmente tornò la luce. Conte e il suo partner erano là, nel cerchio magico, a danzare. Il corpo esposto, il corpo goffo, il corpo pesante, il corpo sedentario. Qual era il segno? Pietro e la pietra...

«La complementarietà tra elementi di liberazione e elementi di repressione è indissolubile, prima di tutto negli individui, perché solo chi sa in qualche misura autoreprimersi può essere in qualche misura libero, e così nella collettività. Una democrazia che perde il senso della severità della propria difesa collettiva e unitaria ha già perduto il senso della propria liberazione, la quale non è mai data una volta per tutte».

«Non la pensavo così al riguardo. Da diverso tempo stavo giocando con la morte. Non dirò che eravamo grandi amici, ma conoscenti sì. Quella sera, poi, la nostra intimità era aumentata. Non che fossero mancati preavvisi: dolori come sciabole allo stomaco. Ma li avevo trascurati. Mi consideravo un duro e il dolore, per me, era come sfortuna: non ci facevo caso. Ci versavo sopra del whisky, al dolore, e badavo a andare avanti. Cioè badavo a sbronzarmi. Era colpa del whisky però. Non avrei dovuto togliermi dal vino».



«Non so d'altra parte se sarò capace di inscenare il corpo del desiderio, se sarò emarginato, innocente, affamato abbastanza. Sulla prima pagina di *Poesia metropolitana* stava scritto: Poesia sono tutti i gesti radicali della vita in rivolta. Il poeta sa di non poter fomentare questo splendente equivoco. Sa di dover lavorare su "istituzioni", sia dentro, sia fuori del linguaggio. Sa che forse porrà solo le premesse rituali della gioia, senza raggiungerla. Ma la sua parola e i suoi gesti accendono fuochi che nessuna normalizzazione potrà spegnere. L'emarginato, il rimosso, il sogno di oggi diventano il corpo del futuro».

Body-art o arte concettuale? Land art o iper-realismo? Sguardo d'insieme o pura analisi? Ma anche: teatro o poesia? Oppure: «E' ora che ci si decida ad imboccare una strada meno equivoca. Arte o vita?». «Questi sono dilemmi ottocenteschi o, al massimo, caratteristici delle avanguardie. La strada meno equivoca è solo una: non poniamo domande».

«Non c'è solo l'interprete, chi incontriamo addentrandoci nello spazio scenico, ma ci siamo anche noi, come, appunto, se lo "spazio scenico" fosse senza soluzione di continuità l'intero spazio fisico del teatro. Sempre meglio il problema di questo teatro si delinea come un problema del pubblico piuttosto che come un problema del testo: non è il rumore che entra nella musica (mettiamo Cage); è addirittura la musica che entra nel rumore, senza perdere tuttavia le sue caratteristiche, la sua specificità di musica (ed erano i rischi del teatro di strada: ci possono essere "quadri naturali", ma se non ci scrivi sotto "quadro", è ovvio, non saranno mai "quadri")». Lo spazio fisico del teatro, lo spazio istituzionale è quanto ci salva dal pericolo che il problema sia unicamente quello di sottrarci alla ripetizione, un problema così anni trenta, così artaudiano.

La ragazza francese, che si sarebbe dovuta spogliare, era sparita. Lei, allo spettacolo mancò. Più tardi la trovarono nella stanzetta di Carella, a letto con la Mulatta. Lo spettacolo evidentemente si era decentrato, e continuò altrove, inoltre, ad esempio in casa di Pietro, fino alle sei del mattino, Pietro in chimono, a sventolare le sue cose, ad offrire alcool, alcool e fumo...

23.4.1977

«C'è la necessità inappagata di un amore che si estenda illimitatamente nel tempo (la durata), il bisogno d'essere amati comunque, per quello che si è e per quello che si vorrebbe essere, con diritti illimitati (di qui la delusione e il fallimento inevitabili): quel che si chiama amore primario. L'aggressività che contraddistingue tutte queste azioni, eventi, montaggi di sequenze fotografiche, performances, nasce proprio da questo amore non corrisposto. Pertanto esso viene mutato in amore verso altri se stessi doppiati, camuffati, idealizzati, verso il romanzo di sé. L'avidità d'amore si fa narcisismo...»

«La perdita di identità; il rifiuto del prevalere del senso della realtà sulla sfera emozionale; romantica ribellione alla dipendenza da qualcosa e da qualcuno; la tenerezza come meta mancata e quindi frustrante; l'assenza (e l'angoscia che ne deriva) di una forma "adulta", altruistica, d'amore».

«Mi è accaduto in pochi luoghi, in qualche stazione o cesso pubblico, dietro oleandri o lungo il fiume, a Manchester come a Roma. L'omaggio ad una più vicina topografia mi fa indicare, esemplarmente, una piccola e fantasmatica piramide nella città capitale. Davanti vi scorreva il traffico cittadino, dal lato opposto orinatoi e giardini, protetti da camion oscuri e un po' complici, accoglievano, di giorno e più ancora di notte, vagante umanità in reciproca e fascinosa ricerca. Solo in simili luoghi gli elementi erano ben disposti e riuscivano attraverso una fortunosa «catalisi» a rendere possibile l'esperienza. La sociologia ci avrebbe fatto riscontrare vicissitudini sessuali e devianze di mariti, carpentieri, poeti, impiegati, studenti, vecchi; e ancora

moralismi, secoli, poliziotti attaccanti il non-self, malattie, ormoni, inconsci... Ciò che io incontravo parallelamente alla perdita di storie, identificazioni e derivabili beanze soggettive, dava volto e nome e posto ad un mostro già da sempre sonnecchiante in ognuno di noi».

Lo spettacolo, in effetti, fu un esorcismo del Mostro. Alla fine il mostro apparve in scena dopo una lunga, sfiante, massacrante invocazione. All'entrata, c'era un grande secchio, il catino enorme della «catalisi» (come, per *Lapidi* di Zeichen, avevamo trovato la prima lapide: «qui giace *Area di rigore*» ecc.). Poi una parete azzurra, con due grandi pesci ritagliati a fronteggiarsi. Il terreno era trasformato in una viscosa, bianchiccia, innominabile poltiglia. Molti scivolarono e si immerse in quell'«abietto liquido seminale». Una grande quantità di preservativi usati era sparsa ovunque. Nel foyer il poetino Scartaghiande si abbatteva ripetutamente e drammaticamente sul dorso del pianoforte, mentre Teresa Desio, la sua compagna d'avventura (per l'occasione Teresa era Rosa, la protagonista celeberrima di un suo poemetto), in piedi, convocava l'uditorio, gli astanti affollati, ammassati. Lo Scarta era in mutande, in maglietta, con un calzino messo per intero e l'altro a metà. Naturalmente non aveva scarpe. Intorno a lui c'erano pitali e fiori, gladioli, credo, e altri più estenuati ancora. Il poetino beveva da quei pitali...

E ancora: «Intemperanze da neurolabilità, crisi isteriche, nevrosi da abbandono, inibizioni allo sviluppo adulto, autoerotismo, ossessività maniacale, paranoia, aspirazione all'onnipotenza, avidità orale, allusività sadica». Oppure: «Feticismo, travestitismo, scopofilia, cleptomania, paidofilia, necrofilia, sadomasochismo, rupofobia, scatofilia». E infine: «Dissociazione, malinconia, delirio, depressione, manie persecutorie». «Ma probabilmente è un procedimento troppo qualunque; non è ricorrendo ai prestiti della psicopatologia che arriveremo ad intendere il fascino di questa *reductio ad absurdum*».

C'era anche chi diceva che bisogna tenere conto del fatto che la trasformazione è sempre legata alla conoscenza («scienza») dei limiti, più che ai bisogni e ai desideri («vissuto»). Il vissuto è piccolo-borghese come progetto (e del resto lo è perfino qualunque utopia) oltre che come origine: voler essere diversi da ciò che si è (il bovarismo?) prima di sapere ciò che si è o sono gli altri, le «realtà». Se sei un piccolo-borghese, sei un piccolo-borghese, non c'è scampo, per la tua vita, se non nella presa di cognizione del tuo apocalittico, aberrante stato. Un progetto di mutamento non può che essere impersonale, culturale («non ti riguarda»). Il rivoluzionario partecipa alla lotta di classe, «fa»

delle azioni. Il piccolo-borghese entra nel meccanismo della «violenza», è un persecutore....

Era giusto odiare, come negli anni sessanta, il Talento. Ma negli anni settanta odiano il Talento e il Potere allo stesso tempo. Allora, questo, è il puro disgregarsi dell'orizzonte di classe, della coscienza di classe. C'è un nuovo orizzonte meta-classista, tutti i discorsi appartengono dunque all'ordine dell'imperialismo culturale, anche i discorsi più incontaminati, più puri. Perfino la Tecnica, che sembrava avrebbe prevalso sul Talento, da un giorno all'altro rischia di scomparire in una fuga di petrolio nel Mare del Nord, o nel Mediterraneo. Con ogni evidenza, dipende dall'idea di Tecnica che abbiamo coltivato: «idealismo delle cose», «positivismo». Come se le tecniche fossero lì, fuori, nelle cose, a disposizione; e non nel fare, nel rapporto storico tra il soggetto e le cose, in quel momento specifico in cui il poeta in persona contribuisce ad inventarle.

Il satanismo, il riso, il pettegolezzo, lo spreco, Bataille, il corpo. Era fatale che toccasse a Scartaghiande offrirsi in olocausto, sul campo di battaglia della poesia. Ogni segno del suo spettacolo traduceva in termini visivi e quasi tangibili la forza e la debolezza. Il Medico arabo-salernitano, come un vivisezionatore della fine-Novecento, viviseziona se stesso e perde di vista la totalità, l'insieme. Si offre alla platea come corpo eucaristico. Ecco Scartaghiande: mi tocca le palle, mi tocca il culo. A me, e ad ogni altro. E' tutto un toccare, un incessante, inesauribile mettere le mani avanti, le mani addosso. Anche io non perdo tempo, tuttavia. Lo tocco a mia volta. Ma ho l'impressione che a furia di toccare non veda più. Il suo corpo copre l'orizzonte della scena.

La prima fase della battaglia fu tradizionalmente generazionale. Cominciò nell'inverno del 1975. C'era chi diceva che dopo l'avanguardia era impossibile scrivere altra buona poesia. C'era chi, stanco di una lunga soggezione psicologica e creativa, cercava di dimostrare il contrario. Pensare in grande, o tentare di farlo, però, significava uscire dall'ambito personale. Non lo si doveva dimostrare in quanto individui, ma in quanto linea, tendenza, anche se non «gruppo». Qualunque altra ipotesi sarebbe stata meschina, sarebbe stato regalare all'avversario un largo margine di vantaggio. Il punto non era inserirsi in una struttura pre-esistente, e funzionare bene là dentro. Il punto era trasformare quella struttura. Per riuscirci occorreva la forza di più persone, anche a costo che non tutti se ne rendessero conto. *Il pubblico della poesia* aveva innegabilmente offerto, se non altro, l'immagine di una gioventù robusta. Gli anni sessanta erano davvero già finiti nel museo. A nessuno

importava più nulla degli anni sessanta. Di quel libro avevano avuto notizia perfino lettori che si guardano bene dal leggere poesia, nonostante fosse tutt'altro che un distillato di meraviglie. Polemiche e l'infittirsi delle recensioni mostravano che perfino il mercato aveva voglia di novità. La seconda fase della battaglia venne dopo una lunga pausa. Cominciò nel febbraio del 1977, quando il teatro romano Beat 72 offrì ai poeti nati negli anni quaranta l'opportunità di misurarsi con un'esperienza del tutto inedita nella storia della poesia italiana: quella di interpretare la poesia e se stessi in quanto poeti sulla scena. Fu una manifestazione organizzata con dovizia di mezzi, con una solida tradizione teatrale alle spalle, e che era stata programmata nell'arco terribilmente lungo di quattro mesi, per sedici settimane. Il primo a pronunciarsi, a proposito dei giovani poeti, fu uno degli «avversari» tradizionali e più illustri e valorosi, lo scrittore Luigi Malerba. L'autore di *Salto mortale* scrisse sul *Corriere della Sera*, quotidiano autorevole tra gli autorevoli, in data 11 marzo, vale a dire dopo cinque settimane di lavori: «E già si segnalano, parallele al Laboratorio di Pagliarani, disorganiche letture pubbliche di giovani poeti in un teatro romano: Orengo, Cordelli, Bellezza, Zeichen e altri sulla traccia di una recente e già indispensabile mappa antologica pubblicata da Lericì, *Il pubblico della poesia*». Il secondo a scendere in campo fu un settimanale romano, nella persona di un giornalista molto servizievole nei confronti delle esigenze del passato. Costui dedicò ai giovani attenzione (si affacciò una sera, dopo mezzanotte; conversò dieci minuti e tornò al ristorante da cui era uscito) spazio, piombo e fotografie. Però, questo «servizio» era apparente. In realtà esso serviva a far pronunciare ad epigoni milanesi della neo-avanguardia «che la poesia non si può fotografare e rappresentare»: bella cosa offrire l'opportunità di proporre cose ovvie e sciocchezze come se fossero «posizioni»! Un'operazione che univa l'invenzione culturale e il genio pubblicitario (l'impegno economico, la media produzione teatrale ecc.), si trascinava a rimorchio integerrime e canoniche «letture di poesia» (e tante altre se ne sarebbe trascinate dietro, come effetti d'eco), probabilmente «cominciate prima» e, tuttavia, cominciate così indietro nel tempo da apparire all'occhio smalzato e disincantato dell'osservatore culturale pura archeologia. Il terzo a scendere in campo fu il Padre dell'Avanguardia, il quale finalmente volle a tutti mostrare che anche i giovani rientravano nella sfera delle sue perspicuità. Costui, prendendo spunto da due riviste classiche dell'avanguardia — che avevano dedicato i loro ultimi numeri alla rinascita della poesia — isolò molto acutamente quattro poeti. Conte, nato nel 1945, costituiva un alibi ineccepibile. Gli altri tre, nonostante due di essi già comparissero nel *Pubblico della poesia*, erano tutti nati dopo il 1950! Al lettore ingenuo l'intervento apparve nobile: il

Vecchio Poeta attribuiva etichette di romanticismo, ma non era così rincoglionito da non riconoscere il Giovane Poeta e le sue qualità. Peccato che Conte fosse così isolato, nel suo decennio, il decennio di coloro che avevano in qualche modo dovuto reagire «all'incubo dei Novissimi». Lode a quei giovanissimi che avevano avuto l'opportunità di maturare in santa pace, mentre i loro un poco più anziani coetanei si erano dovuti logorare nella battaglia perché il futuro fosse più ricco!

