IL PORTICO

MANTOVA | GIUGNO 1969 | LIRE 800
SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE IV GRUPPO
14

OC 801

materiali per la retorica e le arti

presentazione di LUCIANO ANCESCHI

di marco
robbe-grillet
filippini
kaspar
pudovkin
futur-balla
pozzati
vago
eisenstein
merleau-ponty



Ford apre la via con l'automobile-idea.
Ford Escort. Ora in 6 versioni:
nuova 940 - 1100 - 1300 GT. (da L. 849.000 IGE e trasporto compresi)

FORD ESCORT Ford
la piccola che non è piccola

CONCESSIONARIO PER MANTOVA E PROVINCIA:

Ditta TONELLI ANICETO

VIA GIULIO ROMANO, 6-10 - TEL. 25.520

Versione speciale ESCORT TWIN CAM - Motore FORD LOTHUS - Velocità kmh. 190

LEGATORIA

Fratelli TONI

Tutte le legature
comuni e di lusso

Tutte le impressioni
in oro e a pastello

Via Gandolfo, 44 - Mantova

CARTOLIBRERIA

Rag. C. PERONI

Specialista cancelleria all'ingrosso - Cartoleria assortitissima in articoli d'ufficio e scolastici - Per grosse e medie ditte credito semestrale - Prezzi ottimi - Facilitazione di pagamento.

Sede: Corso Umberto I 59
Tel. 21220

Abitazione via Grazioli 34
Tel. 27166

Lampade PHILIPS e OSRAM
Rivendita R I V

Rivendita MARELLI - BOSCH
Servizio LUCAS

RICAMBI AUTO

F.lli PASINO

MANTOVA - CORSO GARIBALDI N. 30
Telef. Magazzino 23985 - Abitaz. 27203

Valvole « LIVIA »
Cinghie e Giunti PIRELLI

TROMBE
FIAMM

Candele « LODGE »
CARRELLO « FRAM »

S.p.A. ALESSANDRO

VITTADELLO



confezioni

Eleganza - Convenienza
Buon Gusto - Garanzia

Quattro qualità in un solo nome

VITTADELLO

MANTOVA
Corso Umberto I - tel. 26.382
Piazza Cavallotti - tel. 26.372
Portici G. Verdi - tel. 24.331

Bertoli

E' IL VOSTRO
OTTICO
DI FIDUCIA

FOTO - CINE - OTTICA

Bertoli - Corso Umberto I, 24
Mantova - tel. 21.778

PROFUMERIA

Norma

ESCLUSIVE:
SEAN D'ALBRET - ORLANE
LANCASTER
LANCOME
BARBARA
GOULT

MANTOVA
P.zza Marconi, 2
Tel. 21 686

C.K.M

ABBIGLIAMENTO

l'alta moda pronta

MANTOVA - GALLERIA FERRI, 10
TEL. 28.2.68

CONCESSIONARIO UFFICIALE
OMEGA

DITTA

Italo Azzali

Piazza Marconi, 4
Tel. 24287 - Mantova
Casa fondata nel 1881

Tissot
CONCESSIONARIO UFFICIALE

Pellicceria

Vivanti Bruno

Pellicce giovani
Confezioni
Biancheria fine

Portici Corso Umberto 34
Tel. 21.566

C/C Postale n. 17/12375

Amministrazione - Distribuzione
Pubblicità - Abbonamenti
Libreria-Galleria « G. Greco »
via Principe Amedeo, 26/A
Tel. 30414 - Mantova

Redazione; presso Libreria « Greco »
via Principe Amedeo, 26/A

Comitato direttivo
Umberto Artioli
Alessandro Badiali
Gino Baratta
Mario Baroni
Francesco Bartoli
Renzo Margonari
Giuliano Parenti
Carlo Prandi
Fernando Trebbi

Redazione
Umberto Artioli - Gino Baratta
Renzo Margonari - Carlo Prandi
Francesco Bartoli - Fernando Trebbi

Registrato presso il Tribunale di Mantova
il 28-9-1964 *col N.* 106

Agenzia pubblicitaria
L.F. Corso Libertà, 8 - *tel.* 26502 - *MN*

Stampa: CITEM - Mantova
via Fratelli Bandiera, 32 - *tel.* 22464

Gli abbonamenti si ricevono a mezzo vaglia
presso la Redazione: 4 *numeri* L. 2.400
Abbonamento sostenitore L. 10.000

SOMMARIO

Luciano Anceschi, INTERVENTO p. 3

FENOMENOLOGIA

Franco Bassani, APPUNTI PER UNA FENOMENOLOGIA DEL LINGUAGGIO IN MERLEAU-PONTY . . . . . » 7

LETTERATURA

Gino Baratta, STRUTTURA E TECNICA NELL'OPERA DI ROBERTO DI MARCO . . . . . » 17

CINEMA

Gian Piero Brunetta, MATERIALI PER UNA RETORICA DEL FILM MUTO . . . . . » 31

Fernando Trebbi, IL SENSO-CONFUSO . . . . . » 40

TEATRO

Umberto Artioli, STRATEGIA DEL PERSONAGGIO IN « GIOCO DELLA SCIMMIA » DI E. FILIPPINI . . . . . » 62

Gino Baratta, L'INDOTTRINAMENTO GRAMMATICALE . . . . . » 65

Fernando Trebbi, L'INVENTARIAMENTO TEATRALE . . . . . » 69

ARTI FIGURATIVE

Francesco Bartoli, LA FABBRICAZIONE DEL SENSO . . . . . » 75

LINGUISTICA

Aldo Enzi, GLOSSARIO . . . . . » 91

Materiali per la retorica e le arti

INTERVENTO

Il numero 14 del Portico *segna, mi pare, un momento abbastanza decisivo nella vita della Rivista. La rivista ha da anni una sua presenza; ma direi che, rispetto ai numeri precedenti, questo numero porti qualcosa di nuovo, che questo qualcosa di nuovo sia il definirsi di una scelta di cultura, e che tale scelta debba esser considerata con attenzione. In primo luogo, mi pare presto evidente, per qualsiasi lettore avveduto, che un immediato approccio globale a tutti gli scritti raccolti nel numero riveli qualche cosa che va sottolineato: una certa compattezza non occasionale negli intendimenti del fare. Un risultato di questo genere implica ovviamente un tempo lungo di lavoro, certe intese su letture comuni, e una ricerca in cui l'accento particolare delle singole pronunzie si garantisce nelle operazioni di gruppo, e in cui le operazioni di gruppo si rinnovano continuamente in pronunzie particolari. Il* Portico *vien così precisando il suo discorso; e Artioli, Baratta, Bartoli, Bassani, Brunetta, Trebbi... ora lavorano con un comune modello operativo che, pur con diversi toni secondo i diversi autori e anche secondo i diversi campi, costituisce un parametro di comune generalissima osservanza.*

Si parla molto in questi anni — e non sempre con chiarezza — di lavoro di équipe. *Troppe volte per questa via si corre il rischio di* perdere il fine *della ricerca sostituendolo con una sorta di estasi comunitaria in cui ci si appaga; troppe volte si annulla il senso dei contributi individuali... Tra molti pericoli, mi sembra che il gruppo del* Portico *si sia mosso in modo corretto, in quest'ordine. Nessuna mistica di gruppo, nessuna paralisi dei contributi individuali, e, soprattutto, nessuna* perdita del fine. *Piuttosto che una forma imperiosa di modello autoritario pare che il gruppo tenda ad una comune* trend *orientativa, che, nello stesso tempo, è abbastanza ovviamente una resoluta scelta dei*

fini dell'uomo, una decisione della cultura. Una trend *di metodo, in questo ambito si definisce attraverso i diversi modelli di ricerca, o aspetti di modelli di ricerca, o anche frammenti di modelli che in esso confluiscono con diverse partecipazioni e diversa autorità da varie parti, e poi dal significato operativo, o, comunque, dal significato generale che offre.*

Se brevemente cerco di rintracciare questi motivi, trovo un convergere nelle scelte del Portico *di temi molto vivaci e attuali: alcune pratiche dello strutturalismo* linguistico, *certi aspetti della sociologia di Francoforte, alcune proposte della poetica di* Tel Quel... *Tutto ciò porta in generale gli scrittori del* Portico *ad una ossessiva (e significativa) attenzione alle ragioni linguistiche, a vedere nella lingua il campo più rivelatore per intendere l'uomo anche nei suoi aspetti di socialità. L'impegno è molto interessante; e non vi è certo nel mio intendimento nessuna volontà di rituali scambi di cortesia, e penso di essere abbastanza credibile quando affermo che, nel dir ciò, non voglio concedere nulla all'amicizia. Come chiunque sia veramente pregiudicato nelle cose che ci riguardano, ritengo che l'amicizia sia veramente tale se si faccia sollecitazione, e aiuto a chiarire, e collaborazione. Allora, vorrei qui esaminare il modello a cui ho fatto cenno. E' un modello moderno, è un modello attivo, è un modello che dà risultato, e, soprattutto, è un modello portato avanti nella consapevolezza delle sue relazioni interne ed esterne; d'altro canto, non vi è dubbio alcuno che gli amici del Portico siano nell'ordine che ci riguarda e che ci interessa, nell'ordine della ricerca « che vuole portare avanti l'uomo ».*

Peraltro, mi sia consentito qui di fare alcune domande. Prima di tutto, vorrei osservare che c'è qualche volta non so che compromesso tra i vari piani della ricerca: piani di ricerca scientifica (strutturalismo, sociologia...) *si inclinano su* piani di poetica (l'*écriture* di " Tel Quel... "); *e i* piani di poetica *cercano di servirsi, curvandoli, dei* piani di ricerca scientifica... *Le saldature sono difficili, non mancano forse le forzature... D'altro canto, è assai arduo vedere lo strutturalismo come un pensiero rivolto* en avant; *dopo vari tentennamenti, sembra che lo strutturalismo abbia scelto per una teoria degli universali o del « gioco dei dadi », e nessun rivestimento* scientifico *può togliere ad un siffatto indirizzo un forte accento di rigidità conservatrice, di « sistema chiuso », mentre la forza sollecitante dell'idea di* struttura *rischia di andar perduta nell'ipotesi di una scienza troppo sicura di sè. D'altro canto, tanto lo strutturalismo quanto la sociologia sono spesso l'estensione al tutto di una visione parziale, di una prospettiva di scienza particolare, e, caduta la forza innovatrice, rischiano di diventare degli* idola *paralizzanti. Quanto alla poetica di* Tel Quel, *essa è una poetica, appunto; e nessuno è ancora riuscito a far sì che le poetiche abbiano valore al di là del contesto letterario e artistico in cui nascono e in cui trovano la loro universalità; e si sa poi che la ripresa di una poetica del*

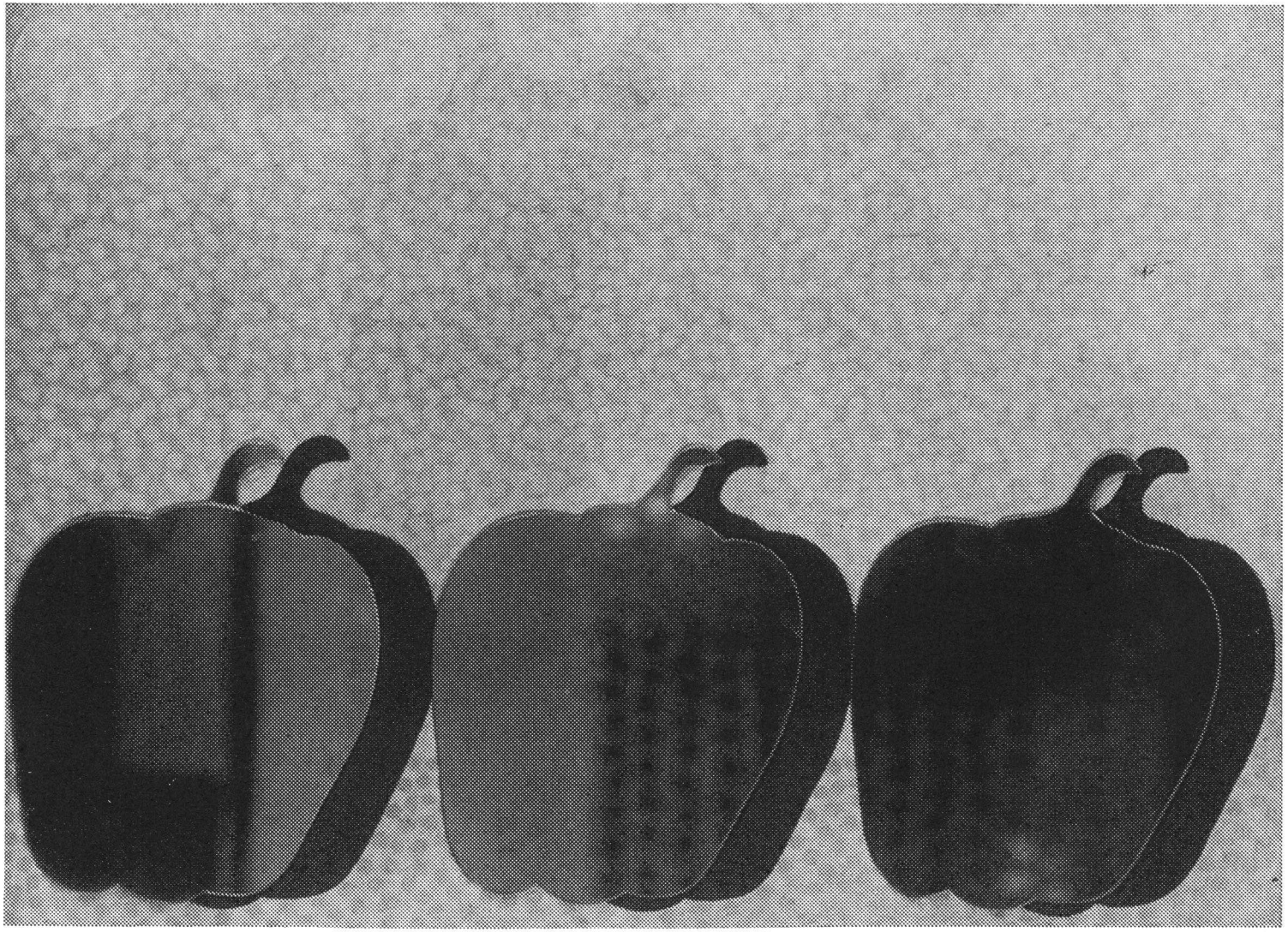
passato è sempre un felice fraintendimento. L'impulso en avant *degli amici del* Portico *è indubbio; ma la scelta di queste convergenze non rischia, alla lunga, di perdere questa spinta, di distruggerne la forza critica, di svuotarsi della spesso sottile, spesso vivace volontà di movimento?*

Penso che si possa a buon diritto credere che la forza di un pensiero non stia nella sua attualità immediata, nella sua conclamata e apparente presenza, ma nella consapevolezza (talora segretissima o nascosta, talora in un primo momento rifiutata dai più, talora addirittura tale da operare mascherata) *con cui esso prepara l'avvenire dell'uomo — questa cosa difficile che ci sta veramente a cuore. Ma resto come preoccupato nell'osservare che gli amici del* Portico, *se devono scegliere un fenomenologo, scelgono Merleau-Ponty.*

Nessuno riuscirà mai a far sì che io porti a questo filosofo le accuse banali che qualcuno gli ha fatto proprio in occasione della sua morte. Ci sono, peraltro, forse modi meno divulgati, ma più stimolanti, e tali da portare il discorso en avant, *di intendere la fenomelogia nelle sue piene relazioni con i connotati particolari della nostra civiltà. Resta, in ogni caso, che una* sistematica aperta *dell'imprevedibile, una sistematica correttamente* metodologica, *sembra essere più comprensiva, o, almeno,* più resistente *di un sistema* chiuso *in cui tutto è previsto... ma cui sempre qualche cosa sfugge — e si sa che anche un minimo scarto... Hegel... Ma no. Non mi dilungherò più oltre. Questa nota non vuole « con il suo piccolo cucchiaio » vuotare « un mare » così grande; essa vuole essere, oltre che il rilievo di alcuni risultati, anche un augurio... In questo senso, vedendo gli amici del* Portico *a Bologna, mi accadde, di dire: « Mantova sembrava lontanissima, ora si è veramente fatta più vicina ».*

LUCIANO ANCESCHI

Abbiamo sottoposto all'attenzione di Luciano Anceschi il materiale di questo nostro fascicolo quand'esso era ormai stato completamente elaborato e definito; il suo intervento ci obbliga, dunque, al *fuori-tempo-massimo* e ci pone, ora, nell'impossibilità pratica di dare in qualche modo soddisfazione alle preoccupazioni e agli interrogativi ch'egli ha voluto sottoporci in maniera così *rettamente* amichevole e partecipe. *Che fare,* allora? Dire, almeno, che il dubbio su Merleau-Ponty l'abbiamo avuto, noi e l'autore del saggio al quale abbiamo chiesto di *tentare* quel particolare discorso, non *dopo,* ma *prima* che cadesse su di lui la preferenza: il che non significa evidentemente che siano cadute tutte le incertezze e che siano cadute in special modo quelle cui Anceschi vuole soprattutto alludere. Del resto si potrebbe a questo proposito aggiungere che già la stessa operazione della *scelta di un fenomenologo* non aveva mancato di crearci qualche *turbamento,* e non certo per il fenomenologo naturalmente! E, poi, rimandare il *confronto* con il complesso, assai stimolante, delle questioni allineate da Anceschi, all'occasione di un prossimo fascicolo: si tratterà allora, forse, se ne saremo cioè capaci, di un confronto da condursi sui due piani della *ricerca* dei modelli e della loro *verifica* esperienziale. (n.d.r.).



Concetto Pozzati, 1969

Fig. 1

Franco Bassani

Appunti per una fenomenologia del linguaggio in Merleau-Ponty

In due momenti successivi il pensiero di Merleau-Ponty assume il tema del linguaggio nonostante la molteplicità delle riprese e, di conseguenza, dei testi che vi si riferiscono (1). Il liguaggio viene incontrato dapprima come un momento del fenomeno della corporeità, cioè come una possibilità del corpo, inteso come potere di comportamenti intenzionali — il parlare come il più significante dei comportamenti del corpo soggetto. Il secondo momento in cui ci si interessa al linguaggio, è quello in cui si prende a considerare l'essere per sé dell'autocoscienza: nella ripresa del fenomeno del Cogito, la parola si presenta come elemento costitutivo di esso. Il linguaggio si propone dunque come componente della corporeità significante ed, in seguito, come espressione di una immanenza, come struttura mondana del pensare. E' facile vedere, in queste due riprese, delle riprese, appunto, a livlli successivi, di vedute su un solo fenomeno: l'essere-al-mondo, l'e-sistere intenzionale — che è, a livelli successivi, prima l'intenzionare un mondo da parte di un corpo che compie gesti significanti, di cui il linguaggio è il più capace, e poi un io pensante che si fa pensante nella messa in forma parlande di un mondo.

Quello che Merleau-Ponty dice del linguaggio è fenomenologia perchè il linguaggio è assunto come momento costitutivo del fenomeno originario dell'io-mondo e considerato nel suo fungere all'interno di esso. E' necessario individuare la collocazione esatta delle affermazioni sul linguaggio di Merleau- Ponty, per poterle presentare come elementi di una fenomenologia, cioè come una presa sul linguaggio che non intende coincidere e quindi competere con una scienza del linguaggio, nè essere una « teoria » che presuma di poter parlare di fenomeni, senza indicare nel proprio fondarsi in essi il motivo della propria validità. Il piano su cui il linguaggio viene considerato è precisamente quello fenomenale, nell'accezione precisa che il termine assume nel complesso del pensiero di Merleau-Ponty.

Dei due aspetti del fenomeno, indicati in precedenza, intendiamo privilegiare il secondo e, di conseguenza, considerare il linguaggio all'interno del fenomeno originario, nel momento in cui si presenta come elemento dell'autocoscienza, quando cioè ci si accorge che la coscienza, che viene concepita come essere-al-mondo, pur non essendo una « soggettività » conserva tuttavia un'esi-

genza indeclinabile di questa, quella cioè dell'immanenza di sé a sé, della ripresa riflessiva come effettuazione del cogito; senonchè, questa coincidenza essere-al-mondo, pur non essendo una « soggettività », conserva tuttavia un'esistere, è subito smentita dalla constatazione che la chiusura su sé del soggetto non può essere effettuata che attraverso l'espressione come parola, in un gesto che ricollega l'intenzionalità aprente al centro della ripresa di sé.

LA RIPRESA DI SE' COME PAROLA

La forma di questa ripresa di sè è l'operazione della parola, il Cogito è un Cogito parlato; nell'atto dell'espressione il pensiero possiede se stesso non perché in esso offra un'immagine di sé, di modo che la parola o la frase sarebbero una riproduzione magica della coscienza, che questa saprebbe poi cogliere; niente di tanto chiaro ed obiettale nel pensiero per parole. Tuttavia solo nella espressione verbale il pensiero si fa consapevole di sé ed insieme del tema della sua intenzione; l'espressione in parola è la forma esatta che assume un'autocosicenza che si raggiunge solo come certezza di un mondo; l'autocoscienza di una trascendenza non può essere che un'espressione di sé in cui l'autopossesso è incorporato all'intenzionalità mondana. La parola come espressione della coscienza tetica del mondo e della coscienza irriflessa del sé, sarà l'elemento rivelatore privilegiato dell'essere di quella coscienza che in essa si compie.

Avendo incontrato il fenomeno del linguaggio come momento della riflessione, è in primo luogo il suo aspetto di parola e non di lingua che deve essere considerato: noi, diventiamo coscienti del nostro pensiero quando parliamo, ed in questa operazione è determinata ed espressa — fatta cosciente e fatta essere — la natura propria del Cogito. Esprimere in parola è intenzionare un significato; con questo si esclude che esprimere sia dare una traduzione percettibile ad un pensiero inteso come intuizione evidente di significati chiari e posseduti, trasporre in un sistema univoco di segni un universo compiuto di pensieri-significati. In questo ipotesi la parola *sarebbe un segno, non avrebbe un senso*. Da una parte si esclude che si tratti di un semplice evento motorio in terza persona, semplice comportamento verbale che si effettuerebbe secondo lo stile degli avvenimenti, quali sono pensati dall'empirismo. D'altra parte anche una riduzione del linguaggio a comportamento non sarebbe una riduzione al processo cosale, data la precedente acquisizione del carattere intenzionale del corpo e del comportamento. Tale duplice esclusione è già contenuta nella semplice constatazione che *la parola ha un senso;* è questo il primo fenomeno che deve essere fatto vedere. La parola è quell'operazione complessa di organizzazione di dati percettivi, che persegue ed insieme *è* il significato. Il pensiero non è prima della parola, il significato che viene perseguito non è un pensiero già fatto che nella parola cercherebbe un'illustrazione del tutto inessenziale al pensiero, del quale sarebbe ingiustificata l'insistente ricerca dell'espressione; questa è tanto insistentemente cercata poiché è l'istituirsi stesso del pensiero il quale si pone in essere solamente nella creazione parlante; il pensiero costituisce se stesso nell'istituzione della parola e l'invenzione di questa è l'autocostituirsi del pensiero. Se il senso non deve essere collocato al di qua dell'espressione, in una coscienza pensante preverbale, non può neppure venir situato al di là della parola, in un universo di significazioni costituite, cui i segni rinvierebbero in un automatico siste-

ma di traduzione; se così fosse ogni significato sarebbe la somma dei significati elementari, e secondariamente non sarebbe possibile la instaurazione né la trasmissione di significati non precedentemente posseduti. I fenomeni smentiscono la collocazione del significato altrove che nella parola stessa e le difficoltà della spiegazione idealistica come di quella empiristica del linguaggio derivano dall'aver mancato il fenomeno dell'immanenza del senso al significante.

L'INTENZIONALITA' SIGNIFICANTE DELL'OPERAZIONE ESPRESSIVA

La parola significante — il significante senz'altro — dà e contiene il significato, ma è appunto la maniera di questa inerenza che deve essere precisata. La singola parola, l'elemento, ha un senso, cioè un potere determinato di donazione di ciò che in esso è pensato; questo pensato della parola non è un insieme di qualità d'oggetto, suscitata alla presentificazione dall'operazione espressiva, e nemmeno l'immagine verbale della psicologia; è un potere attivo non un oggetto, *un'intenzione motrice che è il verso della parola.* Questo potere di movimento che è la parola è la risultante di operazioni espressive eseguite in precedenza, componenti parziali e successive di un movimento in fascio che convoglia in un senso prevalente una serie di intenzioni. Tale intenzione motoria, in quanto operazione del corpo pensante che intenziona parlando, non ha un termine totalmente determinato, così come in se stesso, in quanto movimento, non è fissato una volta per tutte nelle sue componenti; l'intenzione significante concretata nella parola, presenta una duplice indeterminatezza: quella del termine a cui apre, quella delle direzioni motrici che convoglia. Sarà possibile in seguito mostrare la radice comune di queste indeterminazioni; per il momento teniamo fermo che *l'operazione espressiva elementare — il pronunciare la parola, — è l'attivazione di questo movimento intenzionale non totalmente determinato;* il ciò, il senso, sono una tensione verso, che, aperta su un termine da definire o su un prolungarsi del tendere in altri movimenti espressivi, può convogliare in sé altre direzioni apprese, altri sensi. Quanto diciamo lo riferiamo alla parola in senso stretto, avvertendo che il tutto potrebbe venir riferito alla lingua con una modificazione che ci farebbe assumere a tema non più il corpo soggetto di intenzioni motrici, bensì il corpo-oggetto, prelievo astrattivo operato sul primo.

Se questa è la situazione dell'operazione significante isolata, elementare, esplicantesi nell'effettuazione di un minimo di significato, la considerazione del fenomeno intero dell'espressione nell'attivazione della sinergia degli elementi, consentirà di precisare la natura di quella intenzionalità che è il potere del significante, togliendo in parte quella indeterminatezza che le si annetteva. Esprimere, *parlare concretamente, non è pronunciare parole fornite di senso:* si ripete con questo la negazione che il verbalizzare sia il trasferire in un sistema di segni dotati di connotazione di senso univoca, un complesso di idee costituite nel pensiero; si aggiunge soprattutto, in conseguenza della concezione presentata dell'atto significante elementare che è il pronunciare una parola, che parlare non è nemmeno attivare i significati delle parole di cui ci si serve, componento qualcosa come una melodia motoria composta dalle singole intenzionalità dei significati; non si darebbe in questo caso *un* senso dell'espressione altrimenti che come sequenza di sensi intederminati, non legati che dal semplice accostamento successivo, dal momento che abbiamo tolto quell'unità originaria che sarebbe una coscienza costituente, in possesso dell'intera unità del pensiero. L'unità dell'espressione come

fenomeno è precedente ad ogni astrazione di elementi e la difficoltà risiede nella comprensione di questo concorso in un senso di una pluralità di materiali e di significati relativi.

In che modo, dunque, un significare più complesso e primo instaura un significato inedito sulla base di significati già dati, com'è possibile dire il non detto col già detto allargando il campo del dicibile con una vera e propria instaurazione di significato? Il senso di un'espressione non viene ottenuto per composizione, così come l'unità-cosa non è l'insieme dei suoi aspetti percettivi: è un *vuoto determinato* indicato e circoscritto dai significati dei singoli elementi espressivi utilizzati, mediante un gioco incrociato in cui quell'intenzionalità indeterminata di ciascuno dei termini, definendosi nell'accostamento, fa apparire ciò che non è contenuto in nessuna delle intenzioni, come il termine non tematizzato da nessuna delle singole espressioni. Si usano elementi espressivi noti, tematizzandoli in quanto significati posseduti, ma il loro potere non è di rappresentazione bensì di allusione; e l'allusione rinvia a ciò che manca al complesso dei significati utilizzati, ai quali si fa ricorso non per dirli in quello che significano, ma per far apparire quello che in essi ancora non è comparso, quel pensiero nuovo che si cerca di instaurare. *Si parla per sapere che cosa manca alla parola già detta, per pensare il pensiero non ancora pensato che pertanto viene circuito mediante i pensieri pensati, perché appaia come lo spazio delimitato dal loro intersecarsi.* Non esiste però ancora una parola unica che dica questo pensiero che appare come il termine non dato di una serie di movimenti espressivi intenzionali; il significato da esprimere si profila come il polo di riferimento delle Abschattungen tematicamente significanti, come l'unità della cosa percepita si dà come l'unità presuntiva non percepita di tutti i profili percettivi. Fungono qui come materiale percettivo le parole già disponibili, la cui apertura intenzionale indeterminata è passibile di tutti quegli aggiustamenti dai quali sorge ogni nuova espressione. Allo stesso modo in cui il mondo è il termine di movimenti convergenti del corpo, convergenze che contengono ed indicano il mondo come il senso della loro direzione, non come l'oggetto del loro sapere, lo stesso avviene dei significati in rapporto alle parole che li intenzionano; si aprono ad essi, li esercitano facendoli essere, senza produrli ad oggetto tematico di un'apprensione intuitiva; il senso rimane un'aspirazione muta del mondo parlante, una sorda presenza del mondo sonoro, qualcosa che progressivamente si profila attraverso delle Abschattungen, ma che in persona non si dà.

Quando la sommazione degli scarti dai precedenti significati ha raggiunto un valore apprezzabile, si può dire che qualche cosa è pervenuto all'espressione: « Benché solo le Abscattungen della significazione siano date tematicamente, sta di fatto che, oltrepassato un certo punto di discorso, le Abscattungen, prese nel suo movimento, fuori del quale non sono nulla, all'improvviso si contraggono in un'unica significazione e noi ci accorgiamo che *qualcosa è stato detto* » (2). Lo stesso avviene nella lettura di un autore che accostiamo attribuendo inizialmente alle sue parole il loro senso comune ed entrando a poco a poco in quel senso nuovo che l'autore conferisce loro. Solo a questo punto posso dire di un significato che è acquisito, che sono riuscito ad incorporarlo in un apparato di parola che non gli era destinato ed a rendere, così, disponibile questo significato. E' diventato qualcosa che ora so in quanto lo ho incluso in un giro espressivo che ora il significato abita, rendendosi per questa via disponibile come ogni altro apparato espressivo, frutto di un passo che ha generato il senso come una « deformazione coerente », una centrazione nuova del materiale.

Questa fenomenologia del significato può essere condensata in tre tesi che Merleau-Ponty presenta molto sinteticamente ma che contengono una ricca possibilità di sviluppi ed insieme indicano la perfetta consonanza di queste analisi con l'insieme delle sue tesi. In primo luogo « le significazioni della parola sono sempre idee nel senso Kantiano », « di conseguenza l'espressione non è mai totale » pur non avendo sottintesi; infine « la tematizzazione del significato non precede la parola proprio perché ne è il risultato » (3).

LA DISTANZA TRA SIGNIFICATO E SIGNIFICANTE E LA STRUTTURA TEMPORALE DELLA PAROLA

« Ciò che *vogliamo dire* non è davanti a noi, fuori di ogni parola, come una pura significazione, ma è solo l'eccedenza di ciò che viviamo su ciò che è stato detto » (4). Nell'operazione espressiva, atto congiunto del significante e del significato, è sempre all'opera una eccedenza del secondo sul primo. Il significato dunque è un'intenzione, un essere aperto a, un e-sistere eccedente, ed il pensiero nascente, quello che *vogliamo dire* è questa eccedenza, questa fuoriuscita da tutto quanto sappiamo, e possediamo nelle intenzioni già incorporate ai materiali espressivi. Il sapere pensante è una spontaneità che si ignora, « un pensiero che cerca di stabilirsi » (5) definendosi, trasformando così il proprio procedere in termini che ne siano il confine, la definizione. Ma questo arresto non è una presa trasparente su di sé che raggiunga la flussione intenzionale spontanea o che da un punto fisso la preceda. Il pensiero che si ignora non ha altro mezzo per venire in chiaro di sé all'infuori dell'espressione mediante la quale cerca un ancoraggio nel saputo. Certamente quell'intenzione che si precede come pensiero non può essere totalmente sprovvista di coscienza di sé, senza con questo decadere da intenzione aprente a processo in terza persona. Un Cogito tacito si esercita in ogni operazione dell'io, nella forma di una prova di sé ad opera di sé, che ha bisogno di essere esplicitata poiché non è altro che l'esistenza stessa come intersezione e scambio di un movimento intenzionale con un mondo. « Quel che si crede sia il pensiero del pensiero, come puro sentimento di sé, non si pensa ed ha bisogno di essere rivelato » (6). L'unico modo di prendere coscienza di sé trasformando questo Cogito esistente in Cogito cosciente è l'operazione espressiva. Il pensiero che cerca se stesso cerca delle parole; non è allora una illustrazione supererogatoria di cui il pensiero potrebbe fare a meno, o un insensato arresto nel suo procedere, ma un momento costitutivo del suo stesso procedere come pensiero, del suo essere pensiero, del suo intenzionare, significare. Significare è il movimento stesso del pensiero che si protende oltre le sue acquisizioni riflesse, che significa qualcosa di non ancora significato ma proprio sulla base di questo: di necessità è dunque una tensione tra il sistema delle sue ritenzioni — il passato, le significazioni acquisite — e delle sue protensioni — quel che vuole essere detto, l'inteso che costituisce il polo attrattivo, il futuro, — poiché il movimento dell'intendere significante che è l'esistenza-pensiero è lo stesso movimento di autotrascendimento della temporalità. L'eccedenza quindi del significato sui significati è la processione di un futuro, è il suo protendersi in quella direzione del campo del presente che si è convenuto di chiamare protensionale. Per quello stesso movimento per il quale le dimensioni temporali sono costituite in unità reale nella sintesi transitiva del presente, la protensione del pensiero che si esprime trova nella parola il suo presente, la sua sintesi transitiva, dal momento che in essa il passato linguistico

viene immesso nella prospettiva protensiva del significato; questo materiale di passato è attrattato ad esprimere il suo futuro mediante una decentrazione-ricentrazione, ed insieme quella eccedenza significante viene assimilata all'insieme dei materiali culturali passati facendosi presente come quel momento temporale in cui qualcosa ci è presente. La parola è questa sintesi transitiva che apre al futuro dei significati i significanti facendo ideali — dotati di senso — questi, reali, presenti i primi. La parola appare quindi come il momento di equilibrio — provvisorio e non totale, ma unico — del movimento dell'esistenza come unità dell'essere al mondo.

Non ogni parola è tuttavia instaurazione di un senso originario, poiché non ogni discorrere è un'invenzione: c'è un ripercorrimento dei significati acquisiti che si confina nell'uso degli strumenti cui si richiede, di ricomporre arrangiamenti significanti editi nell'ambito dell'insieme culturale rcevuto. Strumenti morfologici, sintattici, lessicali, generi letterari, tipi di racconto, modi di presentazione degli avvenimenti, vengono interpellati non per farli sensibili ad un'aspirazione significativa che chiede loro di essere fatta essere, ma perché resuscitino delle intenzionalità già altra volta agite e quindi già sapute dalle parole. Merleau-Ponty chiama questa la parola empirica; della quale sarebbe interessante indicare la convergenza con la parola inautentica sul modo del *man* di Heidegger, distinguendola dalla parola trascendentale, quella che appunto si costituisce come momento originario del tempo espressivo; essa creandosi il corpo gestuale si rende disponibile per sé e per l'intersoggettività, ed immettendosi nel registro dei segni, offre al pensiero successivo un significato ed un significante. Catturandosi, ha insegnato il trucco per catturarla a chiunque voglia raggiungerla, momento della storia del pensiero parlante e quindi di una storia trascendentale, ed insieme materiale disponibile per una storia ed un tempo empirici.

E' ricorso spontaneo il termine storia a proposito dell'avvenimento della parola. In realtà, come la parola ci è parsa, nell'unità dell'espressione, l'equivalente della sintesi del presente nella costituzione del tempo, come cioè abbiamo trovato nella prassi espressiva uno stile temporale, così ci pare di ravvisare in questa temporalità la radice della sua storicità. La parola è il luogo di una sedimentazione attiva che deposita nella lingua come totalità culturale dei materiali significanti, nuovi significati che, ancorati a questo materiale, ne arricchiscono il potere intenzionale; questo nel suo complesso non è quindi che il risultato di una serie ininterrotta di riprese istituenti, divenute istituti linguistici. Tuttavia perchè non si tratti di una semplice *aggiunzione* di significati che approderebbe ad un ampliamento qualsiasi della possibilità di parola, perché questa aggiunzione sia *sedimentazione storica* è richiesta da Merleau-Ponty una maniera particolare di aggiunzione del nuovo significato al vecchio, mediante l'operazione di incorporazione di un'invenzione di senso in una tradizione di significanti: *l'espressione del nuovo è la ripresa che pretende alla verità del passato.* « La parola, non contenta di andare al di là del passato, pretende di ricapitolarlo, recuperarlo, contenerlo sostanzialmente e, siccome non può darcelo in presenza, a meno che lo ripeta testualmente, gli fa subire una preparazione che è la peculiarità del linguaggio: ce ne offre la *verità* » (7). Tale affermazione non è riferita dall'Autore ad ogni tipo di linguaggio ma al linguaggio critico che, unico, tra i varî tipi d'espressione pretende ad un recupero esaustivo. Non intendiamo per il momento indicare, ripercorrendo una tipica dei linguaggi di cui l'Autore offre certamente gli elementi, come quell'intenzione di recupero sia un movimento presente in ogni tipo

di liguaggio, che solo in quello formale, critico, si fa predominante; ci basta per il momento indicare nell'intenzione di verità l'elemento costitutivo della struttura storica della parola. La parola riprende un passato sotto forma di significanti, il suo potere di aprire ha bisogno di ricorrere al passato ed ancorarvisi, non per tracciare per sè o per altri la propria storia, ma per farsi essere; insieme a questo momento ritentivo dell'atto d'espressione si impone il momento protensivo, quello per cui il materiale passato viene messo in prospettiva su un verso, un senso dell'intenzione significante; all'orizzonte di tutte le aperture operate dai significati, come realtà propria del mondo dei significati, sta una *presunzione di verità,* che funge da polo di attrazione comune a tutte le intenzioni significanti, così come la presunzione dell'unità reale della cosa è l'intenzionalità seconda che anima tutte le intenzioni percettive; l'intenzione di realtà sta all'intenzione di verità nello stesso rapporto dell'orizzonte « mondo » all'orizzonte « verità ». Opera cioè, all'interno di ogni apertura particolare eseguita dalla parola, un'intenzionalità fondamentale che si vuole apertura sulla verità. Questo momento protensivo non è un decollo verticale fuori del campo in cui si colloca l'esperienza parlante: l'intenzione è in una relazione essenziale con il passato di parola in cui si esprime, perchè intende essere la verità di esso; il pensiero riflesso si costituisce sempre sulla base di un'acquisizione originaria preriflessa, che nessun atto di pensiero può radicalmente mettere in questione ma cerca di recuperare in un movimento di esplicitazione; pensare e parlare è sempre esplicitare un già saputo, qualcosa di già contenuto da sempre nella parola, che attende tuttavia di *esistere,* nell'atto dell'apertura esplicitante e nella forma dell'apertura come verità. Quel già saputo originario — che, come è noto, è l'esperienza originaria del mondo, — funge da termine di rimando per la parola instauratrice di senso; questa è regolata da quello, poiché è di quel passato che la manifestazione pretende essere la verità; la verità è la struttura temporale della parola in quanto ripresa direzionale — e temporalmente direzionale — di un passato sulla linea di un'intenzione in esso implicata; inventare è sempre fare la verità del passato, la verità del detto è nelle intenzioni non ancora dette che devono essere riconosciute nel detto; questo avviene nell'incorporare in un passato di significati un'intenzione che ne istituisce il senso.