Scartaghiande era uno di quei tre poeti. Michelangelo Coviello sarebbe venuto al Beat 72 la settimana seguente. Milo De Angelis la Sentinella del Cielo o, se preferite, l'Ascetica Guardia Notturna (a Milano, in trattoria, Bellezza, a lui che non mangiava in una tavola piena di poeti-orchì, disse che se non avesse cominciato a mangiare, gli avrebbe tirato un piatto in faccia; ma poi De Angelis si riabilitò quando batté Cordelli a ping-pong in Urbino, dimostrando tutto il suo valore) avrebbe rifiutato, in odio alla banalità del pubblico (stando alla testimonianza dello stesso Coviello) e al timore di un confronto «non all'altezza», con una motivazione opposta a quella che servì al rifiuto dell'ottimo Berardinelli, nato otto anni prima di lui e dunque della generazione degli anni quaranta: «Non credo che verrò, troppa fatica, sono un perfezionista, e il teatro, in questi casi, è mortale». Rimaneva, dunque, lo Scarta, e forse non fu un caso che l'articolo a lui dedicato apparve il giorno in cui si sarebbe esibito (se fu un caso, fingo di credere che non lo fu). Lo Scarta era là, pronto ad offrirsi in eucarestia mentre, come ci confidò il sessuologo Mario Mieli (mesi dopo, facendo salotto in un distretto di carabinieri, io, lui, Bellezza e Cordelli) il severo, inaccessibile St. George divenne un famoso nel suo liceo per un atto violento — sulla sua stessa persona — «naturalmente mancato»....

Poiché è sempre così che sopravviene la cecità, quando ti abbandoni al flusso, un po' troppo. Scartaghiande rappresentò l'habeas corpus della querelle. Tutti lo tiravano da tutte le parti, cioè dalla propria parte. Lui si abbandonava, e gli altri tiravano. Renzo Paris si mise a capo di un gruppetto di poeti politicizzati e stanchi della politica e questo gruppo, «Pubblico e Privato», definì la propria poesia «nel movimento» (cioè nel movimento di classe, della lotta ecc.) ed era come se avesse fatto conoscere, primo al mondo, il poeta Gino Scartaghiande. Elio Pagliarani dette a Gino Scartaghiande prestigio culturale pubblicando le sue poesie su *Periodo Ipotetico*, una delle due riviste che si occuparono di poesia nel 1976 (mentre ne erano annunciate altre due o tre per il 1977) e annunciando la prossima pubblicazione di un volume presso la Cooperativa Scrittori. Il Padre dell'Avanguardia aveva ratificato questo prestigio su un quotidiano prestigioso come *La Repubblica*,

con così malcelato fervore che molti credertero fosse una sua personale scoperta. Franco Cordelli, con una qualche cattiveria alla fine dello spettacolo di Scartaghiande, annunciò che Renzo Paris, il quale era sul punto di pubblicare un romanzo presso lo stesso editore del suo pupillo ma che non avrebbe resistito alla vanità, avrebbe parlato dell'autore di *Catalisi*, poiché lo conosceva da sempre: in ciò comportandosi, Cordelius, come il Bellezza quando, giorni prima, aveva fatto dire allo Scartaghiande su *Paese Sera*, e dunque pubblicamente, ciò che lo Scartaghiande aveva detto semiprivatamente, e cioè che «l'avanguardia è eccetera». (Mentre, credo, come scrive il più grande romanziere dei tempi nostri «sarebbe stato meglio il vino — il vino capite? — la più grande tra tutte le bevande, la più calda, la più immortale, e il vino, invece, era stato nascosto dalla sue due ragazze, e lui lo cercava invano, quasi fosse Ray Milland in *Giorni Perduti*»).

Ma cosa aveva fatto il Poeta-medico arabo-salernitano? In fondo lui s'era limitato a non capire nulla o a fare il guappo poetico, o il «pesce in barile».... E mentre la sua Teresa-Rosa rovesciava in terra secchi d'acqua, lui crollava da altezze vertiginose, si abbatteva, si trascinava al suolo, come un relitto, un rifiuto impermeabile, ormai, ad altri e più gravi oltraggi. Egli aveva già subito l'oltraggio peggiore e innominabile. Così, poteva esibire la sua invereconda, assillante violenza: uova ruzzolavano, lui sempre più bagnato le schiacciava, le pestava, le sbatteva selvaggiamente contro il pubblico, stordito da Bach, credo, e fingeva di lanciarle, addirittura, ma, in questo, si limitava alla minaccia e poi, l'uovo, lo rompeva nelle sue mani e poi poggiava il capo sulle ginocchia di Teresa-Rosa e poi, accantucciato quasi in posizione fetale, leggeva le sue poesie, rilette da Teresa-Rosa in play-back, mentre Teresa, dal vivo, gemeva e agonizzava e moriva, come Rosa, e Gino si chinava su di lei e ne raccoglieva il cadavere e lo trascinava via, lontano dalla furia solipsistica della massa inerte. Gino, che aveva sguazzato come un pesce in quell'acqua, e come un piccolo feto terribilmente vitale in quel liquido amniotico coloso e appiccicoso e ributtante, ora tornava quasi adulto, ripuliva il teatro, ne usciva, rientrava travestito da mostro, finalmente maturo, civile, grande...

30.4.1977

E il pubblico? Il pubblico defluiva, si assestava, si componeva in un'immagine pacata e meno eterogenea. Oramai non avevamo mai più cento persone e, soprattutto, quelle persone non avevano più nessuna voglia di scannare il poeta, o dibattere con lui, o farsi annichilire. La «mania del linciaggio» apparteneva già all'era barbarica, diremmo, quasi, alla preistoria del 1977.

«Tutti i sabati, di sera tardi, al Beat 72 c'è un poeta giovane che legge le sue cose. Tre sabati fa era Dario Bellezza, due sabati fa Paolo Prestigiacomo, sabato l'ultimo Renzo Paris. L'esperimento del Beat è una sortita: la parola poetica sottratta alla rivista, all'antologia, al volumetto di ridotta tiratura, e messa lì sulla scena, con l'autore suo, a dimostrare la domestichezza o resistenza dell'una o dell'altro alla musica, alle luci, all'immagine. E soprattutto allo spettatore. Certo ci sono i precedenti, e c'è anche una probabile concordanza di tempi, se non proprio d'intenzioni, nell'incontro di due "post-avanguardie": quella dei poeti per generazione successivi al Gruppo 63 e quella dei teatranti per necessità di nuovo successivi alla stagione dell'immagine, in una fase comune di riduzione al minimo, di scomposizione totale degli elementi espressivi (gesto, luce, spazio, parola, immagine). E tra precedenti e concordanze c'è l'elemento nuovo: il poeta in scena (e dunque, subito, la vivibilità, la corporalità, l'agibilità della poesia), l'autore allo scoperto dal riparo del libro, in rapporto diretto con lo spettatore, dal quale la "parola poetica" può essergli rigettata indietro, magari cambiata in un insulto... Finito lo spettacolo comincia lo spettacolo, cioè il dibattito, meglio una furibonda rissa retorica che vede tutti contro tutti a

discutere di nulla. Eppure non sarebbero mancati gli argomenti per un confronto serio: la legittimità della poesia, la sua qualità, l'opportunità e possibilità di commistione con il teatro, se questo spazio o un altro, se questo modo o un altro, se in nessun luogo e in nessun modo. Invece niente. Subito dopo un intervento che cerca di avviare la discussione, parte la girandola delle battute in sala, delle esibizioni personali, delle ripicche casalinghe, se detestiamo tutti la Morante oppure c'è chi l'ama; se bisogna detestarla in toto o solo per *La Storia*, se la Betti è una diva, se Bellezza (come egli stesso sostiene per paradosso) è il più grande poeta dopo Omero, e perché Paris ce l'ha con Bellezza, e perché Bellezza ce l'ha con la Rosselli, e chi è più proletario e più borghese, e uno dal fondo prima simpatico e poi sempre più tremendo che sfotte tutti con la sua poesia alla primavera, e il giovane prendiamoci tutto che è incazzato perché non ha capito nulla e vuole spiegazioni e l'altro ragazzo (del teatro) che avverte sono arrivati due compagni poliziotti. Qualcuno li ha chiamati segnalando una rissa....»

Il pubblico defluisce, Coviello si esibisce, senza esibirsi, anche lui come Cucchi, ad esempio, o come Pecora. Ma lui ha scritto *L'organo del Corti* apposta per noi, per il Beat. Se siamo materialisti è una differenza fondamentale «Che differenza c'è tra te e Cucchi?» Coviello risponde: «La differenza è nei testi» Un'altra domanda: «Che differenza c'è tra te e Scartaghiande?».

Durante lo spettacolo dello Scarta, accucciato in un altro angolo della sala, il poeta-beat Adriano Dorato, il più «poetico» tra tutti i poeti che io abbia mai conosciuto, non segue troppo lo spettacolo. Ha raccolto tutti i pitili che lo sprecone, il batailliano Scarta aveva lasciato sul pianoforte, e si sta scolando tutto lo champagne....

Intanto «le polemiche non finiscono mai». Un altro Lacchè del Passato, uno che si era degnato di scrivere sugli spettacoli del sabato solo per un suo amico «privato», scrive per Scarta. Scrive e comincia con il citare il Papà delle Avanguardie, attualmente professore, cattedratico nel senso stretto. La corsa al primato e alla scoperta continua. «Omaggio a Bataille e al suo Erotismo, il pavimento era diventato umido e scivoloso fin dall'ingresso anche per altri liquidi: bianchi chiari albuminosi e rossi d'uova abbondantemente sbattuti dallo stesso poeta e dalla sua compagna. Ma la fricassea era di tipo napoletano alla Leo e Perla, senza ieraticità ed etichette da cucina francese, per intenderci robbe-grilletiana. Mentre un nastro inciso ripeteva i versi del poemetto *Rosa Luxemburg* in una luce marina, da Grotta Azzurra o da Altare della Madonna di Pompei, i due interpreti si inseguivano e si perdevano

come il senso di una parola poetica che si fa trovare "solo/per dire/cose che non/siano quella/parola quel/nome". Fino alla fine, fino all'apparizione del "mostro" carnevalesco con una maschera brasiliana sul viso e addosso un'ambigua vestaglia».

Pochi giorni dopo l'attacco si fa concentrico. Si viene a sapere che un critico degli anni sessanta, emigrato alla critica d'arte e, anche lui, alla cattedra, s'è fatto promotore di spettacoli poetici, con i nostri amici più vicini a quelle antiche esperienze. Sul maggior quotidiano nazionale, che aveva dedicato un lungo articolo al Beat ma nella sola edizione romana, compare, in edizione nazionale, un articolo dedicato alle iniziative milanesi nel settore. Ancora una volta, è come se risorgessero i fantasmi del passato. Cosa dovevamo evitare? Due cose: la poesia pre-avanguardistica, per così dire (compresa quella più « lirica », alla Penna) e la poesia degli epigoni dell'avanguardia. Ora succede che con l'ausilio di questi due potenti mezzi, soprattutto del secondo e dei più giovani e sprovveduti e dei più vecchi e impacciati, la frattura generazionale ruota di almeno 180 gradi. La spaccatura è altrove. La Storia ci frega. Le televisioni e i giornali si regionalizzano, si fanno cittadini, vanno alla conquista delle autonomie, almeno così si dice, filosoficamente. Cosa ci resta, dunque? Ci resta la constatazione che la lotta non è più come avevamo creduto e sperato, da fedeli servitori del Tempo, tra linee culturali e generazionali, la lotta è, assai più corporativamente e geograficamente, come in tutte le cose, tra regione e regione, tra città e città, tra Roma e Milano (a noi che non possediamo i media, cosa resta, allora, se non il pettegolezzo assoluto, questo che facciamo continuamente, questa Cultura ridotta alla pura Malignità, questo regime di Terre Bruciate, «dopo la fine del mondo?»).

«Noi sfasciamo e le corporazioni ci fasciano, ci stringono. Allora prendono quota una sorta di appello all'esperienza ascetica, a una pratica mondano-mistica e a una sorta di teologia negativa. L'atteggiamento ritualistico concima la ricerca di un rapporto tra attività estetica e piacere regressivo. Il disagio del bisogno inappagato, l'azzardo implicato dal nostro esistere precario, la continua tensione di fronte alla prospettiva di ipotesi non si sa quando e come realizzabili... Tutto questo quotidiano porta inevitabilmente ad uno stadio di angoscia dell'essere nel mondo, al dolore per l'impossibilità di mettersi in reale rapporto con esso: ecco allora la reazione da catastrofe, il delirio di protezione... Le testimonianze di sé, della propria vita, l'intera sfera del "privato" vengono impiegate come materiale di repertorio. Tutto diventa recuperabile: una qualunque azione di un qualsiasi momento di una qualsiasi giornata: le proprie foto, le radiografie e le scopie; la

propria voce; tutti i possibili rapporti con gli escrementi e con i genitali; ricostruzioni di fatti del proprio passato o messe in scena di sogni; l'inventario degli incidenti di famiglia; la ginnastica, la mimica e le acrobazie; le percosse e le ferite».

Anche Coviello, tutto sommato, è dalla parte della spesa emotiva. Come Scartaghiande, è salernitano; anche se Scartaghiande è approdato a Roma e lui a Milano. In effetti, tra somiglianze e differenze, potrebbero essere «studiati» come esemplari per la generazione degli anni cinquanta. Coviello dice che esibire il corpo, ritualisticamente o meno, è «romantico». Coviello si limiterà a leggere: ha scritto apposta per noi, leggerà apposta per noi. Niente più che la voce. Finalmente legge: mala lettura (Coviello è in piedi, dietro un microfono alto) è tutta una sconvolgente esibizione musicale: e cosa c'è di più formalizzato ma anche di più corporeo della musica? Il corpo di Coviello si tende, vibra, danza: «espone» a noi tutti un'esperienza irripetibile, in minaccioso equilibrio tra spesa e durata. Coviello opterebbe per la durata, ma anche lui è dalla parte della spesa: al contrario di Scartaghiande, che opterebbe per la spesa ed è solo un pessimo amministratore.

«Alcuni mettono in atto uno spostamento, un'inversione, una censura attraverso citazioni antropologiche o invenzioni a carattere onirico; altri si fanno invece portatori di affabulazioni paradossali e terrifiche; altri ancora, più mitomani, si soffermano sugli choc dell'infanzia e sui transfert dell'adolescenza. Abbiamo l'uomo che è solo tale, l'uomo che non è faber, né ludens, né sapiens: l'uomo senza la favola (senza la morale, l'apologo e l'allegoria), l'uomo col suo terrore della banalità ininterrotta, con le sue affezioni e disaffezioni maledette, coi suoi atti pii e osceni, coi suoi visceri rossi e impuri, col suo gusto della decadenza e dell'espiazione».

«Caro Franco, scusami del ritardo. Il titolo è *L'Organo del Corti*. Lo recito da solo, la presentazione segue. Inoltre: questo testo è stato scritto apposta per questa manifestazione, ne porta il senso, il segno di mesi tanto bui. Ci tengo che si sappia che qualcuno ha preso sul serio il pubblico, la poesia, te. Ma sai com'è, fare teatro è facile, scriverlo un po' meno. Vorrei che queste righe fossero pubblicate, magari insieme alla presentazione. Tuo Michele».

«Senza pudori, liberi dalla quotidianità opprimente ci inoltriamo nel dominio della gioiosa percezione totale dove "la parola è vita e non morte". La danza e la gioia ci costringono a guardarci dentro con vergogna. Il dentro tuttavia non è diverso dal fuori, non è altro. Al

cospetto dell'intimità del medesimo e dell'altro impariamo ad accettare senza rassegnazione, con fermezza... La totalità torna a tentarci, ci sorride, vuole una risposta, ma la parola manca».

E dunque: attacchi concentrici a Coviello, bombardamenti ideologici, accuse e vituperi. «Sei un romantico! Riproponi la totalità, l'identità, l'unità dell'io». «Perché sostieni che esibire il corpo è romantico, e poi, in modo assai più subdolo e capzioso, sei proprio tu a proporre una simile attitudine?». La poesia, in Coviello, è essenzialmente orale: in questo senso il teatro è la sua dimensione; come la «scena nuda», la «lettura» appare altrettanto fatale. *L'organo del Corti* sembra un perfetto proseguimento della «linea» dell'ultimo Pagliarani. Non a caso Coviello ha scritto l'unica sua riflessione teorica su questo argomento: Pagliarani, il ritmo, la diminuzione di semanticità (di «sentimento», direbbe Moravia), la poesia orale, la musica. Le linee della poesia italiana, alla fine sono tre: c'è la poesia lirica, che è romana; c'è la poesia civile, che è milanese; e c'è la poesia ritmica, che è decentrata, ma di cui continuano a vedersi i risultati (che orrore il concetto di «risultato») soprattutto a Bologna, intorno a *Tam Tam* e al *Verri*, che ha celebrato il suo rirorno alla poesia stringendosi e rinsecchendosi sempre più in un'area ben delimitata, in un tortuoso campanilismo. Coviello è meridionale, vive a Milano e, idealmente, appartiene a Bologna. Il suo poemetto è una lunga partitura musicale: senza esecutore non esiste. E' il suo limite e la sua forza, soprattutto quando ha la fortuna di avere a disposizione, come esecutore, un interprete come Coviello, il quale naturalmente nega di riproporre un'immagine romantica, nell'indissolubile vincolo tra la voce e il corpo: ed è questo il «messaggio» che ci invia il ritmo, non quello dell'io, che fa tilt e se ne va in vacanza, si allontana. Esso si è così accuratamente nascosto per meglio riemergere, per emergere più prepotentemente di prima, per dichiararsi non solo in quanto «io», ma in quanto «io tellurico», «io panico», «io dionisiaco». E' proprio vero: *Il grande aprile bianco* e *Goethe teppista* di Conte; *Rosa Luxemburg* di Scartaghiande e *L'organo del Corti* sono tutti poemetti, «testi lunghi», e tutti e tre intendono produrre l'ebbrezza.

Perché questa esplosione dei monologhi, delle recite «in prima persona»? D'accordo: il monologo, se non tecnicamente, è economicamente più praticabile; il monologo è esportabile, «viaggiante», almeno nel territorio nazionale, o regionale, cittadino, ove proprio fosse necessario, richiesto dalla «base»; il vissuto e, diciamo pure, le retoriche del «dato privato» sono prepotentemente entrati nel nostro patrimonio culturale, nelle nostre esigenze. Ma sono sufficienti questi

elementi per spiegare la situazione? Direi di no; e, anzi, direi che, oltre un'insufficienza d'analisi, si potrebbe sottolineare un pericolo. Ogni quartiere e, alla fine, ogni agglomerato urbano, avrà il suo equo teatro. Ogni palcoscenico funzionerà da passerella per offrire «vita scenica» al proprio cruccio, al proprio malessere personale, magari alla propria emarginazione. Ogni teatrino diventerà il luogo istituzionale e «pubblico» di una pratica d'uso, quella dell'autocoscienza ecc. Ma anche, alla fine, l'espressione immediata di questo bisogno (come accade in ogni affermazione, anche politica, del puro bisogno immediato - o di quello «mediato» che si sia reso equivalente all'altro) diventerà una forma di corrosione inarrestabile dei codici, dei «limiti linguistici» di una pratica (quella del teatro; o, poniamo, quella della poesia interpretata in termini di spettacolo, laddove tra poesia lirica o poesia sperimentale non c'è più differenza, poiché il nuovo segno le unisce in una nuova pratica significativa); diventerà, a sua volta, la passiva registrazione di un trapasso dall'attività estetica all'estetismo, la soddisfazione assai frustrante per essersi «espressi» e manifestati ma di averlo fatto in un ambito così ristretto da diventare occulto. Il dato privato dei monologanti coinciderà con la separazione tra quartiere e quartiere, tra ghetto e ghetto: laddove, si capisce, il teatro non può non preoccuparsi (è anzi il suo fine precipuo) di aggregare su una scala la più ampia possibile, proprio in quanto a partire da situazioni le più specifiche. Bando, dunque, all'emarginazione e alle periferie proposte come «alternativa» necessariamente parziale (siamo emarginati, ci emarginiamo come unico sistema per sopravvivere). Riportiamo la periferia al centro!

«Tutto quell'essere poggiati ai muri, come in una resa incondizionata, tutta quella "lateralità", deflagrano. I corpi si scatenano. Ciò che è marginale fa le sue metafisiche prove: tenta l'accesso alla centralità, alla strada».

«Intenderebbe eliminare le abituali posizioni di prestigio del suo ruolo. Questo nasce anche come sforzo per liberare il campo dei rapporti interpersonali dall'estraneazione che arte e cultura continuamente producono nelle relazioni umane, rendendole frustranti e non emancipatrici. L'obiettivo è quello di far fuori la specificità estetica e la privazione culturale...»

Torniamo per un momento a Conte, il Sanremista, il giocatore d'azzardo. Ci scrisse, a tutti, una cartolina dal casinò di Montecarlo. Stava spendendo i suoi ultimi soldi, quelli che non era riuscito a spendere a Roma. Era assai consapevole che quel gesto secco, elementare, era in qualche modo «intransigente», assolutista. Non assolveva e

non condannava; però non concedeva margini alle incertezze. In questo senso, si potrebbe dire, perfino, che il black-out fu un gesto ottimista, benché tutt'altro che ottimista rispetto alla tradizione moderna dell'ottimismo psicanalitico: «mi identifico» ecc. Qui, identificarsi era ovviamente impossibile, vietato addirittura nei presupposti; e, d'altra parte, eravamo molto lontani anche da quell'eccessivo riconoscimento del male che nasce dal rifiuto della felicità, in quelli che vogliono «cantare e portare croce», i malati di paradiso.

Conte e le antinomie risolte nella circolarità: Pietro e Pietra; buio e luce; gioco e rito; il caos e il cosmo. Anche fisicamente: insisto nella convinzione che è il corpo a lanciare i «messaggi ultimi». Occorreva osservarlo, il Lawrenciano, così involontariamente clownesco e drammaticamente, testardamente, programmaticamente sublime. Come noi, del resto; noi che, pure, abbiamo da lungo tempo rinunciato alle ricomposizioni nel «circolo». E' evidente a tutti, ormai, che si viaggia su due binari, a senso unico e paralleli. Non si incontreranno mai, ma vanno verso lo stesso luogo. Arriva un poeta e anche se decide di «essere antico», come Pecora o, un poco meno, lo Scarta, e cioè di non esibirsi o esibirsi troppo (dico così per semplificare), è il suo corpo, il suo tropismo fisico, a porre l'ipoteca assoluta della modernità. Dall'altra parte ci siamo noi, c'è soprattutto Carella. I suoi atti sono «eventi mentali», lama che entra nel corpo e lo separa in due, sfregamento, cancellazione.

«Rimangono due poli estremi: uno, dove l'opposizione (anche se drammaticamente vissuta) e la trasgressione (la totalità del proprio essere, che è quella di un soggetto diviso, è posta in gioco) non debellano lo stadio paranoico e, non collegando il passato col futuro, si allontanano da possibilità autentiche di incidenza comunitaria; l'altro, dove i flussi rivoluzionari schizoidi potrebbero causare molto più che uno stravolgimento di sovrastrutture».

«Che potente allucinogeno, la cosiddetta realtà! Se ne estrae un alcaloide, che chiamano potere... Se il drogato viene definito schizofrenico sperimentale, l'uomo di potere è un "paranoico sperimentale". Da sempre gli uomini di potere vengono esaltati. Da qualche tempo anche il "drogato" ha trovato i suoi celebratori. Cominciarono certi californiani in epoca hippy e psichedelica. Continuano oggi i francesi della Scuola Esagerata (Deleuze, Guattari, Lyotard). Che dicono costoro? Dicono (semplifico fino all'insolenza): se il potere è paranoico, la rivoluzione sarà schizoide. Celebrano la droga? No, celebrano la schizofrenia tout court».

L'involuto e affascinante e aristocratico «maestro del pensiero cordelliano» (da quando, con un colpo basso, di natura verbale, gli tolse il pensiero e lo fece maître allo stato puro) mi ha scritto una lettera postuma, una lettera dalla parte della morte, l'unica parola del tutto imbecille, l'unica parola radicale. Essa dice: «Questi poeti sono terroristi e non fanno che riproporre il mito del Centro, il suo primato associato al fantasma edipico: insomma, la centralità del fallo. Apparentemente la loro azione è decentrata, secondo una logica associativa. Ma solo apparentemente. In realtà colpiscono a cazzo. E cioè: al padre e ovunque, al padre che è ovunque... Anche questa volta il dio-padre è assoluto; anzi, poiché non identificato con un singolo individuo, è onnipresente: esso è lo Stato, che viene antropomorfizzato: lo Stato ha un cuore che è il bersaglio da centrare... Solo abolendo la figura paterna infatuata di sé, l'anima bella: capisci? Niente più padri, niente più figli: tutti orfani: anche di se stessi! Come gli scandali servono a far dimenticare che il capitalismo è lo scandalo, si evidenzia la Violenza tingendola di un qualche colore appariscente per occultare quella bianca: la morte e la tortura quotidiana su cui lo Stato si fonda. I "piccoli omicidi" del terrorismo dei nostri anni sono nulla a confronto, gocce nell'oceano. Lo Stato vuole il monopolio della violenza. I terroristi innanzitutto attentano a questo. Ma l'attacco allo Stato monopolistico è esso stesso ancien-régime, in nome di un'altra distribuzione e consumo della violenza. Sono stato chiaro?».

7.5.1977

«La poesia e il teatro continuano a restare, per me, interessi marginali. Il teatro addirittura accidentale. Per quanto riguarda la poesia, ne ho scritta, tra il 1969 e il 1971, tra i miei ventisei e ventotto anni: ma già allora sapevo che non si trattava d'altro se non di "esperimenti" rispetto ad un certo modo precedente di scrivere in prosa, arrivato all'asfissia e all'inespressività. Successivamente, sono tornato ad "occuparmi" di poesia nel 1974: e sono tre anni che vado avanti così, dal *Pubblico della poesia al Poeta postumo*. Spero anche che le cose si chiudano, adesso, perché, devo dire, se me ne sono occupato è solo in ubbidienza ad un impulso assolutamente personale e quasi coatto: svincolarmi dall'egemonia psicologica, culturale e "politica" della generazione precedente, quella della neo-avanguardia in particolare. Forse ero una vittima speciale, nel senso che, forse, era colpa mia se avvertivo un po' troppo certi condizionamenti. Comunque nella presunzione che il livello personale dell'esperienza non fosse assolutamente indivisibile, sono state fatte queste prove, che ho sopra ricordato. In questo senso, quando Gregorio Scalise (uno scrittore tra i più caratteristici della nostra generazione, uno scrittore che aveva creduto molto nella neo-avanguardia e che dalla neo-avanguardia per anni ha rischiato di essere letteralmente stritolato, in specie dal gruppetto molto sciovinista che ruota in Emilia intorno ad Adriano Spatola), quando Scalise, dunque, mi ha proposto di fare uno spettacolo sui Novissimi, non solo ho accettato, ma l'idea m'è parsa eccellente e, in qualche modo, conclusiva per la nostra esperienza del B.72 (in prima o seconda o terza serata sarebbe stata inconcepibile, come si vedrà dal rovesciamento del titolo, quando i Novissimi da soggetto diventeranno "vittime", un puro

complemento grammaticale) e per l'esperienza di affrancamento dagli anni sessanta che la nostra generazione ha ormai portato a compimento, quali che siano le "idee" contrabbandate in proposito dall'industria culturale. Ho accettato dunque; e mi sono rallegrato della sua intenzione e, scorrendo in essa un vecchio obiettivo di lotta, ho cercato di resuscitare i fantasmi del passato e, finalmente, sguinzagliarli non più con la rabbia di due o tre anni fa, ma con quel poco di giocondità che mi sembra necessaria quando ci si mette a lavorare in termini così strettamente autobiografici: come certamente sono quelli che in questo spettacolo confluiscono da parte mia, per quanto mi sono trovato a coincidere con Scalise, collaborando al suo progetto, e con la sua stessa autobiografia».