Concepita la verità come una messa in prospettiva del passato su un'intenzione significante che è la sua (del passato) preriflessa intenzione, rimane un ultimo problema da sollevare: quello del *verso dove* dell'intenzionalità significante veritativa. Che non è una questione metafisica, ma equivale a quest'altra, del tutto meno temibile: *che cosa* si dice quando si parla di qualche cosa, qual è il *che cosa* della parola? Ora una prima risposta sicura direbbe che la verità della parola è il mondo; (8) ma si tratta del mondo della percezione, oppure il mondo dei significati è una messa in forma — umana — del mondo percettivo? E se la nostra apertura al mondo è l'instaurazione del fenomeno della verità e verità di fatto e verità di ragione non sono di ordini differenti (9), è a questo punto che si deve sollevare il problema della ragione, instauratrice e norma della verità del mondo, come soggetto ultimo dell'intenzionalità parlante. Non intendiamo toccare questi problemi in tale formulazione generale che ci costringerebbe a prendere in considerazione le prospettive indicate dalle affermazioni liminari dell'opera dell'Autore e in particolare l'opera postuma incompiuta; ci limitiamo ad assumere questo problema nel suo emergere come fenomeno della prassi espressiva, nel suo stesso formularsi implicito come equilibrio sempre risolto del movimento aperto del parlare.

LA CIRCOLARITA' PROPRIA DEL PENSIERO PARLANTE

Con questa concezione della lingua che prende origine dalla parola e di questa che è un'espansione di quella, pare si sia eluso un grosso problema, quello della naturalità o meno del linguaggio. Se cioè l'operazione di costituzione ed espressione di significati si impone su materiali espressivi preesistenti, pare che assumiamo il problema del significare quando è già risolto in quanto ci collochiamo in un universo parlante, dove appunto non si tratta che di comprendere come, con significati dati, se ne possano far emergere di nuovi; pare in sostanza che si sia evitato di cogliere il problema del primo nascere della parola dall'insieme dei gesti di comportamento, che ci si sia accordato il fatto del linguaggio come qualche cosa che è, del quale non si intende porre la questione della natura. Assunto senza farne oggetto di questione il fatto del linguaggio, pare ci si sia data la possibilità di intenderlo sia come facente parte del mondano naturale, sia come una costruzione sovraordinata, a seconda che si pensi quel fatto che si assume non problematicamente come un dato naturale oppure come un evento instauratore, senza che vi sia un fondamento ad una scelta.

Ora è vero che si assume il fatto come qualcosa già da sempre costituito ed agente, ed è anche vero che si rifiuta di porre il problema della natura nel senso di origine e, di conseguenza, di optare per la naturalità o la convenzionalità del linguaggio. Rifiutata però la questione in questa formulazione alternativa, è possibile coglierla come l'espressione maldestra di un'interrogazione plausibile e pertinente: se il luogo d'origine dei significati è il mondo del comportamento e della percezione, se il gesto espressivo è intenzione di significati, in che rapporto stanno i significati mondani gestualmente o percettivamente intenzionati come poli di confluenza del movimento della soggettività corporea, e quel mondo di significati cui si apre l'operazione espressiva? Tra il mondo dei significati naturali, e il mondo dei significati espressi, artificiati? La portata del problema non è per noi facilmente intuibile, ma un primo aspetto semplificato di esso può introdurci alle possibilità di questionare che contiene. Quale sarebbe la conseguenza di una dipendenza diretta del mondo dei significati dal mondo dei sensi agiti e percepiti? L'espressione non sarebbe, in questo caso, che la ripetizione in un'operazione differente, di un identico termine, il dire ripeterebbe il percepire, il mondo dei significati sarebbe incluso nell'unico significato mondo. Se all'opposto, per sfuggire alle conseguenze di una dipendenza diretta, si negasse la relazione tra i due termini sganciando totalmente il significato dal percepito, la parola sarebbe pura creatività al di fuori del mondo della nostra intenzionalità corporea, saremmo cioè in grado di costituire un mondo al di sopra del mondo in virtù della parola che aprirebbe una reazione a catena capace di propagarsi illimitatamente in una sfera di autosignificanza irrelata all'ambito di apparizione originaria dei significati. Sarebbe doveroso indicare le incongruenze di ciascuna delle due risposte prese isolatamente, con i fatti, ed insieme le assurdità di una esclusiva autonomia o eteronomia del linguaggio. Preferiamo invece raccogliere brevemente la linea di soluzione dell'alternativa che pare di poter cogliere dai testi.

Ad ogni livello dell'attività significante, — quello del comportamento, quello della percezione, quello del linguaggio, — intenzionare un significato è mettere in forma un dato che è dato solo come significato, cioè già l'operazione vitale e percettiva non sono la registrazione di una forma naturale preesistente, ma l'operazione instauratrice di questa forma; il mondo stesso, il cosiddetto

mondo naturale è un artificiato del comportamento significante, il quale a sua volta è zavorrato dal pre-significato, quell'« inumano » « focolaio » di significati, che è ciò in correlazione col quale l'agire intenzionale suscita un mondo; agire, percepire, significare è essere in quell'« intreccio » o « chiasmo » o « carne » dell'io-mondo come processo significante che cresce su se stesso, non relazione di due termini; l'attività è sempre a tutti i livelli *prassi significante*, emanazione di un « io posso » non di un « io penso », prassi che è alle prese con un dato originario dal quale altrettanto originariamente si distanzia in un trascendimento costitutivo di forme. Se l'originario è una datità che si trascende, una chiusura che si apre, in esso sono costitutivamente connessi natura ed artificio, passività e costituzione; è il movimento dell'e-sistere che cresce in una circolarità di continua provocazione — risposta, tutto insieme corporeo e significante: il mondo dei significati è questo progressivo avvolgersi su se stesso del mondo corporeo-percettivo.

Ritroviamo a questo punto la questione fondamentale che, nella sua formulazione generale, si lasciava da parte poco sopra, ma sotto un aspetto più limitato e preciso che ne consente un accostamento. Ci si domandava prima quale fosse in definitiva il tema del significare, il verso dello esprimere; se ora si è in grado di dire che il significare è il crescere su di sé del circolo dell'io-mondo, se ogni parola detta diventa lingua, cioè mondo che deve essere ripreso nel perseguimento del significato, chiedersi quale sia la verità del significare si riduce ora a domandare come il fatto originario sia norma a se stesso, come questo circolo autocostituentesi sia norma veritativa a se stesso. Ripetiamo, per maggior precisione, che cosa stiamo cercando di indicare: visto il linguaggio come lo sviluppo autonomo dell'aprirsi del fenomeno originario dell'essere-al-mondo, constatata in questo movimento originario di trascendimento ad un tempo una fatticità ineliminabile come quel preriflesso che precede già sempre il pensiero, ed insieme questo movimento stesso di trascendimento come potere di apertura aprente che è il pensiero significante, ci domandiamo se la direzione di questa storia del significare sia comandata da una qualche istanza interna al movimento stesso, la fatticità presignificante o la tensione del trascendimento; e, dato che questa direzione è la presunzione di verità, questa si fonda sul passato del linguaggio o sul suo futuro?

E' certo che la presenza di questo duplice ancoraggio del linguaggio, l'uno nel fattuale, l'altro nel normativo, il mondo e la verità nella loro solidale autocostituzione, deve regolare ogni concezione dell'autonomia del linguaggio; questa autonomia è tale non perché escluda i riferimenti ed i termini di questi, ma perché li contiene e si pone come la loro operazione. Non si potrà quindi fondare il linguaggio fuori del suo riferimento al mondo percettivo o indipendentemente dal riferimento al mondo dei significati ed alla sua presunzione di verità, fuori del suo passato o fuori del suo futuro. Che cosa dunque farà l'unità della direzione significante, il fatto o il senso? Se il fenomeno originario è veramente quale viene pensato e colto nell'apertura dell'essere-al-mondo nel quale sono sempre già all'opera un dato passato e un'intenzione aprente, come elementi di un'unità che è prima, il movimento che li collega e sul quale si dispiega il loro fungere come elementi di una struttura aprente, di una presentificazione, non può essere che il movimento stesso della temporalità, questa unità che si costituisce come l'unità presente di due distensioni. Fondamento veritativo del linguaggio è la temporalità. Questa è cioè insieme la struttura del movimento originario della coscienza è il movimento dell'e-sistere che cresce in una circolarità di continua provocazione plausibili tali affermazioni sarebbe necessario richiamare la concezione della tem-

poralità avanzata dall'Autore di cui ci occupiamo; ci si limita qui a richiamarne brevemente quell'idea direttrice che può rendere accostabile l'idea che avanziamo. Ricordiamo l'identificazione operata da Merleau-Ponty della temporalità col fenomeno della presenza e di questa col fenomeno originario dell'essere-al-mondo; di conseguenza nella temporalità si conferma quella analisi della soggettività che rifiuta di contrapporre l'in-sé al per-sé, la coscienza e la cosa e che vede in essa quell'autopresupposizione continua che è la struttura della temporalizzazione. Quetsa coscienza-tempo che rifiuta di fondarsi in uno dei due termini — l'in-sé o il per-sé — da cui deriva ogni affermazione di assolutezza è essa stessa quel fenomeno originario che fonda la sola verità, secondo l'Autore, possibile, media cioè tra l'assolutezza e l'insignificanza, una verità di stile temporale. Uno sviluppo completo delle anilisi del linguaggio di Merleau-Ponty non può avere che un esito ontologico; il fenomeno cioè dell'espressione può prodursi solamente in un universo in cui il pensiero non sia sapere totale e l'essere sia in via di presentificazione; il linguaggio richiede cioè una coscienza che sia prassi intenzionale nella autocostituzione della temporalità.

1) I testi di cui ci serviamo e che ci pare contengano l'essenziale di quanto formalmente affermato dal Merleau-Ponty sull'argomento, sono i capp. VI della Prima parte e I della Terza parte della *Fenomenologia della Percezione*, il I e II saggio (Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio, Fenomenologia del linguaggio), raccolti in *Segni*, ed infine uno dei Corsi di Sorbona tenuti dall'Autore su *Le scienze dell'uomo e la Fenomenologia.*
2) Segni, trad. it., pag. 125.
3) Idem, pagg. 123-124.
4) Idem, pag. 115.
5) Phénoménologie de la Perception, pag. 463.
6) Ibidem.
7) Segni 110 - 111.
8) Phénoménologie de la Perception, pag. 456.
9) Idem, pag. 451.

LA BIENNALE N. 64/65 — **Franco Barnabei:** Levi Strauss e la critica delle arti figurative. — **Annie Goldmann: Blow-up:** un'analisi. — **D.B. Kuspit:** L'antifilm di Antonioni. — **Armando Brissoni:** Lo strutturalismo matematico nelle sculture di Vantongerloo. — **Jarorlav Pokorny:** La critica politica e sociale nella recente drammaturgia ceca. — **Giuseppe Bartolucci:** Tecnica e improvvisazione dell'Open Theatre. — **Renzo Chini:** La fotologia: metodi, problemi e prospettive.
Redazione: Venezia - S. Marco, Ca' Giustinian, 1364.

NUOVA CORRENTE N. 46/47 — **Italo Calvino:** Appunti sulla narrativa come processo combinatorio. — **Giovanni Sechi:** Giuseppe Guglielmi o della satira lussuosa. — **Giuseppe Sertoli:** La parola bianca di Sylvia Plath. — **Tino Ranieri:** Significati e tendenze del linguiaggio cinematografico d'oggi — **Giuseppe Bartolucci: L'oggetto ambiguo** ruzzantiano.
Redazione: Via Lattuada, 26 - Milano.

ICINIO MANENTI

SUZZARA (Mantova) - Via Baracca, 43 - Telefono 51480

LABORATORIO SPECIALIZZATO PER RIPARAZIONI TELEVISORI — APPARECCHI RADIO ED ELETTRONICHE IN GENERE

Vendita esclusiva di Televisori

Radiomarelli



Vasto assortimento
mobili componibili
per cucina in metallo
formica - legno

Le più grandi marche di

Frigoriferi
Lavatrici
Cucine a gas
Mobiletti per tutti gli usi

F.lli Guadagnin

Piazza delle Erbe, 23
Piazza Concordia, 17

Mantova - Telefono 20308

DUCA DI MANTOVA

« il meglio in calzature »

46100 MANTOVA
CORSO UMBERTO I, 36
TELEFONO 23777

MOBILIFICIO
ARREDAMENTI
DI OGNI STILE

Merlo Aldemio e Figlio

CUCINE SCOMPONIBILI

✤ SCIC

Piazza 80° Fanteria - Via Agnelli, 4
Viale Pompilio, 10/a - Tel. 27687
MANTOVA

LIBRERIA - CANCELLERIA

La Russa

Depositario esclusivo:
CASA EDITRICE
Dott. ANTONINO GIUFFRE'
Milano

MANTOVA - Via Bellalancia, 7
Telefono 21.255

Gino Baratta

Struttura e tecnica nell'opera di Roberto Di Marco

Per giustificare la scelta di un autore come Roberto Di Marco, può essere utile dichiarare subito da quali presupposti si intenda partire, da quali convincimenti critici e teorici si vuole muovere per leggere l'autore privilegiato. Un presupposto è dunque da rinvenire nella convinzione, ormai abbastanza pacifica d'altronde, che a qualificare il linguaggio come tale non concorre esclusivamente il fatto che ha un senso, e che perciò il linguaggio poetico ha in se stesso il proprio centro di proliferazione ed un trasparente congegno intrinseco. Quando I. A. Richards parlava della *dinamica contestuale* della parola, in una sua opera del '36, già individuava la tematica oggi recuperata e rinverdita da un Foucault. Infatti, allorchè il filosofo francese insiste nell'asserire che si ritiene di aver raggiunto l'essenza stessa della letteratura non più interrogandola a livello di ciò che essa dice, ma entro la sua forma significante, si dispone a riecheggiare i termini generali dei formalisti russi, attraverso le mediazioni opportune della *Nuova Critica* americana.

Da questo primo presupposto si muove il gioco di obiettivazione linguistica che, dentro al linguaggio, crea uno spessore, un'area nella quale il linguaggio non riflette che se stesso, scomponendosi e ricomponendosi nei propri elementi. In questo modo il linguaggio esamina se stesso, mettendo in rilievo che la sua funzione specifica è quella, appunto, di rappresentare parole e quindi mettere a nudo la propria intrinseca natura *logocentrica*. Dunque il linguaggio trova in sé la possibilità di osservarsi quale oggetto staccato dalla propria dimensione; sdoppia le due facce da cui è costituito: quella del linguaggio che narra e quella del linguaggio che analizza la sua medesima funzione narrante. In altre parole: il protagonista è il linguaggio, che come personaggio rappresenta se stesso drammaticamente; nel contempo, avverte di giocare questo ruolo, che distacca criticamente da sè, quasi fosse una epidermide da cui è diviso, grazie ad una specie di intercapedine critica.

Ci sembra questo un presupposto importante per indicare come tale doppia faccia del linguaggio sia presente non solo in Di Marco, ma nel complesso della narrativa, o denarrativa, contemporanea.

Non è senza ragione che oggi i denarratori istruiscono il processo alla letteratura borghese, macroscopicizzando il processo tecnico dell'operare là dove la letteratura, fino a ieri, ha inteso camuffarlo o, quanto meno, minimizzarne la funzione. Si capisce allora come la letteratura di oggi intenda proporre se stessa come segno che si autogestisce, che significa se stesso e rinuncia così all'intento persuasorio e consolatorio che ha, invece, caratterizzato la letteratura borghese in senso stretto. Risulta inoltre chiaro l'interesse che l'operatore d'arte rivolge

oggi alle tecniche narrative, quando lo vediamo impegnato ad abolire il personaggio, la arbitraria continuità narrativa, la dimensione spazio-tempotale antropocentrica, la discriminazione *sacra* tra scienza e letteratura. Difatti le tecniche narrative, tradotte oggi al lettore nel loro funzionamento intrinseco, disvelano in senso critico la prevaricazione che la grammatica borghese del romanzo ha compiuto nei confronti del lettore. Il denarratore rinuncia al ruolo tradizionale di accompagnatore di chi legge, per avventurarsi insieme al lettore nello spazio immaginativo nel quale il romanzo costruisce se stesso, tutto carico di implicazioni mondane, corporali e materiche. Proprio a questo punto avviene l'incontro tra scienza e letteratura, cioè tra marxismo inteso come metodologia di organizzazione-modificazione del mondo e letteratura, che sulle ragioni materialistiche trova la possibilità di fondarsi come metaletteratura. Questa, di volta in volta, si espliciterà come parodia della Letteratura, come metascrittura quale consapevolezza *scrittoria* a livello di poetica interna alla pagina, come smontaggio della mitografia letteraria. Tutto ciò comporta una reinvenzione totale della sintassi narrativa e, soprattutto, una condizione assolutamente povera dell'operatore d'arte. Il quale, di momento in momento, si trova di fronte al problema di sfuggire alla prigione di un linguaggio alienante e alla necessità di ipotizzare un linguaggio liberatorio. La situazione è delicata: l'operatore attuale in quanto intende con il proprio intervento radicalizzare le ragioni del mondano, intanto si trova contro una organizzazione linguistica borghese che non gli può essere utile strumento operativo, proprio perché rappresenta la sublimazione di quella concezione del mondo che egli vuole, invece, negare. In questo senso il denarratore si trova nella necessità di partire da una specie di tabula rasa linguistica per costruire la nuova grammatica, non prima o dopo, ma simultaneamente alla concreta modificazione del mondo. Solo a questa condizione l'operatore saprà offrire sul piano letterario esiti capaci di essere la testimonianza, l'omologo, la chiarificazione critica della quotidiana trasformazione del mondo in senso concreto.

A questo punto non è necessario mutuare da Foucault la relazione ipotetica fra scrittura curiologica, geroglifica, simbolica da una parte e sineddoche, metonimia, catacresi dall'altra; basta prendere a prestito dal filosofo la nozione di *spazio tropologico,* nel quale identificare lo spessore che il linguaggio acquista a se stesso. Questo spessore risulta, cioè, da certe costruzioni tecnico-formali, inventate dalla nuova retorica: artifici e *trucchi* che rendono vivacemente esplicito il modo in cui il linguaggio muove se stesso o l'opera, narrando se stessa, si costruisce.

1) LA RELAZIONE

Con forza il vento scuote il fogliame – con troppa forza – con forza media – con eccessiva forza – con debole forza: ora, togliamo di mezzo il fogliame: un vento scuote con nessuna forza, oppure, un vento con troppa forza non scuote nulla.

L'esordio de *La relazione* (1) sembra un campione sufficientemente probante del modo operativo di Roberto Di Marco. Si ha infatti un inizio disposizionale che sollecita una comoda *allure* da romanzo che narra una storia. Ma subito la declinazione denotativa della forza del vento (*troppa, media, eccessiva, debole*) con l'implicita intenzione referenziale contrasta, anzi cancella l'inizio di tono de-

scrittivo. Al migliore effetto cancellatorio contribuisce inoltre l'aggressione dall'esterno dell'autore: « *togliamo di mezzo il fogliame* », che è strumento utile a mettere a nudo subito l'artificio su cui sembrava reggersi l'esordio. La disgiunzione è alla base dell'alternativa. Questa, a sua volta, è un trucco; è solo apparente e illusoria dato che è costituita da due soluzioni i cui rispettivi termini fingono il movimento senza, in realtà, operarlo. Nella prima soluzione (« *un vento scuote con nessuna forza* ») la negazione è nel modo, nell'ossimoro; nella seconda (« *un vento con troppa forza non scuote nulla* ») il carattere fittizio del movimento è dato dalla mancanza dell'oggetto. Il lettore si illude di poter scegliere tra il positivo o il negativo, tra l'assenza o la presenza; ma l'autore lo delude. L'offerta riguarda il probabile, il possibile, un niente effettuale o, se si vuole, una presenza realizzabile solo con l'immaginazione. Se funzionasse la relazione, *il rapporto,* direbbe A. Porta, allora avremmo una piattaforma, un'area su cui far muovere la storia o un *genere*. Ma proprio sulla eventualità e sulla ipotesi è fondato il progetto (2). Si può propriamente parlare riguardo a Di Marco di un illusorio movimento di attacco e di stacco dall'oggetto; è questo movimento di avvicinamento e di allontanamento dall'oggetto a caratterizzare il rapporto con l'oggetto che è, a sua volta, ambiguo e polivalente per propria natura. Si ha una volontà di aderire o, magari, di definire l'oggetto e, insieme, l'opposta volontà di contraddirlo, di contrastarlo: ecco quanto caratterizza l'improbabilità dell'avventura. L'oggetto è polisenso: di volta in volta è la *realtà* marxisticamente intesa come il dato da trasformare, da formalizzare; è l'io inteso come *ingannevole mare della pura interiorità;* è il contesto socio-economico di un paese mitico, ormai *passato alla storia* (la Sicilia?); è altro ancora. Comunque il modo di aggredire la *realtà* è sempre formale; cioè l'autore dispone di tecniche formalizzanti fondate severamente sulla costruzione e l'invenzione retorica. Il *come se* (quale congegno previlegiato), la finzione come spazio immaginario inducono l'autore alla ricreazione e, perciò, al recupero e al conseguente lavorio mimetico (ma nel contempo dissacratorio) di situazioni ermetiche congelate in emblematico lirismo. Si veda per es.: « *perciò tendeva sempre l'orecchio al tumulto del cuore di lei che rossava i bordi dei suoi occhi* »; « *ora di tanto è sufficiente un cespuglio intricato di parole* »; « *fanciullo m'hanno insegnato l'amore fra le macerie* ». Tali modulazioni si rilevano fin dai primi *frammenti* de *La Relazione,* anche mediante il reperto archeologico fissato nella metonimia *fanciulla-urna:* una evidente *citazione* da riportare alla topica iconografica vascolare. La citazione si amplia, però, annoverando nomi propri quali *Cassandra, Giuditta, Cassiopea,* o aggettivazioni apposizionali quali *lungoviso, primofiore, donna sottile con la tunica a larghe falde*. Da Quasimodo a Scotellaro si distende l'inganno in cui Di Marco invece non cade. La compostezza della citazione, della metonimia è infatti dissacrata grazie alla presenza di contigue soluzioni linguistiche ed immaginative assolutamente opposte. Perciò se abbiamo il classico rapporto *fanciulla-urna,* troviamo l'altra faccia della finzione in certi ductus aggressivi o volutamente plebei (« *lei voltando la schiena con un movimento della groppa se lo toglie di dosso l'adultero squattrinato* »); oppure si può sottolineare la contaminazione dei toni diversi nella discrepanza connotativa di due termini contigui quali *asparagi* e *roseto* (« *il sangue fu raccolto con i secchielli e portato ad annaffiare gli asparagi e persino l'intero roseto* »).

Attraverso la citazione, la contaminazione dei registri tonali, attraverso la parentetica che consente alla immaginazione di rallentare il proprio ritmo inven-

tivo, Di Marco fonda il carattere illusorio-delusorio della finzione poetica. Così anche il motivo della morte (che, certo, si muove nell'area delimitata in cui sono collocate le invenzioni e gli artifici immaginativi) ubbidisce al metaforismo formale al quale la pagina di Di Marco è improntata. *Thanatos* è dunque metaforizzata dalle *dodici vie tutte cieche,* fra cui non si sceglie; dalla *medesima covatura* cui *tutti senza fretta si giunge;* dalla indecisione nella scelta e, in fine, dal *dubitare della verità del bene come del male* (3).

2) CONTRAPPUNTI

Il testo de *La Relazione* comparve nel 1962. F. Leonetti ne era stato « coautore », in quanto era stato pubblicato in obbedienza ai « nessi preferiti » di Leonetti stesso. Le pagine di Di Marco in questa sede possono davvero prestarsi ad una lettura di frammenti, intessuti sull'analogismo fulgurato. Certi esiti sembrano raggiunti più per uno sforzo di concentrazione che per una loro intrinseca sostanza. Questa non è tanto ricca, infatti, da potersi allargare e distendere in un discorso a trama più ampia ed articolata. Certamente non casuale è la citazione (*Giunto a un crocicchio ti vidi: non c'eri*) che Leonetti compie per indicare il fatto che nel giovane palermitano la *denotatività della lingua è rovesciata.* Dove la sottolineatura sembrerebbe mettere in evidenza l'eccezionalità della soluzione proprio nella misura in cui Leonetti ce ne dà l'esempio più straordinario. La non peregrinità della soluzione è invece documentata dalla collazione delle pagine de *La Relazione* e di quelle di *Contrappunti* (4). Qui le prime sono riprese attraverso una serie di interventi, di tagli, di aggiustamenti, di varianti insomma, tendenti tutte a diffondere sull'intero tessuto grammaticale-sintattico una sequenza di soluzioni metaforico-analogiche, le quali insieme riescono a caratterizzare lo specifico della prosa di Di Marco: uno specifico che si chiarirà mediante una serie di esemplificazioni.

Un aspetto dominante del procedimento ritmico-sintattico è da ritrovarsi nella frequenza del *verbo amplettente*: « *e pare che il supplizio a lui proprio non importi* » (p. 129); « *finchè la sua zattera in questo fosco mondo conduci* » (p. 130); « *la vita irreparabile noi tutti recitiamo* » (p. 137); « *da allora in poi in quella casa più non torno* » (p. 139); « *qualcuno mi precede nel cammino che al mare conduce* » (p. 140); « *ma ciò io non consento poichè la lotta considero come un affare esclusivo* » (p. 140); « *gonfio di sangue il fazzoletto ha perduto* » (p. 147); « *brutti sogni la notte gli prepara* » (p. 161); « *dunque nel fuoco con circospezione si muove* » (p. 162); « *il fidato consigliere ivi accumulare tecniche dopo lo eccidio attivissimo non potè* » (p. 200). Il verbo amplettente regola il ritmo della scrittura non solo nel complessivo giro della frase, ma presiede alla contiguità da parola a parola, così da divenirne misura di durata, interna clausola ritmica (5). La pagina di Di Marco si muove pertanto a livello alto, spesso ellittico grazie anche alla concentrazione ottenuta attraverso l'uso di una altra soluzione sintattica quale l'*ablativo assoluto.* Se ne vedano alcuni esempi: « *Riunite le due parti consegnate le deleghe – Marco Vinicio e Publio Pucione mogi mogi hanno preferito il triste esilio – Nino Paceco pure* » (pp. 130-131); « *dilatato cuore* » (p. 133); « *multipla di anima fluida* » (p. 134); « *scontate le notti mestruali e il rauco giorno appagato* » (p. 148); « *concesso ogni conforto* » (p. 150); « *complice la pioggia* » (p. 168); « *spartite equamente le cure* » (p. 198); « *tolti gli ormeggi* » (p. 202). L'ablativo assoluto è, in primo luo-

go, il centro di coagulazione di certi scatti immaginativi subito frenati e fissati in formula chiusa; in secondo luogo, rappresenta lo strumento della mimesi e, quindi, della ironizzazione del topos classico. Si riprenda il primo esempio trascritto. Il dettato è di scansione latina, anzi latino-repubblicana; i nomi Marco Vinicio e Publio Pucione sono smorzati di solennità e di epicità dal *mogi mogi* e ironizzati dalla contiguità con Nino Paceco, che ritroviamo nella galleria de *I Nomi* con *Gian Nino Augellin, Amilcare Calcaterra, Umberto Mattagliano, Geronimo Piccolomini, Leonida Zappelletti, Brunetto Ladini, Aristide Zappelletti, il cavalier Sacchetti.* Sono questi alcuni dei personaggi di « *Palermo, teatro mancato d'Europa, polipo e metropoli fittizia* ». Questo gusto della deformazione o contaminazione nomenclatoria lo si ritrova, del resto, anche nella contiguità di nomi aulici (*Cassandra, Cassiopea*) e di altri normalizzati mediante il sintagma articolo determinativo + più nome proprio di persona. Nel complesso la pagina di *Contrappunti* offre numerosissimi campioni di *distassi*: « *voglia l'idea che abbiamo di te non tradirti* » (p. 134); « *quando le candide mani non ancora separate agli occhi vicini vedevi apparire* » (p. 134); « *anima perversa fra le aragoste, nel mondo in cui vivono segregate* » (p. 138); « *e ad animare di vita umana il grigio costante non riuscivano* » (p. 140); « *colpa non ne aveva nessuno del suo destino* » (p. 141); « *accendeva lei in tutti noi sonni pagani* » (p. 143); « *soltanto s'impara a zoppicare se si vuole* » (p. 146); « *non saremmo distruttori noi europei di antiche civiltà* » (p. 150); « *isola anche tu comunità singola a te venire non posso* » (p. 153); « *sparpagliata intelligenza penosamente inerpicandosi lungo nulla al mondo dai confini girevoli a losanghe* » (p. 199).

Questi esempi palesi di distassi (o di scatti semantici, se si riconducono le estrapolazioni al loro contesto) si spiegano soltanto se si tien presente che l'operazione di Di Marco è rivolta prevalentemente al linguaggio. Quello della narrazione è uno spazio mentale coincidente con lo spazio linguistico. Il disordine della pagina è solo apparente, in quanto la pagina stessa tende a riordinarsi nel momento in cui il discorso immaginativo attualizza le sue leggi interne, che fanno tutt'uno con quelle del linguaggio. Partendo dal presupposto che l'immaginazione sia l'unico strumento di modificazione del dato, del reale, Di Marco inverte la prospettiva tradizionale, in quanto il virtuale immaginativo viene potenziato fino alla sua attualizzazione; si giunge così alla negazione del dato percettivo mediante il funzionamento del meccanismo immaginativo ([6]). Il procedimento immaginativo scommette sull'ipotetico; è inoltre *tensionale,* in rapporto negativo e contrastante con il-già-dato; è insomma un progetto di organizzazione del reale attuato unicamente con la manipolazione del linguaggio e con l'ordinamento retorico dello stesso. In tal senso la parola diviene il nucleo di una ricca proliferazione semantica: i rapporti primari e secondari tra un semantema e l'altro scaturiscono dalla loro contiguità connotativa. Si spiegano in tal modo certe allitterazioni: « *e i sonagli che porti e le chincaglie, nacchere e cianciane fanno (caciare) frastuono da Eden festante* » (p. 136); « *a mezzanotte vengono innanzi le maschere e tra i fischi tracchi e serpentelli salutano il rogo del vecchione* » (p. 206). Così si giustificano i calembours: « *quindi precedimi in tutto, Precedente, Predecessore* » (p. 140); o particolari risultati analogici: « *ma poi di notte sul ciglio-smeriglio delle onde figurati che orme figurati che ombre* » (p. 173).

Da tutto ciò risulta evidente che l'ordine morfologico ubbidisce essenzialmente alle proprie regole interne, magari sovvertendo (come si vedrà) l'ordine

cronologico, proprio del congegno percettivo, ma non di quello immaginativo. Il continuum spazio-temporale permette la ubiquità degli elementi (cose-fatti-figure-accadimenti) che ritroviamo in *Contrappunti*. Il rovesciamento dei tempi verbali, le inversioni descrittive degli eventi realizzano un importante processo di decronologizzazione. La direzione orientata viene a mancare; la decapitazione del cronologico, a tutto favore del morfologico, è ottenuta mediante la avvertita cura rivolta al significante, al formale. Le pagine di *Contrappunti* sono fitte di esempi: « *infinite passeggiate all'incirca meridiane* » (p. 134); « *remota vagava tra le gite del pensiero in solitudine* » (p. 135); « *noi che mi chiamiamo a rispondere mai più del passato faremo un lungo viaggio molto tempo fa; così anche mi chiediamo se già allora nei primi tempi sarà dato svolgere le mansioni semplicemente, senza molti contatti col pubblico* » (p. 144); « *intanto che oscillava subito s'estingue* » (p. 146); « *si bevve, si ascoltarono musiche nel gran salone e intanto danzeranno le egiziane e le fiamminghe* » (p. 147); « *dopodomani vanno e tornano dall'aver recitato* » (p. 150); « *sugli spalti lustri scintillavano i riflessi di dodici stelle e mi tormentano* » (p. 152); « *Giuseppe scese le scale di corsa, si ritrovò sulla piazza un anno dopo e nulla gli era più famigliare come un tempo* » (p. 161). Alla prefigurazione temporale dell'ultimo esempio si può aggiungere un palese caso di sincope spaziale: « *nei secoli sucessivi si esigerà una sempre minore ingeunità che conduce necessariamente dove* » (p. 138). Ci sembra risulti evidente che lo spazio-tempo è immaginario-linguistico. *Contrappunti* offre inoltre un ricco inventario di soluzioni analogiche a livello non solo di parola (come già si è visto), ma di frase, di pagina. Il funzionamento di questo congegno permette di avvicinare le metafore mettendone in evidenza i legami connotativi a partire da particolari semantemi dominanti. Ne diamo un solo esempio: « *Occupano le dimore boschive ed i meandri dell'anima conciliante, frattanto lei conversava tra le amiche perduta con ogni probabilità per sempre* » (p. 154). Dove i rapporti di connotazione possono essere rilevati con il grafico seguente:



Nello spazio immaginario, carattterizzato dalla ubiquità, si muovono i *personaggi pronominali: Lei, Lui, Egli*. Si presentano a volte con nomi propri: *Giuseppe, Giuditta*. Ma sono evanescenti nella loro mutabilità fisionomica. *Io-loro, egli, lei, lui* sono fantasmi, sono pronomi personali, centri di evocazioni multiple, direbbe ancora J. Ricardou.

A completamento dell'esame *formalistico-retorico* di *Contrappunti* si può rilevare in Di Marco la volontà di continuare i vari universi linguistici della letteratura, della politica, della economia e della quotidianità per raggiungere un pastiche che, al limite, riesce a mettere in crisi l'apparente monotonalità alta e un po' rarefatta della pagina. Ecco un esempio: « *Una buona zuppa fa buon soldato, una buona donna un buon marito, e allora Cesare, dovendo battere Vercingetorige, ordinò che fossero aperte le dispense e che i soldati vi attingessero a volontà. E quindi spiegatemi cosa sia la potenza considerata da un punto di vista militare, poichè nella guerra, come mezzo per dirimere le controversie fra le Nazioni, o ci si crede o non ci si crede; e spiegatemi anche cosa sono le controversie e che c'entriamo noi che ne sappiamo ben poco* » (p. 190; ma cfr. anche

a p. 189). L'esemplificazione ci dà ancora la possibilità di fare un rilievo. Cioè, ne *La Relazione* così come in *Contrappunti* il lettore assiste a certe personali inflessioni di umore dell'autore, a certe sue lunghe rabbie autobiografiche, le quali, invece, non si ritroveranno nei romanzi successivi. Di Marco sta perciò lentamente rinunciando ad essere egli stesso attore, un personaggio fra gli altri. L'ultima tentazione ermetica, quella cioè di polarizzare intorno a se stesso il-dramma-della-umanità, è la più difficile da superare, in quanto richiede non la cancellazione dell'io, ma una sostanziale invenzione linguistica, immaginativa e retorica. Solo dopo averla acquisita l'io si fa così trasparente da costituire semplicemente un diaframma biologico (e non psicologico) fra uomo e mondo.

3) FUGHE

Nel romanzo *Fughe* l'ex locanda malfamata, così come il derivato grattacielo incompiuto, rappresenta la *metafora strutturante* l'intero discorso. Rappresenta cioè, una invenzione così pletorica da determinare la costruzione complessiva, non certo estrinseca ma sostanziale, del romanzo. L'ex locanda assume il ruolo di una situazione tanto imprescindibile da teleologizzare non solo la trama vorticosa dell'avventura, cioè della finzione, ma lo stesso *environment* dentro al quale, a vortice, si muovono i personaggi. La fuga è invece la *metafora espressiva* in quanto, come motivo, ordina, controlla e scandisce sintatticamente e stilisticamente il procedere immaginativo di Di Marco. La fuga è inoltre la metafora dell'avventura dello scrivere, omologia di uno pseudopicaresco movimento della mente. Di fatto *fugace, apparentemente adirezionale* è l'esplosione analogica della pagina. Cioè, apparentemente adirezionali sono l'allargamento e la dilatazione della avventura, poichè essa ha *sia* un suo punto di irradiazione (la locanda) *sia* un perimetro-limite rappresentato dallo spazio circoscritto della locanda.

Perciò il romanzo di Di Marco è incentrato su due metafore in antitesi: la locanda-grattacielo da un lato e la fuga dall'altro. I personaggi si presentano, quindi, in una condizione nella quale possono muoversi solo fittiziamente. In realtà vengono a trovarsi in un'area morta, nel punto di tangenza di due movimenti centripeti uguali e contrari. I due fulcri di movimento (locanda-fuga) sono dotati di uguale forza attrattiva, la quale perciò lascia immobili i personaggi, equidistanti come sono dai rispettivi punti d'attrazione. Il luogo privilegiato occupato dai personaggi è dunque quello della frizione: in questo spazio immaginario ed illusorio, in sè non autonomo, in quanto esiste, per-l'altro-da-sé, i personaggi si esercitano e si esplicitano nei loro umori, nelle loro congetture e velleità.

Sottolineato l'aspetto costrittivo delle dimensioni spaziali, si capisce come la fuga sia unicamente ipotesi, supposizione, progetto entro cui i personaggi stessi trovano una illusoria finalità al proprio immaginare (7). Non solo: anche l'immaginazione linguistica s'illude ed illude il movimento entro uno spazio simulatamente topologico (8). Nello stesso modo l'avventuroso, il picaresco, è progetto di volta in volta camuffato e discoperto mediante un procedimento tecnico che dalla descrizione dell'azione ne perviene *solo in un secondo tempo* al senso. Perciò il personaggio si avventura nella ricerca di un senso ipotetico fino a pervenire al senso istituito come proprio; rinuncia alla fine ad ogni interpretazione ambigua del segno. Ci sembra tipico, in tale ambito, il ruolo giocato dal moncherino nella relazione (nell'allacciamento) tra Giustina e Ascaniaccio. Conseguentemente lo smascheramento delusorio è biassiale: si riferisce cioè al personaggio e, insieme, al let-

tore. Compresi enrambi nella finzione di uno spazio pseudotopologico, in questo stesso gettati ed abbandonati in seno ad una illusoria e illimitata avventura, sono infine violentemente restituiti alla legge di gravitazione ed all'orientamento comune. Proprio con questa falsa arbitrarietà avventurosa, l'environment finge il labirinto (9) solo per destituirlo di ogni fascino e per ricondurre, al limite, l'io narrante alla coscienza teorica. L'io non potrà continuare a credere che il libro scriva se stesso, diventato tutt'uno con il muoversi della immaginazione.