Ma perché ancora polemica? Che cosa ve ne importa di quei celebri poeti? «Prima di tutto la polemica è stata un gioco, come s'è visto nello spettacolo di Scalise: l'incubo prima erano "loro", poi lo siamo diventati "noi": per quanto mi riguarda, da quando ho compiuto trent'anni sono costretto ad inventarmi continuamente delle "ragioni". In secondo luogo, un giovane che vuole fare carriera letteraria, scalare l'establishment ecc., è ovvio che si traveste da diavolo e si mette a punzecchiare il mondo: la Woolf attaccava Bennet, qualcun altro attaccò Bassani. In terzo luogo, c'erano ragioni culturali per farlo. Gli anni sessanta manifestarono un'idea di letteratura (anti-realista, per così dire) che poi abbiamo visto tradire; in particolare, per un riduttivismo ad oltranza, di tipo psicologico o sociologico. Se fosse stato un travestimento avrebbe avuto ancora qualcosa di grandioso. Invece, purtroppo, era tutto vero».

L'ultima cena. E' incredibile come sia sufficiente apparecchiare una lunga tavola e disporre dietro la tavola alcune persone, e altre di fronte, in prospettiva, per ottenere un effetto iconografico così prevedibile. Sarebbe superfluo tentare di eludere l'impatto figurativo. Tornerebbe sempre. In questo caso, però, l'Ultima Cena era anche l'Ultima Scena.

Ma Gregorio Scalise ha assaporato un precoce trionfo. Ha prestato, dunque, il fianco alle critiche più prevedibili. Se prepari un happening, è ovvio che prepari una struttura vuota, che gli avvenimenti riempiranno in modo di volta in volta diverso: questa aleatorietà, bisogna governarla. Se non la governi più sei un cattivo regista, non hai polso, sei un emotivo ecc. I critici non dubitano che l'atteggiamento iper-democratico sia in realtà repressivo. A loro non garba che il pubblico sfasci definitivamente il codice e prenda il sopravvento. A

loro, però, in fondo, dell'«idea» non importa nulla. Loro continuano a pretendere il «prodotto».

Scalise evidentemente temeva il «pubblico romano». E quando ha visto che il pubblico era numeroso e pretenzioso, ha pensato di avere già vinto la sua battaglia, che non era, però, una battaglia coi Novissimi, i poeti della generazione precedente, come le circostanze lasciavano intendere, quasi che certi contenuti siano speciali, ma che era, sempre, una «battaglia con il teatro». Scalise è partito bene, ma poi non ha tenuto in pugno la situazione. Era andato tra il pubblico al buio. Si aggirava in silenzio. Il pubblico aveva trovato la lunga tavola e le sedie disposte su cinque file, a schiena rovesciata. Lo spettacolo, chissà dove si sarebbe svolto. In ogni modo, il gioco era stato accettato. Qualcuno, tuttavia, temeva che Scalise scegliesse proprio lui e scappava. Si trattava, in fondo, di una «mosca cieca». Scalise prendeva uno per uno e portava ciascuno dietro il tavolo. Il pubblico sembrava effervescente, rumoreggiava, si alzava in piedi, tentava di vedere nel semibuio. Ad un certo punto si comprese che lo spettacolo era sempre là, dietro le nostre spalle. Le sedie furono rovesciate, rimesse nel verso giusto. Si accese la luce. Per l'ultima cena erano stati invitate persone illustri e persone meno illustri, tutti insieme, a caso. Uno significava l'altro. Era il «plagio generale» e universale dei Novissimi, i poeti che affermavano di aver concluso la storia della poesia italiana, più o meno. Era il plagio, era il corpo mistico, l'eucarestia. Insomma l'incubo indiscriminato.

Il Beat 72 è uno spazio «perverso e polimorfo». Qui si lavora prima di tutto sull'ambiente. Gli spettatori non hanno mai trovato la stessa situazione, per mesi. Il problema è dimostrare che tutto quello che imbottisce un'idea è superfluo, decorativo; e dimostrare, anche, che un'idea non è una trovata.

La tavola era apparecchiata con una tovaglia rossa. Cordelli prese parte allo spettacolo, come già era accaduto per la quarta serata, quella di Manacorda, con le stesse funzioni di allora. Versò vino in dodici bicchieri. Questa era la quart'ultima serata. Le funzioni di mediazione non mutavano. Chi era il Giuda, Scalise o Cordelli?

Il vino, come sempre, dette alla testa. Il pubblico prese il sopravvento. Scalise dette da leggere ai suoi ospiti alcuni versi tratti da raccolte di «poeti novissimi». Lessero Prestigiacomo, Bellezza, Perlini, Serrao, poetesse, femministe, anziani attori, giovani aspiranti, Rossella Or. Prima ciascuno leggeva secondo il proprio turno, chi naturalisticamente, chi parodisticamente. Poi un ospite, il Ferroni, si alzò da tavola e

cominciò a passeggiare e a declamare, come un vecchio professore, un vecchio trombone. Infine gli si tolse la parola di bocca, Bellezza la strappò a Ferroni, ma Prestigiacomo a Bellezza, e Rossella a Prestigiacomo e l'attore all'attrice. Era la babele dei linguaggi, il caso, la perdita di semanticità, come si sarebbe detto quindici anni fa. Stavolta, forse, e del tutto casualmente, i contenuti dell'happening rispecchiavano con fedeltà i contenuti tematici. Non era «la babele linguistica» un presupposto teorico dei Novissimi? Nulla era stato previsto, e tutto era così fedele, così straordinariamente, sfacciatamente omogeneo. La pura ripetizione, su piani diversi, dello stesso meccanismo strutturale...

Ecco: questo era l'errore, se è concessa un'osservazione. Il presupposto teorico era il migliore che si potesse immaginare. Ma che differenza possiamo trovare tra Penna e Sanguineti, tra Fortini e Balestrini? Lirici, orfici e poeti civili o meno, si assomigliano tutti tra loro, assomigliando ai poeti d'avanguardia, nell'incapacità di tenere sotto controllo l'io. Non è cancellando il «tono» che si cancella l'io. Non è cancellando l'io che ci si affranca dall'io. L'anodino non introduce l'ambiguo.

Scalise, dunque, ha assaporato un precoce trionfo. Lo spettacolo è stato tuttavia un'epifania, una boîte à surprise; avrebbe dovuto essere, invece, un rito. Un buon regista avrebbe consentito lo scatenamento, e poi avrebbe ripreso in mano la situazione e l'avrebbe portata avanti fino alla paranoia degli attori e del pubblico, o del pubblico che si faceva attore e dell'attore che sempre più si vergognava e si ritirava nel silenzio, alla condizione di pubblico. Un buon regista non dimentica mai, neppure sull'orlo della disfatta, che il teatro è una «forma», un «rito».

Dovevano leggere Bellezza, Prestigiacomo, Serra ecc. Insomma i poeti della nostra generazione? Forse sì, se si pensa che anche loro erano là casualmente, come pubblico anonimo, o come pubblico di poeti, tutti poeti, la poesia ovunque.

I nostri fratelli cretini. «I figli che ci circondano, specialmente i più giovani, gli adolescenti, sono quasi tutti dei mostri. Il loro aspetto fisico è quasi terrorizzante, e quando non terrorizzante, è fastidiosamente infelice... Maschere di qualche iniziazione barbarica, squallidamente barbarica. Oppure, maschere di una integrazione diligente e inconsciente, che non fa pietà... Sono l'ambiguità fatta carne. I loro occhi sfuggono, il loro pensiero è perpetuamente altrove, hanno troppo

rispetto o troppo disprezzo insieme, troppa pazienza o troppa impazienza. Hanno imparato qualcosa di più in confronto ai loro coetanei di dieci o vent'anni prima, ma non abbastanza. L'integrazione non è più un problema morale, la rivolta si è codificata. Nei casi peggiori, sono dei veri e propri criminali. Quanti sono questi criminali? In realtà potrebbero esserlo quasi tutti.

«Poco a poco, quell'insolito teatrino ne suscitava un altro. Il passante carnealizzato adesso era incerto se controllare il teatrino che aveva di fronte o quello che aveva alle spalle. Il primo era tutto gesto e niente parola. Il secondo, tutto parola e niente gesto... O all'opposto: il teatrino alle nostre spalle cresceva, si dilatava. Loro, impassibili, crudeli, come sanno e possono essere solo "i bambini al potere", continuavano nella loro astratta esibizione in cui ben presto, come un piccolo nodo vitale, scoppiava, si cancellava e dissolveva la piccola bolla d'aria... Ciò che contava, in ogni caso, erano proprio i passanti casuali, quei due teatri che si fronteggiavano, l'uno contro l'altro, reciprocamente inospettiti, imbarazzati, aggressivi. Era "sadica" l'indiscrezione dei primi, che dopotutto non mostrava proprio nulla; ovvero fingeva di mostrare e non mostrava; o ancora: fingeva di non mostrare proprio nulla e invece mostrava troppe più cose di quante ciascuno di noi non sia abituato ad osservare e computare; o era "sadica" l'indiscrezione dei secondi, coloro che si accanivano, là davanti, nella speranza di ricavare un "significato", una spiegazione, un senso uguale a tutti i sensi della sua vita quotidiana, rassicurante come quelli? A pensarci bene non è una domanda così oziosa. Né penseremo che sia un caso la rinascita così massiccia dell'happening... Oggi non c'è più un'improvvisazione vera e propria; gli effetti d'incongruenza e di rapida decodificazione sono studiati e calibrati a tavolino. Né diremo che è un caso pensando a quanto di happening c'è nella cultura del '77 politico. Non diremo che la domanda è oziosa se proviamo a trasferire la situazione qui descritta su un altro piano, in un più ampio contesto. Salendo sull'autobus che ci riporta a casa, potremmo chiederci, salvate le proporzioni, se sia più "sadico" chi abbia a disposizione niente altro che un gesto o chi una intera "frase". Se sia più sadica insomma l'indiscrezione di chi rimarrebbe all'infinito in una Facoltà di Lettere a distruggere libri, o quella di chi questo sempre risorgente e definitivo pericolo vorrebbe arginare, quella di chi contro le devastazioni del "senso" ha sempre da sollevare obiezioni, un argomento da proporre».

«Essi non hanno alcuna luce negli occhi: i lineamenti sono lineamenti contraffatti di automi, senza che niente di personale li caratterizzi da dentro. La stereotipia li rende infidi. Il loro silenzio può precedere

una trepida domanda d'aiuto o può precedere una coltellata. Essi non hanno più la padronanza dei loro atti, si direbbe dei loro muscoli. Non sanno bene qual è la distanza tra causa e effetto. Sono regrediti — sotto l'aspetto esteriore di una maggiore educazione scolastica e di una migliorata condizione di vita — a una rozzezza primitiva. Se da una parte parlano meglio, ossia hanno assimilato il degradante italiano medio — dall'altra sono quasi afasici: parlano vecchi dialetti incomprendibili, o addirittura tacciono, lanciando ogni tanto urli gutturali e interiezioni tutte di carattere osceno. Non sanno sorridere o ridere. Sanno solo ghignare o sghignazzare».

Bellezza aveva un cappello di paglia, dalle falde larghe. Ha letto un capitolo di *Laborintus* tutto d'un fiato, a precipizio, precipitando, verso il finale, in una cacofonica litania, litaniando, gemendo. Il Caprigno ogni tanto si voltava, cercava di rintracciare sulla parete, alle spalle, la sua stessa effigie. Perlini recitava, come ai vecchi tempi, o era davvero così, così notturno, intimo, onirico?

Dov'era la realtà, dov'era l'evento? Esisteva davvero o l'avevamo soltanto immaginata? E' vero che a noi interessano soltanto le idee? Non c'è il rischio che le idee, disincarnate, diventino leggenda, mito? Non è questo, precisamente, ciò che vogliamo, tuttavia essendoci riservati l'assoluta volontà di non-inganno, la consapevolezza che, appunto, ogni idea è puro mito?

«Rubare per lucro è cosa che rivolta ogni animo bennato; e la nota frase "che cos'è lo scasso di una banca a paragone della fondazione di una banca" è battuta scherzosa di altri tempi, letteratura brechtiana, quindi da non prendersi sul serio. Chi viola qualsiasi legge dovrà essere commentato alla pubblica opinione come fratello del ladro, del rapinatore, dell'esibizionista. C'è però un guaio. Da almeno cent'anni una vena minoritaria della rivolta e della rivoluzione ha accettato e teorizzato proprio l'identità fra reato comune e reato politico. Anzi ha celebrato l'escluso, il refrattario, il galeotto. Non senza successo, stando alle bibliografie».

«Prendiamo uno spettacolo del nostro teatro tradizionale, vale a dire il novanta per cento della produzione. In che cosa consiste? Nei casi migliori in un'idea, la maggior parte delle volte arbitraria (che so: accostiamo Büchner e il circo!) o scontata, circondata da una serie di elementi, dal testo alla recitazione alle scene, che in qualche modo dovrebbero costituire la parte edonistica (lo "sviluppo") di uno spettacolo, che ha così la struttura del Panino Imbottito. Questo panino

imbottito non ha prerogative speciali: il testo possiamo leggercelo a casa, le scene sono sempre decorative, illustrative, sottolineature, dunque ridondanze di senso; la recitazione è un fatto burocratico. L'attore timbra il cartellino né più né meno che il critico costretto a recensirlo tutte le sere! E dunque: i panini imbottiti alla lunga risultano indigesti, come sanno, suppongo, tutti gli operai, ad es. gli edili, costretti a cinque pasti la settimana di questo tipo... Il problema, dunque, è quello di sbarazzarsi dei panini imbottiti, anche a costo di rinunciare ad uno "sviluppo", di mitizzare un'idea. Lasciamo in campo solo l'idea: essa, abbandonata a se stessa, non eviterà di modificarsi, di essere non-banale, come quando le idee si proteggono nella paccottiglia. Cambiano le condizioni materiali e cambiano le idee. Il critico a sua volta è costretto a sbarazzarsi della routine recensoria, i riassunti, le descrizioni, gli educati giudizi. Anche il critico deve uscire allo scoperto, avventurarsi nel terreno della teoria. Ebbene: il territorio della teoria, io credo, è precisamente questo riconoscimento dell'oggetto...»

All'improvviso fu chiaro che Carella, per questo spettacolo, aveva avuto l'idea di sparire. Cordelli andò in teatro tre o quattro volte. Tutti gli dicevano che Carella era a Fiumicino. Era sempre sul punto di tornare. Alle nove e trenta non era ancora tornato. Ormai era chiaro che si trattava di una decisione deliberata. Cordelli, che aveva pensato alcune cose, a proposito di questo spettacolo, era un po' preoccupato. Berardinelli, il vecchio compagno d'avventure, lo accompagnò alla ricerca di Carella, in Santa Maria in Trastevere. Lungo la strada Berardinelli rimproverò Cordelli di aver strumentalizzato Scalise, il quale, peraltro, aveva tranquillamente deciso, per conto suo, il tema dello spettacolo. L'altro, del resto, si era limitato a fornire alcuni suggerimenti e a rendere il tutto meno polemico che ilare. Berardinelli lo rimproverò, anche, di essere uscito allo scoperto ancora una volta nella polemica con la generazione precedente. «Io aspetterei. Colpirei quando meno l'avversario se lo aspetta. D'altra parte ognuno ha i suoi metodi». Ma perché non uscire allo scoperto? E aspettare cosa e quando?

Carella, in effetti, era in Santa Maria. Cominciarono a chiamare dalla strada verso una o due finestre. Carella si affacciò e bastò questo per sincerarsi delle sue intenzioni. La sera di Bellezza, si può dire, fu assente il poeta. Stavolta era sparito il regista.

In teatro, intanto, si lavorava. La regia fu di gruppo: e la preparazione della scena, e un'idea dietro l'altra e tutto il resto. Ancora una volta, tuttavia, qualcuno notò che c'era stata una divisione del lavoro.

C'era chi aveva pensato e chi aveva lavorato, chi aggiustava un tavolo, chi un proiettore.

(Ancora a proposito di ritorni, ricorsi, ripetizioni, intitoleremo questo capitolo: Il ritorno del Caprigno. *L'incubo dei Novissimi* fu ben altro. Dapprima un plagio e la babele. Ma quanti avevano capito che frattanto addosso ai corpi degli interpreti-novissimi (qualcuno aveva proposto, anche, la soluzione di far recitare le poesie ad alcuni bambini!) venivano proiettate le diapositive degli spettacoli precedenti? Ed ecco riapparire sul muro Bellezza, ed ecco Prestigiacommo — con la sua effigie e la sua ombra, l'ombra di lui al vivo, dietro la cancellata di garza — ed ecco Manacorda e Paris e Cucchi... L'incubo stava diventando un altro, era già diventato questo incessante gioco del dichiarare un altro poeta decaduto in quanto tale, e il nostro ego postumo della propria stessa voce...).

14.5.1977

«Savila grite — disse Silvestre, intendendo dire Saliva di tigre. L'alcool lo trasformava in un autentico discepolo di Bustrofedon, e al posto della lingua aveva degli scioglilingua».

D'altra parte qualcuno era convinto che tutte queste citazioni sull'etilismo, per così dire, e l'aver versato più volte da bere, lo avesse introdotto in un regime completamente diverso da quello della lingua. «Non hai bisogno di bere tanto, perché commetterai un mucchio di errori e svilupperai notevole sensibilità, e questa è cosa che si addice a uomini d'affari».

Tema del lutto. «Questa mattina ho preso il tram e sono andato fino al ponte Garibaldi. C'erano fiori e un cippo, dove è stata uccisa la ragazza. Ma credo che dobbiamo abituarci a pensare oltre i simboli». Le lunghe trattative con Orengo, viceversa, si concludono in favore del lutto, dunque d'un simbolo. Da una parte noi, gente di teatro, uomini d'affari; dall'altra loro, i custodi del bene privato, i tessitori dell'imponderabile. Orengo non verrà perché la poesia è inconcincompatibile con giorni di sciagura e di tensione civile. «Soprattutto pensando alla mia poesia. Si tratta di poesie d'amore, poesie molto personali. Fossi stato Biondi, avessi scritto *Per rompere qualcosa*, allora forse avrebbe avuto un senso...» Cordelli si chiedeva quale fosse il rapporto che, alla fine, Orengo intratteneva con i suoi testi, se li riteneva buoni per certi giorni, e meno buoni per certi altri. «Noi dobbiamo continuare a lavorare anche durante il casino. Come se niente fosse, anche se non c'è una ragione al mondo per farlo: e non perché non ci accorgiamo di

quello che succede — quello che succede modifica il nostro lavoro — ma perché il nostro lavoro ha un nesso con quello che succede, e in suo favore, o contro... Del resto, il 12 marzo molti studenti, dopo la battaglia con la polizia, vennero in teatro, evidentemente la loro vita continuava là sotto, come prima s'era manifestata là sopra...» Si sarebbe potuto aggiungere, naturalmente, che noi credevamo nella qualità del nostro lavoro, nella sua necessità. Ad esempio, rifiutare la simbolizzazione nel cuore di un procedimento per eccellenza simbolico, era sul piano linguistico, molto importante, un braccio di ferro, una prova di forza con la cultura dominante. Perché avremmo dovuto rinunciare? Avremmo dovuto subire quella violenza, quell'intimidazione? Pensavamo che questo rifiuto aveva più significato di un colpo di pistola. «La violenza non mi piace. Puzza di spontaneismo». E ancora: «Dicevano che ero rivoluzionario solo nelle idee. Ma dove altro avrei potuto esserlo?»

Del piano rivoluzionario faceva parte lo stesso spettacolo. Ormai si lavorava così: il poeta ci forniva alcuni elementi, e noi, spesso, li interpretavamo. Il poeta avrebbe accettato o meno, collaborando, sfasciando, rovesciando. Orenge ci aveva fornito un titolo, *Il pubblico della mia poesia*. Interpretarlo non fu difficile: se il «pubblico della poesia» è composto solo da poeti (laddove, dunque, essendo tutti poeti, nessuno più lo è), il pubblico della mia poesia non può essere costituito altro che da una proiezione dell'io, o da una serie di rifrazioni dell'identità, una miriade di io, la disseminazione del soggetto, vecchie cose francesi. Orenge aveva immaginato, valendosi dell'aiuto del pittore Giulio Paolini, di presentarsi circondato da una serie di sagome, di controfigure che avrebbero dovuto straordinariamente somigliargli. Fummo più radicali: se il pubblico della sua poesia non era costituito da nessun altro che da Nico Orenge, noi gli avremmo sottratto il pubblico reale, ovvero il pubblico accidentale, il pubblico immaginario. Cioè: avremmo ricollocato il pubblico reale nella sua dimensione autentica, quella dell'«immaginario». Carella avrebbe rovesciato la porta d'entrata del teatro. Cordelius avrebbe collocato sul marciapiede e in mezzo alla strada alcune file di sedie su cui il pubblico si sarebbe seduto, spalle al teatro, a guardare nel vuoto del maggio romano. Orenge sarebbe rimasto giù in teatro, a leggere versi che sarebbe stato possibile udire a tratti, tramite un altoparlante, ma come per caso, del tutto incidentalmente.

«La mente, una macchina macabra che matematizza: da una parte affascina l'allitterazione in "ma" (e pensiamo a mare, a madre, a maggio, e anche, perché no, allo stesso "mente", a memoria, a mestiere);

dall'altra, la soglia del significato, quindi la soglia del "principio di realtà", questo puro epifenomeno della produzione tecnica e della produttività... Questo teatro allude alla condizione in cui viene affrontato ogni sera il lavoro, lo stato della solitudine di gruppo, e quello in cui la solitudine viene elusa e dunque l'esistenziale bloccato, respinto, rimosso in quanto inessenziale. Il teatro come indagine né pirandelliana né brechtiana sul teatro; come analisi, in senso concettuale, dei suoi procedimenti. Come funziona la mente che fa teatro, la mente che si mette in scena? Questo teatro è consapevole di quanto sia macabra la sua macchina: sa benissimo cosa sia una struttura (come essa sia gioco delle invarianti, ciclo di pure ripetizioni); e sa come anche l'utopia del teatro rientri nella storia in quanto anti-storica, come spazio bianco, prospettiva finale del dominio, morte della genesi e del movimento. E' finito lo spettacolo sullo spettacolo o lo spettacolo nello spettacolo: non abbiamo altro che la tensione del linguaggio ad assolutizzarsi, a depurarsi, a denudarsi. E' la fine del linguaggio non come prospettiva della fine ma come processo di sbandamento infinito. E' la zona Robbe-Grillet, la zona Roussel. E' lo spazio della pittura concettuale. Lo spazio dell'iper-realismo: quando non c'è più ambiguità tra finzione e realtà, c'è solo realtà finta due volte: una finta testimonianza invece che una testimonianza finta due volte, la prima sulle "cose", la seconda sull'immagine delle cose».

Dopo *Insulti al pubblico* c'è *Autodiffamazione* e poi c'è anche l'eclisse dell'«autodiffamazione». «Carella sente come "impossibili" gli stessi attori, che non vuole ridurre a materiali o che non vogliono farsi ridurre a forza-lavoro nel cuore del lavoro creativo. La soluzione, nel progressivo impoverimento del codice linguistico specifico, è stata trovata dapprima nella scelta di questo testo, *Autodiffamazione*, che avrebbe comportato una sola voce recitante; e poi nell'eliminazione di questo testo, che, con il solo titolo, resta ad ipotecare la polarizzazione linguistica in cui consiste... E' un itinerario culturale, ormai, quasi un romanzo di formazione che sia stato svuotato d'ogni tensione esistenziale, uno spettacolo per chi abbia visto tutti gli spettacoli, uno spettacolo dopo tutti gli altri, dopo ogni nausea della parola e dell'immagine. Anche Bruno Mazzali ha tentato il teatro concettuale: egli asfissia il linguaggio attraverso la ripetizione infinita. Carella, al contrario, semplifica, riduce, essicca. Oggetto del suo teatro, così violentemente personale (è un personale che elude il rapporto con il pubblico medio e indiscriminato, il rapporto d'autorità e pedagogico: è un personale che sceglie violentemente e obbliga solo chi voglia essere obbligato a capire il rapporto di cui è parte in causa: cioè il contrario che in Grotowski ad esempio, o in Barba, dove il teatro è elitario nel senso peggiore, un

rapporto tra iniziati, un rapporto fondato ancora una volta sulle dialettiche, tra élite e massa, tra vero e falso ecc.); oggetto, dunque, del teatro di Carella è l'analisi del proprio statuto istituzionale assolutamente "pieno", che non può lasciare spazi senza rinnegarsi, che non può lasciare spazi senza venire meno alle proprie stesse premesse; ed è, anche, l'analisi del proprio statuto linguistico, incessantemente metaforico, ridondante... Carmelo Bene vuole rappresentare l'impossibilità della rappresentazione in termini decadenti e "pieni". Carella vuole cancellare il Teatro come Rapporto (rapporto tra nessi accostati arbitrariamente, nonostante la volontà di travestirsi come logici, una logica possibile): il teatro separato dall'evento non è altro che questo, il pensiero del corpo separato dal corpo, prendere atto del massacro tragico e futile operato dal "nero" del teatro sperimentale dei primi anni settanta. Il teatro sperimentale doveva eliminare le forme, le luci, i colori, la parola, i gesti del teatro tradizionale; e dopotutto si limitava a mistificarlo, a rovesciarlo. Era esso stesso in rapporto dialettico e cioè vicario con quanto l'aveva preceduto e che contestava. Ora questo "pieno" appare rimosso in quanto dichiarato senza infingimenti, in quanto dichiarato due volte. La letteratura è romantica, dice l'autore di *Autodiffamazione*. Il teatro, dice Carella, se vuole essere romantico, non può essere nero, deve essere bianco, non essere».

«Ma la soluzione non sta nel cancellare i fantasmi. Questi fantasmi esistono, sono un fatto reale. Occorre invece liberare i fantasmi opposti. Occorre andare nel luogo in cui ci si scambiano le parti, e i fantasmi di tutti si mescolano. Il rapporto non pone problemi d'uguaglianza, esso pone problemi di reciprocità dei ruoli...».

«Comincia forse un periodo di travestimenti multipli, interscambiabili, il teatro di maschere dell'universo terroristico. Nella guerra aperta le differenze sono ancora, tutto sommato, mantenute; c'è il nemico e ci sono gli amici, i compagni d'avventura. Nel terrorismo c'è l'indifferenziazione del tutto, l'equivalenza e trasformabilità delle facce, delle posizioni, delle vite...».

In quel fronteggiarsi ambiguo e imprecisabile tra Sade e il suo carceriere (non era solo lui, Sade, ad esserlo, un carceriere); o, peggio ancora, tra Sade e Robespierre, è sempre Robespierre a farci compiere il passo indietro. Il passo in avanti è nella «frase». «Ogni sua affermazione è una provocazione per la banalità, sia che ricorra alla più deterrente sincerità a fine di mistificazione, sia che ricorra alla più prevaricante mistificazione a fine di sincerità, sia che ricorra alla più assoluta indifferenza a fine di mistificazione e sincerità».

Se Orenge fosse venuto a Roma, lo avremmo chiuso nei sotterranei, nessuno lo avrebbe visto. Invece non è venuto, e per noi sadici non è cambiato quasi nulla. «Il pubblico della sua poesia» non è stato violato. Passavano macchine, i guidatori tiravano giù il finestrino e, allibiti, guardavano in silenzio, là a mezzo metro dal viso, la prima fila degli spettatori, seduti tranquilli in mezzo alla strada. Sono stati seduti per tutto il tempo che è durato *Drumming*... Il nostro lavoro è improduttivo e politico, se proprio si vogliono effettuare questi giochi linguistici di second'ordine, in quanto impolitico. Ma se non si tiene presente questo dato, si scivola fatalmente sui contenuti: da una parte i trionfalismi, dall'altra i piagnistei; insomma, sempre, i «lutti», i simboli. Noi non crediamo neppure nell'ambivalenza, nello scambio indiscriminato dei ruoli. Non crediamo neppure nella separazione: Sade da una parte e Masoch dall'altra, come vuole la Scuola Esagerata. Crediamo negli uni e negli altri, nei travestiti e in chi non si traveste. Ci interessa porre gli uni di fronte agli altri, avanzare certe ipotesi di sovversione... Carmelo Bene pisciò sul pubblico. Carella e Cordelli chiesero al pubblico di sedere per quaranta minuti in mezzo alla strada, a guardare il vuoto e la notte. Chi piscia è un «carnefice», chi «pensa» è un libertino. Il pubblico sedeva e pensava. Cordelli e Carella commisero in effetti un minimo errore. Non sedettero anche loro. Commisero l'errore contrario all'errore commesso da Scalise. Scalise credette che il pubblico potesse fare tutto: fu ottimista, masochista. Il suo spettacolo fu spontaneismo senza autorità. Il pubblico si scatenò, come in fondo era previsto, ma non fu mai ripreso, rimesso al suo posto, come sarebbe stato necessario. Carella e Cordelli furono pessimisti, furono sadici un poco più del necessario: ingannarono il pubblico, lo tradirono rimanendo in piedi, alle spalle. Ci fu troppa autorità, rispetto alla quantità di sovversione. Inoltre derogarono all'imperativo della primayera: siamo tutti poeti, nessuno lo è, non avrò altro pubblico che me stesso. Non furono pubblico, lo furono troppo poco...