Ogni scrittura ha la propria metascrittura: così Di Marco ritrova la metascrittura in una vigile coscienza teorica che invade le pagine di *Fughe,* con l'intendimento di chiarirle e di ordinarle. Nell'intero romanzo si rilevano l'intervento e la polemica antinaturalistica: « *Lo scenario secondo l'appercezione empirica per il momento preferiamo differire* » (p. 13); « *Ora le impalcature naturalistiche della notte sono appunto il silenzio e l'oscurità, ma nel loro interno stesso sorge la necessità di trascenderle queste impalcature che sono soltanto l'aspetto più comune e familiare di ben altro che succede* » (p 12); « *La visione panoramica era questa: nulla, non un lampo, non un barbaglio di forma chicchessia* » (p. 14); « *E' ormai pieno giorno, fra poco poi sarà tarda sera: una duplice ironia* » (p. 30).

Tecnicismi come *scenario, impalcature, visione panoramica* sono i parametri dentro i quali si è presentato il descrittivismo tardo-romantico. Il *narratore* si sarebbe ben guardato dal tradire la schematicità della propria operazione introducendoli nel testo. Di Marco invece li inserisce nella pagina; sottopone il sacro modulo paesaggistico ad un processo di riduzione, ricavandone proprio i tecnicismi che compaiono nel testo. Il lettore non può più identificarsi nel paesaggio e neppure nella situazione. Ci sembra che in questo modo risulti chiaro che il romanzo non è altro che quello che succede tra autore e lettore.

La polemica antinaturalistica nega la determinazione borghese e, nel contempo, propone l'immaginazione, il progetto dell'indeterminazione in senso marxista. Ma Di Marco ricorre ad un altro artificio tecnico per negare l'ordine per via immaginativo-lingiustica: si serve dello straniamento. Il rapporto sessuale fra Giustina e Masin, l'allacciamento, è descritto sotto metafora cosale, a livello linguistico denotativo-referenziale. Si veda per es. a p. 14: « *All'inizio Masin s'era lasciato andare con la solita veemenza, ma subito si rese conto che l'apertura non era apertura di nulla e si trattava d'una forma biologica in sè transitoria e velleitaria, l'irriducibile ambiguità della natura cioè* ». E più avanti: « *Così l'allacciamento cominciò a perder quota. Fu così che Masin scelse la ritirata, di fronte all'ostinazione di lei. Questa decisione, che deve pur avere ragioni obbiettive formidabili, in definitiva mette in luce il coraggio di riconoscere francamente la sconfitta subita a causa dell'improvvisa mollezza del mezzo impiegato* ». Così nella terza parte del romanzo tutta la sequenza dell'allacciamento fra Giustina e Ascaniaccio è condotta con la referenzialità linguistica della fisica e della meccanica: « *Ma la Giustina, sempre dormendo, si molleggia all'indietro fino a raggiungere, anche se non del tutto, la posizione originaria. Quindi Ascaniaccio aumenta gradualmente con ogni precauzione la trazione necessaria e tutto ricomincia, ed è chiaro che per ora il moncherino agisce come una leva di prima potenza* ».

Se vengono estrapolate parole come *apertura, forma biologica, perder quota, ritirata, mezzo, trazione, leva di prima potenza,* appare chiaro che l'intenzione dell'autore è precisamente quella di dissacrare il cerimoniale consueto dell'amplesso erotico. Di Marco si rende conto che la grammatica del romanzo borghese ha sempre camuffato l'atto sessuale, circondandolo di un'aura di mistero e di com-

mozione. Inoltre è ben consapevole che su questo camuffamento grammaticale e sintattico si è fondato l'ordine borghese, la speciosità di una morale pudorata. Si tratta dunque di rifiutare il metaforismo borghese e di *degradare* l'amplesso fino a normalizzarlo, spogliandolo di ogni crisma di eccezionalità. Lo straniamento compie l'esorcismo.

Un non diverso uso dello straniamento Di Marco propone nella descrizione dei rapporti tra Giuseppe e Mariarosa. Ciò si spiega tenendo conto che le due coppie di personaggi (Masin-Giustina e Giuseppe-Mariarosa) rappresentano una specie di *doppio* e le loro immaginazioni e congetture una sorta di duplicazione. Le storie di x e di y costituiscono una specie di parallelismo alla cui base, come denominatore comune, sta la fuga (A). Si ottiene così lo schema:

$$\frac{x(=\text{prima coppia})\quad y(=\text{seconda coppia})}{A(=\text{fuga})}$$

Inoltre le loro storie sono raccontate in combinazione alternata. Cioè, agiscono nello stesso spazio e progettano una stessa fuga, se pure con ritmo sfasato. Infatti Masin e Giustina intessono il loro progetto di fuga in un tempo fittizio che è parallelo al tempo narrativo, mentre nell'ipotesi di Giuseppe e Mariarosa il tempo fittizio finisce con il superare il tempo della narrazione. Questo va rilevato agli effetti della struttura del romanzo. Se, invece, ci poniamo il problema del tempo in assoluto all'interno del personaggio, scopriamo che il tempo non scorre, anzi è come congelato nella immobilità: cioè non esiste. Di fatto non si ha un termine *a quo* da cui farlo scorrere, nè un termine *ad quem* cui farlo giungere. Che ciò avvenga, è reso chiaro dal fatto che l'io narrante frequentissimamente ci assicura che nulla è accaduto, che nulla è cambiato, che la fuga non è avvenuta, anzi che la fuga non è che un evento possibile, ma non realizzato. In altre parole abbiamo un io narrante che si dichiara nemico dei personaggi, ne mette in crisi i progetti, le congetture, cerca di alterarne le fisionomie, presentandoceli quali pazzi, schizofrenici. « *Ma il punto era questo: da che luogo fuggire? ed è il luogo che parla* » (p. 54); « *Ma la fuga, lasciatemelo dire, sembra oggi un'ipotesi alquanto inverosimile data la forza del condizionamento* » (p. 81); « *ma non è successo niente di nuovo, e questo è noto* » (p. 110); « *ma è impossibile avere dettagli dato il regno delle ipotesi interno al quale ci muoviamo* » (p. 223). L'io narrante tenta perfino di negare i personaggi (si conoscevano Giuseppe e Mariarosa?). Di Marco ottiene tutto ciò negando i nessi di causalità all'interno della immaginazione.

Concludendo con la parafrasi delle parole stesse di Di Marco, *Fughe* è il romanzo dove l'io narrante si interroga soltanto su ciò che sta immaginando. In questo senso trovano la loro funzione alcune pagine finali dove la parola si fa protestata coscienza dell'operare e sceglie se stessa quale testimone del proprio muoversi nella immaginazione e nel progetto. Si assiste ad una sorta di rivolta della parola contro il proprio fabulatore, cosicchè questi è indotto ad autocitarsi, a compiere una fondamentale e sempre rinnovantesi esperienza della parola, che, pur sentendo come propria, è spinto a risemanticizzare a distanza obbiettivata.

4) TELEMACHIA

Telemachia, in ordine di tempo, è l'ultima opera di Roberto Di Marco (10). Anzi è un *progetto* di opera, visto che l'autore in sede di disamina critica mette

in discussione il concetto di opera dimostrando come sia, al limite, inaccettabile, ed asserendo che « in definitiva, il *progetto* non è che la Ricerca Operativa della Letteratura, o meglio di quella Letteratura che si dà specificamente come Ricerca di Letteratura, ed è dunque la metodologia dell'operare letterario specifico per una Letteratura, dicevamo, di indeterminazione-contestazione » ([11]). Qui troviamo i presupposti che ci consentono di insistere sul fatto che *Telemachia* rappresenta un'avventura di pensiero che si muove in maniera autonoma, sorretto soltanto dalle proprie ragioni interne; pensiero reso assolutamente adulto dall'assenza, almeno conclamata, di un io narrante, di un io-autore che predetermini e quindi guidi il pensiero nella propria storia. L'avventura del pensiero è perciò anzitutto la drammatizzazione del proprio funzionamento. In questo senso il pensiero descrive se stesso e, ciò facendo, cava da se stesso il materiale da descrivere. Così avviene che la autenticità della pagina è subordinata alla coerenza con cui il pensiero risponde alle proprie direttive formali. Di Marco quindi opera sulla forma, cioè sul linguaggio: e ciò possiamo sostenere avvertiti dalle stesse parole dell'autore « Oppure, se, agendo sulle *forme* e sul linguaggio, si riesce a liberarsi dai limiti dell'Ordine e ad opporre ad esso valida contestazione che ne trascenda l'immediatezza, in qualche modo è che per il tramite delle *forme* e del linguaggio si è finito con il dissacrare e porre in crisi lo schema *gnoseo-antropologico* sottostante alla *norma,* e quindi in definitiva si è agito in direzione di contestazione dell'Ordine e delle sue *strutture;* ma ciò dipende, appunto, dalla consapevolezza che *forme* e linguaggio non hanno vita reale se non nell'ambito di tutta una serie complessa di relazioni, connivenze, interazioni, mediazioni, ecc. con la storia, col Luogo, con gli Ordini, con le *strutture,* etc. » ([21]). Quindi Di Marco implica alla base del progetto letterario una nuova coscienza del mondo, del reale, coscienza che l'autore mostra di possedere, almeno in considerazione delle fitte pagine delle *Ipotesi per una letteratura di contestazione* ([13]). Anzi possiamo affermare con sicurezza che *Telemachia* altro non è che la metafora operativa di questo testo di ricerca. Infatti il pensiero (che si muove in *Telemachia,* che è *il* personaggio, che discute con se stesso per negarsi come determinazione e, negandosi come tale, tensionalmente si afferma come indeterminazione e progetto), il pensiero non è che l'altra faccia del discorso teoretico delle *Ipotesi.* La dimensione filosofico-critica ha subito, è chiaro, una metamorfosi in *Telemachia:* viene qui fondata essenzialmente sul registro retorico della funzione, della invenzione dei temi che nascono partenogeneticamente dal proprio superamento. Il pensiero non imita che se stesso, fa eco al proprio articolarsi; il discorso non si riflette che nella propria immagine. Questa è sostenuta dalla struttura linguistico-retorica; in questa il discorso trova la testimonianza del proprio esistere avventuroso. In *Fughe* noi troviamo: i riferimenti impliciti ed espliciti ad *altra sede,* i richiami illudenti-deludenti a *Danze* ([14]), il recupero di temi appartenenti ad opere *dei tempi andati (Nausicaa, la casta Cassiopea),* i ripetuti progetti di identificare l'io narrante con Telemaco, la presenza di personaggi che sono specchi per abbacinare il lettore, invenzioni fittizie finalmente negate. Tutte queste componenti entrano nella struttura di *Telemachia* che è perciò una grande figura retorica, una grande immaginazione. Questa figura rappresenta lo spazio su cui il lettore può rischiare. Il lettore è pacifico; ma quando si sente dire che l'immaginazione è lo strumento della indeterminazione e che questa rappresenta la molla per la trasformazione della realtà, allora il lettore viene implicato direttamente, scosso nella coscienza, obbligato a considerare l'opera che sta leggendo « *come*

una propria esperienza possibile di carattere operativo e immaginario insieme ». E' questo il significato più preciso dell'invito che l'autore rivolge al lettore a « *ragionare attorno ai fatti* », a « *fare egli stesso il libro* ». Ci sembra infatti che Di Marco tenda ad ottenere l'*impatto percettivo* tra opera e lettore, ma in una dimensione competitiva, di sfida, di insinuazione sconcertante. Questa dimensione competitiva, a sua volta, si risolve in *Telemachia* in pagine che altro non sono che la declinazione metaforica di certi *numeretti* di *Ipotesi*. Si veda per es. in T. « *Giacchè la Letteratura non deve più raccontare il mondo o ciò che essa va fantasticando su di esso; ma deve riuscire a costituirsi, se vuole continuare ad avere degli scopi intrinseci, come luogo di esperienza possibile e concreta che appartenga agli Altri, ai lettori ed alla loro quotidiana routine sociale e di prassi* » (15). Dove ritroviamo il concetto di una letteratura che tende ad « ipotizzare la possibilità » e il « progetto di una condizione di realtà diversa » (16), dove ricuperiamo il particolare concetto di autonomia dell'arte che Di Marco ha precisato in polemica con il realismo socialista; dove, infine, rinveniamo la metafora illusoria della seguente proposizione importante di *Ipotesi*. « *Certo che l'opera è anche, fisicamente, un oggetto, di autore, di lingua, di modo, di nessi, etc. Ma si costituisce come Letteratura, ed è questa costituzione la Letteratura, soltanto nel suo essere specificamente mondanità, cioè processo di rapporti nel mondo, col mondo* » (17).

Si potrebbe continuare con i confronti, per ribadire alla fine la convinzione che *Telemachia* è il luogo delle *citazioni*, dell'approfondimento della indeterminazione in chiave operativo-retorica. Ma questa è pure l'opera in cui l'autore apostrofa direttamente il lettore. Al VI capitoletto è deputato il ruolo della delusione irreparabile: « *Chiavi di lettura per questo libretto io non so indicarne; (...) il lettore non sarà accompagnato nè dall'autore in persona come narratore dei fatti, nè dalla finzione dell'io narrante; nè, infine, si può dire che qui siano allora i fatti a narrare se stessi, inquantochè, come si può vedere, non sono propriamente dei fatti narrati o narrantisi a reggere la cosiddetta trama di tutto quanto il libretto* ». E' chiaro. Il lettore rimane solo; è deluso nell'attesa, dopo essere stato per cinque capitoli sfidato a dare una chiave di lettura. Non casualmente l'autore scopre il trucco, l'artificio, solo a metà dell'opera. C'è una specie di elencazione crudele dei topoi critici più allettanti e stimolanti: l'io narrante, il libro che si narra, o, più facile, l'autore in persona che conduce per mano il lettore. Niente di tutto ciò vale: il lettore aveva scommesso ed ha perduto. Inoltre, per un eccesso di crudeltà dell'autore, per un suo gusto di disturbo, il lettore incontrerà in vari punti dell'opera una serie di annotazioni (di solito le trova a piè pagina o collocate per inciso, ma qui, invece, coordinate « *ai fatti i quali ragionano su se stessi, e spesso alla lontana soltanto* »), annotazioni che distolgono violentemente il lettore dall'abitudine di leggere con « *nostalgia tolemaica* »; cosicchè rimane abbandonato in una molteplicità di congetture. Con la loro pletorica volontà di disorientamento alcuni incisi sono di una evidenza sfrontata. « *Ma nel complesso non vi sono novità sensazionali. Tuttavia, anche se poco appariscenti le novita ci sono e hanno tutte un preciso significato. Abbiamo prima elencato le novità essenziali, ma, ai fini dell'esito conclusivo, altrettanto essenziale è la assoluta mancanza di novità. E diremmo anzi che proprio qui, nel presente bisticcio, vada ricercato il principale significato* ». Si vede come tutto sia giocato sul paradosso, sull'antitesi, sul calembour (ma l'autore ci ha preceduto ed ha scritto: *bisticcio*) logico-con-

cettuale, fino ad ottenere una completa cancellazione del senso. Non in sede di « *poetica* », ma in sede retorico-operativa, formale, Di Marco direttamente suffraga l'affermazione, per altro ormai diffusa, di J. Ricardou: « C'est bien l'ordre des mots, des paragraphes, des chapitres qui détermine l'axe temporel où se produit la course contre le sens » ([18]).

Ancora: si è visto come in *Fughe* Di Marco avesse sostenuto la sua polemica antinaturalistica; ora, in *Telemachia* la punta si fa più sottile, più precisa. La *contea dell'immaginazione* dalla quale Di Marco progetta la letteratura come *ipotizzazione del nuovo e del dopo,* non concede nulla al già-dato, alla percezione; anzi da quell'area l'autore può ironizzare sulla letteratura *conservativa rispetto* alla costituzione-già-data. « *E allora dunque non v'è dubbio che, almeno per una sua parte cospicua, l'esperienza del rapporto dovrà avere la sua sede altrove che nelle immediate vicinanze della percezione normale, territorio, questo, d'altronde, da lungo tempo oramai coltivato ad apparenza e nutrito, anzi conformato, di legale astrazione* » ([19]). In questo modo il lettore è continuamente avvertito della inesistenza del senso unico, della natura assolutamente immaginaria, retoricamente truccata dell'area in cui si muove. A dimostrazione di ciò e per concludere si può affrontare il problema *dei* personaggi. Il personaggio è un progetto: spesso si sostituisce, o finge di farlo o gioca con l'io narrante, a sua volta illusorio. All'io narrante il personaggio si presenta come casuale coagulo di parole, di pensiero. Quando cioè l'avventura scrittoria si fa spessore, sedimento di significanti, costellazione aperta di analogie mentali, allora il personaggio profila la sua fisionomia e si dà un nome: Telemaco, Evelina, Tilde, Beatrice. *Telemaco:* il nome carico di suggestioni connotative comporta una alternata successione di focalizzazioni e sfocalizzazioni del mito. Infatti l'andare a ritroso, il portare il *fardello delle origini,* il progettare il recupero dell'*Arché di natura* costituiscono altrettanti momenti di focalizzazione del mito. Invece, il procedimento a ritroso « *entro all'Immaginazione come prodotto sociale di modificazione* » riporta alla cancellazione del mito. Anzi si potrebbe aggiungere che Di Marco tenda a scorticare la pelle eroica del personaggio, mediante il paradosso ironistico: « *Ma secondo le usanze degli eroi Telemaco era giunto con ritardo, assorto e melanconico si poneva in disparte silenzioso* », oppure, « *Menelao che di gloria* ecc. *spaventò la bella Elena, ma traendosi in disparte come si conviene agli eroi valorosi e forti* ».

Ma torniamo alla questione dei personaggi per dire che l'autore non sa nulla di questi, o, almeno, ne sa quanto ne possono sapere i lettori. Perciò rimangono spessori congelati di parole, di analogie linguistiche. In questo ambito le parole di Tomachevski possono chiarire ulteriormente la questione: « Le héros n'est guère nécesaire à la fable. La fable comme système de motif peut entièrement se passer du héros et de ses traits caracteristiques »([20]).

Le strutture delle opere di Di Marco e la loro realizzazione tecnica, improntate come sono al tenore della retorica, ottengono almeno un esito importante: cioè sono riuscite a farci percepire il discorso in sè, nel suo articolarsi e disarticolarsi grammaticale-sintattico, nel suo costruirsi attraverso le regole retoriche che sono un tutt'uno con il funzionamento ritmico-sintattico della frase. E' chiaro che la coscienza teorica di Di Marco è sempre implicita nella operazione stilistica; e per coscienza teorica s'intende qui coscienza di ideologia, visione marxista che sempre è sottintesa nel modo di formare dell'autore, al punto che egli intende presentarcene la modulazione metaforico-immaginativa

in sede di letteratura. Noi abbiamo cercato di leggere l'opera di Di Marco epochizzando *momentaneamente* sulle *idee* e rimandando di volta in volta la possibilità di muoverci in questa area, nella intenzione di sottolineare l'artificio, la macchina delle strutture, il corredo figurale con la convinzione prevaricante di condurre una lettura *tendenziosa*.

1) *Il menabò 5;* il testo è seguito da una *Notizia su Roberto Di Marco* stesa da F. Leonetti, il quale conclude: « Così ho scelto dal romanzo-poema-getto, sottopostomi e lasciatomi in altra tecnica balia, e che è una specie di lunga fattura contro l'ordine. (In quanto lettore di un *testo* continuo, e che ancora ha varie possibilità, più volte sorprendenti, può darsi che io sia *coautore* di quanto appare qui, con i miei nessi preferiti) » p. 328. Da cui appare evidente che Leonetti è consapevole di aver fatto della pagina di Di Marco una lettura di tendenza, quasi per far combinare la soluzione stilistica con « un certo idillismo ermetizzante » che Leonetti ha rilevato in sede di lettura critica.
2) Tutto ciò può essere ulteriormente chiarito con le parole di J. Ricardou: « En la fiction, le réel et le virtuel ont même statut parce qu'ils sont l'un comme l'autre entièrement gérés par les lois de l'écriture qui les instaure » *Problèmes du nouveau roman,* Seuil, Paris, 1967, p. 29.
3) Può essere importante sottolineare come già ne *La Relazione* sia presente il motivo del *viaggio* (cfr. p. 313) che prelude al posteriore *Fughe.* Anzi il fatto che questa pagina non compaia nei successivi *Contrappunti* induce a pensare che l'autore abbia accantonato il motivo, ma solo per approfondirlo, per districarne la interna struttura potenziale e per restituirlo poi in *Fughe* (Feltrinelli, Milano, 1966), ormai ampliato dal respiro di un interno dibattito teorico.
4) *La scuola di Palermo,* Feltrinelli, Milano, 1963. In rapporto alla prefazione di A. Giuliani, cfr. ora la posizione di Di Marco in uno scritto di L. Pignotti: *Una presentazione per Di Marco e Testa?* in *Nuova Corrente,* 37, pp. 64-66.
5) La presenza del verbo amplettente può essere rilevata anche in A. Ceresa: *La figlia prodiga,* Einaudi, Torino, 1968. Sarebbe quindi interessante approfondire il rapporto Ceresa - Di Marco riguardo alla questione.
6) Sul rapporto immaginazione-percezione cfr. *Gruppo 63 Il romanzo sperimentale,* Feltrinelli, Milano, pp. 157-159.
7) Scrive Di Marco in *op. cit.:* « Ecco perchè, allora, in una metodologia sperimentale fondata sulla funzione dell'Immaginazione acquistano gran valore i termini operativi di *Ipotesi,* di *Progetto,* e di dimensione del *Possibile* » p. 158.
8) Per quanto ne sappiamo, l'idea di uno spazio topologico sarebbe possibile rilevare in maniera chiara solo in un recente *romanzo* di Vincenzo Agnetti: *Obsoleto.* All'Insegna del pesce d'oro, Milano 1968. Cfr. Costa, *Guida del viaggiatore immobile, Malebolge* n. 5. G. Baratta, *L'idea topologica di un denarratore,* Gazzetta di Mantova, 4 maggio 1968.
9) E' chiara la funzione centrale che questa *figura* svolge nel romanzo contemporaneo ultimo. A volte il labirinto è *finto,* altre volte è superato e negato come in certe pagine di H. Heissenbüttel, altre ancora è presente ed ordinato: se ne trova la chiave e lo si percorre pacificamente. In questo ultimo caso pensiamo a E. Sanguineti ed al suo *Giuoco dell'oca,* Feltrinelli, Milano, 1967. Sull'argomento cfr. S. Battaglia, *Mitografia del personaggio,* Milano, 1968, p. 501. G. Matoré, *L'espace humain,* Paris, 1962, pp. 167-168; G. Baratta, *Paradossismo e ironia, Quindici,* n. 14, pp. 33-35.
10) Einaudi, Torino, 1968. Alcune pagine dell'opera erano comparse in *Nuova Corrente, op. cit.* col titolo *Gli aforismi di Telemaco.* Altre in *Marcatré* 23-25.
11) *Marcatré* 16-18, p. 10.
12) *Marcatré,* 8-10, p. 64.
13) Questo lungo saggio si può leggere in *Marcatré* 8-10, 14-15, 16-18, 23-25.

14) Conosciamo alcune pagine di *Danze* (lavoro ancora inedito) cfr. *Marcatré* 14-15, pp. 104-109. Il fatto però che Di Marco si riferisca ripetutamente in modo esplicito a tale opera senza averla tuttavia pubblicata induce a sottolineare 1) che l'autore *cita* se stesso senza offrire il referente; 2) che il lettore disattento è posto nella condizione più disarmata, mentre quello attento può ludicamente discoprire il trucco della citazione che è solo parzialmente (e in ciò sta l'alibi dell'autore) infondata.
15) *Telemachia,* p. 42.
16) *Marcatré* 14-15 p. 127.
17) *Ibidem,* p. 129.
18) J. Ricardou, *op. cit.* p. 110.
19) Affermazione questa suffragata anche da T. Todorov: « Ce à quoi toutes les figures s'opposent c'est à l'indescriptible; et l'indescriptible (ou ce qui ne mérite pas d'être décrit) est le naturel: ainsi l'ordre des mots *habituel,* la combinaison de mots *courante* ne font pas figure car ils vont de soi. La figure est donc une opacité de sens, l'absence de figure une ouverture vers la signification référentielle abstraite ». T. Todorov, *Littérature et signification,* Larousse, Paris, 1967, p. 69. Nello stesso cfr. *Appendice: Tropes et figures.*
20) In *Théorie de la littérature,* Seuil, Paris, 1965, p. 296.

TEATRO N. 1 — **Germano Celant:** Azione povera: conoscenza tecnico linguistica, prassi gnoseologica. — **Michelangelo Pistoletto:** Lo zoo. — **Frederic Rzewski:** L'improvvisazione, forma di dialogo perduta. — **Giorgio De Marchis:** Temporalità dell'immagine. — **Jannis Kounellis:** Del corpo, del comportamento, del naturale, del vivo come autenticita teatrale. — **Marc Fumaroli:** L'attore comico o il commediante mascherato: in margine a Towards a Poor Theatre di J. Grotowski. — **Filiberto Menna:** Il teatro del Bahuaus. — **Edoardo Fadini:** Teatro della contraddizione, teatro dialettico, teatro della corruzione, teatro della distruzione. — **Eugenio Barba:** Il teatro kathakali. — **Giuseppe Bartolucci:** Il Living dal **prodotto** all'azione: Paradise now.

FILMCRITICA N. 195 — **Edoardo Bruno:** La sua giornata di gloria: introduzione e dialoghi. — **L. Bunuel - J.C. Carrère:** La via lattea. Con introduzione e premessa di **Bruno** e **Mancini.**
Redazione: Piazza del Grillo, 5 - Roma.

QUADERNI PIACENTINI N. 37 — **V. Rieser - M. Volterra:** Movimento studentesco, PCI e centro sinistra. — **Cesare Cases:** Una barca carica di utopie. — **S. Bologna - F. Ciafaloni:** I tecnici come produttori e come prodotto. — **Enrico Deaglio:** Condizione dello studente e ideologia del medico. — **Franco Cavallo:** Lotta contro gli ospedali psichiatrici.
Redazione: Via Poggiali, 41 - Piacenza.

CINEMA 60 N. 70 — **Gerad Langlois:** Bunuel: la via lattea. — **Roland Barthes:** Strutturalismo e semiologia. — **Mino Argentieri:** Avanguardia a politica culturale nell'URSS degli anni '20. — **Roberto Alemanno:** Gli scricchiolii del ghiacciaio e le sensazioni di libertà.
Redazione: Corso Vittorio Emanuele, 187 - Roma.

CINEMA E FILM N. 7/8 — Numero speciale dedicato al NUOVO CINEMA ITALIANO. Interviste con: **Gianni Amico, Gian Vittorio Baldi, Bernardo Bertolucci, Marco Ferreri, Ermanno Olmi, Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani.** Scritti di: **Stefano Roncoroni, Enzo Ungari, Claudio Rispoli, Piero Spila, Maurizio Ponzi, Franco Ferrini.** — **Pasolini:** Che cosa sono le nuvole? (sceneggiatura).
Redazione: Vicolo del Governo Vecchio, 8 - Roma.

Gian Piero Brunetta

Materiali per una retorica del film muto

Nel momento in cui il cinema muove i suoi primi passi la tradizione retorica classica è entrata in crisi da più di mezzo secolo.

Ad una fase iniziale di registrazione delle immagini (Lumière), in cui esiste si può dire un livello semplicemente denotativo sia dei significanti che dei significati, subentra, quasi subito, un tentativo di arricchimento semantico anche della più elementare immagine cinematografica, prima ancora che essa entri a significare nel contesto narrativo, in vista di una potenziale significazione.

Come ha chiarito Jean Mitry, l'immagine, in quanto rappresentazione di un oggetto non significa nulla poichè « la signification filmique.... ne depend jamais d'une image isolée, mais d'une relation entre les images, c'est à dire d'une *implication au sens plus général du mot* » (1). Immagini di oggetti identici possono assumere nel film, a seconda dei contesti, un carattere polisemico molto ampio (2). Il cinema, almeno nel primo periodo, accoglie figure e *topoi* ridotti a un livello zero di significato, riuscendo a riconferire quel carattere metaforico, quella ambiguità semantica perduta in letteratura attraverso la cristallizzazione dell'uso.

Nella storia del cinema una reale utilizzazione espressiva dell'immagine ha inizio dopo che un certo processo di maturazione linguistica ha portato ad un pieno possesso dei mezzi specifici ed al desiderio di coinvolgere nell'immagine più significati, di arricchire l'informazione narrativa mediante l'inserimento di elementi significanti non appartenenti alla realtà della situazione, ma che vi acquistano un funzionale e necessario valore contestuale. Il cinema risemantizza e prospetta imprevedibili utilizzazioni dei materiali significanti, grazie anche alle implicazioni logiche che i singoli elementi assumono nell'asse sintagmatico.

Attorno ad alcuni usi specifici di similitudini, di metafore, di simboli in alcune opere assai note del cinema muto, in particolare di Eisensten e Pudovkin, intendo effettuare un primo tentativo non organico di raccolta di materiali.

I grandi registi russi, nella elaborazione del loro linguaggio sembrano subire, per lo meno, una triplice influenza: quella della poesia immaginista, di Esenin, di Blok, di Pasternàk (Pudovkin), quella del futurismo (Vertov) e quella delle ricerche dei formalisti (Tynjanov e Propp) che costituiscono il logico antecedente delle « Teoriche » e meglio delle « poetiche » di Eisenstein e Pudovkin.

Si tratta spesso di veri e propri debiti, o calchi di carattere prosodico, ritmico e metaforico di cui debbo limitarmi per ora ad ipotizzare l'esistenza, da dimostrare con un lavoro analitico comparato.

Le mie osservazioni partono dall'analisi di alcuni procedimenti espressivi di Pudovkin, riscontrabili dapprima nella *Madre* (1926). In questo film simboli, metafore e similitudini sono depurati di quella assoluta ambiguità della poesia immaginista, a cui per molti versi Pudovkin sembra vicino e vengono resi in

una forma elementare tale da essere direttamente percepiti nell'univocità semantica attribuita loro dal regista.

Vediamo ad esempio le associazioni e i rapporti personaggi-paesaggio. In tutto il film il paesaggio non è assunto come dato naturalistico, ma è sempre emotivamente associato ad una situazione per intensificarne e generalizzarne il significato. Per scandire le diverse fasi dello sciopero P. si serve delle nuvole e del vento. Al cielo appena solcato da qualche nuvoletta ed alla natura « fissata » in un momento di idillica serenità, in cui gli animali che pascolano, nella loro immobilità potenziano al massimo il valore connotativo dell'immagine, rompendo in pari tempo l'uniformità e l'immensità del paesaggio, fa riscontro l'ingresso pacifico degli operai nella fabbrica. Le prime inquadrature paesistiche sono introdotte dopo che il regista ha potuto descrivere lo stato di miseria e di abbruttimento dell'ambiente dei suoi personaggi, e determinano una distensione lirica che si potrebbe prestare ad un equivoco, se non venisse immeditamente associato a questa realtà naturale, mediante una rapida serie di dissolvenze incrociate, il paesaggio della fabbrica in cui le masse plastiche ed il colore sono usati con una intensa carica drammatica. A mano a mano che la situazione nella fabbrica si inasprisce il paesaggio ne sottolinea e ne anticipa l'andamento. Le nuvole si raddensano, si fanno minacciose, prevalgono i toni neri, gli steli delle messi sui campi si piegano sempre più violentemente, il fiume si ingrossa. Alla fine del film tutto questo procedimento assume un andamento sinfonico: la primavera provoca il disgelo delle nevi e dei ghiacci e analogicamente si determinano i primi sintomi di una rivolta di massa. Il procedimento analogico per cui due realtà differenti sono correlate alternativamente viene risolto mediante un'unica immagine nella quale il protagonista liberato corre attraverso i lastroni del fiume. In questi casi ci si trova di fronte ad un'analogia nella quale il paesaggio ha il compito di universalizzare la singola vicenda.

A un'analogia simile P. ricorre nel finale di *Tempeste sull'Asia* in cui, almeno nell'edizione originale del film, sembra che la cavalcata dei cavalieri mongoli che si ribellano e ingrandiscono progressivamente le loro fila, montata alternativamente ad immagini di una tempesta che si scatena con furia crescente in più di cento inquadrature fosse ridotta dai montatori tedeschi a ventisette inquadrature soltanto (3). Si tratta, non tanto di un finale evasivo, ma di una *iperbole,* in perfetto tono con l'atmosfera fiabesca ed esotica dell'argomento.

L'enfasi di queste immagini è ottenuta proprio grazie alla durata per cui, ad un certo momento, le due realtà giungono a fondersi in un atto rivoluzionario, o in uno stimolo rivoluzionario a carattere prepotentemente emotivo. Un procedimento analogico inverso si ritrova nello stesso film nelle scene della duplice vestizione dell'ambasciatore inglese e della moglie e dei sacerdoti mongoli. Sono due tipi di cerimoniali con caratteristiche identiche, fatti di gesti meccanici, in cui grazie all'uso quasi costante della sineddoche è possibile raggiungere quella associazione razionale dei due rituali religioso e mondano, facenti entrambi parte di una concezione autoritaria ed oppressiva della realtà. Le immagini della moglie del diplomatico e quella del diplomatico stesso, quasi costantemente riprese dal basso sono enfatizzate e « divinizzate » da quella aureola di profumi e di incensi analoga a quella delle divinità religiose. Il carattere metonimico assoluto di questa sequenza ne fa uno dei più moderni esempi di montaggio « epico », estraniato, e a mio parere deve aver influenzato non poco ad esempio la struttura della *Femme mariée* di Godard.

Nella tecnica di P. si può dunque fissare un duplice procedimento analogico

attraverso il quale l'elemento naturalistico viene ad assimilarsi a quello umano per potenziarlo emotivamente e d'altra parte un processo di degradazione dell'uomo a cosa di carattere eminentemente razionale. Un terzo procedimento metaforico è quello in cui il termine analogico viene a mancare ed il contesto crea un nuovo significato. Fondamentali in questo senso gli esperimenti di montaggio da lui condotti con Kulesciov (4).

Verso la fine della *Madre* quando il figlio riceve la lettera della madre il regista vuole rendere la sua gioia: dopo aver ripreso le mani del personaggio e la parte inferiore del viso egli mescola a queste scene del materiale del tutto estraneo come lo scorrere di un torrente, il gioco dei raggi del sole che si rifrangono sulle acque, animali domestici che starnazzano in una corte e infine un ragazzo che ride. Questo accostamento di materiali diversi, appartenenti a realtà fisiche diverse, uniti attraverso un procedimento psico-associativo che prescinde da qualsiasi analogia semantica, crea delle metafore cinematografiche di una rilevanza eccezionale. Ancora nella *Madre* possiamo individuare un esempio di *litote* (il dolore della madre per la morte del marito rappresentato attraverso il pianto delle vicine mentre il suo viso resta immobile) e un interessante tentativo di *sinestesia*. Sapendo che i dati visivi sono un mosaico di sensazioni che noi riceviamo con tutto il nostro essere P. adotta un procedimento di sonorizzazione di un dato visivo mediante l'accostamento di due immagini in cui venga colto un suono violento.

L'esasperazione dovuta alla durata della ripresa ed allo scontro di immagini sonore produce la sensazione di suono. Ad esempio il suono della sirena della fabbrica ed il canto del gallo, o lo sguardo di dolore della donna che veglia sul corpo del marito ucciso unito all'immaginazione di un rubinetto che gocciola. Qui per evidenziare meglio la situazione P. adotta il procedimento anaforico o come lui stesso dice dell'iterazione e del leit-motiv. Una serie di rigorose scelte stilistiche omogenee presiedono alla concezione generale della tecnica di ripresa della *Madre*: le riprese della madre costantemente colta dall'alto in basso hanno il preciso intendimento di far nascere nello spettatore « certe associazioni aggiuntive e lo stato di deperimento e di umiliazione della madre... per esempio nell'inquadratura della perquisizione: per tutto il tempo essa guarda dal basso in alto, non solo perchè l'ufficiale è più alto di lei, ma anche perchè ella si inchina, si umilia davanti a lui » (5). Questa connotazione sistematica trova poi, nelle immagini finali della donna ripresa dal basso che raccoglie la bandiera rossa e si pone alla testa delle truppe rivoluzionarie, la risoluzione ideologica dialettica. E' un procedimento stilistico che nel contesto narrativo può apparire come una scelta coerente e preliminare attraverso delle possibili varianti sinonimiche e che trova poi nelle immagini della polizia sia un valore metaforico che metonimico esattamente delineato dallo stesso operatore di P. (6). L'immagine della sentinella, mai proposta nella sua unità, rinvia all'oppressione del potere zarista simboleggiata dal primo piano degli stivali e attraverso la ripetizione, come si è visto diventa l'incarnazione materiale del potere stesso. In modo più dichiaratamente simbolico sono costruite le scene della requisitoria del giudice del tribunale in cui la figura dell'aquila bicipite zarista che fa da sfondo al giudice, diventa parte integrante dell'immagine e determina logicamente il tenore del discorso del giudice.

Similitudini metafore simboli e altre figure retoriche che ricalcano moduli espressivi letterari: P. stesso è esplicito a questo proposito: « Io posso unire il furore di un uomo con il ruggito di un leone. Il linguaggio cinematografico

può conquistare la potente efficacia di quello della letteratura » (7). P. porta ad un livello di maturazione espressiva organica dei fatti stilistici e linguistici già rinvenibili nel precedente cinema muto. Rapidamente, prima di considerare alcuni aspetti dell'opera di Eisenstein intendo soffermarmi su alcuni esempi notevoli di figure stilistiche nelle opere di registi americani.

Uno dei primi registi a fare un ampio uso dei simboli fu D. W. Griffith sia in *The birth of a nation* che in *Intolerance*. Nel primo tra i più evidenti gli oggetti e gli animali interni alla scena, che per la particolare rilevanza narrativa che assumono riescono a cogliere o a rappresentare un carattere, uno stato d'animo o a definire una situazione. Come ricorda Jacobs « al colmo dell'emozione Elsie (Lillian Gish) abbraccia un mobiletto di mogano (anni dopo Greta Garbo, nella parte della regina Cristina farà lo stesso). Lynch, il mulatto malvagio, è rappresentato mentre maltratta un animale. Il « piccolo colonnello » al contrario, mentre accarezza un uccellino (simbolo usato in *Greed* di Stroheim e da allora divenuto addirittura un cliché) » (8).

Non va dimentica il duplice matrimonio finale che simboleggia il pacifico integrarsi del Nord e del Sud.

Una simbologia elementare di carattere pacifista è posta alla fine di *Intolerance*: sovrimpressioni di angeli, di uomini che spezzano le catene, di mura che si sgretolano, di bimbi che giocano e si baciano e una grande croce che irradia luce sull'umanità. E' certo però che la più geniale e imprevedibile immagine usata da Griffith in questo film è quella della madre che fa dondolare una culla che ricorre insistentemente durante tutto l'arco narrativo senza alcun nesso apparente con il racconto. Attraverso l'iterazione lo spettatore che a tutta prima è disorientato conquista il valore unificante di questa immagine che non è altro che la trascrizione visiva dei versi di W. Whitman « dondola incessantemente la culla unendo l'oggi al domani » (9).

Verifichiamo ora la citazione precedente di *Greed* di Stroheim nel quale il motivo dell'uccellino che rivela l'effettiva bontà d'animo di Mac Teague, nonostante la sua violenza bestiale, è in un certo senso il motivo simbolico conduttore di tutto il film. L'immagine dell'uccellino appare in quattro contesti diversi ed implica in ognuno una diversa capacità significante. All'inizio, quando Mac Teague ferma il carrello che sta spingendo per non schiacciare l'uccellino ferito e butta in acqua un compagno di lavoro che lo ha deriso ed ha ucciso l'animale, lo scontro delle due situazioni, oltre che il compito di rappresentare la forza di Mac Teague porta alla luce un aspetto autentico del suo animo. Il giorno del suo matrimonio il regalo di nozze per Trina è una coppietta d'inseparabili: lo sguardo deluso della moglie e apertamente derisorio è già una prefigurazione della diversità dei loro caratteri e dei loro animi. In una terza situazione quando il cugino di Trina li va a trovare il suo atteggiamento è paragonato con un montaggio alternato ricorrente a quello del gatto che tende l'insidia ai due pappagallini. Qui l'analogia potrebbe essere anche la materializzazione delle paure di Trina, ma in effetti prelude all'insidia che egli tende ai due sposi denunciando l'esercizio abusivo della professione dentistica da parte di Mac Teague. Infine l'uccellino compare ancora quando nel deserto della morte, Mac Teague, che non ha più speranza perchè è ammanettato all'uomo che ha ucciso, lo prende in mano per dargli la libertà.

Oltre che per la compatta simbologia erotica con componenti sado-maso-chiste Stroheim va ricordato per la potenza delle sue ellissi narrative (l'uccisione di Trina, tutto il finale di *Foolish wives*) e anche per alcune metafore e simboli

di particolare pregnanza. Per quanto riguarda i significati ricordo nella prima scena d'amore tra Trina e Mac Teague alla stazione la sostituzione o la materializzazione della prepotenza dei sentimenti che si scatenano nell'animo di Mac Teague con l'immagine del treno che passa innestata tra i due momenti del bacio. L'associazione è pertinente in quanto fa parte della realtà fisica della vicenda, ma il modo con cui interviene a rompere la scena sentimentale ne chiarisce l'intenzione metaforica.

Ancora in *Greed* vi sono tre simboli non pertinenti al racconto, ma che suggellano in un certo senso le successive fasi della rapacità di Trina (braccia scheletriche e mani adunche che abbracciano e accarezzano un mucchio di monete, mani che prendono da un mucchio degli oggetti d'oro, e mani che afferrano delle figure che cercano di dibattersi) che interessano più che per il significato che propongono, in definitiva semanticamente assai poco rilevante agli effetti di un arricchimento di informazione, per lo stile con cui sono girate, che rompe con la crudezza naturalistica e grottesca del racconto, introducendovi immagini surreali, di una potenza espressionistica.

Di sfuggita ricordo che a una simbologia molto schematica e quindi povera sul piano significante ricorre anche Chaplin (la madre nel *Monello* che ha appena abbandonato il piccolo e che percorre il suo calvario materialmente segnato dall'ombra di una croce), ma è evidente il carattere eminentemente metaforico dei suoi film in cui le situazioni rappresentate sono sempre al posto di reali situazioni umane. Così basti ricordare la metafora del sogno del paradiso nel *Monello,* la metafora dell'uomo ridotto a ingranaggio delle macchine dalla crescente meccanizzazione industriale in *Tempi moderni,* la metafora della sua condizione di uomo solo e senza alcuna sicurezza (il finale del *Pellegrino),* la metafora della follia hitleriana e del pericolo della guerra (Hitler che gioca col mappamondo nel *Grande dittatore).* Forse è Chaplin il vero artista che utilizza in tutta la usa opera la potenziale metaforicità del cinema in modo coerente e totale, dai primi film fino alla *Contessa di Hong Kong* ennesima metafora della sua « conquista » dell'America (10).

Un carattere decisamente metonimico sembra invece essere quello del cinema e dei film di S. M. Eisenstein. Sia se pensiamo alle sue concezioni del montaggio (« Il montaggio è un'idea che nasce dallo scontro di inquadrature indipendenti o addirittura opposte »), ed anche perchè i particolari che egli riprende di volta in volta di un oggetto, non solo rinviano a tutto l'oggetto, ma all'idea che s'incarna in esso. E l'idea nasce sempre dalla risoluzione di tesi e antitesi sull'asse sintagmatico. Raramente egli usa delle similitudini di immediata riconoscibilità: gli elementi narrativi linguistici non si allineano mai per lui con un valore paratattico, ma si innestano uno nell'altro. Tuttavia possiamo rintracciare brevemente alcune analogie e similitudini significanti a vari livelli. In *Sciopero,* per esempio, egli si preoccupa di comunicare direttamente i caratteri dei suoi personaggi non solo mediante la scelta tipologica (ampiamente teorizzata sia da lui che da Pudovkin), ma per mezzo di esplicite similitudini animalesche. Egli ricorre in questo film a soluzioni ingenue in quanto dissolve ogni personaggio in un animale che ne rappresenta le caratteristiche peculiari. Più evidente e produttiva l'*analogia* di cui si possono raccogliere esempi in tutti i suoi film. In *Sciopero* la prima carica della polizia a cavallo sugli scioperanti che vengono brutalmente calpestati è alternata a scene in cui si vede la spremitura di un limone e la scena finale della strage degli operai è intersecata da scene violente di macellazione. All'inizio di *Que viva Mexico* la tipologia del popolo messicano è con-

frontata con le antiche statue Incas quasi a voler fissare subito le caratteristiche storiche ed etniche di un popolo in cui alla immobilità tipologica corrisponde una staticità sociale. Inoltre non è difficile riconoscere dal punto di vista compositivo la similitudine del martirio dei tre peones legati ai pali con i martiri della tradizione pittorica mantegnesca e donatelliana. Di straordinaria forza è l'analogia che conclude il film con la festa con le maschere della morte. Alla composizione di questa scena oltre che la rappresentazione di un aspetto tipico del mondo messicano deve aver contribuito la suggestione del poemetto di Odoevskji, *Bal* del 1825, che descrive una festa sontuosa dell'alta società di Pietroburgo che si trasforma di colpo in un ballo di scheletri volteggianti attraverso un immenso salone. In E. la simbologia è capovolta nel tentativo di dimostrare che dietro alla morte c'è la vita, ma a quanto pare, egli intendeva alla fine porre sotto alla maschera di uno scheletro un altro scheletro. Una serie di similitudini sono anche in *Ottobre* (Kerenskji paragonato ad un pavone che fa la ruota, o addirittura a Napoleone), ma questo film, come anche gli altri film muti conferisce agli elementi un carattere più inclusivo e ricorre a continue forme di sineddoche. Il lampadario di cristallo che trema, o la statua dello zar che crolla e che poi si ricompone, sono modi simbolici per esprimere la caduta imperiale ed il tentativo di restaurazione. Il finale con tutti gli orologi del mondo che si regolano sull'ora di Mosca, simboleggia l'importanza e la portata mondiale dell'evento storico. Nella *Linea generale* è evidente una simbologia legata ai miti della terra: la visione del toro che ingigantisce sino a coprire tutti i campi, simbolo della fecondità, e della produttività (metaforicamente espresse dai fiumi di latte dell'immagine successiva), pare presa di peso da una poesia di Esenin.

La concezione del montaggio di Eisenstein priva gli oggetti e le immagini di un valore semantico determinato per creare dei veri e propri oggetti con assoluta *disponibilità* semantica. Esemplare a questo proposito l'analisi che Mitry fa della funzione significante dell'occhiale del dottore nella *Corazzata Potemkin*: « On voit, en gros plan, un lorgnon du type " pince nez " qui, retenu par son cordonnet, se balance au bout d'un filin d'acier. Que peut vouloir dire cette image isolée de son contexte? Rien, si ce n'est qu'un lorgnon d'un type assez caractéristique. Or se trouve que ce lorgnon appartient au docteur Smirnov, medecin du bord. Nous l'avons vu jouer avec lui, à tel point que cet objet est venu à le caracteriser comme faisant partie de ses habitudes, de ses manières, de son comportement. D'autre part nous venons d'assister au soulèvement des marins du " Potemkine " soulèvement au cour duquel les officiers ont été jetés à la mer. Parmi eux le dr. Smirnov... Nous l'avons vu se débattre; ce faisant, perdre son lorgnon retenu dans les cordages. Alors, aussitôt, cette image prend un *sens*. Le lorgnon " représente " le docteur Smirnov ou, plus exactement *signifie* son absence. De cet officier arrogant et assez pleutre, plus rien ne subsiste que ce lorgnon ridicule qui se balance stupidement au bord d'un filin. La partie remplace le tout; mais c'est justement la plus insignifiante qui évoque le personnage et reporte sur lui sa propre dérision. Mieux: par sa position, par son rang, le dr. Smirnov échantillon de la classe possédante et de l'aristocratie pro-tzariste " représente " cette classe elle même. Tant et si bien que ce lorgnon en arrive à signifier d'un coup la faillite de la classe bougeoise " flanqueée par-dessus bord. De cette classe il ne reste plus, symboliquement, qu'un substitut ridicule qui laisse entendre le néant et la stupidité de ce qu'il représente ». ([11]).

La sineddoche e la metafora si combinano in *Ottobre* nella scena in cui E. intende spiegare razionalmente con le immagini il significato religioso di un

episodio del film. Unisce allora diverse immagini religiose da un Cristo barocco a divinità indiane a feticci e a idoli esquimesi: « Il conflitto — egli ci dice— era in questo caso tra il concetto e il simbolo di Dio. Nella prima statua idea e immagine sono in perfetto accordo, ma quando vengono gradualmente avvicinate altre statue, conservando il concetto Dio, ci si allontana dalla nostra visione di Dio e si porta lo spettatore a conclusioni individuali circa la vera natura di tutte le divinità » ([12]).

Di tutte le metafore di E. ci soffermeremo soltanto su quella famosissima del leone di pietra che balza in piedi all'inizio della sparatoria sulla scalinata di Odessa. Tutta la sequenza è, come nota Pudovkin, « una libera e simbolica rappresentazione priva di aspirazioni ad una elementare verosimiglianza » ([13]), ma in particolare le tre immagini successive del leone di pietra che esprimono la scossa e la potenza del primo gesto rivoluzionario non cessano di colpire per la loro inaudita libertà. La struttura ternaria in crescendo dell'immagine, la sua funzione attributiva rispetto alle immagini dei primi colpi di cannone permette di riconoscere il tipico procedimento poetico del *climax*.

Sulla eccezionalità di questa metafora in più occasioni era tornato Della Volpe prendendola ad esempio di una forma intraducibile in un altro linguaggio senza provocare un'assoluta perdita dei valori contestuali: « L'effetto delle tre fulminee inquadrature del leone di pietra *montate* con quelle delle bordate della corazzata insorta... più che essere « difficilmente riproducibili in parole » (Pudovkin) è letteralmente impossibile riprodurlo o tradurlo in parole o valori verbali senza perderne interamente la artisticità (visivo-filmica): perchè le parole « leone-rivoluzionario » e « anche le pietre si rivoltano e gridano » e consimili in cui possiamo tradurre e di fatto traduciamo questa famosa metafora visiva, risultano *generiche, banali* e artisticamente povere al confronto delle suaccennate inquadrature montate del leone, possedendo queste una superior virtù di individuazione, dovuta all'uso artistico di una forza espressiva plastica ch'è tale in quanto forza ottico-espressiva nei modi di idee-immagini fotodinamiche montate » ([14]). Nessun film di Eisenstein rispetta i dati naturalistici, di qui la complessità significante delle sue immagini e delle sue figure, mai autonomamente significanti, ma sempre semantizzate all'interno di precisi contesti, utilizzando tutta una gamma di usi figurati che va dalle figure più imprevedibili a quelle che si stemperano nel luogo comune (il dolore di Maria Lapkina in *La linea generale* per la divisione della casa dei due fratelli che la legano, rappresentato dalla sovrimpressione della donna e delle immagini dei due fratelli in modo che la sega sembri spezzarle il cuore).

L'uso di questi procedimenti espressivi di tipo letterario viene gradualmente scemando con l'avvento del sonoro: la parola diviene parte integrante dell'immagine e di certi stilemi sembra attenuarsi per lasciare il posto ad altri. Ad esempio caratteristica diviene a questo punto l'allusività del paesaggio e della scena in rapporto al comportamento del personaggio. Gli elementi simbolici non sono più coordinati, ma circondano il personaggio, pesano sulla sua psicologia, e definiscono e connotano diversamente i conflitti interni all'immagine. Questa scoperta non è nuova, basti pensare all'uso del décor nel cinema espressionista tedesco, ma in E. viene piegata in *Alexander Nevskij* in *Ivan il terribile* e nella *Congiura dei Boiardi* a esigenze espressive differenti. Il bianco e nero, i grigi, e i colori stessi acquistano una funzione simbolica determinante così come le forme stesse nella loro stilizzazione hanno in sè una riconoscibile connotazione simbolica: « Un teorico francese — scrive Napolitano — ha

potuto osservare nel *Nevskij* come l'aggressività dell'inquadratura sia sostenuta con composizioni ad angoli acuti o a triangoli chiusi (tema che si ritrova nell'iconologia delle lance, dalle linee oblique) e come l'atteggiamento difensivo sia suggerito attraverso quadrati o cerchi e semicerchi e l'autorità per mezzo di piani soprelevati o triangoli ad angoli larghi puntati verso l'alto » ([51]).

Il *Nevskij* e l'*Ivan* sono due film totalmente metaforici nella misura in cui la storia del passato sostituisce quella del presente, la interpreta e la stilizza. Delle simbologie unitarie sottendono l'asse strutturale del primo: linguisticamente e stilisticamente il *Nevskij* è il film in cui più sono evidenti le *rinuncie* di E., il processo di stilizzazione rigoroso a cui ha sottoposto la sceneggiatura prima delle riprese che viene a rivoluzionare le sue concezioni del montaggio. L'identificazione ideologica della religione con l'imperialismo teutonico è sviluppata attraverso una molteplicità di elementi simbolici che vanno dalle croci nere dipinte sui mantelli bianchi dei cavalieri teutonici, alla croce dell'elmo che cancella il viso di un comandante tedesco, alla messa prima della battaglia in cui i corpi dei soldati che si inginocchiano confondendosi con i loro mantelli bianchi con il colore della neve, danno l'impressione di un cimitero di croci, e infine il più intenso simbolo che è quello del contadino impiccato ad una torre con alle spalle un bassorilievo di un angelo musicante. L'implicazione simbolica viene così, a rivestire, in pari tempo, anche una funzione drammatica e narrativa, anche se il film sembra scandito paratatticamente in tante lasse autonome proprie della chanson de geste. Le immagini assumono un valore simbolico univoco (le insegne sugli elmi, il monaco organista dal volto scheletrico che diventa il simbolo della morte) anche perchè il paesaggio è schematizzato al massimo e i personaggi, omologamente alla pittura del duecento, sono collocati in una dimensione di assoluta frontalità che elimina, per non provocare dispersioni, qualsiasi profondità di campo. La concezione figurale di Nevskij capo carismatico è rappresentata dal predominio assoluto di primi piani contro sfondi di cieli neutri ed è introdotta dall'apparizione del principe immerso nell'acqua che sta pescando con i suoi uomini (tipica allusione cristiana). Quanto al valore simbolico dei colori riporto quanto ha scritto lo stesso E. alla fine di un magistrale saggio sul colore: « Basterà ricordare la funzione tematica compiuta dai bianchi e dai neri nella *Linea Generale* e in *Alexander Nevskij*. Nel primo il nero diveniva associato a ogni fatto o dato reazionario, criminale e retrivo, mentre il bianco era colore rappresentativo di felicità, di vita, di nuove forme di governo. In *Nevskij*, invece, i mantelli bianchi dei cavalieri teutoni erano associati a temi di crudeltà, di oppressione, di morte, mentre il nero dei guerrieri russi esprimeva i temi positivi dell'eroismo e del patriottismo » ([16]). E' chiaro che il problema semiologico del *Nevskij* non investe più soltanto l'aspetto figurativo delle immagini, ma implica una considerazione dei rapporti audiovisivi della cui complessità lo stesso E. ha fornito alcune importanti esemplificazioni ([17]).

Il lavoro fin qui condotto, dal momento che si proponeva di fondare in qualche modo il problema, di indicare delle prospettive, non giunge in pratica a delle conclusioni. Di fatto sono state formulate delle ipotesi tratte da contesti diversi, nell'intento di dimostrare che un lavoro sistematico, condotto sia sui significanti che sui significati, oggi può giungere a dei risultati di notevole rilevanza. Non tutti gli esempi riportati rivestono un carattere di eccezionalità agli effetti di una conquista di nuove dimensioni linguistiche ed espressive. Il mio scopo, d'altronde, era di raccogliere degli elementi che giustificassero questo lavoro come *progetto* di studi da condurre all'interno di aspetti morfologici e

semantici ben individuati e che fornissero un'alternativa di metodo all'improvvisazione e all'impressionismo che ancora dominano la quasi totalità di lavori sul cinema ([18]).

1) Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Vol. I), Editions Universitaires, Paris, 1963, pag. 120.
2) Significativo l'esempio addotto da Mitry: « L'immage du cendrier, ne signifie rien d'autre que ce que signifie cet objet. Mais par implication, ce cendrier " dans lequel les mégots s'empilent " en vient à suggerer le temps qui s'écoule. Dans un autre contexte il pourrait signifier toute autre chose: l'enervement, l'attente, ou encore l'ennui. Ainsi que le souligne Wittgenstein " le signe est ce qu'il y a de sensiblement perceptible dans le symbole ». Deux signifiés peuvent donc avoir en commun le mème signe ». Cit. pag. 120. D'altra parte un identico discorso si fa nella lingua in cui non esiste un valore assoluto della parola, ma un valore e un significato che essa acquista nel contesto. Scriveva nel 1947 A. Rosetti « Le mot n'est que par le contexte et n'est rien par lui même ». A. Rossetti, *Le mot, Copenaghen*, 1947. Per un inquadramento generale segnaliamo inoltre R. Simone, *Per una semantica scientifica*, in « Lingua e stile ». A. I, n. 1, Il Mulino, Bologna 1966.
3) J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Il Saggiatore, Milano, 1964, II vol. pag. 377.
4) Si veda in *Film e fonofilm*, Bianco e Nero ed. Roma, 1950, pag. 179 e segg.
5) A. Golovnia, *La luce nell'arte dell'operatore*, Bianco e Nero, ed. Roma 1951, pag. 242.
6) «E saminiamo l'inquadratura del poliziotto davanti al palazzo del tribunale. L'angolo da cui è ripreso quel *piano americano* è condizionato da due fattori: concettuale e pittorico. Il tutore dell'ordine, il poliziotto, sta in alto e guarda dall'alto in basso la folla affidata alla sua sorveglianza. Per rendere la concezione di questa figura che incarna l'autorità sopra la folla che si trova in basso, guardammo ad essa dal punto di vista della folla. Tutta la costruzione della figura, le sue caratteristiche pittoriche (ventre prominente, petto coperto di medaglie ecc.) imponevano di per sè il punto di vista dal basso. Riprendemmo separatamente i due stivali lucidi come lacca sul piedestallo di granito per dare a quel ventre obeso, a quel petto ed a quel mento il rilievo che richiedevano. E poichè sia nei piani ravvicinati che nei campi lunghi questa figura dominava sulla folla, nella composizione pittorica generale dell'inquadratura di tutta la scena che si svolge sulla scala del tribunale questa figura emerse in modo assurdamente solenne, mentre le scene delle passioni umane, del dolore e della lotta risultavano infrangersi contro il suo ottuso piedestallo.... ». Op. cit, pagg. 245-246.
7) Pudovkin, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1961, pag. 182.
8) L. Jacobs, *L'avventurosa storia del cinema americano*, Einaudi, Torino, 1952.
9) Jacobs, op. cit. pag. 215.
10) Si leggano, a conforto di questa ipotesi, le brevi righe in proposito di Jakobson, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, pag. 42.
11) J. Mitry, cit. pag. 121.
12) S. M. Eisenstein, *Forma e tecnica del film*, Einaudi, Torino, 1964.
13) V. Pudovkin, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1961, pag. 53.
14) G. Della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1964, pagg. 207-208.
15) A. Napolitano, *Film significato e realtà*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 1966, pag. 45.
16) S. M. Eisenstein, cit. pag. 319.
17) S. M. Eisenstein, op. cit. pagg. 351 segg.
18) Ricordo che in Unione Sovietica e in Cecoslovacchia lavori semantici sul cinema sono avanzati. In ambito sovietico si può vedere l'articolo di A. Zolkovskij, *La poetica generativa* in S. M. Eisenstein, in «Cinema e film », A. I, n. 3 estate '67 con relativa bibliografia, e in quello Cecoslovacco ricordo i lavori di Mukarovskij di cui è data notizia nella relazione pesarese di A. Sychra, *Forma e contenuto dal punto di vista della semantica integrata*, testo ciclostilato a cura dell'ufficio stampa della rassegna del 1967.

Fernando Trebbi

Il senso con-fuso

« Lei mi dirà — ha detto Robbe-Grillet parlando del suo ultimo film — che io non denuncio la società che produce i miei stereotipi; lei mi dirà che ne vedo soltanto gli elementi superficiali. Ma una delle scoperte della psicologia del XX secolo è che l'uomo è stato proiettato violentemente al di fuori di se stesso. Egli è costituito da queste immagini superficiali che lo circondano, ma che in effetti sono la sua vera essenza ». Altrove, scrivendo di « alcune nozioni scadute » nell'ambito della critica tradizionale, ha ritenuto di dover registrare, tra queste ultime, anche la nozione di « messaggio ». E, a proposito dell'impegno, gli è capitato di sostenere che « invece d'essere di natura politica, (esso), è per lo scrittore la piena coscienza dei problemi attuali del proprio linguaggio, la convinzione della loro estrema importanza, la volontà di risolverli dall'interno » (1).

Tutto questo evidentemente non significa, neppure per Robbe-Grillet, che dunque si debba ipotizzare una divaricazione insanabile tra arte e realtà, significa semplicemente che lo *stare addosso* al linguaggio è l'unica maniera per l'artista di *stare addosso* alla realtà e di « parlarla », o, ancora, che la registrazione e la contestazione del reale possono avvenire, in arte, soltanto attraverso le forme del linguaggio, per cui, nel nostro tentativo di penetrare e di comprendere l'opera, le troviamo, in un certo senso « dopo », essendo obbligati « prima » a scontrarci con strutture di carattere formale.

Se quindi a Robbe-Grillet non interessano, in primo luogo, la contestazione e la denuncia della realtà, ma piuttosto le maniere in cui tale realtà sembra strutturarsi e organizzarsi a livello della percezione e dell'immagine, vuol dire che nel leggere la sua opera ci si dovrà principalmente occupare delle forme che il discorso cinematografico assume, del procedimento narrativo, degli artifici che lo costituiscono, del « congegno » insomma e dei meccanismi che lo mettono in movimento.

Anzitutto c'è la volontà, chiaramente ostentata, di progettare un racconto una « favola », un arco narrativo, una storia « ben fatta » da confezionare secondo le regole del « genere », « una cosa — dice Jean — piena di azione, di chiasso, di violenza, di colpi di scena esplosivi » e imperniata sul traffico della droga. Robbe-Grillet, si sa (e i suoi romanzi stanno lì a dimostrarlo), ama l'« azione », predilige la « storia » e non può fare a meno della « trama »; tanto ama le une e tanto predilige le altre che dovendo scegliere qualcosa da raccontare, non sa esimersi dal cercare là dove « azioni », « trame » e « storie », germinano abitualmente in maniera più doviziosa e lussureggiante, cioè nel « giallo », nell'« avventuroso », nel « d'azione ». Il traffico della droga dunque può servire benissimo allo scopo.

Nel film la progettazione della « storia » prende l'avvio nei corridoi del Trans-Europ-Express, in uno « spazio » leggermente labirintico, reso « oggettualmente » suggestivo e accattivante da cristalli, cromature e specchi, per « coagularsi » poi, a mano a mano che l'invenzione procede, nell'« interno » ovattato dello scompartimento, al di fuori di ogni sonorità reale, in un silenzio avvolgente,

ulteriormente esaltato dal ronzio discreto dei condizionatori e confortato dalla soffice comodità dei divani.

A un certo punto l'« accidenti quant'è bello questo treno » — esclamato da Jean con soddisfazione e sorpresa — ovvero, in altri termini, l'« ostentazione » formale e così palesemente insistita, del confort, dell'insediamento piacevole, della volontà di raccontare, cominciano a « parlare » e ad esplicarsi in maniera anche troppo evidente pur senza uscire da se stessi per diventare qualcosa d'altro. Lo « spazio » dello scompartimento si qualifica progressivamente come un prolungamento, una estensione, o una immagine speculare, dello spazio altrettanto confortevole ed alienante in cui è presumibilmente e contemporaneamente immerso lo spettatore nel momento stesso in cui assiste alla proiezione. Ambedue gli spazi (quello della sala di proiezione e quello dello scompartimento ferroviario) funzionano nei confronti dei rispettivi utenti (lo spettatore e i passeggeri del treno) come una sorta di *captatio benevolentiae,* dislocata dal sistema della comunicazione verbale a quello della comunicazione prossemica. L'« ostentazione », cioè, da sola, come struttura o forma della narrazione e senz'altra aggiunta di « contenuti », mette in moto una serie di analogie, di parallelismi, di comparazioni, che permettono a Robbe-Grillet di implicare direttamente lo spettatore, fin dall'inizio, nella duplice contestazione delle « regole » che governano la confezione della storia cinematografica tradizionale e di ogni maniera troppo violentemente assimilatoria e « digestiva » di porsi in rapporto con l'opera. Infatti mentre da una parte la « storia » risulta continuamente *elusa* nelle sue « normali » esigenze di simmetria, verosimiglianza, probabilità e godibilità, dall'altra lo spettatore viene insistentemente *deluso* nell'« attesa » di potersi abbandonare ad una fruizione « sottomessa » e guidata da criteri di carattere semplicemente « gastronomico ». Si capisce quindi come la sottolineatura delle analogie strutturali che esistono tra lo « scompartimento », dove l'autore si prepara a confezionare la vicenda, e la « sala » di proiezione dove lo spettatore è in attesa di poterla consumare, sia servita a Robbe-Grillet soprattutto per significare che l'autore e lo spettatore « patiscono », in fondo, la medesima situazione di sopraffazione e di limitazione della propria libertà ed autonomia. Per recuperare le prerogative perdute è necessario che l'autore e lo spettatore prendano rispettivamente distanza, l'uno dalle regole della confezione « normale », l'altro dalle norme della fruizione « disattenta ». Questa operazione di acutizzazione dello straniamento, che riguarda tanto il « vedere » quanto il « costruire », risulta agita nel film, sia mediante lo smembramento dello « storia », i cui stereotipi appaiono « giocati » e ristrutturati in maniera « anormale », sia mediante la disseminazione di una serie di artifici lungo tutto l'arco della narrazione. Forse non è inutile notare, prima di proseguire il discorso, che l'operazione di Robbe-Grillet in questa parte del film coincide con quella messa talvolta in atto nel campo delle arti figurative. Così per esempio, gli specchi di Michelangelo Pistoletto e di Concetto Pozzati (vedi presentazione di Germano Celant al catalogo « arte povera » della galleria de' Foscherari, Bologna, 1968) di fronte ai quali lo spettatore comincia come a ricostruire fenomenologicamente se stesso, richiamano, a nostro avviso, la specularità non *fisica* ma *situazionale* che Robbe-Grillet ottiene qualificando, come si diceva, lo spazio dell'immagine cinematografica come una sorta di prolungamento dello spazio in cui si trova immerso lo spettatore. E a voler ben vedere è facile scoprire che tale effetto è conseguito dal regista anche mediante la utilizzazione di quelli che sono i principî dell'*environment*. Tanto lo spazio dello spettatore, quanto lo spazio del-

l'immagine cinematografica, inoltre, sono dati da Robbe-Grillet non come spazi di ordine euclideo, ma come spazi di ordine topologico. Infatti il perimetraggio di tali spazi è determinato (sia nello spettatore che nei protagonisti) non dalle loro dimensioni, ma dagli oggetti che vi sono immersi: come dire che il perimetraggio dello spazio da parte dell'utente non è dimensionale o dimensionabile, ma oggettuale e gestico. Si potrebbe aggiungere che l'idea topologica pare ravvisabile, tra l'altro, anche nella convinzione o nell'ipotesi, che nel film si cerca continuamente di accreditare, della vita come di « *una serie di azioni* ».

Il primo degli artifici che Robbe-Grillet mette « in campo » è il *prologo*, per il cui tramite egli svela chiaramente l'*intenzione metalinguistica*. Di conseguenza *Trans-Europ-Express* richiede subito di essere consumato non come una storia cinematografica, ma come un discorso su un certo genere di storia cinematografica o, che è lo stesso, su un certo genere di cinema. A livello élitario l'effetto metalinguistico risulta potenzialmente esteso dal fatto che Jean è Robbe-Grillet, per cui l'autore del film « fatto » corrisponde all'autore del film « da fare » e l'elemento illusionistico come stereotipo « classico » della « storia » viene esorcizzato *ab imis*, diversamente da quel che accadeva in *Otto e mezzo* (col quale si son voluti stabilire confronti) dove Fellini, comparendo sotto le spoglie di Mastroianni e delegando all'attore il compito di rappresentarlo, impediva allo spettatore una possibile uscita dalla prospettiva illusionistica.

Nello stesso senso ci pare che funzioni l'*impassibilità* di Jean-Robbe-Grillet, cui corrispondono, d'altra parte, l'impassibilità di Elias-Trintignant e il suo sforzo di « non-recitare », ovvero di recitare con il minimo di espressività. E' evidente infatti che l'impassibilità (largamente usata in gran parte della cinematografia francese più recente) opera qui come una sorta di contestazione di quell'altra regola della « storia » che suggerisce all'attore di « rappresentare » un personaggio, di « entrare » nella « parte ». Ma l'artificio, la forma, o la figura retorica con funzione straniante, che Robbe-Grillet fa agire più di frequente nella prima parte del film è quella della *citazione*, variamente articolata a livello grafico, cinematografico e musicale. Infatti mentre la voce di Jean detta fuori campo alcune circostanze dell'azione drammatica che si prepara ad inventare, noi assistiamo alla « esecuzione » di un inseguimento che si configura come una citazione parodistica di certe storie che si possono facilmente incontrare nei film dell'epoca del muto: alla stazione di Parigi compaiono improvvisamente numerosi agenti in bombetta che inseguono Trintignant truccato, vistosamente truccato, da delinquente con barba e baffi finti. Sull'esplosione della bomba, che il malvivente tiene in mano, Robbe-Grillet cita ancora in maniera aperta e il botto dell'ordigno assume sullo schermo un aspetto grafico, di forma stellare, simile a quello usato nel codice fumettistico per significare, appunto, « esplosione di bomba ». Poco dopo, il fischio della sirena della polizia si trasforma repentinamente nell'aria dell'« Amami Alfredo », la più famosa della *Traviata*, cantata, però in russo. Forse non è inutile notare che il riferimento alla musica di Verdi, al codice del fumetto, al cinema muto, colloca, tra l'altro, questo tipo di operazione cinematografica nell'ambito di una prospettiva pop-artistica. Se Robbe-Grillet non avesse dichiarato di « amare » particolarmente la musica di Verdi, togliendo così di mezzo la possibilità di inferenze troppo edificanti e didascaliche, qualcuno potrebbe anche vedere nella citazione della *Traviata* una allusione al tono melodrammatico di certe sequenze e, perchè no?, addirittura alla condizione delle donne che compaiono nel film.

Uno dei motivi più formalmente interessanti di *Trans-Europ-Express,* consiste nel vedere come l'impiego della *citazione,* quale figura retorica dominante, si risolva nelle parallele figure dell'*accumulo* e dell'*assembramento,* ovvero nella tendenza ad addossare strettamente l'uno all'altro diversi materiali oppure elementi appartenenti a diversi sistemi di comunicazione (verbale, musicale, visuale, gestuale) badando bene però a fare in modo che essi (materiali ed elementi) divergano dal punto di vista del senso o risultino, almeno, « giocati » e relazionati in modi e con funzioni sempre nuove: talvolta con effetto ironico-parodistico, talvolta invece, più curiosamente, con effetto di *appiattimento* o di *banalizzazione* del linguaggio. Così, ad esempio, mentre i poliziotti in bombetta e il baffuto Trintignant mimano l'azione dell'inseguimento del trafficante, la voce fuori campo di Jean assume gradualmente un tono oratorio e delucidativo, quasi una sorta di retorica *expositio.* « Su un marciapiedi della Gare du Nord a Parigi — recita la voce — un trafficante di droga riceve da un complice una valigia truccata a doppio fondo, che gli dovrà servire per importare dal Belgio parecchi chili di cocaina. Dopodichè egli sale sul Trans-Europ-Express in partenza per Anversa. Ma la polizia, sempre sul chi vive, ha pedinato il nostro uomo il quale, non appena prende posto nello scompartimento, si vede assalito da tre difensori dell'ordine armati sino ai denti. A tale proposito sarà bene ricordare che il traffico degli stupefacenti rappresenta una parte non indifferente del reddito nazionale, cioè lo 0,17% del totale di scambi realizzati per conto di importatori temporanei da organismi privati, ovverossia l'un per mille degli utili e lo 0,07% corrispondente al valore di acquisto della materia prima, al minimo sindacale dei tramiti e delle varie ». A ben vedere è facile scoprire che questo brano è « costruito » in modo da « disturbare » nettamente la « visione abitudinaria » dello spettatore. Infatti mentre la prima parte è ottenuta mediante l'accostamento di alcuni luoghi comuni tipici del linguaggio « giallo » o « poliziesco »: « la valigia truccata », « sempre sul chi vive », « a doppio fondo », « armati sino ai denti», «trafficante di droga », « complice »; la seconda parte si propone come un *memento* che si risolve poi in una sorta di *enumeratio* a carattere sindacaleconomico tanto inaspettata quanto sgradevole e fastidiosa.

Si tratta in questo caso di una *enumeratio,* per così dire *simplex,* in cui l'effetto della elencazione, scontrandosi con quello della esposizione di una possibile storia, mette in movimento dei meccanismi parodistici all'interno stesso del testo verbale, senza che sia necessario riferirsi, anche, al con-testo delle immagini. Poco più avanti però, Robbe-Grillet adopera una forma di enumerazione che potremmo dire (per stare al gioco, s'intende!) *composita,* nel senso che per caricarsi di significato essa « ha bisogno » di essere riferita alle immagini e di « giocare » con ciò che sta accadendo sullo schermo. E' questa volta la voce di Lucette che con il solito tono recitativo dice: « Il taglio dei diamanti richiede tre operazioni principali: il clivaggio o taglio, la sfaccettatura e la politura. Il taglio può farsi in tutti i sensi, servendosi di dischi circolari coperti di polvere diamantina. La sfaccettatura si ottiene sfregando l'uno contro l'altro due diamanti preventivamente tagliati. Per la politura vanno bene i *dopps.* Il diamante può assumere la forma di brillante, di gocciola e di scheggia ». E' chiaro che l'*expositio,* così impiegata, permette anche, all'autore, di *duplicare,* in un certo senso l'azione verbalizzandola e visualizzandola insieme, il che in fondo costituisce una maniera di opporsi deliberatamente a quella tecnica fondamentale del coinvolgimento narrativo, ed in special modo cinematografico, che è la *suspense.* La *duplicazione,*

infatti, o il *raddoppiamento,* fanno in modo che la verbalizzazione assuma, nei confronti della visualizzazione, una funzione simile a quella che hanno cartelli e didascalie nella drammaturgia brechtiana.

Questa maniera di adoperare l'esposizione e l'enumerazione è comune anche ai film di Godard. Si pensi per esempio a quel « quadro » di *Vivre sa vie,* significativamente intitolato « I POMERIGGI. I SOLDI. IL PIACERE. GLI ALBERGHI », in cui si svolge tra Nanà, in posizione di « discepolo », e Raul, in posizione di « pedagogo », uno stringato dialogo di quasi ciceroniana *concinnitas,* sul problema della prostituzione. « E' importante essere belle », « bisogna iscriversi da qualche parte », « che prezzi avrò », « posso andare dove voglio », « ho una percentuale », « avrò una camera mia », « e la polizia », « ho diritto di bere qualcosa al caffè », « e se resto incinta », « bisogna accettare tutti », « ci sono dei clienti tutti i giorni », « avrò qualche giorno di riposo »: sono alcune delle questioni sulle quali Nanà chiede spiegazioni. Ed ecco le risposte di Raul agli ultimi due quesiti. Al primo: « In media il numero quotidiano di clienti di categorie inferiori oscilla tra i 5 e gli 8 a seconda dei quartieri. L'incasso medio oscilla tra i 4 mila e gli 8 mila franchi al giorno, ma c'è da rilevare che alcune di queste donne arrivano a cifre veramente straordinarie. C'è chi nei giorni di festa ha superato i 55-60 clienti ». Al secondo: « Di solito, il giorno in cui la donna va alla visita medica. In genere essa non riprende il lavoro che il giorno seguente e l'uomo ne approfitta per portarla fuori. La conduce a vedere il figlio che spesso è in campagna dalla balia. Al ritorno l'accompagna al ristorante o al cinema ».