Sade non era che un metteur en scène, dice Barthes. La sua combinatoria era la combinatoria di un regista. Ma questo nostro regista non aggredisce il suo pubblico, non potrebbe farlo senza essere masochista, è, egli stesso, come abbiamo visto, quel pubblico, egli vuole tracciare linee di separazione, fratture dentro l'ambivalenza generatrice di paranoia. Gli «insulti al pubblico» sono finiti, è finita la rabbia contro il pubblico borghese, non c'è altro che la collocazione del pubblico (di tutti, cioè) di fronte ad un nulla reale. Roma è deserta, esposta alla furia delle pistole. Il tramonto passivo, reale, e non ambiguo, e non puramente mentale, dell'ideologia, dà luogo, in senso forte, al saccheggio. Finiscono i «valori» e c'è il deserto di Roma di

fronte a cui erano stati posti gli spettatori, c'è il «saccheggio» allo stato puro. Se Cordelli e Carella erano rimasti alle spalle, e avevano commesso quell'errore di non sedere anche loro, è per quel residuo di ambiguità, per quel poco di masochismo che era rimasto anche in loro: non furono poeti (o lo furono troppo), furono un poco pedagogici, come tutti i masochisti...

Questo grande, dogmatico processo di desublimazione in corso. «Il dogma è la nevrosi». Se la nevrosi è il dogma, la nevrosi è anche l'attitudine metafisica. «Sono malati di negativismo, gli basta rompere una cosa. Hanno il terrore di essere riassorbiti, non hanno nulla alle spalle, non vogliono più nulla se non uno scontro sempre più "elevato"... E poi: quando si negano la felicità, a furia di pasticciare sui muri, di voler essere tutti bambini, di precipitare nel più furioso attivismo, dimostrano di essere troppo ottimisti nel partire da un livello tanto basso di sfiducia! Stanno trasformando l'Italia nella Reggio Calabria d'Europa». Il dogma, infine, è in una troppo rigida e simmetrica spartizione: da una parte il desiderio come Bene, dall'altra l'inibizione (o la rimozione) come Male!

Alla fine mettemmo, dall'altra parte del marciapiede, una sedia vuota, l'emblematica sedia vuota del Beat 72 (la sedia vuota che era al centro di *Autodiffamazione*), e su quella sedia ponemmo un tatzebao, sul quale avevamo scritto le ragioni del rifiuto dettate da Orengo: qualcuno disse dalla sua timidezza, altri dal suo moralismo. Bellezza lo invidiò fugacemente. «E' riuscito a fare quello che non sono riuscito a fare io».

21.5.1977

E' strano scrivere al futuro. Scrivere un diario degli avvenimenti che dovranno accadere. Ma, abbiamo detto, questo libro si scrive da sé. Non può mancare, da un testo del genere, l'anticipazione. Per il «poeta postumo» le fini sono sempre due: c'è una fine reale e una fine immaginaria. Ci fu un «incubo dei Novissimi» e poi ci fu un «pubblico della mia poesia naturalmente senza poeta»: come immaginare una fine più storica, più reale? Quella, d'altra parte, era, senz'altro, solo una fine immaginaria... La fine reale è, ora, quella immaginaria, quella che accadrà. E' la fine, del tutto arbitraria, feticista, astratta, con un numero, il sedici, niente altro che un multiplo del quattro, o dell'otto, il numero che Cordelli aveva scelto come ipotesi di lavoro...

«I personaggi: Bellezza il maledetto, Cucchi l'intimista, Conte il sadista, Zeichen il fumista, Orengo il rigattiere, Prestigiacomo l'ombra, Scalise l'ottimista, Viviani il linguista, Paris il giacobino, Coviello il ritmista. E Cordelli? Cordelli il tautologista».

A proposito di Conte. Leggo su un settimanale: «Sul piano culturale, poi, chi definisce irrazionalismo l'emergenza di bisogni e desideri, tensioni che rompono la mediazione istituzionale, deve essere proprio convinto che il sistema della prestazione sia l'unico possibile. Un sacco di gente comincia a pensare che forse è possibile un'altra vita e intanto esprime un'altra gestualità, un altro linguaggio... Adesso, sempre a Mirafiori, durante un corteo interno, gli indiani baracchini hanno spento le luci e per qualche minuto si sono udite solo urla selvagge. Gli indiani sono nei reparti, è probabile che i loro messaggi diventino

sempre più incomprensibili e spaventosi».

D'altra parte è ovvio che se un poeta si mette a fare l'elettricista, come aveva scritto nella sua poesia anonima l'Hyde del Beat 72, a proposito di Conte, scende la famosa notte in cui tutte le filosofie diventano nere. «Se diamo per scontata la dimensione artigianale e anacronistica del teatro, è meglio il peggior Pirandello, è meglio il peggior Brecht, della più elegante e imprevedibile contaminazione. L'altro giorno ero fermo al semaforo e ho letto su un manifesto: Credete che Gesù sia Sandokan? Per un momento sono rimasto perplesso. Poi ho capito l'accostamento (i media hanno come linguistico la contaminazione) e mi sono detto che se Salgari fosse ibernato e tornasse oggi alla luce inorridirebbe... A poche ore di distanza, mi sono arreso all'ineluttabile. Il papà e la mamma di Chiara, che ha tre anni, spiegavano come per Chiara, Gesù e Sandokan fossero la stessa persona. Non era insomma un arbitrio di coloro che avevano immaginato quel manifesto, ma il risultato di una irreversibile fatalità, che sarebbe perfino improprio definire sottoculturale. Si tratta di una traiettoria a capo della quale c'è, magari, chi crede che l'assassinio di una persona possa essere solo un errore politico. Ma si tratta anche di un procedimento combinatorio tra sistemi diversi che ci introduce nelle fatali derive dell'industria culturale. Alcune volte il teatro cerca di "gestire le derive" facendosene carico, mediante procedimenti falsamente mimetici, cioè iperrealistici. Altre volte vi si oppone, a rischio di un più probabile naufragio. E cos'è questa seconda ipotesi se non un orgoglioso, testardo, patetico tentativo di essere aristocratici ad ogni costo, anche a prezzo di un sputtanamento illimitato? Ebbene: spesso la volontà di essere aristocratici corrisponde solo a cecità...».

L'autobiografia degli stili. «Proviene dall'accostamento, la commistione, il reciproco annullamento. Da cosa possono nascere la cultura e la "poesia" se non dalle contaminazioni (con la sottocultura) e dalle reciproche distruzioni? Sono i "valori personali" ad assicurare che nel conflitto tra il testo, cioè la poesia, e la scrittura scenica, cioè il teatro (dove naufragano prima le voci e poi perfino i corpi) non ci sono una sconfitta e una vittoria, un vinto e un vincitore. La poesia di oggi è un risultato "bianco", un equilibrio tra gli eccessi formali e gli eccessi vitalistici, un'equidistanza o un pareggio tra il costruttivo furore culturale e la marea inarrestabile e distruttiva della sottocultura. E' il moltiplicarsi delle maschere, ci si cancella attraverso l'esibizione, l'identità è una battaglia di retroguardia. Se è vero che la ricchezza produce lo sperpero e quindi la povertà, è anche vero che attraverso le retoriche della povertà si vuole riaffermare una qualche ricchezza sia

pure la più sputtanata, la meno nobile ricchezza, che si riesca ad immaginare».

«La cultura alta aveva presto capito e spiegato che ci trovavamo di fronte a modelli di laboratorio di una sovversione dei linguaggi, dove l'arte cercava di prefigurare uno stato di crisi e metteva in questione il soggetto umano. Il soggetto diviso, la dissoluzione della coscienza, dell'io trascendentale, la negazione del punto di vista privilegiato come parabola del rifiuto del potere... Sullo sfondo rimaneva la società coi suoi metalinguaggi garantiti, con i quali spiegava e giustificava le ragioni storiche di questi linguaggi in libertà. All'obiezione che essi non riflettevano la realtà sociale del momento, ci si richiamava alle famose disparità di sviluppo che si manifestano tra struttura e sovrastruttura. La pratica eversiva dei vari linguaggi avrebbe dovuto prefigurare stati di disgregazione o di ricomposizione sociale e psicologica che magari, a livello dei rapporti economici, si sarebbero resi espliciti solo in una fase successiva. Ora forse ci siamo: le nuove generazioni parlano e vivono nella loro pratica quotidiana il linguaggio, ovvero la molteplicità dei linguaggi, dell'avanguardia. Tutti insieme. La cultura alta si è affannata a identificare i tragitti del linguaggio d'avanguardia cercandoli ormai dove si perdevano in strade senza sbocco, mentre la pratica della manipolazione aveva abbandonato le edizioni numerate... Ci sono ormai più analogie tra il testo di un cantautore e Céline, tra una discussione in un'assemblea di emarginati e un dramma di Beckett, che non tra Beckett e Céline e uno spettacolo teatrale d'avanguardia... Questo linguaggio del soggetto diviso, questa proliferazione dei messaggi apparentemente senza codice, vengono capiti e praticati alla perfezione da gruppi sino ad oggi estranei alla cultura alta, che non hanno letto né Céline né Apollinaire, che sono arrivati alla parola attraverso la musica, il tatzebao, la festa. Mentre la cultura alta capiva benissimo il linguaggio del soggetto diviso quando era parlato in laboratorio, non lo capisce più quando lo ritrova parlato dalle masse. In altre parole, l'uomo di cultura prendeva in giro il borghese che al museo diceva "non capisco". Ora lo stesso uomo di cultura è di fronte a una generazione che si esprime elaborando a livello di massa le stesse forme e dice "non capisco cosa vogliono dire". Ciò che gli pareva accettabile come utopia astratta, proposta di laboratorio, gli appare inaccettabile quando si presenta nella realtà».

Prima che la cosiddetta realtà trasformasse e degradasse l'utopia ci fu chiesto perché cercassimo di concludere il libro prima del previsto compimento. «Perché hai citato tutti questi scrittori celebri?» Risposi: «Perché ho una sola moralità, cioè la moralità letteraria. E' evidente che

mi sarebbe difficile derestare qualcuno più d'uno scrittore che si autocandida come maître à penser... Del resto, se si tace si è ipocriti. Se si parla si è cattivi, specialmente adesso: il personale è politico, ma, anche, il politico è degradato a personale. La politica, come le radio, le televisioni, i giornali, torna a vivere in un'area regionale, in un cortile, proprio nel cuore di una società delle comunicazioni planetarie!».

Ecco: siamo qui, genere «whisky e gloria», come i resti dell'impero britannico nello sfacelo delle guerre coloniali... Per noi il teatro fu come l'Arabia per Lawrence o il Messico per l'altro Lawrence; e, come loro, finiamo tutto prima del tempo, con un libro.

Sabato prossimo si esibirà Daniela Ripetti. Chi è Daniela Ripetti? Il suo spettacolo si intitolerà *Rebis*, che è termine del linguaggio alchemico, ma che per noi vale «rebus»: l'alchimia, Venere, Atlantis, gli astri, l'Oriente, Rebibbia. «Anche stanotte siamo andati a letto alle sei. Era già alba. C'erano le prime luci. Sarà uno spettacolo straordinario». In qualche modo anche questo è futuro.

«Quante volte Dio muove alla conquista dell'Europa, tante volte muore. Muove dall'Asia, sua sede naturale. Dio nasce in Asia e muore in Europa... Dio non è intelligenza. L'intelligenza insegna a separare, e Dio è Unità».

«Di dove venivano questi uomini con le loro angosce, come potevano tenersi per tutta la lunghezza dell'opera su questo tono di ruminazione delirante, funebre... Questo epilettismo poliziesco, il terrore del campanello, l'angoscia, la rabbia, il gemito della scarpa che prende acqua, che prenderà acqua eternamente, amplificato, cosmico...».

«Disgregare non è distruggere. L'azione disgregatrice è salutare. Lo spirito europeo, nella sua funzione più sottile, più profonda, più europea, divide, separa, disgrega, compie opera salutare. Anche qui ci si imbatte nel fantasma di Dio: nell'ostinato fantasma di Dio».

Daniela Ripetti. Quale donna intellettuale non è una bas-bleu? Già! Ma quale poeta, anche di fronte alla società, ai media, al potere, non lo è: quale poeta uomo o donna che sia? Lei, per conto suo, si traveste in un narcisismo tutto da attore, da ballerina, una specie di Tristouse Ballerinettes, il personaggio di Apollinaire: postuma di se stessa della parte del bianco, del glaciale... (Le altre, quelle che sarebbero venute dopo... Lasciate che lo dica. E' vero che Nietzsche predica

la distanza, ma predica anche la vendetta... Le altre, dunque, non avrebbero fatto altro che citare i Grandi — ho letto dodici volte *La montagna incantata*, mi sono ispirata a Miller ecc. — e cioè sarebbero precipitate nello squinzio assoluto e più dichiarato; le altre, ancora più sfacciate e maschie e piccoloborghesi, avrebbero tranquillamente dimenticato gli anni sessanta — che la letteratura conosce solo se stessa — e «io mi prendo la realtà, tu il fantastico; io testimonio la politica, il reducismo sessantottesco, le delusioni, e tu l'eccesso privato, il delirio, l'autogestione della fica, gli elogi della follia»; le altre, infine, si sarebbero ridotte a ostentare le loro ventimila copie, la loro «centralità», come un partito i suoi voti o come una Peverelli le sue ristampe e le lettere inviate da casalinghe touchées, lasciando ai marginali l'atroce risorsa degli alibi morali e dei ressentiments: la «nobiltà del censo», ancora una volta, contro la «nobiltà dello spirito...»)

«Arriverà sulle nostre ossa una nuova invasione dall'Oriente, di almeno un milione di funzionari, con i loro figli, le loro schiave, i loro mendicanti, i loro camerieri, i loro dervisci, lebbra, malattie, venditori di hascisc e tutto il caravanserraglio butterato delle orde asiatiche...».