Può essere interessante notare come questo tipo di manipolazione dei linguaggi sia per molti aspetti simile a quello di cui si ha esperienza nell'ambito della musica contemporanea e, per esempio, in certe composizioni di Giuseppe Chiari o in certe « rappresentazioni » del suo « teatro musicale » dove il materiale verbale si costituisce come elemento fondamentale dello « spartito » e come motivo da cui l'interprete è condizionato al momento della esecuzione dell'opera. Si pensi, ancora a titolo di esempio, alla *Analisi del giornale LA NAZIONE,* la cui struttura musicale si organizza attorno alla proiezione, appunto, di trecento titoli del giornale indipendente di Firenze, oppure a *Studi per la sonata,* dove alcuni brani di un libro giallo vengono « citati » e assunti come una sorta di *struttura primaria* (anche qui come nel film di Robbe-Grillet la *citazione* non vuole indicare una « denuncia », ma piuttosto una « preferenza ») attorno alla quale si dispongono tutte quelle « variazioni » verbali e gestuali, musicali e metamusicali, di « analisi » teorica e di « sintesi » operativa, che costituiscono l'opera come un « insieme » di materiali declinati tutti, e meticolosamente, in maniera eteroclita. Lo stesso si potrebbe dire per quanto riguarda *Paysages du rèpons* di Henri Pousseur (nell'edizione presentata all'11° festival di Spoleto nel luglio del 1958), dove la « mise en voix » del testo di Michel Butor sembra appunto servire da occasione per una tessitura di suoni e di invenzioni musicali che si amalgamano e si organizzano in una sorta di spettacolo, teatrale e musicale insieme, capace di incidere efficaciemente lo spazio scenico con il « parlato », con le proiezioni in diapositiva dei disegni improvvisati da Butor sulle minute del testo letterario, con gli spezzoni di azione e di gesto talvolta accennati dagli orchestrali; oppure, ma forse secondo una prospettiva non del tutto analoga, per quanto riguarda *Laborintus II* di Luciano Berio, dove il testo di Sanguineti e i continui rinvii a Dante, Eliot, Isidoro di Siviglia, Paund, servono alternativamente come stimoli e riferimenti per l'elaborazione di una struttura sonora che vi si

dispone dentro e attorno ripetutamente avvalendosi con funzione di contrappunto e di commento, o semplicemente di analisi di alcune possibilità drammaturgiche, della collaborazione di una *équipe* di attori-mimi che « agisce » alla maniera del Living.

Non c'è dubbio che anche in Robbe-Grillet il motivo dell'*expositio* tenda ad assumere spesso (a prosecuzione di un criterio, come vedremo, già « sperimentato » nel corso delle precedenti e riuscite esperienze letterarie) la posizione di una struttura primaria a partire dalla quale si snoda poi la serie degli « eventi » che danno consistenza all'opera pur senza costituirla interamente. Essa infatti più che dalla successione dei singoli eventi, di per sè non portatori di significati sostanzialmente diversi, risulta costituita dai nessi e dai rapporti che li legano e li determinano; quasi come in un gioco di scatole cinesi in cui i vari elementi della struttura pur differenziandosi minimamente l'uno dall'altro e nell'ambito della serie, non impediscono alla struttura stessa di rivelare una sua complessa ed intrinseca organicità, una sua possibilità di senso e di interpretazione. Ciò che sembrava apparentemente « fatto di niente », rivela infine la sorprendente consistenza e l'illuminante significato della « relazione ». Il percorrere successivamente gli elementi della serie porta a niente e a tutto nel medesimo tempo, a niente perchè l'azione non produce qualcosa d'altro, a tutto perchè essa finisce per scoprire se stessa come totalità, come unico esistente, come strumento e come oggetto. Così come il vedere il film sembra non poter produrre altre sensazioni oltre al vedere stesso, oltre ad una sorta di avventura percettiva vissuta, questo sì, al di fuori degli schemi abituali.

Delle scatole cinesi il film di Robbe-Grillet ha, tra l'altro, l'aspetto proditoriamente deludente e, vorremmo dire, disalienante nel senso che obbliga continuamente l'utente a ritornare in sè ogni volta che il passaggio ad un successivo elemento del gioco sembra promettergli lo scattare di un meccanismo di implicazione e di coinvolgimento che invece regolarmente non scatta, frustrando l'attesa, rinviandola all'infinito e costringendola a ripiegare nuovamente su se stessa fino a quando l'oggetto-gioco-film scompare come cosa da fruire e degustare, come scopo nel quale sia possibile identificarsi per soddisfare l'alienante esigenza di uscire da sè, di evadere più o meno provvisoriamente in qualcosa d'altro. Al suo posto rimane invece, come « nuovo oggetto », questo fatto della « attesa delusa », del ripiegamento su di sè, del ritrovamento insomma della propria soggettività. Cercando l'opera e immaginando di potersi perdere in essa, ripercorrendo il *ductus* delle variazioni approntate dall'autore, il fruitore finisce per incontrarsi, per trovarsi « faccia a faccia » con se stesso (il che poi rappresenta l'esito ultimo di ogni radicale processo di straniamento) un po' come accade nel *Film* di Samuel Beckett (un autore che Robbe-Grillet ha sicuramente ben meditato) dove Buster Keaton (certamente in qualche misura ispiratore di quella « impassibilità » di cui si fa largo uso nell'ambito del cinema contemporaneo), nei panni di un vecchio storpio, dopo aver tentato di rompere i ponti con tutto ciò che gli ricorda in qualche modo il passato e la vita stessa (stende un drappo sulla gabbia del pappagallo e sul vaso del pesce rosso, caccia dalla porta un gatto e un cane, copre lo specchio, straccia un ritratto appeso alla parete, estrae dalla borsa e strappa con cura un plico di fotografie che documentano le tappe fondamentali della sua esistenza) viene beffardamente costretto dalla sorte a ricontemplare la propria immagine rispecchiata e, attraverso questa, quella realtà dalla quale aveva creduto di poter definitivamente evadere. E' in ogni caso chiaro, per ritornare al discorso sull'*expositio,* che questo modo di procedere funziona solitamente come una sorta

di liberazione dagli « orpelli della storia », come un tentativo di esonerare il linguaggio artistico dagli obblighi della narrazione, sollevandolo dalla alienante condizione, e servile, del parlare d'altro per consentirgli finalmente di parlare di se stesso. Gli elementi che sono abitualmente indispensabili per determinare la struttura parabolica della storia vengono praticamente verbalizzati e posti, in tal modo, come tra parentesi o in nota alle immagini, le quali appaiono così affrancate da ogni funzione immediatamente didascalica e pertanto dotate di una maggiore ambiguità semantica e di una più vasta potenzialità espressiva. Ma se proprio di fatti c'è bisogno e di particolari e di un nesso logico che li giustifichi e li raccordi, allora si cercherà di evitare il « disturbo » confinando il tutto come al margine del discorso in una sorta di deposito dove si possano sbrigativamente attingere, e altrettanto sbrigativamente ricollocare dopo l'uso, i materiali che si renderanno via via indispensabili. Una analoga tendenza alla eliminazione del « disturbo » la si riscontra anche nel teatro di Grotowsky, negli spettacoli del *Living* e nelle rappresentazioni dell'*Open Theatre,* dove la sovrastruttura scritto-parlata risulta eliminata oppure semplicemente ridotta a « voce » che distrugge l'elemento linguistico come dominante e subordinante, forzandolo a divenire puro « artificio » e proponendo per il resto un ritorno alle radici, alle situazioni gestiche primarie in cui il corpo dell'attore si trova riqualificato come una sorta di « altare rituale », mentre la parola appare adoperata come motivo gestuale e sempre più spogliata di ogni sovraccarico di natura semantica o storico-simbolica. Più spesso l'operazione, cui si accennava, di imprestito e di restituzione non è neppure necessaria e i materiali e gli strumenti tradizionali di lavoro stanno al seguito dell'opera come una sorta di trofeo, come un segno di vittoria, come una possibilità (quella appunto della storia) continuamente ostentata e continuamente rifiutata, elusa, negata.

In *Trans-Europ-Express,* la dissoluzione del nesso logico è sicuramente un'altra delle costanti cui il film si tiene tenacemente aderente. Le circostanze dell'azione drammatica, i frammenti della storia che Jean va dettando al magnetofono, in realtà non soddisfano nessuno e tanto meno i suoi diretti collaboratori. Marc e Lucette fanno continuamente un sacco di obiezioni e di pressioni nel senso della logicità e organicità del racconto: chi è Elias?, perchè ha comprato lo zucchero?, come mai riceve ordini così frammentari?, chi è la ragazza che fruga tra le sue cose?, perchè si presenta in ritardo all'appuntamento?, ma esiste veramente un traffico di droga fra Parigi e Anversa?, ecc., ecc. Jean reagisce a queste preoccupazioni per i dettagli in varie maniere, talvolta accondiscendendo alle modificazioni proposte, talvolta seccandosi per la pignoleria dei collaboratori, talvolta mostrando di essere egli stesso sorpreso quando gli fanno notare una incongruenza della quale non si ricorda (e allora chiede di riascoltare il nastro), talvolta, ancora, obbiettando che in fondo il pubblico non sarà certamente interessato dai particolari della vicenda e aspetterà soltanto che Elias vada a casa di Eva dove si svolgono scene di un erotismo particolare.

L'*aleatorio,* il *casuale,* il meticoloso rifiuto di una possibile linea chiusa di organizzazione del materiale, dopo aver funzionato come corollari dell'« oggettualismo » messi assurdamente in azione dentro ad un meccanismo che si vorrebbe invece consequenziale ed organico, finiscono per dare origine ad una operazione di « respingimento » dello spettatore il quale viene addirittura contestato nella funzione stessa di spettatore, dal momento che tutte le possibili maniere di fruizione della vicenda vengono esaurite dai medesimi protagonisti i quali assumono su di sè, e consumano, molte delle prerogative normalmente riconosciute

allo spettatore. I personaggi che viaggiano sul treno, e Jean in modo particolare, danno infatti la sensazione non tanto di « inventare » quanto piuttosto di « assistere », essi stessi, ad una « azione » che si sta svolgendo davanti ai loro occhi. E, per la verità, tale sensazione viene confermata e « oggettivata » dal tipo di legame asintattico che Robbe-Grillet mette quasi sempre in azione per passare dall'« interno » dello scompartimento agli « esterni » della vicenda che si svolge. Questo legame è solitamente costituito da uno stacco sullo sguardo, per cui la successione che determina il passaggio si svolge, nella sua forma più comune, press'a poco in tre tempi: sguardo fuori campo del personaggio, stacco sullo sguardo, azione che riprende in altro luogo; l'effetto complessivo è che l'azione sia come « guardata » dal personaggio. Quando Elias torna per la seconda volta ad Anversa, ormai seguito dalla polizia, questa situazione diviene evidentissima e, sull'azione che si sviluppa, la voce di Jean, come quella di chi stia osservando dal buco della serratura, apertamente commenta: « Eccolo che deposita di nuovo la valigia truccata al bagagliaio ed ecco anche il poliziotto Lorentz che, fedele al suo disegno, riprende a pedinarlo ». Se dunque l'autore carpisce allo spettatore le sue fondamentali prerogative, e in qualche modo gli si sostituisce, a quest'ultimo non rimane nessun'altra possibilità se non quella di diventare autore, di rinunciare cioè ad una fruizione passiva per « intervenire » e per tentare di crearsi una maniera personale di utilizzare l'opera.

In realtà c'è motivo di credere che anche questa « presuntuosa » ambizione, o semplice possibilità, gli venga preclusa e non solo per la sfiducia di cui lo si gratifica supponendo che lo incuriosiscano solo gli incontri tra Eva ed Elias o per la provocazione che può essere allusa nell'introduzione dell'aleatorio e del causale, ma, soprattutto, per quella dominante *ambiguità percettiva* (ancora i temi dell'« oggettualismo »!) che coinvolge, insieme, gli spettatori e i personaggi. Lo spettatore non è in grado di dire o di stabilire con precisione che cosa accada effettivamente nel film, così come, del resto, i viaggiatori del treno non sono esattamente sicuri delle loro percezioni. L'incertezza dello spettatore, e le continue contestazioni che nascono tra i personaggi dello scompartimento, obbligano l'uno e gli altri a compiere continuamente delle « cancellazioni » della percezione che si rivela errata per sostituirla con una diversa che magari sarà necessario cancellare nuovamente di lì a poco. Nel *continuum* spazio-temporale, nel « fluxus » ininterrotto dei « fatti » che si susseguono l'uno all'altro in maniera non logica e spesso contradditoria, e dove l'unico elemento concreto sembra essere costituito dalla « durata » della visione dei personaggi, nel gioco ripetuto dei rinvii dove ogni situazione sembra fare semplicemente da cornice alla precedente, non c'è certezza possibile. Tra realtà e immaginazione la scelta non è data. Pare comunque — osserva Renato Barilli a proposito di *Dans le labyrinthe* (2) — che il « piano zero », la cornice più estesa e comprensiva che si possa reperire nel romanzo, sia data da un « interno », tra salotto e camera da letto, in cui sta racchiuso un personaggio che parla in prima persona e che « costruisce » tutta la storia, volutamente ostentandone il carattere fittizio: quasi che questo fantomatico « io » sia in realtà l'autore che per un attimo ci ammetta nel suo laboratorio e ci faccia partecipare al travaglio di creare personaggi e gesti e spiegazioni.

Parafrasando il discorso di Barilli si può dire che anche in *Trans-Europ-Express* il « piano zero », la piattaforma « più reale » sulla quale le altre, virtuali e immaginarie, vengono successivamente a disporsi, risulta costituito da un « interno », quello dello scompartimento, nel quale si trova un personaggio che appunto « costruisce » una storia ripetutamente ostentandone il carattere fittizio.

Senonchè la situazione « cinematografica » sembra presentare, nei confronti di quella « letteraria », una maggiore possibilità di radicalizzazione: sia perchè il personaggio che parla e costruisce la storia è, non « quasi » ma « incontestabilmente », l'autore; sia perchè questo personaggio dà, come s'è già detto, la sensazione di assistere egli stesso allo svolgimento di una storia che anche ai suoi occhi si presenta con le medesime incongruenze e caratteristiche con cui si presenta agli occhi dello spettatore e, infatti, tutte le vicende che accadono fuori dallo scompartimento si costituiscono significativamente sullo sguardo dell'io narrante con il quale viene immediatamente fatto coincidere lo sguardo dello spettatore. Questo vuol dire che, nella sua forma cinematografica, la poetica di Robbe-Grillet ha fatto un passo ulteriore dentro l'ambiguità e la totale confusione del senso, giungendo in qualche modo ad intaccare anche gli elementi « certi » di quella cornice che Barilli chiama « piano zero ». L'unica certezza forse, e si potrebbero qui indicare interessanti analogie con certe maniere ultimissime di operazione figurativa (v. anche G. Celant), è quella costituita dalla presenza « reale » dell'autore che quasi fisicizza una « poetica » e che ripetutamente collocandosi nel punto di convergenza tra *progetto* e *realizzazione,* si propone come il vero protagonista dell'evento cinematografico integrandosi profondamente all'attualità e al divenire delle sue idee, delle sue proposte e, insomma, della sua opera. S'è visto infatti che dei tre elementi — « interno », « personaggio », « costruzione » (della storia) — che sembrano costituire il piano zero in *Dans le labyrinthe,* almeno uno, quello della costruzione della storia, non pare altrettanto chiaramente percepibile in *Trans-Europ-Express* dove si ha piuttosto la sensazione che la storia si faccia da sola, si progetti continuamente per conto suo. Ma Robbe-Grillet non vuol correre il rischio che questa storia che-si-fa-da-sola assomigli troppo da vicino al racconto-che-scorre-senza-intoppi, che procede per conto suo una volta che il meccanismo sia stato messo in movimento e ben oliato, per cui quando lo spettatore ha la sensazione che la vicenda cominci finalmente a svolgersi con una certa coerenza, egli la spezza improvvisamente discutendone le incongruenze e intervenendo su di essa. La storia, dunque, talvolta è vista intanto-che-si-svolge, talvolta, al contrario, il suo autonomo svolgersi viene interrotto e rimanipolato; talvolta la storia si progetta, talvolta, invece, è progettata. Nel secondo caso l'attenzione dello spettatore viene sottoposta ad una sorta di *interruptus,* subito seguito da una « digressione » il cui ruolo di artificio con funzione straniante è evidentemente quello di prolungare l'attesa portando il discorso su qualcosa d'altro. L'intento di Robbe-Grillet è in ogni caso quello di impedire che la sua maniera di operare possa essere circoscritta all'interno di una prospettiva univoca. Così ad esempio se riprendiamo in esame il motivo dello sguardo fuori campo, è subito evidente ch'esso può prestarsi a letture diverse, ma non necessariamente autoescludentesi, rispetto a quelle che abbiamo suggerito. Lo sguardo fuori campo infatti allude, come s'è detto, ad una azione che sembra svolgersi oltre i contorni del tradizionale rettangolo, ad un « altro » film proditoriamente costituitosi fuori dal proprio luogo deputato, ma a ben vedere questo modo di procedere presenta anche delle ulteriori analogie con certe tendenze divenute attuali nell'ambito delle arti figurative (si pensi, tanto per citare qualche nome, a proposte come quelle di Le Park, Aricò, Pozzati, Bonalumi, Marotta), dove pure capita spesso di assistere al tentativo di rompere e superare i contorni della cornice o del riquadro della tela allo scopo quasi di costituire l'opera pittorica non come separata dal resto del mondo, ma come punto di riferimento per la totalità delle cose. In questo senso si potrebbe dire, come già è stato notato a proposito di Bunuel (vedi

ORTOPEDIA

Vladimiro Vecchi

PROTESI - BUSTI
VENTRIERE
ARTICOLI SANITARI

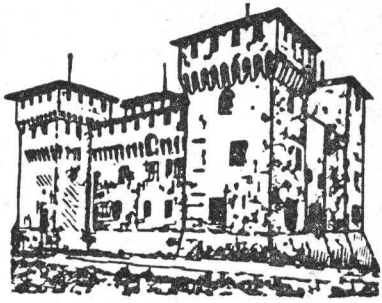
MANTOVA

NEGOZIO:
Piazza Sordello, 7 - Tel. 22.520

LABORATORIO:
Via Ducale, 7 - Tel. 23.354

Pasticceria **La S. Giorgio**

di **MARIO MORETTI**
MANTOVA - Via XX Settembre, 27
telefono 26400



Pasticceria **Trebon**

MANTOVA - Via Filippo Corridoni, 26
telefono 26704

Specialità «LA PAPPA»

Albergo "Ristorante del buon ricordo„



Al Cavallino Bianco

il ritrovo del Premio Suzzara

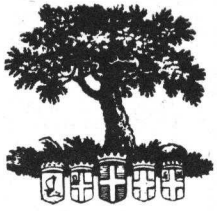
Specialità: PIATTO DEL BOSCAIOLO
e tutte le specialità della cucina mantovana in un caratteristico ambiente

★ **Saletta degli Artisti per mostre personali** ★

Cassa di Risparmio di Verona Vicenza e Belluno

Istituto Interprovinciale con Direzione Generale
e Sede Centrale in VERONA

Direzione Compartimentale
dell'Istituto di Credito Fondiario delle Venezie



DAL 1825
AL SERVIZIO DEI RISPARMIATORI
E DELLE ECONOMIE LOCALI

◆

119 sportelli nelle province di
Verona - Vicenza - Belluno e Mantova

◆

SEDE DI MANTOVA
Corso Vittorio Emanuele n. 26

Dipendenze in Provincia di Mantova
OSTIGLIA - POGGIO RUSCO - QUISTELLO

Carlos Fuentes, *Luis Bunuel ovvero il cinema come libertà,* in *La Biennale di Venezia* n. 63) che Robbe-Grillet approfitta dei limiti convenzionali dello schermo (del quadro) per intensificare lo spazio limitato senza per ciò sacrificare lo spazio totale, che viene anzi continuamente implicato con la funzione di prolungare e avvolgere in tutte le dimensioni possibili quel semplice punto di riferimento che è lo schermo-quadro. Del resto l'analogia tra i procedimenti del cinema e quelli delle arti figurative può forse trovare una sua curiosa e però abbastanza illuminante spiegazione nel fatto, non certamente casuale e privo di senso, che il termine « quadro » è sempre stato adoperato per significare indifferentemente sia lo spazio dell'immagine cinematografica, sia lo spazio della immagine pittorica, sia, infine, certi spazi dell'azione teatrale, pure indicati col nome di « quadri ». E' anche questo uno degli elementi da tener presente nel cercar di capire perchè cinema, teatro e pittura procedano spesso di pari passo nell'invenzione del « nuovo » tra di loro scambiandosi, in maniera più evidente che non per le altre arti, esperienze e modi di operare. Tutto ciò può valere anche a proposito di quel che si diceva sugli effetti di *environment* che il film sembra in certi momenti raggiungere e viceversa. In quei casi infatti il tentativo dell'autore di venir meno alla tradizionale unità spaziale della narrazione, mettendo continuamente a confronto in forma di provocazione lo spazio della progettazione e quello della realizzazione (tra di loro normalmente separati), tende appunto a costituire il quadro-schermo non come uno strumento atto a ritagliare porzioni di realtà più o meno significative, ma come punto di riferimento dal quale e per mezzo del quale poter implicare tutti gli aspetti della realtà. In questo modo lo schermo-quadro riacquista e spiega meglio il suo carattere convenzionale, svela chiaramente il suo aspetto artificioso e retorico, rinunciando a proporsi come il risultato, l'effetto o la conseguenza, di uno sguardo che abbia colto di sorpresa la realtà e le cose per offrirne allo spettatore una illusione quasi tangibile e concreta. Questa tendenza ad evadere intenzionalmente i confini dello schermo (senza materialmente rifiutarli come elementi convenzionali, ma anzi meglio (ri)conoscendoli e adoperandoli proprio nella loro convenzionalità) per *invadere lo spazio,* rappresenta in fondo, e in termini abbastanza puntuali, nient'altro che la traduzione cinematografica di una operazione già in atto da parecchio tempo nel campo delle arti figurative, il che non significa naturalmente (poichè la nostra ipotesi è piuttosto quella di uno scambio e di una continua interazione) che si debbano necessariamente stabilire delle rigorose priorità, o delle troppo schematiche relazioni di tipo genetico o addirittura monogenetico. E investigando per un momento ancora il campo di queste possibili analogie, non si può fare a meno di pensare a quella suggestiva analisi condotta da Michel Foucault sul famoso dipinto di Velazquez, *La Meninas,* che costituisce il primo capitolo del volume su *Le parole e le cose.* Chiudendo infatti il discorso sulla contemporanea implicazione-cancellazione di quello che avrebbe, per così dire, potuto essere il soggetto di Velazquez (un ritratto del re Filippo IV e di sua moglie Marianna), Michel Foucault scrive: « Vi è forse in questo quadro di Velazquez una sorta di rappresentazione della rappresentazione classica e la definizione dello spazio che essa apre. Essa infatti tende a rappresentare se stessa in tutti i suoi elementi, con le sue immagini, gli sguardi cui si offre, i volti che rende visibili, i gesti che la fanno nascere. Ma là, nella dispersione da essa raccolta e al tempo stesso dispiegata, un vuoto essenziale è imperiosamente indicato da ogni parte: la sparizione necessaria di ciò che la istituisce — di colui cui essa somiglia e di colui ai cui occhi essa non è che somiglianza. Lo stesso soggetto — che è il medesimo — è stato eliso. E

sciolta infine da questo rapporto che la vincolava, la rappresentazione può offrirsi come pura rappresentazione »([3]). La descrizione di Foucault rimane sostanzialmente valida per il film di Robbe-Grillet. Esso infatti si presenta come una sorta di rappresentazione della rappresentazione (cinematografica) classica e tradizionale; il suo scopo non è evidentemente quello di rappresentare qualcosa che sia diverso o altro dalla rappresentazione medesima; è di questa anzi che intende soprattutto parlare mettendone in evidenza i fondamentali elementi costitutivi: l'autore, il soggetto, il personaggio, l'interprete, il progetto dal quale prende consistenza l'opera, le azioni che la fanno nascere, lo spettatore cui si offre, le immagini e le cose che permette di vedere. Ciononostante continuano ad essere imperiosamente indicati quel « vuoto essenziale » e quella « sparizione » cui accenna Foucault: la storia rimane assente, il soggetto (che avrebbe dovuto essere rappresentato) non compare se non a tratti e opacamente riflesso in secondo piano come nello specchio di Velazquez, l'autore non rappresenta ma si rappresenta, non permette di guardare ma guarda lui stesso, usurpa allo spettatore la sua funzione di spettatore e si fa egli stesso spettatore dando addirittura a chi guarda la sensazione di essere di troppo, guarda e si lascia guardare ma nel medesimo tempo il suo sguardo raggiunge il guardante al di qua della superficie costituita dallo schermo-quadro definendo così, e perimetrando, lo spazio della rappresentazione mediante una sorta di corto circuito che lega indissolubilmente il guardante al guardato, implicando lo spettatore e assegnandogli una posizione obbligata; inoltre gli attori non interpretano i personaggi, non entrano nei ruoli, non rappresentano il soggetto se non in maniera fittizia ed immaginaria, per cui alla conclusione del film Jean-Louis Trintignant e Marie-France Pisier restano soltanto se stessi, guardati o incontrati alla stazione di Anversa da Robbe-Grillet e da sua moglie Catherine, e non diventano nè Elias nè Eva, allo stesso modo in cui il Trans-Europ-Express resta un treno, il viaggio un viaggio, il progetto (del film) un progetto, la rappresentazione una rappresentazione. Insomma l'opera ormai svincolata da ogni rapporto con il soggetto da raccontare può semplicemente offrirsi come pura rappresentazione e, nel medesimo tempo, come una sorta di riscoperta della tautologia estetica apparentemente giocata a livello di pulita denotazione quasi sulla base di una citazione letterale delle cose capace di conseguire risultati simili, per molti aspetti, a quelli ottenuti da Andy Warhol quando abbandona la macchina da presa davanti a un uomo che dorme o all'angolo di una strada, in *Sleep* e in *Empire,* oppure da Thom Andersen quando in *Melting* registra la liquefazione di un gelato alla fragola, o, ancora, da Claes Oldenburg quando dipinge *Baked potato* o *Giatn blue pants,* da Pino Pascali quando allestisce *Tre bachi da setola,* da Piero Gilardi quando srotola i suoi assurdi paesaggi di gomma. E ci pare pure interessante notare, in margine a queste ultime considerazioni, come il motivo della pura rappresentatività, unitamente a quello dell'enigmatica centralità dell'autore, debba aver fortemente colpito anche Picasso se egli fu indotto, in un suo quadro del '57, a *studiare* il dipinto di Velazquez e a produrre un « altro » *Las meninas* in cui la figura dell'artista assume, in maniera abbastanza sintomatica, un aspetto gigantesco e macchinoso quasi superando le già notevoli dimensioni dell'opera in costruzione, più di quanto non avvenisse nello stesso Velazquez, e dove *l'intelaiatura mostrata con tanta evidenza al posto della tela* come una sorta di artificiato energico e complesso sembra assumere un rilievo metaforico non facilmente equivocabile e di straordinaria pregnanza. Naturalmente — per riprendere il filo del discorso che abbiamo un momento tralasciato — poichè il linguaggio prevalentemente verbale del progetto non è mai

perfettamente riducibile al linguaggio dell'immagine filmica (« vanamente — scrive Foucault — si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo: il luogo in cui queste figure splendono non è quello dispiegato dagli occhi, ma è quello definito dalle successioni della sintassi ») (4), è stato necessario fingere di non sapere ciò che si rifletterà nello specchio dell'immaginazione per interrogare il riflesso medesimo, l'azione, a livello della sua esistenza possibile. Ma intanto si sarà raggiunto il non trascurabile risultato di collocare la « finzione », cioè a dire uno degli elementi principalmente costitutivi di ogni rappresentazione, nel centro stesso dell'opera costringendola a rivestirsene e a subirne il meccanismo posto così in movimento. Ed è proprio questo, a ben vedere, il senso più vero delle continue interrogazioni che l'autore distribuisce e lascia nascere all'interno del film: quello cioè di richiamare perennemente in scena la « finzione » come argomento e motivo fondamentale dell'opera. In virtù di questa interrogazione, la stessa in fondo che è possibile scoprire nello sguardo del personaggio in cui Velazquez si autoritrae e che Robbe-Grillet ripetutamente mima dalla sua posizione di autore-interprete, l'opera come rappresentazione viene insistentemente separata da ogni suo possibile soggetto, continuamente ostacolata nella sua tendenza a divenire comunque « presentativa », e soltanto costretta a qualificarsi come pura rappresentazione. Di più, le interrogazioni, i « perchè » che nascono in *Trans-Europ-Express,* sono spesso interrogazioni e perchè che prendono di mira il senso delle cose, che nascono dall'esigenza di verificarlo, che si affacciano ogni qual volta sembra messa in dubbio la possibilità di questa verifica; segno dunque che la rappresentazione non solo non si muove nella direzione del senso, cercando per esempio di istituire o di contornare una sorta di zona della « ipotesi », ma procede addirittura contro il senso, contrastandolo e contraddicendolo tutte le volte in cui esso sembra sul punto di poter raggiungere una sua sia pur provvisoria definizione. E' chiaro allora che il concetto di rappresentazione, finisce in tal modo per coincidere con quello di descrizione assumendone anche le fondamentali caratteristiche (già da Robbe-Grillet definite) di costruzione e di distruzione, di creazione e di cancellatura. La rappresentazione (si potrebbe dire con i più recenti seguaci di Robbe-Grillet, con Faye e Ricardou in modo particolare) non è altro che una forma di *écriture* e come l'*écriture,* appunto, essa tende all'autofondazione, cerca di costituirsi come un tutto omogeneo a cui niente preesiste e dove oggettività e soggettività possono al massimo emergere come finzioni effimere e provvisorie, rifiuta di darsi un senso e si affretta a suggerire sensi opposti quando s'accorge d'aver generato elementi di qualche modo definibili. Se questo è vero resta pur sempre aperta la domanda sulle ragioni che possono aver determinato l'abbandono dell'*écriture* in senso stretto e consigliato l'avventura di un'*écriture* di tipo diverso; il che in altri termini equivale a chiedersi (e lo pretendono, in fondo, gli stessi richiami a Foucault, Faye e Ricardou) quale sia la posizione del Robbe-Grillet cinematografico nei confronti della disputa che già si va conducendo sul corpo della sua attività letteraria relativamente alla questione dell'alternativa soggetto-oggetto, dualismo-monismo, cosismo-mentalismo. Si scoprirà allora che l'abbandono di Robbe-Grillet e la scelta di un nuovo tipo di *écriture* trova la sua giustificazione proprio nell'esigenza di sottrarsi all'abbraccio degli oggetti, di distanziare la realtà di un'altra lunghezza, di evitare l'ipotesi cosista, per tranquillamente planare nello spazio di una esperienza tutt'affatto interna e mentale. Può sembrare paradossale che proprio il cinema, apparente-

mente così legato ad una realtà da riprodurre, a delle cose da fotografare, sia in grado di permettere una simile esperienza; s'era sempre sentito dire che se mai il *nouveau roman* avesse cercato uno sbocco cinematografico, questo sarebbe avvenuto secondo una prospettiva oggettualistica e non certo mentalistica. In realtà Robbe-Grillet aveva già schivato il colpo e aveva scritto: « La sicura attrazione che la creazione cinematografica esercita su molti dei nuovi romanzieri deve, invece, essere cercata altrove. Non è l'oggettività della macchina da presa che li appassiona, ma le sue possibilità nella sfera del soggettivo, dell'immaginario. Essi non concepiscono il cinema come un mezzo di espressione, ma di ricerca, e ciò che più desta la loro attenzione è, naturalmente, ciò che più sfuggiva al potere della letteratura... la possibilità di presentare con tutta l'apparenza dell'oggettività più indiscussa ciò che non è, comunque, che sogno o ricordo, in una parola ciò che non è che immaginazione » (5). E a proposito del tempo cinematografico aveva detto: « Come il solo tempo che importi è quello del film, così il solo " personaggio " importante è lo spettatore; è *nella sua testa* che si svolge tutta la vicenda che viene esattamente *immaginata* da lui. Ancora una volta l'opera non è una testimonianza su una realtà esteriore, ma essa è da sola la sua stessa realtà. Perciò risulta impossibile per l'autore tranquillizzare il tale spettatore inquieto sulla sorte degli eroi, dopo la parola " fine ". Dopo la parola " fine " non succede più niente per definizione. Il solo avvenire che l'opera possa accettare, è quello di un nuovo svolgimento identico: introducendo i rulli del film nella macchina da proiezione » (6). Ma l'ebrezza di un'avventura autofondata, condotta sulle ali di un'*écriture* cinematografica particolarmente avvincente, non solo permette a Robbe-Gillet di pervenire ad un'ampia e articolata rivendicazione dei « tropoi », ma lo pone anche — per dirla con Barilli — nella condizione di poter altrettanto ampiamente manipolare i luoghi e le situazioni, giungendo ad una vigorosa assunzione di « topoi » romanzeschi e « popolari », desunti dalle trame poliziesche e dalle vicende alla James Bond, senza forse pagar tributi (magari per la visualità del linguaggio cinematografico) al subordinante primato della funzione trascendentale soggetto-oggetto; per cui nel *Trans-Europ-Express* non si viaggia soltanto verso la « fine » del film lungo l'itinerario dell'artificio stilistico, ma si compie anche una scorribanda, un'azione di rapina, nel territorio del romanzesco e dell'avventuroso, riportandone in ostaggio, allo scopo di prevenire rappresaglie o ritorcimenti, luoghi e situazioni. Del resto, concludendo le « istruzioni per l'uso » del suo *L'azione e l'estasi* e cercando di prefigurarsi le possibili prospettive del romanzo futuro, Renato Barilli faceva l'ipotesi di « un ritorno di interessi per il *feuilletton* ottocentesco o per il romanzo " nero " preromantico o per il romanzo " perverso " e decadente della *fin-de-siècle* », badando bene però ad avvertire che in ogni caso non avrebbe potuto trattarsi di un recupero della vecchia e inautentica maniera basata « su un'azione sorprendente, ricca di colpi di scena, di agnizioni, di ingranaggi ben studiati », ma piuttosto della proposizione di un romanzesco « estraniato », « che mostri palesemente i suoi caratteri artificiali, arbitrari, fittizi » (7). E indicava come possibile « modello » di questa tendenza le opere di quel « costruttore instancabile di un mondo innaturale, di puro artificio » che è Raymond Russel, quel medesimo cioè al quale Robbe-Grillet ha dedicato uno dei suoi scritti più « interessati » e al quale certamente l'*école du regarde* deve non pochi motivi a cominciare appunto da quello dello « sguardo » o della « vista », a detta dello stesso Robbe-Grillet privilegiata, tra i sensi, fino a raggiungere « acutezza demenziale ». Dice Robbe-Grillet della « ricerca » rousselliana « che, lungo il filo della vicenda, (essa) finisce col distruggere il

suo stesso oggetto », oppure che « è prima di tutto un itinerario, una linea logica che porta da una condizione data ad un'altra — molto simile alla prima — benchè vi si arrivi dopo un lungo giro, e dell'« opacità » della sua *écriture* « che non cela più niente », oppure che « si ha l'impressione d'aver trovato un cassetto chiuso, poi una chiave; e questa chiave apre il cassetto in modo perfetto... e il cassetto è vuoto » (8). *Trans-Europ-Express* offre sufficienti motivi di verifica dell'ipotesi rousselliana di Barilli: il « nero », il « perverso », l'« avventuroso », il « romanzesco », vi sono infatti recuperati largamente, ma nel medesimo tempo sono anche chiaramente evidenziati l'ambito immaginario e fittizio, l'intenzione « artificiosa » da cui sono generati e in un certo senso rimangiati, fagocitati e quindi « estraniati ». La « vicenda » finisce qui davvero per distruggere il proprio oggetto lungo un itinerario in cui il troppo logico concatenamento delle tappe costringe lo spettatore ad approdare, sia pure successivamente e dopo percorsi volutamente tortuosi, in luoghi sostanzialmente analoghi, dandogli la netta sensazione che l'apertura del cassetto non faccia altro che rivelare ripetutamente la propria provocante « vuotezza ». I modi della « trama » e della « controtrama », dell'« azione » e della « contrazione », delle « prove» che i personaggi devono sostenere, dell'« avventura », della « peripezia », della « disgressione », della « complicazione della forma », si palesano allora, con una ostentazione perfino maggiore di quel ch'era possibile ravvisare nell'« epica » o nella « favola » classica, come « artifici stilistici » volti a raggiungere quello straniamento del « romanzesco » cui allude Barilli: il valore di « tendenza » che questa maniera di operare può aver assunto a livello cinematografico trova certamente conferma nelle significative scelte analogamente compiute da autori come Bunuel e Godard in film come — tanto per citare i più « immediati » — *Belle de jour, Alphaville, A bout de souffle, Pierrot le fou,* dove appunto la deliberata assunzione del « romanzesco » non cela affatto l'intenzione di sottoporlo ad uno « spostamento » di tipo straniante.

L'ipotesi rousselliana e topologica sembra inoltre trovare conferma più intima nel fatto che Robbe-Grillet fa in questo film (la stessa cosa non si potrebbe dire per *L'immortelle*) un uso lento del montaggio, coordina i momenti del racconto in maniera paratattica, per grandi blocchi sintagmatici (« In altre parole, dovendo riassumere ciò di cui abbiamo bisogno in questo momento — diceva R. Barthes (9) — noi aspettiamo: dei film sintagmatici, dei film con una storia, dei film *psicologici* »), non si preoccupa affatto di far sentire la macchina da presa, offre insomma la sensazione di voler operare non già sulle piccole, bensì sulle grandi unità del discorso; cosicchè la manipolazione del linguaggio cinematografico sembra avvenire per esempio a livello della scena o della sequenza e non del piano o della inquadratura. Il montaggio di Robbe-Grillet non assomiglia per niente a quello estremamente rapido di Resnais; nel suo film le cose e gli oggetti non intervengono mai a spezzare il flusso dell'accadimento e dell'evento; non ci sono come nel regista di *Muriel,* immagini di mani sulla maniglia di una porta, caffettiere che bollono, sorrisi vacui ed enigmatici che vengano improvvisamente ad occupare la superficie dello schermo, a galleggiare sulla superficie dello schermo, come residui o ritagli di una storia smontata e rimontata poi senza più rispettare gli incastri dei singoli spezzoni. Solo poche volte Robbe-Grillet sveltisce il montaggio ed è ad esempio quando Elias, ormai convinto di essere stato scoperto, viaggia sul treno in uno stato di continua tensione, con la pistola in pugno, sempre pronto a saltar fuori dallo scompartimento e a difendere la valigia qualora le circostanze lo richiedessero. La sequenza delle immagini e la

maniera di accostarle, sembra qui citare un modo di costruire il film abbastanza caratteristico in certo cinema americano: la rapidità degli stacchi, la complicazione degli specchi, la frammentazione dell'immagine fanno pensare a certe cose di Hitchcock, a *Psyco* per esempio ed in particolare alla scena del delitto nella doccia. Ma anche in questo caso la manipolazione delle piccole unità, da sola, non vuole avere una effettiva incidenza sulla storia e tutto il senso della scena sembra piuttosto dipendere dall'intervento delucidativo della voce fuori campo, la quale avverte appunto, con il solito tono ironico-parodistico, come Elias sia « già pronto a saltare dal treno in corsa o a difendere, le armi in pugno, la preziosa valigia ». Il valore ed il significato della sequenza non stanno evidentemente in un certo tipo di successione dell'immagine, ma nel rapporto, per così dire, di competizione o di impatto che si instaura tra la proclamata drammaticità dell'immagine e il tono ironicamente didascalico del commento verbale. Tutto ciò sembra confermare l'intenzione del regista di vedersela principalmente con i luoghi del romanzesco, di lasciarsi affascinare dalle possibilità della topologia più che da quelle dela tropologia. Naturalmente, conviene forse ricordarlo, la lentezza del montaggio che ci è sembrato di poter ravvisare nel film non impedisce affatto il *disoccultamento* delle giunture: esse risultano anzi maggiormente evidenti (forse proprio perchè collocate tra grandi unità di discorso) e dunque maggiormente rivelatrici di quest'altro aspetto (il montaggio) dell'opera come meccanismo e, appunto, come *meccanismo disoccultato*.

C'è un altro momento in cui le piccole unità sembrano prendere il sopravvento sulle grandi ed è durante gli incontri di Elias con la ragazza dove la macchina da presa scende spesso alla elencazione e allo squadernamento di una sorta di campionario di posizioni, nodi, incrociamenti di polsi, legamenti, corde, ecc. Ancora una volta ciò che emerge non è tanto l'esigenza di una ricerca sulle possibilità dell'immagine come unità elementare o frammento non ulteriormente riducibile del linguaggio cinematografico, quanto piuttosto l'interesse per i motivi della enumerazione, della serializzazione e della ripetizione, il cui referente, magari preterintenzionale, sembra essere costituito dalla tendenza geometrizzante che è stata notata negli scritti di Sade (si vedano a questo proposito le ipotesi di traduzione grafica dell'operazione sadica proposte da C. Costa, *Sade o dell'arte combinatoria,* in *Quindici*, 11-VII-1968, Roma). Dunque l'operazione di Robbe-Grillet si muove ancora sul piano della topologia, questa volta mediante un riferimento al *perverso* e ad un perverso chiaramente connotabile come sadico. La larga presenza nel film di elementi della storia che appartengono alla mitologia sadica tradizionale potrebbe a nostro avviso funzionare in due direzioni: come citazione, a livello topologico ancora, di motivi che appartengono ad una specie di folclore della nostra epoca; come una sorta di metafora ampia di quel motivo della pura rappresentazione, o della pura rappresentatività, che ci è sembrato costituire uno degli obiettivi fondamentali dell'opera. Lasciamo senz'altro da parte tutto quel che si potrebbe osservare in ordine alla prima di queste direzioni che sta ad indicare una strada già largamente battuta, e non soltanto dal cinema, e prendiamo invece in considerazione ciò che accade nell'ambito della seconda direzione a nostro avviso estremamente più affascinante e *curiosa*. Introducendo nella storia questi frammenti di sadismo convenzionale, Robbe-Grillet pare infatti riferirsi allo spettatore e interloquirlo con una tecnica e con un intento simili a quelli con cui si riferiva ai suoi lettori l'autore delle *120 giornate di Sodoma*. « Ed ora, amico lettore, prepara il tuo cuore e la tua mente al più osceno racconto che

mai sia stato narrato... Immagina ora che tutti i piaceri o sanzionati dai buoni costumi o imposti da quella stolta di cui parli incessantemente, di cui non sai nulla e che chiami Natura... saranno espressamente esclusi da questa antologia... Molte delle stravaganze che stanno per esserti raccontate indubbiamente ti dispiaceranno, sì, ne sono perfettamente consapevole, ma... se non abbiamo detto tutto, analizzato tutto, non accusarci di parzialità, perchè non puoi aspettarti che noi indoviniamo ciò che più ti si conviene. Piuttosto, spetta a te prendere ciò che ti piace... un altro lettore farà lo stesso, e, poco per volta, ognuno si troverà soddisfatto... seicento differenti piatti si offrono al tuo appetito; ti accingi a mangiarli tutti? No, di sicuro no, ma questa prodigiosa varietà allarga i limiti della sua scelta... scegli e lascia stare il resto senza inveire contro quello che scarti, semplicemente perchè esso non può piacerti. Considera che esso affascinerà qualcun altro e sii filosofo.... »; dov'è quanto meno curioso scoprire come in questo cerchio ironico dell'*invitazione sadiana,* che si apre con un *amico* e non con un semplice *caro* e che si chiude con un *sii filosofo,* sembrino contenuti in nuce gli elementi di quella che potrebbe anche apparire una poetica contemporanea, con il duplice e canonico riferimento tanto alla libertà della creazione (*non aspettarti che noi indoviniamo*), quanto alla libertà della fruizione (*scegli e lascia stare il resto*); per non dire del (quasi brechtiano) rifiuto della gastronomicità (*i piaceri sanzionati dai buoni costumi*), o dell'accenno all'incopiutezza (*se non abbiamo detto tutto*), o dello smascheramento della falsa normalità (*di cui non sai nulla e che chiami Natura*). Lo scopo di questa interlocuzione non può essere in Robbe-Grillet, come già in Sade, nient'altro che quello di sollecitare la complicità dello spettatore sottoponendolo ad un trattamento simultaneo di esclusione e di implicazione: di esclusione perchè gli episodi, ed in particolare quello dello spogliarello finale, non concedono niente alla curiosità erotica dello spettatore; di implicazione perchè questi episodi, proprio in quanto non la soddisfano, mantengono continuamente sveglia la curiosità dello spettatore coinvolgendolo e pretendendone la complicità, l'intervento immaginativo nella elaborazione e nella completazione degli episodi e dei frammenti di storia.

E pretendere la complicità, nient'altro può significare, qui se non *fare in modo che tutto accada come se i nostri più intimi pensieri venissero pubblicamente rappresentati;* cavar fuori dal *sé* una specie di alter-ego non più protetto e finora gelosamente nascosto a se stessi e agli altri, obbligando ciascuno a contemplarsi in questo *doppio* non riconosciuto e bastardo, ad accettare il gioco di un *dislocamento* che vuole avere come esito, *crudele* e non lasciato sospettare prima, il ritrovamento di una *alterità non rassicurante,* l'incontro con un altro-identico, non amabile e armonioso, non catartico e narcisistico, ma repellente e indesiderato, eppure, nel medesimo tempo, affascinante e turbatore; così come subire un rapporto di complicità significa lasciarsi proditoriamente invitare a seguire il richiamo di una passionalità censurata per essere poi abbandonati a tu per tu con tutto ciò che l'operazione ha liberato, fuori da ogni regola aristotelica e da ogni speranza di purificazione, in una sorta di allegante commistione di motivi brechtiani e artaudiani. C'è infatti qualcosa di artaudiano in questa *cattura dell'istintuale,* in questo lasciar trasparire il profondo, in questo portare alla luce il demoniaco; e c'è qualcosa di brechtiano, poi, nel far sì che non si consumi fino in fondo ciò che viene in tal modo trascinato a galla e nel volere, invece, che permanga sempre, tra l'*io* e il *ciò,* una certa distanza, quella necessaria alla presa di coscienza dell'apparato attraverso il quale è stata stimolata, e concessa, una com-

plicità subito denunciata e rinfacciata nel momento stesso in cui viene evocata. Vien quasi naturale pensare, sulla scorta di tali osservazioni, al Bunuel dell'*Angelo sterminatore,* dove pure si assiste allo sforzo di rendere lo spettatore *testimone,* recalcitrante, di una rivelazione della soggettività intesa come un insieme di perversione e di bestialità, come una specie di rivoltante vermicaio che inopinatamente si manifesta non appena vengano rimosse le pietre, levigate, della finzione, del cerimoniale e della malafede borghese; con la differenza, a nostro avviso, che mentre in Bunuel il disvelamento resta in qualche modo oggettivato a livello dei personaggi e della storia dallo stesso, sia pure apparente, rispetto di alcuni caratteri della narrazione tradizionale (rispetto che finisce poi per giocare contro questa medesima narrazione per esempio attraverso gli artifici della *chiusura,* della *circolarità* e del *ritorno su di sé*), in Robbe-Grillet esso si riversa più direttamente sullo spettatore, giunge a contaminarlo più da vicino, si trasmette dallo spazio, distante, dello schermo, a quello, intimo, della più riposta interiorità, si carica più abbondantemente di valenze soggettivanti: c'è in un certo senso, una aggiunta di crudeltà, una goccia, in più, di *rigorosa* perfidia.

Questa sollecitazione della curiosità che nasce dall'interrogativo e che tende alla provocazione della complicità, trova il suo corrispettivo oltre che nel procedimento già impiegato da Sade, anche in quello di cui si parlava a proposito di Velazquez. Il soggetto, o meglio, l'oggetto della rappresentazione, che dovrebbe consistere nel soddisfacimento delle tendenze voyeuristiche dello spettatore, non si lascia cogliere, mentre si lasciano cogliere le forme della rappresentazione dell'oggetto che, nel caso del sadismo, sembrano essere quelle della ritualità e della ripetizione. Del resto è già stato largamente notato, dalla critica più attenta e anche dalla pratica clinica tradizionale, che l'operazione sadica non sta tanto nel possesso dell'oggetto, quanto piuttosto nel possesso *attraverso,* non è il che cosa che conta, ma il come, l'attraverso, un attraverso costituito appunto di ritualità, di combinazione, di cerimoniale, di ripetizione. Il sadico, si sa, tende a rifare le medesime cose e a rifarle secondo un medesimo ordine, il suo atteggiamento si esaurisce nella estrinsecazione di uno stato monomaniacale legato alla esecuzione di un solo gesto o di una sola serie di gesti: un po' quel che accade, anche, per certe forme di criminalità, ed Elias, in fondo, oltre ad essere sadico, è pure assassino. Dunque il poliziotto Lorentz ha visto giusto, lo stratagemma dell'inserto su *Le Metropole* con la pubblicità dello spogliarello che si terrà al cabaret *Eve* raggiunge lo scopo: l'assassino ritorna sul luogo del delitto. Ma con una differenza rispetto al genere dal quale Robbe-Grillet ha desunto e citato questa figura: il luogo al quale Elias ritorna, non è un luogo fisico, è un luogo mentale, un luogo, si potrebbe dire, retorico. Ciò che infatti lo attrae, lo affascina, lo ammalia e lo perde, infine, è la ripetizione: lo strangolamento di Eva ri-presentato sotto le forme del corpo avvolto dalle catene, del respiro ansimante e spaventato, dell'urlo di una donna; mentre le parole di una canzone invitano ad ascoltare la storia *pleine de raison, du tendre poison que l'amour va boire,* e ragionano di uomini che *pursuivent en rêve les filles pour le plaisir brulant qui leur fait choisir le temps plus fort...* La raccomandazione di Artaud secondo cui il teatro non potrà ritrovare se stesso « se non fornendo allo spettatore veridici precipitati dei sogni, nei quali il suo gusto per il delitto, le sue ossessioni erotiche, la sua primitività, le sue chimere, il suo senso utopistico della vita, il suo cannibalismo, si riversino su un piano non convenzionale e illusorio, ma interiore » (10), sembra aver trovato in Robbe-Grillet la sua versione cinematografica. Frattanto attra-

verso il luogo retorico della ripetizione, Elias viene introdotto nel luogo, altrettanto retorico, della morte, per mano degli uomini di Frank, del protagonista, una morte forse non del tutto destituita d'ogni residuo tragico, ma certamente cosalizzata, cancellata dei suoi aspetti emozionali, citata come figura della narrazione convenzionale e infine ridotta, anch'essa, a spettacolo, a forma, a rappresentazione: nello stesso modo spettacolare, fortemente formalizzato, *teatrale,* muoiono la Nanà di *Vivre sa vie,* il Michel *alias* Laszlo Kovacs di *A' bout de souffle,* dopo una barcollante camminata il cui ritmo quasi di danza — come ha giustamente notato Argan — demistifica egregiamente il tragico, i *condannati alla piscina* di *Le nouveau monde,* il Kirilov di *La chinoise* e, dopo essersi iperbolicamente accartocciato il capo con più rotoli di dinamite, il Ferdinand di *Pierrot le fou:* dunque anche per la morte di Elias può ben valere il senso del godardiano *pas du sang, du ruge.*

Resta da sapere se l'accennata retorizzazione (ritualità, ripetizione, ecc.) degli effetti erotici, possa permettere al motivo sadico di allargare la sua area di significazione fino a farsi metafora larga dell'intero spettacolo filmico. Dice R. Barthes, probabilmente a ragione, che è peculiare all'erotismo sadiano l'essere « di natura essenzialmente sintagmatica », il non fare ricorso alcuno « a un'immaginazione metaforica o metonimica », l'esplorare a fondo « un campo di combinazioni libere da ogni costruzione strutturale »; ma proprio questo aspetto della *combinazione,* che implica la gratuità, che esclude ogni eteronomia e che Robbe-Grillet non può non aver avuto presente mentre decideva di introdurre nel film riferimenti di carattere sadiano, sembra metaforizzare il topos del *perverso* costringendolo a protendersi e ad impregnare di sè l'opera intera.

« Dato un certo numero di luoghi erotici — scrive R. Barthes a proposito della natura sintagmatica e combinatoria dell'operazione sadica ([11]) — Sade ne deduce tutte le figure (o combinazioni di personaggi) che possono mobilitarli ». Parafrasando Barthes si potrebbe dire che dato un certo numero di luoghi romanzeschi, Robbe-Grillet ne deduce tutte le figure, o combinazioni, che possono metterli in movimento, farli entrare in qualche modo in funzione; le unità primarie o di partenza sono in numero limitato, come i luoghi erotici, ma le possibilità combinatorie sono infinite, basta introdurre una piccolissima variazione perchè la situazione si presenti diversa, e sono proprio queste variazioni, più che le unità di partenza, a costituire il racconto. Se è vero che la principale regola sadica consiste nell'esaurimento simultaneo di tutte le possibilità erotiche, si può ben dire che il film tende analogamente a risolversi nell'esaurimento, sia pure non altrettanto simultaneo, di tutte le possibilità offerte dalla combinazione dei luoghi di partenza (romanzesco, rocambolesco, giallo, ecc.).

Sempre *selettiva* e *combinatoria,* secondo quelle che R. Jakobson considera le due funzioni essenziali di ogni linguaggio, l'arte di Robbe-Grillet — ha detto in altri termini G. Genette ([12]) — « consiste nel disporre nell'ordine metonimico della narrazione e della descrizione romanzesche un materiale di natura metaforica, poichè risultante da analogie tra elementi diversi o da trasformazioni d'elementi identici. Dopo una scena di un romanzo di Robbe-Grillet, il lettore s'aspetta legittimamente, secondo l'ordine classico del racconto, un'altra scena contigua nel tempo e nello spazio; ciò che gli offre Robe-Grillet è la medesima scena leggermente modificata o un'altra analoga. In altre parole egli dispone orizzontalmente, nella contiguità spazio temporale, il rapporto verticale che unisce le diverse varianti di un tema, allinea in serie i termini di una scelta, tra-

spone in *concorrenza* una *concatenazione* ».

Tra l'esposizione del tema e la sua ripresa finale, tra le prime immagini del film e quelle analoghe che lo concludono (dove il solo elemento non minimale della modificazione è rappresentato dalla introduzione di Marie-France Pisier nella parte di se stessa), si snoda, non l'azione, ma tutto il complesso delle ripetizioni, dei ritorni, delle anticipazioni, degli accenni, delle contraddizioni, delle cancellature, dei rovesciamenti, delle rifrazioni, delle analogie, delle varianti, dei parallelismi, delle frenature, degli allineamenti, delle continue interfrenze fra visioni soggettive e oggettive: alle diverse finestre lungo la strada di Anversa si affaccia sempre la medesima ragazza, il fagotto nel quale Elias tiene probabilmente i suoi effetti personali viene variamente e ripetutamente lanciato in mare prima dell'incontro con Mathieu, durante la scena del finto controllo alla dogana si ripete quattro volte che la valigia è vuota, il nastro del magnetofono riproduce artificialmente l'invenzione fantastica e la controlla, catalogandola, evocandola e cancellandola a seconda delle necessità, le immagini doppiano le parole e doppio è il fondo della valigia, lo zucchero sta al posto della droga, Elias non è nè un nome nè un cognome, ma soltanto un soprannome, gli avvenimenti vengono continuamente descritti, commentati, messi tra parentesi, contestati o eliminati, il furto della valigia e la ragazza con gli occhiali che aveva tentato di impossessarsene vengono cancellati dalla storia, dell'abate Petitjean è presente soltanto l'assenza, Elias viene continuamente rimandato da un appuntamento all'altro e tutte le avventure che egli vive fino all'incontro con Frank (Eva, i doganieri, i tipi che l'hanno assalito al cimitero dei vagoni dove lo scontro a fuoco viene metonimicamente tradotto, nella forma dell'effetto per la causa, attraverso la frantumazione dei vetri che cadono senza che si odano gli spari, ecc.) non sono state che prove per controllare la sua abilità, la peripezia che Elias racconta a Mathieu affabulandola *come se* riferisse di una storia letta in un romanzo giallo (e dove l'itinerario della *composizione a cornice come artificio del ritardo* — secondo la dizione di V. Sklovskij — sembra percorso all'indietro) è in realtà quella che egli stesso ha vissuto fino a quel momento, per cui quando Mathieu incuriosito chiede di sapere il seguito, Elias risponde, svelando la finzione: « Non lo so, per il momento sono arrivato a questo punto ».

Nel suo sforzo di *distanziare* il già detto, di evitare la falsità dell'ovvio, pagando fino in fondo il prezzo dell'originalità nella convinzione che *soltanto nella misura in cui un'opera inventa una struttura inedita essa contesta il mondo e lo rappresenta meglio,* Robbe-Grillet non ha altra alternativa (il che è un po' l'essere dell'arte o dell'espressione artistica in genere) se non quella di inventare la possibilità di manipolare in forme sempre diverse le tecniche della variazione e della composizione; come lo scrittore-sperimentatore-pubblico, di cui ci parla R. Barthes, egli è perennemente condannato a variare il suo stesso ricominciare; ostinato ed infedele non può che conoscere una sola arte: *quella del tema e delle variazioni,* l'unica, forse, che gli permetta di trasformare la *scrittura di una storia* nella *storia di una scrittura,* di tentare l'edificazione non di *un film da guardare,* ma, in un certo senso, di *un film che guarda se stesso* e che, guardandosi, si costruisce.

L'aspetto combinatorio, il gusto della variazione, costituiscono il fondamento di operazioni alle quali Robbe-Grillet si dedica con una meticolosità che richiama alla mente quella di cui dà prova l'autore di *Impressions d'Afrique* quando in *Comment j'ai écrit certains de mes livres* racconta: « Sceglievo due

parole quasi simili, per esempio, *billard* e *pillard,* poi vi aggiungevo dei termini simili ma presi nei due sensi differenti, e ottenevo così due frasi quasi identiche... Trovate le due frasi si trattava di scrivere un racconto che potesse cominciare con la prima e finire con la seconda ». La presenza di questo procedimento rousselliano, per cui due o più sensi differenti scaturiscono spesso da situazioni o termini simili, è frequentemente verificabile nel film di Robbe-Grillet, a cominciare dal titolo.

Nessuno dubita che Trans-Europ-Express indichi il nome del treno sul quale si svolge l'azione del film ed anche il tema, per così dire, o l'argomento del racconto, almeno ad un livello elementare di fruizione. Senonchè, le parole di cui si compone il titolo si ripresentano, nel corso del film, caricate di sensi nuovi in virtù di una leggera *modificazione*: il *trans* (attraverso) ricompare nel *transes* (ansie, angoscie) che sta scritto sulla costa del libro, in realtà una custodia (sempre il motivo del *doppio*-fondo e dell'*utensilità* degli oggetti), da cui Elias trae il revolver; l'*europ* si ripresenta in *Europe,* la rivista di nudi che Elias si procura alla stazione e sulla quale le modelle appaiono in posizioni identiche a quelle che assumeranno i personaggi femminili all'interno del film (nelle sequenze sadico-erotiche e nello spogliarello finale); l'*express* ricompare nell'*Express,* il settimanale (per definizione: e non a caso) della persona colta, tra le cui pagine Elias nasconde, per leggerla senza farsi notare, la rivista *Europe;* per di più l'*en train,* come luogo dove l'azione si svolge, riemerge nell'*en train,* non più riferito al luogo ma al film di cui si discorre, che è appunto *en train (de se faire).* Come per *billard* e *pillard* le variazioni sono minime: da *trans* a *transes,* da *europ* a *europe,* oppure non apparentemente evidenti come da *express* a *Express,* da *en train* a *en train;* ma nello spazio lasciato aperto dalla divaricazione dei sensi comuni (come già nella *Jalousie* con la distinzione tra gelosia-persiana e gelosia-sentimento) Robbe-Grillet costituisce il suo senso, un senso, però, non-esatto, indeterminato, con-fuso, rendendo così funzionale l'affermazione di R. Barthes ([13]) secondo cui « il senso è una tale fatalità per l'uomo che l'arte in quanto libera, sembra adoperarsi, soprattutto oggi, non a *fare* del senso ma, al contrario, a *sospenderlo;* non a costruire dei sensi ma a non riempirli *esattamente* ».

Ma se proprio di un senso esattamente riempito fossimo in cerca, potremmo, per avventura, pensare, com'è stato suggerito ([14]), che *Trans-Europ-Express* finisca di fatto per trasformarsi in una sorta di *Transes expresses,* ovvero nella presentazione, non di un viaggio o di un treno o di una storia o di un film che si vada costruendo, ma, piuttosto, di una *condizione passionale* sulla cui superficie vengano via via galleggiando degli insiemi magmatici ed ossessivi finalmente disincagliati dal profondo della soggettività; oppure potremmo credere, forse con maggiore approssimazione, che *Trans-Europ-Express* si riduca in sostanza ad una *trans-azione,* ad uno *spostamento* continuo dall'*Europe* all'*Express* e viceversa, ovvero, in altri termini, dal *cosale* al *mentale,* dal *denotativo* al *connotativo,* dal *banale* al *culto* e, naturalmente, viceversa, in una sorta, cioè, di movimento ininterrotto in cui il senso, per mezzo del calembour, si trovi alternativamente sottoposto ad un processo di istituzione-destituzione, creazione-cancellazione. E in realtà non si può negare che alla rivista *Europe,* ed alla serie di rinvii ch'essa può chiamare in campo, Robbe-Grillet abbia inteso attribuire uno speciale valore, quasi, si direbbe, una funzione *exordiale* o *prefigurativa* capace di generare una sorta di *climax,* culminante nello strangolamento

della ragazza e nell'uccisione di Elias, l'uno e l'altra introdotti da scene che in qualche modo rimandano al complesso dei significati che l'oggetto-rivista sembra voler segnalare: il modo stesso con cui questo motivo viene collocato nel film sta a dimostrarlo.

Prima di salire sul treno, infatti, Elias-Trintignant s'accosta all'edicola della stazione e compera l'*Express,* ma la sua attenzione viene attirata dalla pubblicazione « per uomini » nelle cui pagine interne ha scorto alcune fotografie di una ragazza legata alla spalliera del letto, in posizioni ch'egli chiederà poi alla sua partner di assumere nel corso dei loro incontri particolari. Dopo essersi di poco allontanato egli ritorna sui suoi passi: *non acquista* però il fascicolo che ha ormai polarizzato la sua attenzione, ma *ne porta via una copia di nascosto* coprendola con l'*Express,* mentre una maniera di filmare molto simile a quella del cinema-verità si sforza di sottolineare le mosse del personaggio, dilatandone i gesti e mettendone bene in luce il comportamento fin dall'inizio vagamente schizoide.

Dunque giocano sempre intorno all'oggetto-rivista e all'alone di ambiguità in cui Robbe-Grillet l'immerge (non a caso — ci fa notare Genette — la semantica dell'oggetto robbegrilletiano devv'essere ancora messa a punto) i due motivi della rivelazione e del nascondimento, e giocano in una maniera troppo insistita e scoperta per essere soltanto casuale. Ora il rivelare e il nascondere, il dire e il non dire, potrebbero benissimo funzionare come modi della *reticenza* intesa, a sua volta, sia come forma di quella colpevolezza diffusa, di quella ossessività un po' torbida e maniacale, presente anche nell'opera letteraria dell'autore, che i personaggi di Robbe-Grillet sembrano sempre portarsi dentro e alla cui origine sta probabilmente un fatto traumatico intorno al quale, però, niente ci viene detto, sia come figura retorica, proprio qui impiegata, in virtù appunto della particolare prerogativa che le *consente di trattenere il senso perchè meglio si espanda nelle direzioni lasciate aperte.*

In ogni caso, anche nelle ipotesi indicate, la *fatalità del senso* viene scongiurata, la sua esattezza resta ben lontana dal lasciarsi cogliere interamente: ancora una volta rimangono, lì davanti, al posto di un senso che sistematicamente rifiuta di presentarsi in persona, l'artificialità del calembour come strumento del meccanismo, i modi del nascondimento e della rilevazione, la forma della reticenza, la funzione exordiale di certi motivi. La tentazione di risalire da ciò che resta lì davanti a ciò che lì davanti non è, da ciò che è presente a ciò che è passato, da ciò che è detto a ciò che si è voluto dire, il desiderio, insomma, di svelare la genesi dell'opera, di tirare il sipario sui sensi esatti, può essere legittimato soltanto dalla consapevolezza che *i significati che l'analisi scopre sono quelli che il racconto contiene sì, ma soltanto per rifiutarli: può quindi essere utile riconoscerli ma in un modo, per così dire, negativo e del tutto provvisorio, allo scopo di sottolineare meglio per contrasto, il movimento riduttore dell'opera che non si costruisce se non distruggendoli.*

1) A. Robbe-Grillet, *Il nouveau roman,* Milano, 1965, p. 67.
2) R. Barilli, *Lazione e l'estasi,* Milano, 1967, p. 44.
3) M. Foucault, *Le parole e le cose,* Milano, 1967, p. 30.
4) M. Foucault, *Le parole e le cose,* cit., p. 23.
5-6) A. Robbe-Grillet, *Il nouveau roman* cit., p. 151-52 e 155.

7) R. Barilli, *L'azione e l'estasi* cit., p. 27.
8) A. Robbe-Grillet, *Il nouveau roman* cit., p. 100.
9) R. Barthes, *Cinema metaforico e cinema metonimico,* in *Cinema e film,* 1, Roma, 1967, p. 14.
10) A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio,* Torino, 1968, p. 169.
11) R. Barthes, *Saggi critici,* Torino, 1966, p. 271.
12) G. Genette, *Figure,* Torino, 1969, p. 78.
13) R. Barthes, *Cinema metaforico e cinema metonimico,* cit. p. 14.
14) F. Ferrini, *Trans-Europ-Express,* in *Cinema e Film,* 5-6, Roma, 1968, pp. 213-215.

RITZ TONELLI

A colazione
Al **RITZ**

A cena
Al **RITZ**

Dopo cena
Al **RITZ**

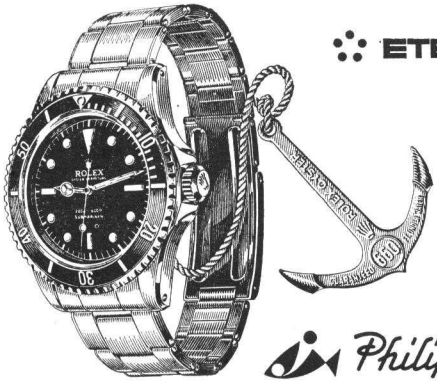
A nozze
al **CITY**

In campagna
al **CITY**

Ogni confort
al **Motel CITY**

Mantova
Viale Piave, 2
Telef. 26.474

Bancole
Telef. 39.142



ETERNA·MATIC KONTIKI

ROLEX

MARVIN

Philip Watch Chaux-de-Fonds caribbean 1000

assistenza - riparazioni

concessionaria **PICCININI**

VIA ROMA, 46 - MANTOVA
TEL. 22.504

Umberto Artioli

Strategia del personaggio in "Gioco della scimmia„ di E. Filippini

Quel che colpisce in *Gioco della Scimmia* di Filippini è il particolare impiego cui viene utilizzata, in termini di discorso teatrale, la tecnica costruttiva presiedente alle prove narrative dello stesso Autore.

Perchè in questo « frammento di farsa psicologica » l'espediente dell'accomulazione nelle mani di un personaggio-monologante della dialettica parlante-parlato, non si limita soltanto a promuovere una serie di ripercussioni sul piano dei simboli verbali, col risultato di una forzatura del linguaggio a smascherare la propria patologica incapacità denotativa, ma debordando in una dimensione visiva, coinvolgendo nella sua azione dissociatrice la natura plastica degli oggetti e dei gesti, finisce col proporci l'esempio di un umorismo che diviene teatrale nella misura in cui recupera il senso concreto della spazialità.

Ed è questo intersecarsi e implicarsi della parola e del gesto, in continuo gioco di rifrazioni per cui lo choc linguistico, anzichè costituirsi unidimensionalmente come dialettica verbale, si prolunga in catene associative di natura visivo-sonora, a restituire alla parola i suoi poteri fisici e magici, e nello stesso tempo a sprigionare, attraverso un accostamento inaudito degli oggetti e dei gesti, quell'energia sotterranea che è alle radici del riso.

Va tuttavia preliminarmente fatto rilevare come Filippini, forzando in senso visuale-cinetico lo schema del personaggio che si autocontempla nell'atto di narrare, non abbia inteso sminuire il ruolo assegnato all'azione demistificatrice operata sul linguaggio verbale, ma si sia piuttosto impegnato ad assumerla nei modi della scena, verificandone in un certo qual modo le possibilità teatrali. Se infatti è vero che in *Gioco della Scimmia* il personaggio monologante (Alpha) non si guarda tanto parlare quanto agire, con il risultato di una messa in rilievo del momento fisico-gestuale, è anche vero che l'accadimento scenico come presenza *reale* sulla scena, è sistematicamente contestato dall'impianto narrativo della costruzione.

Sicchè il movimento drammatico tende sin dall'inizio a ruotare entro gli opposti poli della *presenza* e dell'*assenza,* di un presente cioè *presentificato,* in quanto realizzato hic et nunc sulla scena e che al di fuori dello spazio scenico stesso non sembrerebbe trovar configurazione, e di azione che rinvia ad altro accadimento, ad altra scena, ad altro spazio scenico, di cui l'azione che si fa è solo il riflusso, in una parola la *ripetizione.* Questa continua intersecazione di piani crea un movimento oscillatorio nel dramma, continuamente sollecitato entro due tensioni diverse: quella centrifuga del narrato, che agisce come viluppo e impe-

dimento all'emergere dell'azione come accadimento presente, e quella centripeta del dialogato, che tende a esplodere tutte le volte in cui l'Autore sembra per un momento sospendere la sorveglianza e allentare le maglie dell'ingranaggio avvolgente, creando così spiragli favorevoli per una liberazione dell'azione stessa. Ma si tratta di disattenzioni volute, tali da consentire all'Autore un più ampio spazio di manovra: in realtà Filippini dà qui l'impressione di giocare astutamente come il gatto col topo.

Perchè, almeno da questo punto di vista, la dialettica di presenza-assenza è più apparente che reale, ipotesi cui l'Autore accorda fiducia solo per assicurarsi l'indispensabile terreno su cui procedere: di fatto la prigionia — e quindi lo slittamento — dei personaggi all'interno dell'involucro narrativo appare sin dall'inizio un fatto scontato e irrimediabile.

Ad esempio di questa strategia basti riportare quel passo della scena terza in cui il registro narrativo di Alpha sembra per un attimo posto in crisi dall'ironica determinazione con cui il suo alter-ego, la Scimmia, si sforza di superare la dicotomia tra i due piani e di risospingere l'azione verso la realtà dell'accadimento presente. (ALPHA: *ti stavo appunto* - LA SCIMMIA: *fumando?* ALPHA: *no: dissi: tu stavi fumando: allora dissi:* LA SCIMMIA: *ma dici: dissi: mentre stavi dicendo* - p. 146).

Ma l'ingranaggio torna ben presto a ricostituirsi e la Scimmia stessa ne è risucchiata all'interno, costretta com'è ad accettare le regole del gioco (DIDASCALIA: *gridavano* ALPHA: *e sono costretto a gridare: perchè c'erano voci qui intorno: alla rinfusa: qui in giro: sono costretto a dire e a ribadire: artigianali!* LA SCIMMIA: *disse* - p. 147) attraverso quel procedimento di *inversione delle parti* largamente utilizzato da Filippini in tutto il lavoro con effetti non solo di contrappunto comico-parodistico, ma anche in funzione anti-psicologica, di smantellamento cioè delle velleità del personaggio a costituirsi come presenza autonoma.

Però questa prevaricazione del narrato — e quindi della dislocazione temporale — rispetto al presente drammatico, comporta il rovescio della medaglia: sprofondati nel mezzo di un'azione che li nega in quanto tali, costretti a configurarsi nell'ambiguità di presenze evocate e dissolte secondo il ritmo del procedimento narrativo, i personaggi di *Gioco della Scimmia* si vendicano dell'oltraggio patito attraverso un gioco di resistenze sottocutanee che li spinge a farsi beffe dell'azione stessa nel solo modo che resta loro consentito: quello della parodia linguistica.

Ma è questa posizione di estrema precarietà che essi riescono a trasformare in punto di forza: perchè se la vicenda, precipitata in forma di narrato, li priva dell'essenza di *dramatis personae,* negandoli come personaggi teatrali, è anche vero che dall'incomodo ruolo che in qualche maniera sono costretti ad assumere essi emergono opponendo un'azione contestatoria e sviante sulla vicenda stessa, che la mette continuamente in pregiudicato.

Così un'azione che vorrebbe distendersi in ritmo narrativo, dopo aver fagocitato nel suo interno i personaggi come ingredienti di un'ottica superiore, è costretta a riprendere consapevolezza del loro statuto di corpi estranei. Come dire: il mostro, se ha inghiottito la preda, non riesce ad effettuarne la digestione.

E' quindi a questa ribellione del personaggio estromesso che occorre far risalire il segreto nucleo drammatico di *Gioco della Scimmia:* proiettato a forza fuori da una vicenda che vorrebbe porsi senza di lui o contro di lui, il personaggio, costretto ad esistere unicamente come voce, si vendica con il sogghigno e

lo sberleffo, scombinando continuamente i piani di narrazione; anticipandone e posticipandone i tempi; invertendo a piacere la partitura; lacerando e spremendo il tessuto linguistico sino a derivarne un fluido magma di inaudite catene associative, subito coagulate in presenze oggettivo-gestuali; scatenando il gioco delle antitesi e delle corrispondenze; rifacendo il verso alle parole per cavarne osceni calembour.

Così quest'operazione provocatoria perpetrata alle spalle dei simboli verbali e delle catene logico-sintattiche su cui essi si reggono, finisce col mettere macroscopicamente in crisi la volontà di autosufficienza dell'impianto narrativo e la sua pretesa di fissare in andamento rettilineo una vicenda che, in virtù del suo proporsi non come accadimento scenico reale bensì come racconto di un accadimento scenico, potrebbe benissimo fare a meno del personaggio e della scena.

Infrangendo continuamente la narrazione, ponendo il punto interrogativo sulla capacità dei simboli linguistici a designare gli oggetti, manovrando le parole come grumi sonori che, ora attraendosi ora respingendosi, quasi obbedendo alle leggi di una segreta notazione musicale, si impadroniscono dei materiali teatrali col risultato di provocare dall'interno, anzichè il dinamismo dell'azione narrativa, la sua contestazione parodistica, il personaggio esiliato riacquista la sua ragion d'essere sulla scena, sottraendosi al meccanismo che lo nega.

L'operazione di demistificazione del linguaggio portata avanti dai personaggi conduce così a un processo di clamorosa insubordinazione: costretti a subire la prigionia dell'impianto narrativo che li coglie, per così dire, alla seconda potenza, essi evadono dalla prigione attraverso le vaste brecce operate all'interno del materiale verbale, costringendo il linguaggio-registrante a mettersi affannosamente al loro inseguimento.

In questo modo sottratti alla linearità di un meccanismo che li vorrebbe passivi ripetitori d'un accadimento già consumato nel tempo e nello spazio, i personaggi di *Gioco della Scimmia* riacquistano una libertà impreveduta — e con essa il senso della presenza reale sulla scena — proprio nel momento in cui, disponendosi a negare l'azione narrativa, finiscono col farsi promotori di quella teatrale.