«Neofiti del Nazareno, sognatori del Medioevo, profeti dell'Austerità, celebranti del Compromesso, biassicatori del Dialogo, maniaci del Discorso, nostalgici dello Stato Forte, cristianucci marxisteggianti, marxisti cristianeggianti, fidanzati della Cina, spasimanti dell'India, fanatici del Desiderio, mistici del Bisogno, visionari dell'Egemonia: non hanno ancora imparato a vedere la condizione stessa della civiltà e del vero modo europeo di vivere e di sopravvivere, che è un modo molto umano di andare alla deriva...».

«E già non bevevo più come prima, no, adesso bevevo senza nausea e senza sandwich, dalla bottiglia, a garganella, con la testa rovesciata indietro, come un pianista, e con la coscienza della grandezza di ciò che stava appena cominciando e di ciò che era destinato ad avverarsi».

«Perché non si occupano per esempio di questo: alla loro età io bevevo con grandi intervalli: bevevo-bevevo poi smettevo; bevevo-bevevo, di nuovo smettevo. Io perciò non ho il diritto di giudicare se la depressione mattutina sia più ispirata se diventa un'abitudine quotidiana, ossia se cominciando dai sedici anni si beve tanto e tanto fino alle sette di sera. Certo, se mi restituissero i miei anni e potessi ricominciare la vita daccapo, certo io ci proverei, mentre loro! Loro!...».

«Guarda a Occidente. Per simpatia della luce. E' attirato dal sole

che tramonta. Si muove nella direzione del sole. Per tenere dietro al sole. Per non perderne la luce. Suo carattere profondo è l'occidentalismo. Respinge quanto ha carattere orientale».

28.5.1977

Siamo quasi alla fine, ancora poche pagine. Abbiamo detto, al principio, cinque-sei cartelle dattiloscritte per ciascuna serata. Mancano, dunque, non più di cinque-sei cartelle. Questo è lo spazio ancora da riempire. Poi, finalmente, anch'io diverrò «postumo» di me stesso, in modo netto e definito, quanto meno, poiché è da molto che sospetto di essere stato postumo anche nel corso di questa stesura.

Postumo, dunque. Cioè bruciare. Il proprio testo come testo del corpo. «Fuoco celeste» o, ancora, poesia come performance totale. A furia di predicare o praticare la «creatività», di fasciarsene, non si vede più il mondo, se stessi, ciò che s'è fatto: chi o cosa sopravvive quando non c'è limite alla creatività, quando essa «finisce»? Palazzeschi, in una sua poesia intitolata *Postille*, immaginò un poeta che aveva deciso di sopravvivere a se stesso, fingendosi morto. Nessuno gli credette e i peggiori epiteti furono scritti con mezzi di fortuna sui muri della villa in cui quel poeta s'era seppellito vivo. Blanchot, invece, in una sua pagina o nota, spiega come colui che è postumo altro non sia se non colui che è anonimo: e proprio l'«anonimo» ci riporta a Palazzeschi, alle sue poesie, ai suoi stessi romanzi. Questa idea palazzeschiana della folla, delle «voci» anonime, cui sia stata concessa udienza lungo l'arco di un intero secolo (tanto, quasi, è durata la carriera letteraria di quel prodigioso poeta): sono esse ad aver preso il sopravvento, per un tempo così lungo...

Ecco, cosa sono: «Eravamo laggiù, in quella cantina, come diavoli a punzecchiare il mondo».

Ma sono barbari: accettano i bisogni immediati, se ne fanno una religione. Vogliono fare «lavoro creativo», scrivono tutti poesie (è, si capisce, una metafora dei loro desideri, oltre che una «sciagura»); fanno tutti teatro. E' il culto della spontaneità, dell'immediatezza, come se le mediazioni non fossero, allora, anche più massicce. D'altra parte che non bisogna scrivere poesia non è facile capirlo: soprattutto la «poesia fumosa e metafisica», cioè la maggior parte della poesia. E, ancora, era proprio necessario verificare l'ipotesi dell'antologia che s'è rivelata ancora più catastrofica: non solo il pubblico dei poeti è costituito dai poeti, ma tutti sono (vogliono essere) poeti, tutti vogliono fare «lavoro creativo». Ecco perché l'ultima sera «immaginaria» (o reale, dipende dai punti di vista) sarà dedicata ad un gruppo, «Poesia nel movimento», il gruppo che agisce ed elabora la propria poetica «anonima» nel teatro Politecnico di Roma.

Lo verificheremo, lo abbiamo già verificato. Poi, davvero, sarà necessario ricominciare ad esercitare la «critica», sarà di nuovo indispensabile «stabilire le gerarchie». I pesci di Viviani e le ciabatte di Dorato. L'assenza di Orengo e la «giacchetta bianca» di Simone (Carella ha promesso da molte settimane una invasione che non ci sarà: mentre i ragazzi del Politecnico saranno in pedana a fare le loro sconcezze — toccamenti di palle, pulizia dei piedi, trucchi agli occhi e alle bocche — entreranno in teatro, come furie scatenate, una quarantina di ragazzi dell'Accademia o di un altro qualunque liceo e, vestiti con un'uniforme cinese e forse sventolando un libretto rosso o qualcosa del genere, qualcosa che sia anche inconfondibilmente pop, cacceranno tutti dal teatro o, forse, chissà, riporteranno tutti in teatro, dentro una volta per sempre, visto che dalla sera di Orengo siamo tutti rimasti fuori). Carella, in segreto, mi ha promesso che per l'ultima sera, nei limiti delle sue possibilità e del suo gusto, vestirà a festa. Indosserà una giacca bianca di lino, da «first tycoon». «White jacket» e poi un'idea assolutamente beffarda del teatro sperimentale come teatro industriale, teatro da grande imprenditore.

«Ma il punto è la produttività culturale specifica del teatro. Se il teatro, come credo, non arriverà mai a trasformare l'artigianato in industria (dalla compagnia privata allo stabile cittadino al laboratorio regionale), tanto vale prendere coscienza dei propri limiti linguistici e dunque produttivi. Ecco: l'avanguardia è questa estrema forma di consapevolezza, quella insostituibile e particolare forza di resistenza (alla merce e al territorio, al potere e ad ogni mitologia spontanea, ad ogni marginalità contrabbandata per totalità) che nasce come potrebbe sottolineare qualunque psichiatra freudiano, dalla debolezza (dalla

«malattia») che stiamo analizzando. Supporre che sia possibile guarire uscendo da un campo (il testo) ed entrando in un altro campo (il contesto), è davvero ottimistico. Non c'è contaminazione tra codici diversi che ci immetta in un "territorio nuovo", in un paradiso della mediazione. Si tratta al contrario di esasperare i confini, di sottolineare le differenze: ogni volta che sperimentiamo la collusione, l'incrocio, usciamo dalla nostra esperienza con le "mani sporche", con il nostro preciso fallimento. Cosa è stata l'esperienza del Beat 72 se non un vistoso, esemplare fallimento? Tutto si potrà dire, a proposito di questa stagione del Beat 72, tranne che non sia stato un notevole sforzo produttivo, uno sforzo tutt'altro che "artigianale" e tutt'altro che inconsapevole riguardo alle sue finalità politiche e culturali. Eppure, questo sforzo, come il "cervello politico" (e artistico) del teatro voleva dimostrare, è stato pari, e nulla più, allo sforzo del malato che vede nell'analista (in questo caso, io stesso) la propria "soglia". Questa soglia virtualmente immette, come è ovvio, nella salute: senza che sia lesinato il denaro. Ma nel frattempo è proprio il denaro a coprire il nostro orizzonte simbolico, a farsi esso stesso "tutta la lingua", e impedire il passaggio. E' nella macchina produttiva, insomma, che si scarica l'aggressività del codice (la poesia) che volendo invadere il campo dell'altro codice (il teatro) riconferma l'autismo, il circolo vizioso, il circuito tautologico autore-fruitor. Il pubblico della poesia a teatro è composto da poeti più ancora che da registi e attori quello del precedente teatro sperimentale. Il pensiero tetrale è pensiero che pensa se stesso, è pensiero della morte, meta-pensiero: un continuo ritagliare margini (ciò che ho chiamato consapevolezza dei limiti linguistici e produttivi), marginalità che si offre non all'apologia dell'irrazionale, come sarebbe facile credere, ma ad un equilibrio, ad un'economia del reale tra veglia e sonno: "l'artista è sempre il maggior realista". Che cosa voglio dire? Semplicemente questo: che il teatro non riguarda più, affatto, la socialità, nonostante le apparenze: e che meritorio è lo sforzo di colui che sottolinea questa ultima, drammatica "situazione"... Se poi questo ideale "regista" sarà o non sarà Sade, come lo definisce Alberto Abruzzese, questo è secondario. Personalmente, credo che egli sia proprio Sade: chi abbia talmente abbassato i limiti di guardia (sociali, "simbolici") da non poter constatare che l'esasperazione di quei limiti, come il "principio di piacere" non si ricavi che dal ribadire e assumere il "principio di realtà". Ma, d'altra parte, come abbiamo già detto, "dove altro si può essere rivoluzionari se non nel pensiero"?».

Ancora a proposito di Viviani: qualcuno cercava il «significato» delle sue poesie. A parte il fatto che basterebbe sentirlo leggere per

comprendere tutto, sia del suo pizzetto (da rimozione acuta, direbbe qualche nostra amica in analisi), sia del suo lessico stravolto ed «esplosivo»; ma è chiaro che dietro le apparenze moderniste ci sono le cose, gli archetipi, le Scene-Madri (addirittura un movimento ripetitivo, dietro il labirinto). Un rapporto a senso unico. L'avanguardia come positivismo. L'avanguardia come Laboratorio. Dal Laboratorio alla Strada, alle masse, che leggono a modo loro! Alla Umberto Eco, per capirci, che concepisce la letteratura come laboratorio per i suoi comodi, e per quelli sociali! Ecco perché l'avanguardia è utile. L'avanguardia come dogma, scepsi illuminista, demiurgia. I contenuti, non a caso, sono là, irremovibili: i pesci, l'uccello, l'omosessualità, il disturbo, la violenza, la scuola, il rigetto, il voyeurismo, la castrazione.

A furia di verificare che i circuiti sono chiusi, di allestire gli apparati della tautologia, ecco che perdiamo il valore simbolico, la capacità stessa di simbolizzare: tutto diventa locale (le regioni, la stampa, le radio, le televisioni), letterale... (da una conversazione in automobile, tornando a Roma da Parma).

«Mentre la ripetizione (ripetere tutto come sempre, dentro la fatale crisi-ripresa-criisi) continuava a celebrare le sue funzioni e stava già riconducendo la crisi, anche questa, all'interno del "politico", cioè dell'attuale "assoluto" delle varie cattive coscienze che dominano questo momento storico, è scoppiata la rabbia giovanile. Tra gli aspetti della nostra crisi non è davvero secondaria una certa inflazione del "politico" come categoria indifferenziata, onnivora, inespressiva e tuttavia consolatoria, che ha assunto tutti i connotati di altri universali (il religioso, il morale) altrettanto mal riposti nel passato. Questa universalità politica è una manifestazione estetizzante del "collettivo". Ad essa infatti fa riscontro una assenza sistematica di "critica", nel senso più storico, e quindi anche di una analisi della carenza di legittimità dello stesso sistema politico... Di qui la stessa ossessione, piuttosto retorica, dell'egemonia culturale, che è il sintomo ricorrente di una dialettica minore tra cultura politica di massa e cultura politica di élite, e che poi arriva a congelarsi anche nell'opposizione come nel governo».

Ancora a proposito di Orengo. Egli contrappose la sua signorina Margherita alla signorina Richmond, la Rapinatrice d'Effetti, più o meno negli stessi infausti giorni, in azione per le strade di Roma: «Non voglio dire che l'operazione di regia sia stata scorretta. Avete fatto bene a comportarvi, con i miei materiali, come avete voluto, così come avete fatto con tutti gli altri. Certo, era l'opposto di quanto avrei voluto fare io, almeno nell'ultima soluzione. Il fatto è che io pongo una notevole

differenza tra lo scrivere poesie e il leggerne in pubblico. Non dico che non si possa continuare a scrivere quando il mondo ci crolla intorno. Dico che stabilire un rapporto immediato, "reale", con un pubblico è un atto completamente diverso, che io non avevo voglia di fare. Ecco perché il cartello con la mia dichiarazione sarebbe stato bene esporlo prima, fin dal principio. Io ero a Ponte Garibaldi, quella sera. Il mio pubblico, se ho un pubblico, era a Ponte Garibaldi, volevo mandare tutti via. Io, dopotutto, guardavo altrove, la mia ragione era là».

«La ragione, già. Va bene, mettiamola in questione. Con che cosa? Ma con la realtà stessa, sicuro. Benissimo, sì, e con quale strumento? Io direi, nel mio piccolo, con la ragione stessa. Che è proprio quella che può mettere in questione ogni apparente "razionalità" delle più "razionali" apparenze: ogni "razionalizzazione". Perché non c'è tanto da discutere, mi pare, intorno alla lunghezza del passo, quanto alla lunghezza del piede giusto con cui partire. E sul piede, né a Eco, né ai suoi simili, pare che per ora sia nato il quarto occhio. O sta nascosto buono buono, sotto la calza, la scarpa e il risvolto dei pantaloni, e non vede niente».

Esiste, sia detto tra parentesi, un archetipo delle sedici serate di poesia che ebbero luogo al Beat 72 nell'inverno e nella primavera del 1977. Si tratta di un archetipo specifico (un archetipo, come dire?, generale, potrebbe essere individuato ad esempio in *Autodiffamazione* di Peter Handke messo in scena da Carella l'anno precedente), uno spettacolo occultato nel «cuore» degli altri sedici. Questo spettacolo andò in scena alla chetichella, alla fine dell'inverno. Non fu mai replicato. Durò un secondo, un attimo, il tempo che occorre agli spettatori per varcare la soglia del teatro e trovarsi di fronte a quaranta marinai. Lo spettacolo era intitolato *La nascita del teatro*. Aveva un sottotitolo: *Marina*. Avrei voluto riportare la «lettura» che ne dette Cordelli, ma quel testo di tre cartelle circa fu pubblicato e ripubblicato, continuamente, in troppi luoghi, perché non sia sconcio citare ancora una volta. Mi limiterò all'indicazione bibliografica, anche in considerazione che è giusto, in qualche modo, che l'archetipo continui ad essere celato. L'articolo di Cordelli uscì dapprima su *Paese Sera*, il 20 febbraio, giorno del suo trentaduesimo compleanno. Poi fu ripubblicato, in una redazione diversa, sul Bollettino numero 2 del teatro. Infine, nella seconda redazione, sul numero 15 della rivista *La scrittura scenica* diretta da Giuseppe Bartolucci.