(GIOCO DELLA SCIMMIA *di E. Filippini apparve su* MENABO' 8, *nel giugno '65. E' a tale pubblicazione che le pagine citate in testo si riferiscono).*

Violetta

MANTOVA
Corso Umberto I, 18
Telefono 22015



Mode
Confezioni
Maglieria



Cartoleria

Rossi

CANCELLERIA
INGROSSO
DETTAGLIO

Libri - Giornali - Riviste

MANTOVA
Via Fernelli, 12 - Telefono 20.526

LANCIA

Ditta F.lli VILLANI

MANTOVA

Viale Risorgimento, 1 **Tel. 29.470**
Piazza 80 Fanteria **Tel. 28.269**

Speciali condizioni di pagamento

Per i vostri acquisti interpellateci

Officina - Lavaggio - Posteggio
Posto per 200 macchine

Vetture

FULVIA 2 C GT GTE Rallye Sport	Freni a disco trazione anteriore

FLAVIA Freni a disco Trazione ant.	Coupé Pinin Farina Convertibile Vignale Sport Zagato

FLAMINIA

Flaminia Spyder Flaminia Gran Turismo Flaminia Coupé	Freni a disco

Autocarri

FLAVIA super jolly

Furgone	Q.li 15
Camioncino	» 15
Esagamma	» 72
Esadelta	» 50
Esadelta	» 74

Fiori
Piante

Caleffi

MANTOVA

VIC. G. DE CANI, 21
Telefono 21.620

Tappezzerie - Tenderie
Tappeti Persiani e Nazionali
Stoffe - Velluti - Coperte

ANGELO
GENNARI

Vasto assortimento
lane per materassi

MATERASSI A MOLLE
Simmons Beka

Via P. F. Calvi, 13 - Tel. 20.729

... un Albergo nuovo



... in un ambiente Antico

Albergo
Meublè

**San
Lorenzo**

✽

Mantova
Piazza Concordia, 14
Telefono 27.153

Gino Baratta

L'indottrinamento grammaticale

Se la tesi di Michel Foucault secondo cui l'uomo scomparirà, ucciso dal linguaggio, una volta che il linguaggio avrà raggiunto la sua unità originaria, superata ormai la frammentazione cui l'uomo lo ha ridotto, se la tesi secondo cui l'uomo *é per-e-dal linguaggio* è stata stigmatizzata come geremiaca e profetica, disimpegnata e tragica da Nicola Abbagnano (cfr. *Per o contro l'uomo,* Milano, 1968, pp. 66 - 69), Wittgenstein, Husserl e Foucault sembrano invece costituire il fondamento su cui poggia *Kaspar,* una delle ultime opere teatrali dell'austriaco Peter Handke. L'opera, rappresentata dal *Theater am Turm* di Francoforte per la regia di Claus Peymann, è stata riproposta in Italia al 27° Festival Internazionale del Teatro di Prosa (del quale cfr. il cat. a cura della Biennale di Venezia, pp. 105-112). *Kaspar* è una parabola, o, se si vuole, la metafora dell'uomo che lentamente si scopre gettato nella prigione del linguaggio. Perciò si può dire che il protagonista di turno sia il linguaggio, lo strumento di cui l'uomo per eccellenza si serve per comunicare con gli altri uomini, per organizzare il suo mondo, per giustificare, di momento in momento, il proprio essere-nel-mondo (Dasein). Non deve quindi meravigliare che *Kaspar* sia il dramma della parola, la storia del linguaggio che predica l'uomo. Infatti in anni come i nostri la ripresa degli studi linguistici ha permeato e permea di sè la più vasta area della cultura occidentale. Ma ancor più della linguistica, è la filosofia del linguaggio, con le molteplici implicazioni esistenziali-fenomenologiche, ad offrire i parametri di ricerca teatrale a P. Handke. Kaspar è l'uomo che non sa nulla; non conosce neppure le dimensioni del proprio corpo, non governa l'articolazione delle proprie membra. E' come scagliato sulla scena: lo ritroviamo con una maschera improntata allo stupore, alla inconsapevolezza meravigliata. Tasta e palpa il proprio corpo come si può toccare un qualcosa di estraneo, di non nostro, un *quid* opacamente oggettuale. E' una cosa fra le cose, nel disordine delle cose: un tavolo, un divano, un badile, uno sgabello, una sedia a dondolo, un armadio. Occorre insistere sullo sperpero, sulla antieconomicità delle cose sparse sulla scena. Trovano una loro perentoria violenza proprio nella casualità della loro non disposizione. Ebbene, Kaspar, il clown che ricorda (ma non sa come) una sola frase *(Vorrei diventare quale un altro é già stato una volta),* Kaspar rappresenta la metafora dell'uomo che deve ripercorrere le tappe dalla inconsapevolezza fino alla autodeterminazione responsabile. La frase, l'unica che il personaggio sa pronunciare, è ripetuta in modo ossessivo in tutti i toni, in tutte le molteplici possibilità topologiche, come se Kaspar, ritrovandosi a disporre di una sola frase-oggetto, volesse meglio conoscerla, meglio manovrarne ad arbitrio gli elementi.

Perciò se la ripete, se la ripropone in tutte le flessioni, smontandola, scandendola, soffermandosi su ogni fonema, pronunciandola velocemente nella conti-

guità dei semantemi che la compongono. La frase è un oggetto di cui Kaspar deve rendersi padrone. Ma non sa spiegarsene la genesi, non riesce a sviscerarne il senso. Insomma il personaggio si trova di fronte al linguaggio come a un dato, ad un'essenza che gli preesiste. Potrebbe perfino pensare (se ne fosse capace) di esserne la ingiustificata creatura, la assurda filiazione.

Kaspar non conosce il funzionamento della frase, come non conosce la dinamica del mondo circostante. Che fare di una sedia, di un armadio o della gamba di uno sgabello? E così come sperimenta le possibilità tonematiche della frase-oggetto, nello stesso modo prova a smontare lo sgabello, a chiudere e ad aprire le ante di un armadio. Finisce ovviamente con il non riuscire a comprendere la meccanica del comportamento degli oggetti; finisce con il non saperli rimontare. Intanto quattro suggeritori, nascosti, incominciano l'iniziazione di Kaspar. Gli dicono, gli ripetono in tutti i modi, con l'accumulo delle voci, con la gradazione ascensionale dei toni, con la ritualità litaniante delle proposizioni, gli ripetono che può essere contento, che può essere felice: possiede già una frase! Kaspar non può sottrarsi alle ingiunzioni, ai comandi, agli incitamenti dei suggeritori. E' costretto ad ascoltare, è assediato dalle parole che i suggeritori, i persuasori, i demiurghi pronunciano. I suggeritori compiono l'indottrinamento grammaticale di Kaspar. Ciò che gli dicono e ripetono sembra estrapolato dai manuali più recenti della filosofia del linguaggio o della logica simbolica. I modelli di proposizione che gli prospettano costituiscono altrettante tappe di un progressivo addormentamento della coscienza. Il pubblico, intanto, sta dalla parte dei suggeritori, è implicato con tutta la sua cattiva coscienza di prevaricatore. Infatti noi convinciamo, senza mai persuadere. *Hai una frase, usala! Hai un oggetto, adoperalo!* Ma non spieghiamo mai perchè si posseggano quella frase o quell'oggetto. In questo senso Kaspar è ingannato dal suggeritore-pubblico, nel momento stesso in cui è elusa la questione di fondo. Non c'è neppure l'inchiesta motivazionale: interessa ordinare, comandare, convincere, nel senso di *legare-a-convinzioni*. Gli infiniti imperativi, la enumerazione degli ordini, il sovrapporsi violento delle voci creano quel rumore, quel disturbo che abbacinano ed ottundono Kaspar, cosicchè questi incomincia a credere nelle proprie illusorie possibilità, incomincia a camminare con più scioltezza. Infatti man mano che si rende padrone della sua frase-oggetto, riesce anche ad articolare meglio le proprie membra. Il problema dello stare in equilibrio è già risolto. Si verifica con ciò una chiara sintonia tra il funzionamento linguistico e la efficienza degli oggetti. Vogliamo dire che quanto più Kaspar progredisce nella sua capacità di *inventare* il linguaggio, tanto meglio conosce la funzionalità degli oggetti, che pretende, perciò, di manovrare con competenza. Rimonta infatti la gamba dello sgabello, riesce a chiudere l'armadio, si rende conto della funzione di un cassetto. Insomma nel momento stesso in cui impara a distinguere i vari semantemi attribuendoli ai differenti oggetti, si rende anche capace di usare questi ultimi. Ecco che allora Kaspar lentamente, ma con progressiva convinzione, si cimenta nella composizione e nella pronuncia di nuove frasi. Ci riesce, ne è felice. Ma noi sappiamo che non fa nulla in proprio; siamo noi ad imporgli le regole sintattiche, noi gli prefabbrichiamo i nessi logici tra frase e frase. Quando i suggeritori (cioè il pubblico) tacciono, assistono tuttavia alle invenzioni linguistiche di Kaspar. Quindi per una esigenza di crudeltà permettiamo a Kaspar di sperimentare le proprie funzioni fatiche. Per crudeltà, in quanto già sappiamo che la libertà di invenzione del personaggio è speciosa ed apparente. Abbiamo infatti alzato sbarre tanto alte da escludere che Kaspar possa mai valicarle. Ed eccolo con i suoi nonsensi, con le analogie per associazione, con le sue connotazioni associa-

tive con le quali si illude di inventare la *sua* grammatica con regole di cui essere padrone. Sedia, tavolo, stringa. Il *cadavre-exquis,* le tautologie, le ipotesi assurde, gli assiomi di tono neutro, prima sillabati, quasi balbettati, e poi sempre più sicuri e distinti: insomma Kaspar comincia a muoversi, sembrerebbe, in modo autonomo. E' perfino preso dal gusto ingenuo di diventare il mimo del se stesso di prima. Offre esempi di calembours, una serie di acutezze e di ingegnosità retoriche, che manifestano la irrequietezza gioiosa di una mente che comincia a funzionare. Propone addirittura alcuni esempi di teatro sintetico di stampo futurista: *Rumori, Dolori, Movimenti, Spettacolo.*

Intanto, ogni sua azione è sottolineata dalla attesa ammiccante dei suggeritori, che sono ancora nascosti nella loro buca, che non hanno ancora rivolto spudoratamente la loro faccia al pubblico, per riconoscerrsi in lui come in uno specchio. Lo faranno, più tardi; per ora si gioca ancora a scaricare le responsabilità. Nel frattempo Kaspar costruisce una sua dimensione antropocentrica. Sedia, tavolo, badile, armadio sono disposti in funzione di Kaspar. Non ancora del tutto consapevole dell'inganno, traccia il perimetro, cioè delimita lo spazio in cui suppone di potersi muovere con sicurezza. *Yo soy yo y mi circunstancia.* Non si tratta però qui della *circunstancia* di cui discorreva Ortega y Gasset, ma di un circondamento, di un *envirronment* costrittivo, di una prigione in cui sono collocati per sempre Kaspar e gli oggetti, cioè tutti gli oggetti, quindi anche kaspar-cosa. Infatti certe affermazioni del protagonista *(Il dolore è minore da quando ne so parlare)* già sembrano spie, campanelli d'allarme che preannuncino il risveglio, cioè la disillusione. Il riflettore restringe il suo cerchio di luce su Kaspar che finalmente riesce ad allacciarsi la stringa della scarpa, dopo aver compreso che scarpa stringa e gamba sono tre cose diverse, sulle quali si agisce in modo differente. I riflettori diffondono didascalicamente una luce accecante sull'ambiente della scena: sottolineano l'illusoria coscienza di Kaspar. La luce lo acceca; noi, i suggeritori, possiamo meglio vederlo senza esser visti, meglio ingannarlo senza guardarci in faccia. Finalmente si ottiene da Kaspar quanto si voleva: « Sono un uomo perbene; sono un uomo pulito, sono disposto a collaborare; sono nell'ordine, amo l'ordine, sono io che voglio l'ordine ».

Tutto ciò, cioè l'intera confessione di Kaspar, è seguito durante l'*intervallo* dello spettacolo, dalla lettura di frasi, di principi confortanti tratti da discorsi ufficiali e dalla quotidiana banalità del linguaggio; parole che dall'altoparlante inondano la sala. Il pubblico non ascolta o finge di credere all'intervallo tra la prima e la seconda parte dell'*opera teatrale* di un giovane della avanguardia tedesca che si chiama Peter Handke. La voce fuori campo continua a riversare citazioni, assiomi, slogans nella sala. Gran parte del pubblico è ancora al Buffet e già sulla scena si presentano due personaggi, poi tre, cinque: sono gli altri Kaspar. Hanno il suo stesso volto, ma non la sua primitiva disponibilità alla meraviglia ed alla avventura. Kaspar li osserva immobile: vede riflesso in ognuno il suo stesso volto. La sua storia non è dunque insostituibile, nè irrepetibile; non è che la ripetizione di una monotona unica storia che riguarda gli infiniti Kaspar di oggi. Kaspar si riscopre come stereotipo. Si accorge di aver applicato il principio di causa-effetto ad elementi irrelazionabili. I suggeritori lo seguono: ormai possono sgranare i principi del credo universale. Si innalza l'inno teologico dell'ordine, se ne esaltano i pregi. La tavola della legge è sempre la stessa: « *Ognuno deve... nessuno deve...* ». I suggeritori voltano le spalle a Kaspar; sono ora faccia a faccia con il pubblico, sono tutt'uno con il pubblico. L'ordine è fondato; ormai Kaspar è ormai gettato nella scacchiera;

i suoi percorsi sono obbligati. Lo spazio in cui può muoversi è per lui un dato; il suo linguaggio è un dato; la sua falsa coscienza è un dato. La consapevolezza della propria costrizione gli fa coniugare il suo *essere*: « Allorchè sono, fui. Allorchè fui, sono. Quando sono, sarò. Quando sarò, fui ». La sua conclusione « Sono colui che sono » non resta tautologica però, non permane fenomelologica; si fa, invece, tragica, ma di una tragedia appena balbettata, smorzata nella rassegnazione « Io sono solo per caso io ». Peter Handke ha colto nel segno: se il teatro deve oggi esorcizzare, se deve smascherare il nonsenso, se il suo compito è quello di dire ciò che noi siamo, se al teatro è deputato il ruolo di gettare le fondamenta di una condizione più giusta dell'uomo, se questi sono i compiti del teatro (e siamo convinti che lo siano), allora P. Handke ha offerto un contributo non solo stimolante, ma soprattutto convincente a tale operazione. Gli strumenti che P. Handke usa sono specifici del teatro: il linguaggio ed il gesto. Il linguaggio obiettivato nella sua dimensione grammaticale è continuamente sottoposto ad un processo di analisi. Da tale obiettivazione nasce la dimensione metalinguistica (in questo caso metateatrale) che permette di sottolineare che Handke lavora sulle forme linguistiche declinandole nella spazializzazione retorica dei topoi e dei tropi. Il gesto è, d'altro canto, l'omologo dello smontaggio linguistico, ne risulta, in certo modo, la didascalia, il chiarimento. L'accusa di Handke si può dunque sintetizzare nella volontà di rendere trasparente il meccanismo linguistico, smascherandone la speciosità e l'essenzialismo autoritario, e stimolandone invece le promesse di liberazione concernenti l'uomo d'oggi. In altre parole: la libertà concreta è possibile nella misura in cui possiamo definirla, approfondirla ed arricchirla di un senso linguistico individuale.

— Peter Handke, *Kaspar*, Suhrkamp Verlag, 1966. L'opera è stata rappresentata al Teatro di Palazzo Grassi, a Venezia, il 4-5 ottobre 1968. L'articolo è comparso sulle colonne della *Gazzetta di Mantova* il 12 ottobre 1968. Mentre le pagine sono in corso di stampa, è comparso presso Feltrinelli il *Teatro* di P. Handke.

Fernando Trebbi

L'inventariamento teatrale

« L'azione gradualmente si modifica: Balla prima, Tecnoteatro poi; lentamente anche il gesto si trasforma, divenendo assolutamente autonomo: il processo metodologico si compie in questa fase del lavoro: l'innesco all'azione può avvenire poiché il linguaggio si è codificato: a questo punto rimane soltanto la macchina con il SUO linguaggio: il " Balla " esce dalla scena. Rimangono i mimi, i ballerini, gli attori e soprattutto l'ambiente scenotecnico ormai avviato. Poi assolutamente nessuna presenza umana. La macchina sola, fino a che qualcuno la guarda, poi il nulla ». Con questo brano delle sue « premesse » e « note » alla regìa dello spettacolo, Gabriele Oriani offre una sorta di sintesi dell'« itinerario » seguito nella realizzazione di *Futur-Balla**, recentemente allestito dal Laboratorio del Teatro Stabile di Torino, con la collaborazione di Giuseppe Bartolucci, per la sezione « università del teatro » organizzata nell'ambito del 27° Festival Internazionale del Teatro di Prosa. La presentazione di questi « materiali per una scrittura scenica » ha costituito uno dei motivi di maggiore interesse di tutta la rassegna veneziana: sia per il particolare rilievo che il problema del futurismo è andato assumendo in questi ultimi tempi; sia per i risultati « oggettivi » che l'allestimento ha conseguito; sia per le ragioni di analogia e di ascendenza che indubbiamente esistono tra l'operazione teatrale futurista e quella di certe più recenti esperienze soprattutto per quanto riguarda l'estrema attualità della sperimentazione, fortemente « sentita » da tutti coloro che « agiscono » in termini di contemporaneità nei più diversi campi della produzione artistica, relativa alla interdisciplinarietà delle varie forme di espressione che già i futuristi avevano avvertito e tentato spesso di conseguire tanto a livello di « progettazione » nell'ambito dei vari « manifesti », quanto a livello di « realizzazione » nell'ambito della concreta attività artistica.

Gli autori si sono resi perfettamente conto dei limiti che avrebbe inevitabilmente comportato ogni troppo scoperto tentativo di ricostruzione soltanto archeologica delle esperienze futuriste ed hanno pertanto giustamente ritenuto che una delle ragioni fondamentali dello spettacolo dovesse consistere nella verifica e nella risperimentazione di quelle proposte storiche sulla base di un confronto con la situazione venutasi a creare in seguito all'azione delle avanguardie artistiche contemporanee. L'intento dunque, come ha scritto Bartolucci, non poteva essere che necessariamente duplice: 1) « recuperare i segni specifici di Balla e del futurismo teatrale più avanzato »; 2) « reinventare questi segni con i dati culturali messi a disposizione dalla recente attività artistica e che sono per esempio quelli che la letteratura d'avanguardia sul piano fonetico o la musica d'avanguardia sul piano dei rumori o le arti figurative sul piano della astrazione o il cinema sul piano delle immagini hanno via via sperimentato ».

Per quanto riguarda l'utilizzazione delle proposte messe in circolazione dalla letteratura d'avanguardia sul piano della manipolazione dei materiali verbali, gli autori dello spettacolo hanno posto in atto una serie di esercitazioni tutte volte a sperimentare le possibilità di un impiego della parola al di fuori delle normali regole della dizione e della recitazione ortodossa per saggiarne la disponibilità puramente spettacolare e di azione teatrale. A cominciare dal secondo « pezzo » dell'« inventario » che ha costituito l'ossatura della rappresentazione, quello del « dialogo passatista-futurista » (di Balla, 1909), l'articolazione per unità fonematiche del materiale verbale ha « scoperto » tutta una vasta gamma di possibilità relative alla utilizzazione della frase o della parola dal punto di vista timbrico, che il tetro è ancora ben lontano dall'aver completamente esaurito. Con procedimento analogo a quello della letteratura d'avanguardia, la parola è stata così sottoposta ad una sorta di cancellazione dei suoi valori normali, delle sue abituali qualità semantiche e della sua capacità di comunicazione, mediante l'accelerazione o la decelerazione dell'emissione sonora e verbale sempre condotta sulla base di un registro ritmico calcolato in cifre meccaniche e matematiche, cioè a dire fortemente innaturali e oppositive nei confronti delle regole della dizione normale. Si capisce allora come anche il materiale verbale e lessicale di qualità più palesemente umile e mediocre (parole dell'uso giornalistico, pubblicitario, tecnonologico, ecc.) possa in tal modo assumere delle valenze particolarmente significative dal punto di vista teatrale, si accresca cioé di attributi e di una carica dirompente che esplode e si espande all'interno dello spazio scenico, sia in virtù della avvenuta e ricercata resecazione o rottura dell'unità significante-significato, per cui il significante svuotato del suo contenuto semantico viene lasciato libero di qualificarsi come una sorta di materiale grezzo in qualche modo primario ed autonomo, chiamato ad agire prima ancora ch'esso abbia potuto impregnarsi di senso e capace pertanto di *autogiustificarsi* e di autogestirsi senza far ricorso a puntelli di carattere storico-simbolico; sia inoltre mediante l'attribuzione a questo materiale, così manipolato e trattato, di una straordinaria forza di impatto fisico-sonoro. E si capisce anche come la parola sia in tal modo costretta a perdere quel ruolo pretestuosamente privilegiato ch'essa tende ad avere nella tradizionale scrittura drammaturgica e a proporsi, invece, come elemento di collegamento nell'ambito di una scrittura teatrale che voglia essere non più soltanto drammaturgica, ma anche e soprattutto scenica, come motivo, cioé, di legamento organico con (e tra) le varie parti dello spettacolo nella complessità della rappresentazione. Questo depauperamento semantico della parola, conseguito anche con operazione meccanicistica di carattere tipicamente futurista mediante preludi di musica ex-machina, si traduce di fatto in un suo sostanziale arricchimento sul piano della teatralità e della spettacolarità, ovvero in una più accentuata capacità di incidere sullo spazio scenico, quando, sotto le forme dell'assembramento, dell'accumulo, della stratificazione, della compenetrazione, del non-senso, della « discussione extralogica » provocata dalla azione degli attori in mezzo al pubblico (per esempio durante la rappresentazione del brano *Noi futuristi ascendiamo...*, da « Il vestito antineutrale - manifesto futurista » di Balla, 1914), essa tende ad evadere dalla sua natura verbale, ad eludere il suo tradizionale carattere dialogico e discorsivo, per costituirsi addirittura come struttura scenica in senso stretto, sia pure mediante l'impiego di materiali e di tecniche post-futuriste che permettono però di proseguire, con una sorta di *leale tradimento,* il discorso e le proposte che Balla aveva suggerito sul piano linguistico.

Al tentativo di far prevalere lo *scenico* sul *drammaturgico,* che rappresenta

un po' lo sforzo, la « linea » di tutto lo spettacolo, è stato piegato anche l'elemento musicale, tradizionalmente relegato in una posizione ancillare, di commento al testo e all'azione, di sottolineatura inutilmente esplicativa e qui sottoposto ad un trattamento di tipo esclusivamente scenico, ben lontano, almeno, dall'abituale tematismo della musica per teatro o per spettacolo in genere. La moltiplicazione delle fonti sonore, il trattamento di tipo elettronico, rumoristico, seriale, l'azione di ambientazione, di bombardamento e di provocazione nei confronti dello spettatore, hanno ridotto a materiale per la scena anche l'elemento musicale. « Musica-ambientazione », si legge del resto alla prima « voce » dell'inventario. E in realtà la musica vi si trova *adoperata* con la funzione proprio di invadere e occupare lo spazio, l'ambiente della rappresentazione, nè più, né meno, come una struttura scenica. Con la differenza che, mentre la struttura scenica normale limita la evidenza, la forza, il campo della sua presenza, al solo quadro della scena, la musica invece supera agevolmente il limite della scena, intesa come divisione dello spazio, proponendosi come elemento di unificazione tra palcoscenico e platea. A questa esigenza di occupare in maniera più totale lo spazio della rappresentazione, considerato come addizione o compenetrazione dello spazio dell'attore e di quello dello spettatore, provvedono in maniera diversa anche i fasci di luce proiettati attraverso la sala, sulla platea e sui pannelli rifrangenti appesi alle pareti. Anche la luce pertanto è stata adoperata nell'allestimento scenico come uno dei « materiali » più suggestivi e tipicamente spettacolari: sia nella creazione del rapporto luce-suono tramite l'impiego di apparecchi come l'asservitore delle luci e gli apparati elettronici (lo spettacolo si avvale di una vera e propria « centrale », con tanto di tecnici in camice bianco, per la produzione degli effetti sonori e luminosi); sia nell'uso della luce stroboscopica particolarmente efficace e straordinariamente futurista nella « invenzione » del movimento; sia, ancora, nella ricostruzione delle ricerche di Balla sulle « compenetrazioni iridescenti » e sulle possibilità di impiego di « liquidi chimicamente luminosi e di colorazione variabile », che ha portato alla ideazione di grandi quadri dipinti *a luce,* il cui valore, spettacolarmente più interessante, consiste nell'aver saputo farvi convergere un po' tutti gli strumenti della messa in scena, dai pannelli come sfondo, allo spazio come *environment,* alla gestualità degli attori e delle fonti luminose, al movimento delle forme, alla musica; sia, infine, nella riesecuzione scenica di quei *feux d'artifice* (in cui Balla aveva « doppiato » Stravinski mediante delle « visualizzazioni musicali del colore » ottenute attraverso una sorta di « pianoforte di lampadine elettriche ») che concludono « ininterrottamente » la rappresentazione e che danno allo spettatore un'idea anche fisica del teatro come *macchinario* o *tecnoteatro* o, appunto, *artificio,* mettendo rigorosamente in atto le indicazioni della regìa: « Poi assolutamente nessuna presenza umana. Tutto è compiuto. La macchina sola, fino a che qualcuno la guarda, poi nulla ». E' possibile qui rinvenire tanto la vecchia espressione di Prampolini che suggeriva di creare una « scena illuminante » al posto della tradizionale « scena illuminata », quanto le più recenti indicazioni di Cage tendenti a proporre una alterazione della teatralità tradizionale « attraverso l'impiego della televisione a colori, dei proiettori multipli, o delle apparecchiature foto-elettriche (che mettono in azione dei relais quando un attore si muove entro una certa area) », oppure l'assioma formulato da Schechner per il suo *environmental theatre*: « tutto lo spazio è dedicato alla rappresentazione; tutto lo spazio è dedicato al pubblico » o, ancora, certe affermazioni disseminate da Artaud nel suo primo manifesto sul teatro della crudeltà, come ad esempio: « Ciò che il teatro può ancora strappare alla parola sono le sue

capacità di espansione oltre le singole parole, di sviluppo dello spazio, di azione dissociatrice e vibratoria sulla sensibilità. A questo punto entrano in gioco le intonazioni, il particolare modo di pronunciare una parola. Ed a questo punto oltre il linguaggio acustico dei suoni, entra in gioco il linguaggio visivo degli oggetti, dei movimenti, degli atteggiamenti, dei gesti, purchè però se ne prolunghino il significato, la fisionomia e le combinazioni sino a farne dei segni, ed a fare di questi segni una sorta d'alfabeto. Avendo preso coscienza di questo linguaggio dello spazio, linguaggio di suoni, di grida, di luci di onomatopee, il teatro è tenuto a organizzarlo, creando con i personaggi e con gli oggetti dei veri e propri geroglifici, e servendosi del loro simbolismo e delle loro corrispondenze in rapporto a tutti gli organi e su tutti i piani ». E bisognerebbe anche ricordarsi, allora, dell'arte polimaterica, dell'intonarumori, della cromofonia, dell'atmosfera-struttura, del motorumore, e dire del rapporto fra avanguardia storica e neoavanguardia e del futurismo come supposta estrinsecazione di un atteggiamento di provincialismo autarchico, che è in fondo ciò che *Futur-Balla* ha voluto provare a dire in forma di teatro.

Luce, colore, immagini in movimento, trasparenza e opacità, cinetismo degli attori, fissità, innaturalità e finzione del movimento, trasformabilità della struttura scenica, pantomina, danza corporale e danza gestuale, attrezzi mobili, occupazione e percorrimento della platea con conseguenti spostamenti empatetici dello spettatore e provocazione, per dirla con Kaplan, del suo « senso cenestetico » (e — si potrebbe ancora aggiungere — della sua stessa funzione di spettatore che si vede improvvisamente sollevato al ruolo di *partner* dalle battute a lui direttamente indirizzate dagli attori che circolano tra il pubblico nel tentativo di stabilire rapporti di vicinanza e di reciprocità capaci di produrre sconvolgimenti di tipo prossemico, addirittura mediante lo sguardo, il toccamento, l'alitazione), sono, anche, alcuni degli elementi che hanno permesso agli autori di riqualificare teatralmente i parametri della visualità riconoscendo all'occhio il diritto ad una valutazione, dal punto di vista percettivo (e teatrale), almeno pari, se non superiore, a quella di cui abitualmente gode l'orecchio e collocando ad un medesimo livello di importanza quelli che Gage chiama « i due sensi pubblici » e che considera come i massimamente teatrabili. Si pensi per esempio agli effetti della luce stroboscopica che ha il non piccolo merito di creare l'illusione del movimento e di cancellare nel medesimo tempo l'aspetto illusionistico della sensazione mediante una sorta di *choc* cinestesico che introduce un motivo di « disturbo » o di « fastidio » in quella particolare forma di percezione del movimento ponendone in risalto l'artificialità e l'innaturalità, al contrario di quel che avviene nella riproduzione cinematografica del movimento dove questa possibilità di autocancellazione non esiste perchè il potere illusionistico della percezione stroboscopica risulta straordinariamente potenziato dalla perfezione stessa del procedimento tecnico che lo genera e può essere smascherato soltanto dal ricorso a tecniche diverse, come quella dell'accelerazione o del rallentamento o dell'immagine fissa, che vengono solitamente impiegate quando si vuole appunto contrastare l'effetto esageratamente illusionistico del prodotto cinematografico. Si pensi, ancora, alle ricerche sulle compenetrazioni iridescenti dove è evidente invece la reminiscenza di certi esperimenti dell'avanguardia cinematografica americana; ai segnali accecanti di tanto in tanto emessi, un po' alla maniera di Godard in *Alphaville,* dall'interno della cupola trasparente molto vicina all'idea di Prampolini di una scena intesa non più come fondale colorato, ma come « architettura elettronica incolore, fortemente vivificata dalle emanazioni cromatiche di una sorgente lumi-

nosa prodotta da riflettori elettrici »; ai balletti luminescenti che si svolgono entro lo spazio circoscritto dell'areostato e che richiamano certi suggerimenti di Schlemmer quando a proposito del *Balletto Triadico* diceva: « Se il rapporto dell'attore con il modo circostante, con i materiali postigli intorno era finora un rapporto di indipendenza, in quanto egli non era immediatamente legato ad esso dal punto di vista fisico, l'aggiunta di forme, oggetti, attrezzi scenici tali che egli dovesse maneggiarli, costituirebbe un nuovo motivo. Nascono nuovi movimenti se noi diamo all'attore qualcosa in mano: qui per esempio sbarre, bastoni, grandi e piccole sfere, clave. Ognuno di questi oggetti corporei ha la sua legge particolare, detta il suo modo di essere impugnato. Una *danza formale* nasce da slanci spaziali in forma di arabeschi, con queste forme, cambiamenti di posizione, creazione di percorsi, creando di volta in volta delle composizioni, diciamo dei *quadri viventi* ». Un certo aspetto del teatro tradizionale basato principalmente sull'ascoltare viene così cancellato da proposte che implicano e postulano una fortissima riqualificazione del vedere e che neppure escludono di potersi definitivamente liberare, per conseguire questi risultati, dal mito della indispensabilità del testo (« Il testo — dice ancora un " assioma " di Schechner — non è necessariamente il punto di partenza o lo scopo della rappresentazione. E potrebbe addirittura non esserci »). Il fatto che in *Futur-Balla* gli schemi stessi della danza siano di tipo visuale, quasi ricalcando le citate indicazioni di Schlemmer, indica, per un verso, che anche sui segni della danza è stata operata quella medesima resecazione, di cui s'è detto a proposito della parola, mediante la spogliazione delle qualità coreutiche del gesto e la sua segmentazione poi ricomposta in sequenza unitaria con effetto ghestaltico percettivo e con richiamo a descrizioni di tipo cubo-futurista, neoplastico o neocustruttivista; forme, queste, di descrizione o di denotazione dello spazio scenico che pur appartenendo all'avanguardia storica sono destinate a riscuotere molto credito nell'ambito dell'avanguardia teatrale contemporanea non tanto per la volontà di ricalcare itinerari già segnati e dunque più garantiti, quanto piuttosto per l'esigenza di inventariare (e si capisce allora perchè *Futur-Balla* si presenti come uno « spettacolo-inventario ») nel senso in cui *fare l'inventario* significa in certo modo *prendere distanza,* quasi brechtianamente, dagli oggetti, cose o materiali, dei quali si vuol *compilare la lista,* una lista naturalmente che non può essere, almeno nei casi che ci interessano, nè un atto di morte o di definitiva mummificazione, nè un segno di effimera rivitalizzazione o di superficiale spolveratura, ma soltanto una indispensabile catalogazione da intendersi come strumento di lavoro e come termine di commisurazione e di confronto continuamente implicato, contaminato e contaminante, in ogni momento della produzione artistica. Per altro verso invece, il visualizzarsi della danza e il suo formalizzarsi, significa ch'essa non rinuncia a proporsi, anche, quale espressione di una concezione, forse più tipicamente futurista, che la vuole come rito meccanico, rivelazione magica, mistero spirituale e scentifico, senza perciò perdere quelle attribuzioni sacrali che le derivano dall'articolarsi sempre all'interno di una zona ben perimetrata e solitamente definita dall'involucro emisferico che costituisce l'elemento fondamentale della scena, ordinata, secondo quelle che erano anche indicazioni di Prampolini, come una sorta di « architettura elettrodinamica polidimensionale di elementi plastici luminosi in movimento nel centro del cavo teatrale », oppure, per dirla con il Balla della *Ricostruzione futurista dell'Universo,* come un complesso plastico, astratto, dinamico, trasparentissimo, leggerissimo e impalpabile, coloratissimo e luminosissimo, autonomo e somigliante solo a se stesso, rumoreggiante, volatile,

scoppiettante, trasformabile, con vetri colorati, carta velina, celluloide, trasparenti d'ogni genere, specchi (casualmente il *Teatro del Ridotto* ha la parete di fondo quasi interamente occupata da una superficie speculare), tessuti, lamiere metalliche, stagnole colorate e tutte le sostanze « sgargantissime ».

* Attualmente lo spettacolo compare nel programma del Teatro Stabile di Torino con il titolo di *Futur-Realtà*.

STUDI TEATRALI nr. 5 - *Giuseppe Flores d'Arcais:* Il convegno Max Reinhardt - *Heinz Kindermann:* Max Reinhardt e la regia delle opere classiche - *Margret Dietrich:* La musica e la danza nella regia di Max Reinhardt - *Walter Zettl:* La scenografia nell'opera di Reinhardt - *Giovanni Calendoli:* Teatro, spettacolo e spettatore in Max Reinhardt - *Umberto Artioli:* Teatro di massa e dimensioni sceniche nell'esperienza di Reinhardt - *Fernando Trebbi:* Max Reinhardt nella Rivoluzione Teatrale del '900.

STUDI TEATRALI nr. 6 - *Giovanna Ciotti:* Le prime interpretazioni italiane di « Hamlet » - *Giuliana Bertola:* L'altro Antonelli - *Gino Baratta:* Il linguaggio teatrale secondo Giuliano Scabia.
Redazione: Centro Studi del Teatro e delle Spettacolo dell'Università di Padova.

REVUE D'HISTOIRE DU THEATRE - 1969 nr. 1 - Numero dedicato a Paul Claudel in occasione della Tavola Rotonda organizzata a Nancy dalla Facoltà di Lettere e Scienze Umane per il centenario della nascita dell'insigne drammaturgo. Tra gli altri interventi di *Jean Louis Barrault, André Barsaq, Pierre Claudel, Marie-Hélène Dasté, Jacqueline Veinstein.*
Redazione: 53, rue Saint-Dominique - Paris 7e

Francesco Bartoli

La fabbricazione del senso

Pozzati, Vago, Vignozzi

E' stata lanciata recentemente dal versante degli studi linguistici (1) un'ipotesi densa di sollecitazioni e, in parte, rispondente anche ad una esigenza della critica letteraria e figurativa, nel cui territorio è avvertito il bisogno di approntare più pertinenti modi interpretativi per conoscere certi prodotti ultimi del fare artistico. Essa riguarda il peso che ha nel discorso comune e nei linguaggi particolari, che oggi la semiologia va facendo sempre più sistematicamente oggetto della propria analisi, il procedimento retorico. Se si assume a fondamento della propria lettura la nozione di « opposizione » approntata dagli strutturalisti, considerandola un criterio valido per comprendere più a fondo la natura della « langue » e della « parole », e se, ancora, si conviene che « la simmetria (...) fa di una qualunque struttura linguistica una struttura retorica », sembra legittimo istituire una profonda solidarietà fra le differenti fasce linguistiche, (2) da quelle elementarmente denotative a quelle contrassegnate da un uso *alto* del materiale espressivo, cioè di tipo principalmente connotativo. Tale solidarietà significa, nella zona alta, organizzazione tassonomica del reale, dei concetti e delle cose, come solidarietà di forme.

Dunque « le figure retoriche appartengono, non già al polo " artificioso ", bensì al polo naturalistico della lingua, nella misura in cui esse evocano un isomorfismo fra la realtà extralinguistica e la lingua ». (3)

La prospettiva aperta, se pure non può dirsi originale nelle singole argomentazioni, risulta nuova e utilizzabile ai fini di una considerazione dell'opera d'arte come struttura autofondante, per la forte considerazione naturalistica dei concetti di *costruzione*, *procedimento* e *formatività*. La retorica diventa la disciplina interna che regola il processo di crescita dell'organismo artistico, che si realizza con un suo percorso nello spazio e nel tempo entro i binari degli *skémata*, organismo che è nello stesso tempo un in sè ed anche una struttura omologa all'« autre », in nessun caso qualcosa di vincolato direttamente al referente o ad elementi esterni oggettivi.

Le attuali aperture della linguistica strutturale hanno pertanto reso possibile la rimessa in opera di nozioni che l'avanguardia storica aveva, attorno agli anni '20, prospettato, ma che per numerosi motivi non avevano trovato sbocco nel quadro complessivo delle arti in quanto mantenevano spesso forti legami con le dottrine simboliste, le quali ultime se pur assegnavano al lavoro artistico il carattere dell'opus mathematicum, risolvevano poi la strenua esattezza di calcolo in una dimensione orfica e indecifrabile. L'equazione « arte = montaggio di figure » finiva col complicarsi nei teoremi costruttivistici e neoplastici, così come troppo spesso

il discorso sull'opera intesa come organismo rivelava forti componenti vitalistiche e residui tardo romantici.

Eppure è stato proprio all'interno del formalismo russo e delle poetiche che ruotarono attorno ad esso, o comunque ne vennero influenzate, che apparvero le prime formulazioni importanti sull'*isomorfismo figurale,* sulle qualità creative dei traslati, sul rapporto puramente percettivo fra opera e utente, e infine sull'opera-soggetto.

La nostra idea è che — al di là di una perspicua fondazione filosofica — l'immagine che il fruitore ha oggi spesso di fronte si inventa da sè: ha bisogno dell'esterno come di un semplice materiale; non riproduce e non descrive, rappresenta soltanto se stessa. Se è abbastanza pacifico infatti che l'opera sta al centro della creazione e quindi non richiede gli approcci tradizionali, non altrettanto condivisa è la convinzione che essa si dispone come un « corpo » letteralmente autoconchiuso, anche se tensionalmente aperto e infinito. Il significato che la forma comunica è costituito dai suoi rapporti linguistici, dalle sue forze di tensione. E' evidente che, con una simile impostazione, un quadro o una scultura, o qualsivoglia altra « cosa », è realizzata linguisticamente su un doppia operazione: una, data dalla messa in funzione di « termini » violentemente resecati dal loro referente paradigmatico, un'altra dalla risemantizzazione interna a livello di *significazione funzionale* degli stessi.

In questo senso Kandinsky parlava in *Punto, Linea Superficie* (4) di una speciale proprietà della linea, cioè della sua «forza formatrice di superfici», ed anche delle qualità del colore e del piano. Con lui principalmente si dava avvio al primo momento della avventura della pittura come soggetto, in quanto si affermava radicalmente la necessità di *cancellare* tutti i tipi di denotato. Si poneva anche l'impegno scientifico di indagare la grammatica costitutiva della forma pittorica e delle sue interne modalità di farsi come organismo vivente. Superfluo risulterà ora definire le profonde differenze che sussistono tra la nozione di organicità del formalismo kandinskiano e le innumerevoli altre accezioni che tale termine ha assunto nelle poetiche contemporanee; nè sarà il caso di illustrare per esteso le aperture istituzionali dello stesso Kandinsky. Ci interessa invece insistere un tema contenuto in *Punto, Linea, Superficie:* quello relativo alle ipotesi isomorfiche.