A chi spetta la priorità della poesia «letta in pubblico»? I fatti economici che Giancarlo Ferretti, in un suo articolo, trascurò comple-

tamente di sottolineare (lo sforzo produttivo, ad esempio): ma Ferretti è un marxista-ideologo, non un marxista-materialista... I fatti artistici, lo specifico (Roma! Roma! La grande cintura industriale non assorbe più il lavoro. I meridionali, respinti al Nord, tornano a Roma, o vi si fermano. Roma esplose, scoppia, tutto si sfascia. A Roma non c'è più solo la politica dei ministeri. A Roma ci sono le «arti», il teatro). La lotta generazionale è diventata, poco a poco, una lotta regionale: Milano contro Roma. Letture di poesia a Milano. Letture di poesia a Roma. Roma è pittoresca. Milano non è pittoresca. Se a Milano succede qualcosa, la minima, i quotidiani, che sono milanesi, pompano. Se succede a Roma pompa solo il giornale locale. La cattiva informazione (quanti, e tra chi ha scritto, è venuto al Beat 72?). La cattiva politica.

«Quali social-democratici? Ci sono forse soltanto i social-democratici? Tutti gli uomini di valore, tutti gli uomini necessari, tutti hanno sempre bevuto come maiali. Mentre gli uomini superflui, scombinati, non bevevano... Lui, allora, lui perché non beveva, lo sapete? Cosa lo induceva a non bere? Tutte le menti oneste bevevano e lui non beveva? Perché? Credete che non avesse voglia di bere? Certo che ne aveva voglia. Solo che lui, per non crollare, invece di bere faceva bere tutti i suoi personaggi».

«Borbotti, borbotti sempre... Cosa c'è che non va?». «Ti risponderò subito. Dobbiamo sostenere la poesia, la sua sopravvivenza, con la battaglia culturale, come si dice. Siamo costretti a citare tutti i maîtres e le maîtresses à penser di cui il nostro tempo è pieno. D'altra parte li citiamo proprio perché non li sopportiamo: non è contro di loro che parla, innanzitutto, la poesia? Non c'è discorso sulla "deriva" che non sia una contraddizione in corpore vili della deriva... Un moralista, come un militante che scende in piazza, è sempre uno che, con strumenti diversi, cerca di aprire uno spazio davanti a sé, uno che cerca di parlare anche a nome altrui. Un poeta parla per sé e basta. Un poeta non ha alcuna opinione. Sì, certo, possiamo dire, che so, che il femminismo stesso, come tutti i movimenti rivoluzionari, si presenta ai suoi inizi come un movimento puritano e ascetico. Possiamo dire, inoltre (un'opinione su se stessi è sempre il danno minore che si possa prospettare, e questa è un'altra opinione) che il problema della poesia è che le soluzioni siano prefigurate, e citare all'infinito per sottrarci alla trappola del soggetto ecc.. Ciò che non cambia, dunque, è proprio la poesia, che ci libera dalla trappola, e subito dopo ce la ripropone, essa stessa...».

«Distinguiamo, dunque. Da una parte ci sono le compagnie tradizionali, quelle che mettono in scena un testo e più o meno

tranquillamente lo rappresentano. Costoro assolvono, in modo professionale e spesso ai limiti della routine (che non tocca quasi mai i confini di livelli estetici d'un qualche rilievo), un servizio di pubblica utilità, un compito sociale di informazione specifica. D'altra c'è il teatro d'avanguardia. Questo teatro, però, non ci interessa relativamente alla sua capacità di "inventare il nuovo" e spiazzare la norma. Esso ci interessa relativamente alla sua capacità pragmatica di porre in dubbio l'istituzione teatrale nel suo complesso, con i suoi significati ideologici, con il suo peso trainante e, oggettivamente, sempre colonialista. Da questa parte del lavoro teatrale, si capisce, resistere nel tempo è più difficile: non solo perché l'avanguardia si offre all'obsolescenza; ma anche perché mettere in scena uno spettacolo sperimentale non è come scrivere un testo sperimentale. Nel teatro Economia ed Estetica tendono a coincidere. Nel teatro non c'è doppio lavoro, non c'è "doppia vita". Uno scrittore sperimentale per sopravvivere fa un altro mestiere. Per il regista i due mestieri coincidono: è questa la causa della sua difficile sopravvivenza su piani di "distruzione" complessa ed elevata. Distruggere, in questo caso, significa anche distruggere se stessi. Ad ognuno il suo martirio!»

«Barcollando riuscì ad alzarsi in piedi, e sentì l'ospedale inclinarsi sotto i lui come una nave... Sempre agitato da un tremito violento, s'accostò ai finestrini. La nebbia prodotta dal calore era sospesa sopra le banchine. Abbassò lo sguardo, con le ginocchia che gli si piegavano, all'erba bagnata sottostante, e alla chiatta da carbone sconquassata. A mezza nave, dove lo scafo s'era spaccato, si teneva in equilibrio un massa di ferro bagnato. Distolse lo sguardo».

Ebbene, sì: lo sguardo distolto, non sappiamo cosa succederà sabato prossimo. Però sappiamo che in questione non sono né il teatro né la poesia, considerati ciascuno per sé; la fine dei modelli coincide fatalmente, vischiosamente, con la Vita: come, del resto, la loro sopravvivenza. Due codici sfregati l'uno contro l'altro ci restituiscono un poco di ignoranza, molto oblio, la sua necessità. La Teoria, che aveva distrutto la nostra gioventù, si allontana sullo sfondo. L'Ebbrezza, che ci sia o meno, è là, dietro la porta. Possiamo, chissà perché, varcare quella soglia e trovarci, di nuovo, di fronte alla nostra gioventù che, indubbiamente, per una stagione, è tornata tra noi.

Un cronista, a proposito del poeta che ha messo direttamente e letteralmente (per quanto inconsapevolmente) in scena questo testo, ricordò come, però, alla fine, per Duchamp, «dopotutto a morire siano sempre gli altri». Ogni giorno, per noi, è giorno di resurrezione.

*Il Poeta Postumo*, infine. Lo spettro, l'incubo, il dogma del referente. Qual è il referente del nostro soggetto se non lui stesso: la sua cronaca ingombrante come tutte le cronache, come tutte le quotidianità... Qual è la realtà del poeta postumo se non la sua scissione, la sua morte? Questa realtà, questa morte, altro non sono, dopotutto, se non un circuito chiuso e asfittico, un teatro, una storia.

*nota*

*Per le «manie», i «pettegolezzi» e i «rancori» si ringraziano, oltre ad alcuni «salotti» romani, milanesi e torinesi, le seguenti persone (e giornali, e libri):*

I.

- Umberto Artioli. *Teoria della scena dal naturalismo al surrealismo*. Sansoni, 1972
- Sandra Petrignani. *Preso a calci il poeta*. «Il Messaggero», 8.2.1977  
*La rassegna dei poeti*. «Il Messaggero», 15.2.1977
- Achille Bonito Oliva. *L'ideologia del traditore*. Feltrinelli, 1976
- Andrea Ciullo. *Lapidi, barchette e pesci per un teatro di poesia*. «Paese Sera», 9.4.1977
- Dante Matelli. *Recitando poesie si sposano e uccidono*. «Corriere della Sera», 10.4.1977
- Luigi Malerba. *A chi fa paura la poesia?* «Corriere della Sera», 11.3.1977
- Gabriella Sica. *Che vogliono questi poeti?* «Il Manifesto», 20.3.1977
- Giancarlo Ferretti. *La poesia in pubblico*. «L'Unità», 20.5.1977
- Giuliano Scabia. *Il poeta arriva di sera come una visione*. «Paese Sera», 12.7.1977
- Nicola Garrone. *Un poeta in bicicletta*. «La Repubblica», 15.3.1977
- Enzo Siciliano. *E' tempo di poesia in libro e in scena*. «La Stampa», 7.4.1977

- «Teatro inattuale?». «La Stampa», 5.7.1977
- Daniele Del Giudice. *Il pubblico della poesia*. «Paese Sera», 22.2.1977
- Giovanni Raboni. *Poesie degli anni sessanta*. Editori Riuniti, 1976
- Lea Vargine. *Il corpo come linguaggio*. Prearo, 1974
- Dall'informale alla body-art*, Studio Forma, 1976
- Walter Pedullà. *L'estrema funzione*. Marsilio, 1975
- Alberto Abruzzese. *Consumo-piacere della scena*. «Rinascita» 8.7.1977
- Alfredo Giuliani. *Io sono un re grida il poeta*. «La Repubblica», 23.4.1977
- Roberto Rossi. *Lettere private*. 1973-1977
- Paolo Fossati. *La realtà attrezzata*. Einaudi, 1977
- (per la pubblicistica specifica sulla poesia, sul teatro e sul tema «poesia e teatro»):
- II.
- Francesco Alberoni. *I terroristi sconfitti*. «Corriere della Sera», 26.6.1977
- L'ultima eresia*. «Corriere della Sera», 19.3.1977
- Ruggero Guarini. *Apologia della disgregazione*. «Il Messaggero», 4.5.1977
- Alla deriva*. «Il Messaggero», 25.5.1977
- L'inflazione ideologica*. «Il Messaggero», 30.2.1977
- Toni Negri-Beniamino Placido. *Una fuggiasca primula rossa*. «La Repubblica», 15.2.1977 (conversazione)
- Alberto Ronchey. *Ecco s'avanza uno strano studente*. «Corriere della Sera», 19.2.1977
- Edoardo Sanguineti. *L'astensione armata*. «Paese Sera», 27.2.1977
- L'occhio al piede*. «Paese Sera», 7.4.1977
- Massimo Cacciari-Beniamino Placido. *Non lasciamoci ipnotizzare dal Castello*. «La Repubblica», 10.12.1977 (conversazione)
- Alberto Moravia. *Edipo non c'entra*. «L'Espresso» n. 48, 1977
- Ernesto Galli della Loggia. *Adesso chiameremo gioia la disperazione*. «Paese Sera», 23.9.1977

- Paolo Volponi. *La Repubblica comincia da Roccacannuccia*. «Corriere della Sera», 21.3.1977
- Umberto Eco. *C'è un'altra lingua: l'italo-indiano*. «L'Espresso» n. 14, 1977
- Con qualche radio in più*. «Corriere della Sera», 21.3.1977
- Franco Berardi-Angelo Pasquini. *Si fa presto a dire indiano*. «L'Espresso», 24.4.1977
- Ambra Pirri. *Tredicesima notte all'Università*. «Paese Sera», 16.2.1977
- Franco Fortini. *Che cos'è la reazione*. «Corriere della Sera», 23.2.1977
- Lucio Colletti-Rosellina Balbi. *Quando l'intellettuale va in cerca di collare*. «La Repubblica», 28.1.1977 (intervista)
- Nadia Fusini. *La sessualità dei corpi svaniti*. «Il Manifesto», 10.4.1977
- Enrico Berlinguer-Augusto Livi. *La vittoria è l'unità democratica*. «Paese Sera», 26.2.1977 (cronaca)
- Luciano Lama-Sergio Turone. *Il lavoro intellettuale non deve essere più un totem*. «Il Messaggero», 21.2.1977 (intervista)
- Italo Calvino. *I nostri prossimi cinquecento anni*. «Corriere della Sera», 10.4.1977
- Alberto Arbasino. *Bravi ragazzi, i Cattivi sono sempre gli altri*. «La Repubblica», 11.3.1977
- Giampiero Mughini. *Giocavano da indiani*. «Paese Sera», 23.2.1977
- Costanzo Costantini. *Nel covo*. «Il Messaggero», 26.2.1977
- Alberto Asor Rosa. *Le convulsioni dell'Università*. «L'Unità», 11.2.1977
- Le due società*. «L'Unità», 20.2.1977
- Gli intellettuali e la Repubblica*. «L'Unità», 17.6.1977
- Umberto Silva. *Contro il padre, come il padre*. «Il Messaggero», 10.12.1977
- Un balletto su un'assenza*. «Il Messaggero», 28.12.1977
- Oreste Del Buono. *Siamo stati compagni di scuola*. «La Repubblica», 26.6.1977
- Pier Aldo Rovatti. *Foucault ha scoperto la storia*. «La Repubblica», 26.10.1977

- Giovanni Mariotti. (Fonte perduta, da «La Repubblica»)  
Elisabetta Rasy. *Carnevale triste*. «Paese Sera», 23.2.1977  
Leonardo Sciascia. *Intellettuali e terrorismo*. «La Stampa», 25.2.1977  
*Del disfattismo, della carne e d'altre cose*. «La Stampa»,  
9.6.1977  
Gianni Vattimo. *A ogni dissenso i suoi maestri*. «Tuttolibri»,  
1.9.1977

(per la pubblicistica generale — cioè per la pubblicistica sul tema «politica e cultura» — i «personaggi» sono nominati in ordine di apparizione, vale a dire di citazione). E inoltre:

III.

- Marcelin Pleynet. *L'insegnamento della pittura*. Mazzotta, 1974  
Ernest Hemingway. *Fiesta*.  
Francis Scott Fitzgerald. *Un caso di alcoolismo*.  
Michel Foucault. *Microfisica del potere*. Einaudi, 1977  
Charles Bukovski. *Storie di ordinaria follia*.  
Joseph Roth. *La leggenda del Santo Bevitore*.  
Venedikt Erofeev. *Mosca sulla vodka*.  
Heinrich von Kleist. *Il teatro delle marionette*.  
Louis Ferdinand Céline. *Bagattelle per un massacro*.  
Alberto Savinio. *Nuova Enciclopedia*.  
Guillermo Cabrera Infante. *Tre tristi tigri*.  
Gilles Deleuze. *Logica del senso*. Feltrinelli, 1975  
Hans Jürgen Krahl. *Costituzione e lotta di classe*. Jaka Book, 1973  
Pier Paolo Pasolini. *Lettere luterane*. Einaudi, 1976  
Malcom Lowry. *Caustico lunare*.  
Jack London. *John Barleycorn*.

foto di

**Agnese De Donato**  
**Giorgio Piredda**