« La linea — scrive K. — si ritrova con estrema frequenza nella *natura.* Solo un naturalista capace di sintesi potrebbe dominare questo tema, degno di una ricerca speciale. Per l'artista sarebbe particolarmente importante vedere come il regno autonomo della natura applichi gli elementi fondamentali: quali proprietà essi possiedano e in quale maniera essi si compongano in *figure* ». Anche i fenomeni tradizionalmente referenziali avevano dunque per il pittore una pura significazione strutturale e per dirla con parole nostre, l'evidenza dei tropi retorici. Il che è segno, a nostro modo di vedere, di una mentalità che osserva e ordina secondo le norme della formatività anche il mondo naturale, proprio perchè il *naturale* è un valore costante di ogni forma che cresce in se stessa. Aggiungeva: « Le leggi di composizione della natura aprono all'artista non già la possibilità dell'imitazione esteriore, nella quale egli non di rado vede lo scopo principale delle leggi naturali, ma la possibilità di contrapporre ad esse le leggi dell'arte » (5). E dopo aver indicato una serie di isomorfismi nella struttura cosmica dei protoelementi, nei cristalli e in altre strutture botaniche e biologiche, concludeva: « Quest'affinità, possiamo ben dire questa *identità,* è un esempio molto rilevante dei rapporti fra leggi dell'arte e leggi della natura. (...) La differen-

za fra l'arte e la natura non sta nelle leggi fondamentali, ma nel materiale che obbedisce a queste leggi ». E' lecito osservare che l'organismo pittorico, quale si proponeva a Kandinsky negli anni immediatamente successivi ai suoi contatti con gli artisti sovietici ([6]), si configuravano come entità, i cui elementi formali sono provvisti di una capacità di autogestione. La superficie del quadro è un organismo corporeo, con una *destra* e una *sinistra,* un *sopra* e un *sotto, che* definiscono un condizionamento interno dei significati relativi alle direzione. ([7])

Ci sembra che una delle indicazioni più importanti della teoria di Kandinsky vada rintracciata proprio nella affermazione del carattere tensionale dei tropi e dei temi retorici, ai quali magari potrà riconoscersi una lunga tradizione di cultura, ma che ora vengono dotati di una potenzialità generativa di funzioni quale solo i linguaggi altamente connotativi hanno la capacità di far emergere in modo compiuto. Sulla base della individuazione degli elementi primari della formatività, il punto e la linea, Kandinsky cominciò ad analizzare i procedimenti associativi e a misurarne il grado tonale, la virtù di animazione. A questo scopo, recuperando, consapevolmente o meno, i modi fabbricativi più semplici della retorica classica, cioè la geminazione e la triplicazione, mise a punto una sua tabella degli accrescimenti quantitativi e qualitativi derivanti (in termini di ritmo) dalla ripetizione delle linee, avvertendo che essa doveva valere « come un accenno al processo di formazione di *figure* più complesse ». ([8])

Se quanto abbiamo sottolineato ha un qualche grado di probabilità, è possibile istituire un collegamento con una teoria della pittura molto vicina a noi, nella quale, insieme all'esigenza di un rinnovato incontro a livello *noziona*[1]2 fra arte e scienza, si presenta l'affermazione che la sensibilità ha bisogno per esprimersi di grammatica, retorica e logica. Si tratta del manifesto di Jaroslav Serpan, in cui è dichiarata la « ricerca di un linguaggio — cioè di una *costruzione* — (che) si deve elaborare secondo determinate morfologie e fissarsi in forme ». Oggi tutte le porte dell'avventura sono aperte all'artista, scrive Serpan. « Tra l'altro: optare per il gesto più restrittivo (per esempio, la semplice *ripetizione* — generatrice d'ordine — di un unico segno elementare) oppure per il casuale fuoco d'artificio dell'imprevisto (per esempio, seguendo una moda « aleatoria » secondo la quale il caso governa l'organizzazione formale) ». ([9])

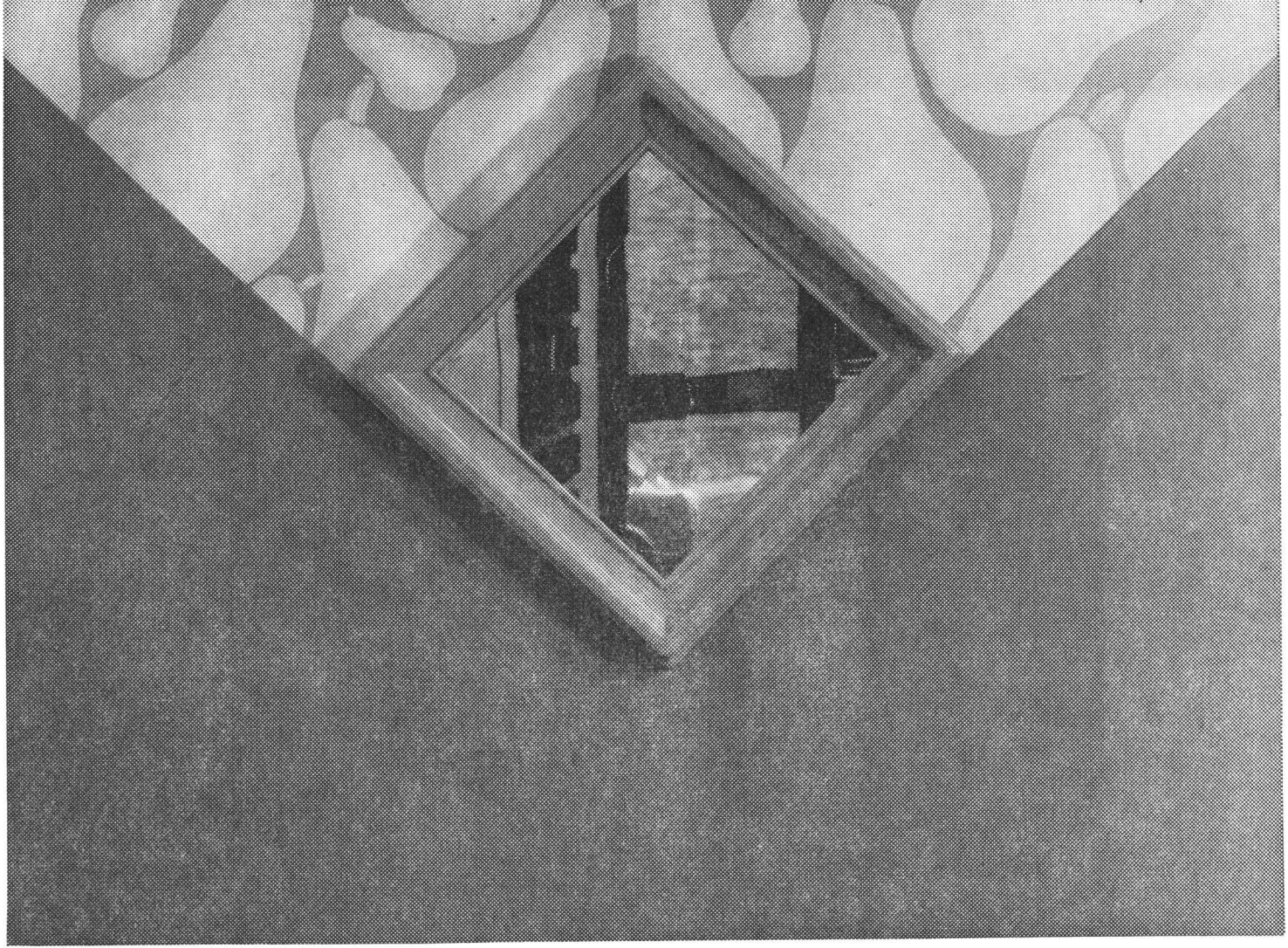
Anche altre dichiarazioni del pittore andrebbero richiamate a questo punto, non foss'altro per chiarire come il ricorso ad un artista di estrazione informale come Serpan non dipende da una forzatura interpretativa, che dissennatamente intendesse collocarlo in una prospettiva affatto arbitraria. Di fatto, però, Serpan ci serve come sintomo di un orientamento e non abbiamo difficoltà a riconoscere che — nell'ambito di quanto andiamo osservando — è più interessante la sua teoria della pittura, anzi quella parte della sua teoria che risale agli anni dopo l'informale che l'opera pittorica che le sta alle spalle. Nel 1963, in termini che intendevano essere ricapitolativi, egli metteva lucidamente in chiaro il senso di una esperienza che aveva coinvolto la cultura figurativa negli anni Cinquanta; e quel senso consisteva per lui nell'aver indagato — fuori da ogni strettoia normativa — l'universo dei segni possibili. L'informale in fondo era stato una avventura della parola, un precipitarsi nel vortice dei modi di « dire » e delle « possibilità espressive illimitate »; ed aggiungeva: « io costruisco sulle rovine dell'informale » e « il punto decisivo è questo: ogni gesto può ora divenire un pretesto pittorico ». Come dovesse ora funzionare quel gesto, non più sentito essenziale, ma ridotto a caso e pura occasione, si dichia-

rava subito dopo, in quella sorta di piano generale di lavoro che apriva un nuovo capitolo nell'opera dell'artista e al cui centro stava il motivo della struttura o *configurazione;* dove anche si cancellavano le distinzioni fra progetto e opera all'insegna di un'arte di forme e di concetti, di una pittura *concettuale* appunto. L'organizzazione del quadro viene discoprendosi allora come retorica, una disciplina delle strutture linguistiche che ha, per la speciale angolazione datale dal pittore, indubbi contatti con le figure (Serpan dice *algoritmi*) della matematica. Il significato non si origina dai segni in sè presi, ma prende avvio piuttosto dai loro rapporti distintivi, da un *gioco di relazioni,* quali « raggruppamenti, sottoaggruppamenti », ecc. E qui ritorniamo alla citazione iniziale, a quel punto di essa in cui si individua nella ripetizione lo schema *tassonomico* e ordinatore della realtà dell'immagine.

Se si assegna al programma di Serpan un ruolo di indicazione e di sintomo, come si proponeva sopra, non ci sembra avventato trovare in esso, in forma embrionale, una chiave per capire i meccanismi della costruzione del senso nelle opere in cui l'attenzione al tema del linguaggio risulta primaria.

1.

Un motivo della poetica di Pozzati ritorna oggi con impertinenza tale da invogliare a prenderlo di petto, se non altro per coglierne le ragioni connettive con la pratica di laboratorio, oltre che per vederne le tonalità provocatorie e oppositive con cui si presenta. Intendiamo riferirci alle dichiarazioni sulla necessaria *professionalità* dell'operatore d'arte, quali si leggono negli atti dell'ultimo convegno di Amalfi sull'arte povera e nel curioso dibattito epistolare pubblicato sul Catalogo 72 De' Foscherari. Pozzati, nelle due occasioni, mettendo allo scoperto una intima lacerazione fra il suo essere artista e politico, gestisce un gioco difficile e pericoloso, che se ha lo scopo di saggiare il terreno delle operazioni, mette anche in evidenza la convinzione che lo specifico artistico si salva nella zona dei procedimenti tassonomici della formatività, anche nel rischio estremo della schizofrenia. La partita condotta dall'artista prevede un certo numero di trabocchetti per chi si abbandoni alle enunciazioni e le legga letteralmente come si pongono. Che cosa significa infatti il ricorso di Pozzati alle nozioni di « mestiere » e di professione? Certo si può dare una risposta diretta, necessaria, legata alle condizioni oggettive di lavoro nella società odierna, che impone all'artista un ruolo di produttore specializzato. Ma la spiegazione sociologica non risulta soddisfacente e non ha incidenza sul fare artistico in senso stretto, che invece qui ci interessa. Quando infatti il pittore confessa di essere *diviso, ambiguo, metà e metà* e che è « la consapevolezza della stessa contraddizione a portar*lo* avanti », ritroviamo in queste espressioni delle figure di discorso che reggono il suo esercizio compositivo, sì che non possiamo fare a meno di pensare che esse si propongano come autentici frammenti di poetica. Egli sarà magari ad un punto di rottura e di ripensamento globale, come già è avvenuto altre volte, ma nonostante « giochi con una bomba e rischi di contestare *se* stesso », resta intatta la convinzione che il « fare professionale è diretto a produrre una idea negativa dell'arte ». Pozzati, dunque, continua a costruire dei quadri, anzi degli oggetti-quadri, nella linea della ricerca sua e congeniale, rifiutando ogni « autre » che non sia la sua alchimia; perciò la difesa del mestiere,



Concetto Pozzati, 1969

Fig. 2

se non andiamo errati, è volta a suffragare una metodologia fabbricativa del senso, un'operazione cioò schiettamente retorica, che si privilegia di speciali figure, (10) per altro già in parte ampiamente illustrate, dell'area ironistica. (11)

Il percorso dell'artista negli ultimi dieci anni è abbastanza noto per richiedere un ulteriore commento. Vorremmo invece soffermarci sulle alcune ultime proposte venute a seguito della distruzione del valore referenziale, nel segno della essenzializzazione e per la vita tecnica della vetrificazione-plastificazione.

Pozzati ha operato in prima istanza mediante una sorta di congelamento del vocabolario riducendolo nella sua consistenza lessicale (poche parole: pera, bottiglia ecc.) e *cancellando* i segni sottratti allo spazio istituzionale. Qui importa notare che il suo modo di procedere risulta tutt'altro che artificiale, nonostante l'apparenza: le « parole » infatti vengono montate in proposizioni secondo un ordine *naturale* che ha come esito un significato. Vengono così esaltate le virtù predicative della lingua, cioè quelle relazioni di opposizione e di avvicinamento, che danno forza impulsiva al materiale inerte dei termini isolati (le « voci » del dizionario) e lo mettono in movimento; si ha anzi un accrescimento di verità, se è vero che nell'opera si attua il passaggio dal livello *confuso* (la lingua comune) a quello alto, di estrema tensione, degli skémata e dei tropi. Già è stato elencato il vasto repertorio di utensili fabbricativi impiegati dal pittore (tagli filmici, reticoli, citazioni-rapine, impaginazione scenografica e monumentale), così come ci si è soffermati sulla sintassi paratattica e sull'efficienza indicativa delle figurazioni. « Sono didascalico, non didattico », scrive Pozzati. Insistente è il rilievo dell'aumento di naturalezza, del carattere « più vero del vero » dell'oggetto prodotto: il profilo della cosa mercificata, depauperato di sostanza o dotato di un corpo « presuntamente neutrale », respinge energicamente l'identificazione referenziale di mercato, si allontana vertiginosamente dalle cose, si disalinea e desemantizza; *si sposta* e cancella, ma non si vanifica, dato il suo raggrumarsi e stilizzarsi in una morfema simbolico. Interviene infatti un arresto della forma: portata al massimo della rarefazione, questa mantiene rigidamente il proprio contorno (sicchè non per caso i materiali impiegati sono tra i più duri e taglienti) e ricomincia a *dichiarare* un « positivo ».

Come funziona questo meccanismo? Riesce veramente a produrre significati? La risposta ci sembra sufficientemente affermativa solo se si sposta l'argomento nell'ambito della autogestione, cioè — in questa circostanza — di un segno che ha il suo contenuto nella *funzione* della sagoma, dell'involucro stesso. Nella fig. n. 1 le tre superfici specchio-mela, allineate in una sequenza parallela, iniziano una proposizione formale che non porta al fruitore nessuna sollecitazione verso l'esterno, anzi lo richiama « dentro » la profondità delle sagome, e con lui risucchia l'assembramento della realtà in cui vive, quale che sia il luogo scelto nella infinita catena degli angoli di osservazione. Il processo è ancora una volta stilistico, di contaminazione organico-geometrico, distruttivo perchè porge delle « immagini » (il di fuori riflesso) disancorate e prive di necessità: si hanno così *significati possibili,* tanto innumeri e aleatori da non essere fissabili. Quel che conta, però, è l'occhio, non ciò che sta intorno allo spettatore: è quello ad essere attratto, assorbito, per così dire, nella forma. Dentro di essa comincia a stabilire delle relazioni, mentre l'*alea* della congiuntura prossemica non è indirizzata a costruire, in quanto la si utilizza come puro materiale: l'operazione fin dall'inizio appare ironica e inversiva, continuamente al limite della morte e della nascita, nella misura in cui il meccanismo della nega-

il pneumatico

s.p.a.

Coperture e camere
per tutte le vetture
italiane ed estere



Coperture e camere
per Trattori - Autocarri
industriali e Motocicli

MANTOVA - Piazza d'Arco, 7
Telefono 20.583

Filiale - POGGIO RUSCO
Via C. Poma Tel. 51.312

LEGATORIA LIBRI

Bruno Dalledonne

Premiata alla
Mostra Nazionale
dell'Artigianato

•

VASTO ASSORTIMENTO

Cornici

Mantova
Via Cappello, 18

Gioiellerie - Argenterie - Orologerie
Cristallerie - Porcellane

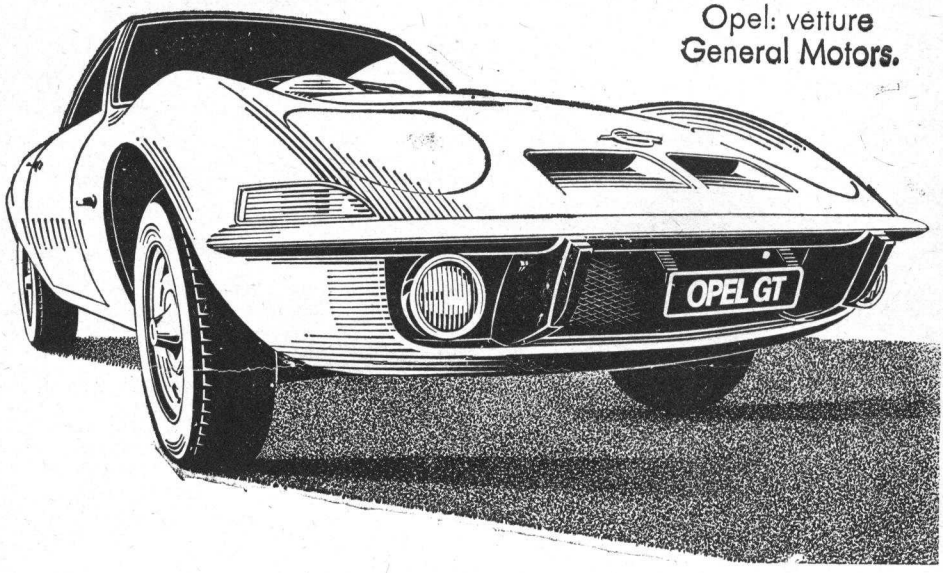
V. TOSONI

MEISSEN
NIMPHENBURG
WEDGWOOD
COPENHAGEN
COPELAND

MANTOVA
Corso Umberto I, 60 - Tel. 23924

GM OPEL

Opel: vetture
General Motors.



CONCESSIONARIA OPEL

per Mantova e Provincia

AUTOSALONE MINERVA

F.LLI TONELLI

Prenotazioni e vendita: via Parma, 18 - Tel. 28.789

Assistenza e Ricambi: via Acerbi, 8 - Tel. 33.300

zione si mette a funzionare. A questo primo livello di fruizione si potrebbe anche dire che l'oggetto di P. non si può ricordare, considerato che solo il presente, la messa a punto del momento (= il palese scorporamento dei fenomeni) agisce su chi osserva. Ma un ulteriore passo resta da fare: le tre sagome non si danno isolate, come si è detto, ma collocate in successione sinonimica su un piano dipinto, eterogeneo rispetto alla superficie vetrificata, nelle modalità neutre del retino a stampa; sulla fascia alta una serie stilizzata di gocce, realizzate in trasparenza, definisce il campo dei rapporti formali: il retino svolge una funzione di collegamento, fa aderire i segni puri, ponendosi contemporaneamente come valore icononico in sè e come elemento congiuntivo. Il significato è senza dubbio « anormale », fuori dalle convenzioni e dai condizionamenti: è un *negativo*, stante la deflagrazione della catena « normale » significante-significativo-denotato, dove il denotato è la merce; ma è infine un « positivo » in quanto i segnali del quadro vengono decisamente ricevuti per ciò che essi sono, con tutto il peso critico di cui sono carichi.

Molto interessante è la proposta della fig. 2: press'a poco al centro della tela emerge uno specchio incorniciato, centrato sulle diagonali; si nota un assorbimento ancor più forte che nell'esempio precedente, poichè lo specchio richiede un punto di vista privilegiato centrale, quindi un luogo di fissaggio dei fenomeni tipicamente sincronico: quella data « riflessione » in quel certo momento e non altra. L'assorbito, però, mantiene la labilità di ciò che è soltanto riverberato e ripercosso: vale come apparenza specchiata, che subisce un intervento organizzatore: si tratta dunque stavolta di *un solo* significato possibile che la forza consapevole del « dire » possiede e subito (per via del costante ribaltamento) respinge; che è quanto sostenere perversamente che il solo universo reale è quello del conoscere: al mondo delle istituzioni si contrappone — come salvezza — la formatività. L'edificio della significazione si complica poi, rivolgendo dentro se stessa il medesimo procedimento con cui ha investito i fenomeni: i lati dello specchio si proiettano oltre i vertici della cornice, creando due zone ad incastro in « parallelo », in modo che due sistemi vengano a contatto e facciano da supporto l'uno all'altro, con figuralità alterna, secondo un effetto di figura-fondo. Nella zona alta la delimitazione a « V » dispone un moto di uscita, che tuttavia resta compresso dalla configurazione del contorno centrale, stante il riverbero della procedura « aprire-chiudere » delle direttrici lineari sui segni fluttuati (pere) che l'artista ha profilato. L'autogestione raggiunge qui un momento di forte tensione: la forma si nutre di se stessa, si dà come traliccio significante e come corpo di significato.

Un ultimo esempio: la fig. 7 ci fa assistere ad una sorta di conflitto fra un modello e un assembramento di superfici ritagliate sul motivo base proposto dalla matrice della pera in primo piano. La originalità della esecuzione, rispetto al passato (12), consiste non tanto nello strumento tecnico (piani profilati e fatti nuotare nello spazio esterno al fondo), quanto nello scompaginamento operato sulle sequenze lineari, nel confronto fra relativa *fissità* del segno primario e caoticità delle riflessioni che paiono crescere su se stesse.

Ancora una volta, però, la formatività esercita la sua pressione: una base e una superficie di fondo (riduzione di una *scena*? una vetrina-monumento?) legano i segni come in proiezione, fissano la fuga, la negazione delle forme, cogliendole nel momento estremo dello sventagliamento, in una specie di spaccato sincronico.

2.

L'esercizio compositivo per Vago ([13]) prima che un fatto estetico, è un momento di pacificazione, di conoscenza, di analisi; è uno scrutare e un vedere pazientemente, un disacerbare e correggere e smussare. Se la pittura ha questa funzione, se essa cioè si dichiara fin dall'inizio come «valore mellificante» e fatica dettatoria, si comprende allora perchè essa non ricerchi fuori di sè puntelli verbali e proposizioni giustificative; ed anche perchè, data la sua natura intimamente critica, si rifiuti come valore raggiunto, ponendosi invece come interrogazione risorgente e intenzionalità dialogica. *L'ars poetica* ha il compito di preparare il materiale visivo da trattare, funziona come *medium;* non è un esito assoluto: ecco i limiti entro cui è possibile chiamare *retorico* il lavoro di Vago.

Il pittore, che ama raccogliersi attorno ad alcuni motivi ricorrenti, va sviluppando da qualche anno un discorso uniforme e vario al tempo stesso. Se gli argomenti sono, in certa misura, sempre i medesimi, muta il modo di avvicinarli, di proporli. La varietà sta nelle articolazioni stilistiche, nelle modalità fantastiche ed emotive in cui vengono specificandosi. Ci sono, è vero, dei momenti riassuntivi, delle opere che fanno il punto su un itinerario di interrogazioni e che si pongono quindi quali risultati finali di un processo di scavo. In tal senso il lavoro di Vago si presenta come un esercizio che avanza per scoperte particolari, per frammenti che si legano l'uno all'altro, e che infine si dispongono più che dividersi, entro paragrafi e capitoli. L'originale temperatura dell'artista va rintracciata dunque nella *intensità* della sua esperienza e non tanto nella latitudine dei suoi oggetti. In una simile dimensione operativa si spiega il metodo di Vago, il suo modo, voglio dire, umano e artistico di allinearsi o di reagire ai fatti di oggi.

Il suo tenersi appartato è il segno di un rigore operativo, una obiettiva necessità della sua mente, non una dimostrazione di privatezza e di muta insofferenza. Che non sia quest'ultima cosa è dimostrato dal rilievo che ha nella sua riflessione il problema dello spazio, così investito di motivazioni attuali e di suggestioni colte. Il rapporto tradizionale tra interpretazione codificata dell'universo e momento esistenziale è rovesciato. L'asse rappresentativo soggetto-oggetto tende a dissolversi a favore del secondo termine, privilegiando l'ingresso della realtà « autre » sulla tela, della mondanità atmosferica. La luce, che ha offerto da sempre i termini delle metafore rappresentative più ardite, i modi di rendere concreeto e presente l'invisibile, ne è il valore primario. In Vago tutto tende ad essere diretto, immediato, intelligibile. Non c'è *al di là* nelle sue pitture, sono esse stesse quall'al di là. I « paesaggi-estasi », le « diagonali nel cielo », gli « orizzonti » sono indicazioni non equivoche di epifanie, di accadimenti ottici mondani dilatati in climi cosmici.

Gl elementi linguistici che concorrono a costituire lo spazio sono facilmente riconoscibili come prestiti dalle grammatiche essenzialiste del Novecento. Colori, timbri, grafie hanno il loro precedente inoppugnabile in certo astrattismo italiano, settentrionale, che alla geometria si rivolse come valore intuitivo e poetico. E in questa ripresa sta l'attacco forte di Vago alla linea lombarda della pittura. Di qui anche è venuto lo spunto per un discorso che è andato facendosi diverso, energicamente visionario, di una visionarietà (non surrealtà, come in Licini) che è però storica e nostra. Così è avvenuto anche per i modelli (Poliakoff, Rothko) da cui sono state ricavate tessiture espanse ed imponderabili

e colori come onde luminose. Referenti, ripetutamente citati a proposito di Vago, utilissimi certo a stabilire relazioni e divergenze, ma non sempre efficaci — tutto sommato — a spiegare le ragioni individuali della sua ricerca.

Nella sua pittura il punto fermo è raro e conclude di solito il capitolo, non la frase. Direi quasi che le articolazioni congiuntive sono un tratto stilistico troppo frequente per non essere segnalato come caratteristico. Certe proposizioni spezzate, profilate ai margini dei quadri hanno la funzione di dilatare la superficie, di creavi attorno l'atmosfera meditativa in cui si sono lentamente definite. Chi osserva è colto, in certo senso, da un doppio impulso, investito da due percezioni contraddittorie, una sentitiva, l'altra fortemente mentale. Da un lato « riconosce » negli strumenti « *tonali* » qualcosa di familiare, sensazioni che sono proprie della vita fisica; dall'altra si sente invitato ad andare oltre: il clima di assolutezza in cui vivono quelle immagini lo persuade che le vibrazioni luminose valicano gli orizzonti comuni, sono precipitate in un universo assai più ampio e rarefatto, esplorabile da una vista interna più acuta. Il tonalismo è accolto e piegato a « fare » un mondo che non è più quotidiano e naturalistico. L'avventura visuale, poggiando sugli avvii pretestuosi del fenomeno, lo rinnega poi come occasione e si consuma in una tensione intellettuale che offre nuovi ed originali motivi alla fantasia. Processo che va dalle cose alla sostanza, attraverso due registri di possibilità, o, per dir meglio, due gradi di una medesima scala. Il più elementare di questi modi consiste nel mantenere in vita il dano fenomenico, il traliccio (pure se ritagliato nei minimi termini) da cui viene a spiccarsi l'ascesa. La parvenza sensibile e terrestre conta poeticamente in quanto suggerisce una realtà che la sovrasta infinitamente e che pur vincendola in profondità, non la annienta. Si istituisce allora una sorta di relazione, una tensione che si placa soltanto in difficile equilibrio. A questo primo livello si danno molteplici modalità di impaginazione spaziale, del tipo « armonico » e simmetrico a quello acentrico. Altre volte il campo spaziale assoluto domina senza incidenze di orizzonti: l'atmosfericità è ormai un ordine visuale inedito, lontanissimo dai referenti culturali e tecnici da cui era venuta la prima lezione.

3.

La partenza per Vignozzi (14) è sempre diretta, anche se lui non vuol dire, per una sorta di scontrosa civetteria, se sia la realtà oggettiva *tout court* quella che lo muove o una speciale naturalità delle cose, se la loro apparenza o un insieme di attributi considerati essenziali alla costituzione materiale degli oggetti. A chi vuole, dà solo una dichiarazione di principio, e cioè che non v'è specificità del lavoro artistico: niente distingue il pittore — in quanto a comportamento e a manualità — da chi (chiunque altro) compie un'azione o una sequenza di gesti al fine di interpretare il materiale che usa in modo adeguato e rispondente ad un bisogno vitale. Quel che importa comunque è che siano osservate le regole della composizione e che il risultato sia buono. Non ci si lasci sorprendere dalla apparente ingenuità della affermazione: già vi si scoprono sotto sotto due motivi: primo, l'interesse per la costruzione; secondo, la volontà di contaminarsi con le cose, allo scopo probabile di garantire al prodotto una zona di fruibilità nuova e un carattere di concretezza, quali non potrebbero

essere assicurati da una operazione di puro laboratorio. O, se si vuole, quello di Vignozzi è un laboratorio allineato con la officina della vita pratica, così palesemente evidente nella sua naturalezza da risultare poi felicemente ambiguo; la specificità dell'artista torna difatti a riaffiorare quando egli inventa una tessitura organica nuova (omologa a quella reale?), passando dalla selezione di alcuni dati alla loro messa in movimento a livello linguistico.

Alla base di questo processo di formatività dell'immagine sussistono, ci sembra, due principi di metodo, che potremmo chiamare della « concentrazione » e del « contrasto ». Il primo è abbastanza chiaramente ricavabile dalla serie dei disegni sul motivo degli uccelli (un tema, tra l'altro, carissimo alle ricerche sul dinamismo della forma) che ci fanno assistere alla messa a punto di una figura elementare, in volo, tutta distesa sul piano, e resa tuttavia plastica e greve dalla semplificazione del contorno, ritagliato con la massima cura perchè conservi una forte carica di tensione che sembra sul punto di esplodere. Tale esigenza di concentrazione spinge l'artista a sfrondare il tessuto che sta attorno al nucleo che lo attrae, una specie di cellula allo stato di germinazione, aperta alle più imprevedibili avventure di crescita. Non vi si ravvisa più un punto di vista centrale, in quanto la centralità è in ogni luogo, dovunque l'immagine si manifesta come forza in espansione. In passato Vignozzi ha cercato di liberare questa energia, imprimendole un movimento centrifugo, come risulta dai grandi olî su carta del '64 dove la struttura microcosmica veniva tramata e dilatata mediante la segnatura dei reticoli fibrosi, dei grumi materici, stante l'esigenza di deconcentrare e di far violenza agli oggetti stessi del proprio interesse. La programmaticità dell'operazione comportava il pericolo di considerare il quadro come un deposito di scariche gestuali e richiedeva una ripetibilità di segno, che per essere automatica e incontrollabile, rischiava anche di diventare scarsamente organizzatrice. Si spiega quindi perchè si situi a questo punto del lavoro una pausa, un ripensamento, che ha portato il pittore a dare una decisa sterzata verso il polo della composizione. Mantenendo fermo il principio della centralità del frammento, egli ha provato a fissarlo in una struttura semplice, con le direzioni di forza tese, per così dire, verso l'interno. La forma si rassoda e pietrifica in un telaio robusto, costituito di linee forti e spesse: l'oggetto è in certo senso visto in controluce, secondo un ordine ottico che tiene conto soltanto del pieno e del vuoto, della materia che resiste all'azione corrosiva della luce e degli annientamenti che questa provoca nel corpo delle forme. Un modo di comporre non nuovo in Vignozzi, se già nel '58 Alfonso Gatto sottolineava nelle incisioni e nei disegni le « calettature per incastro », « i punti di emergenza e di rigoglio » e « gli accenti della luce », un modo che oggi si è fatto determinante ai sensi della fabbricazione, anche se è accompagnato da incertezze, allorchè il pittore adatta tale procedimento a dei crudi referenti, dimenticando il carattere strenuamente linguistico del suo costruire. Il chiarimento della nozione di « concentrazione » dovrebbe però fargli superare del tutto il momento della organicità mimetica e naturalistica, convincendolo che l'immagine è una struttura significante che annienta (moltiplicandoli e sfasandoli) i significati dei materiali che concorrono a costruirla.

Nei quadri ultimi, composti sul tema del « game over », ricchissimi di rinvii alla cultura figurativa, si presenta un processo di « scorrimento » delle forme che si caratterizza nel senso del contrasto, cioè di una figura o « legge costruttiva in tutta la sua ampiezza ». Osservandoli, si nota che Vignozzi ha fatto una lettura

molto attenta dei modelli astratto-espressionisti, di de Kooning e di Gorky in particolare, come lo stesso autore conferma nelle tempere composte « pensando ai piccoli segni a penna di Arshile Gorky », dove però — a guardar bene — non c'è soltanto la rimeditazione delle opere di quell'artista, ma un impianto decisamente plastico, che si tenta di alleggerire e far levitare mediante quei « piccoli segni ». L'immagine per Vignozzi è la risultante di uno scontro di segni a più livelli, di parole e di forme che si compenetrano, urtano e sovrappongono, generando quello speciale ritmo di scorrimento che lo interessa. Si vedano, per esempio, « Game over con due colombe bianche » e l'olio con la nota « appunti scritti con la carta jach, 14 settembre, il girasole morto — è lasciato sulla base — della finestra — bersaglio tiro — game over », che sono forse da considerarsi i risultati più maturi importanti per la tecnica di associazione che crea, attraverso la traslitterazione e le combinazioni inedite, dei significati visionari. Nel primo dei due quadri citati, due colombe bianche campeggiano in uno spazio congestionato dai segnali dei biliardini elettrici, da sigle e cartigli, da presenze ameboidi: tutti i segni in movimento, per schiacciamento o per volo d'uscita, in una sorta di fluttuazione più che di ritmo rapinoso e violento. Proprio la concomitanza produce l'uscita dei segni dal piano paradigmatico, e, facendo acquistar loro un « significato di contatto » crea un terzo dato, o meglio un polisenso. I significati letterali si fanno percepire in contaminazione: un cartiglio è un segnale alla stesssa stregua di un bersaglio (per altro traslitterato), così come l'ala diventa un fascio di luce. Non c'è equivoco: si tratta di una creazione dotta di sensi, nonostante l'estrazione popolaresca e massiva dei segni. A voler fissare in una formula il risultato, si potrebbe dire che il quadro ci offre una proposta di organicismo intralinguistico. Il secondo quadretto conferma l'analisi: la carta da gioco ritagliata col profilo del re di cuori è fatta risuonare su un fondo compatto, di coagulo: cucito di fianco, per « contrasto », il riquadro giallo più ampio accelera l'uscita del senso letterale dell'immagine, spostandola nella dimensione del puro emblema, dei bersagli in movimento. In alcuni quadri tuttavia (per es. « Arnesi, mollone e guanto rosso ») si notano i residui di una organicità diversa, più generica ed equivoca, che si affida alle indicazioni delle cose, alla mera ripetizione dei referenti che il mestiere impaginativo non riesce del tutto a riscattare. Ma il senso della ricerca risulta chiaro, e sta appunto nella proposta di una strutturazione organica della visualità quotidiana.

1. Cfr. P. Valesio, *Intorno ai segni,* in « Il Verri », n. 29, dicembre 1968.
2. Si conviene che la differenza tra discorso comune e linguaggi specifici consiste nella minore o maggiore esplicitazione della figura retorica, nel senso che al primo sono propri i « frammenti di clichés », cioè le figure retoriche approssimate e ridotte, ed ai secondi l'uso motivato e compiuto delle stesse.
3. P. Valesio, art. cit., riv. cit., p. 115.
4. Trad. it. di M. Calasso, Ed. Adelphi, Milano, 1968.
5. Continuamo la citazione: « Anche in questo punto decisivo per le arti astratte noi scopriamo fin d'ora la legge dell'accostamento e della contrapposizione, che stabilisce due principi — il principio del parallelismo e il principio del contrasto — come si è mostrato nelle combizioni delle linee. Le leggi autonome dei due grandi regni dell'arte e della natura, che abbiamo separato in questo modo, condurranno infine alla comprensione della legge globale della composizione del mondo e chiariranno l'autonoma partecipazione dei due regni a un più alto ordine sintetico: esterno + interno ». Op. cit., pp. 115-117.

6. Cfr. M. Volpi Orlandini, *Kandinsky, dall'art nouveau alla psicologia della forma*, Lerici, Roma, 1968, specialmente alle pp. 127-130.
7. W. Kandinsky, op. cit., p. 140 e ss.
8. Si veda come K. interpretasse il tropo della *ripetizione:* « Il caso più semplice è la *ripetizione* di una retta a distanze uguali — il ritmo primitivo, o a distanze che crescono uniformemente, o a distanze disuguali. Il primo caso presenta una ripetizione, che ha per scopo, soprattutto il *rafforzamento quantitativo, ecc.* Nel secondo caso si aggiunge al rafforzamento quantitativo un suono concomitante dell'*elemento qualitativo.* Questo caso si presenta (...) come la ripetizione delle stesse battute dopo una più o meno lunga interruzione o le ripetizioni « piano », che modificano qualitativamente la frase ». Op. cit. pp. 103-104.
9. In Jürgen Claus, *Teorie della pittura contemporanea*, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 225.
10. Di fatto più che *figure*, nel senso della neoretorica, gli interpreti hanno descritto dei modi stilistici e degli eventi linguistici, assegnando comunque ai processi di desemantizzazione (che sono in ultima analisi, nel caso Pozzati, dei tropi) una dimensione costruttiva. Dell'insufficienza di una lettura in chiave puramente linguistica si è reso conto chiaramente P. Bonfiglioli *(La pera di Pozzati*, Catalogo, Galleria la Bertesca, '68) quando scrive che « le tecniche dell'alienazione e dello spaesamento non sono... di tipo fenomenologico: non tendono a riverginare le funzioni linguistiche, a sollecitare la lingua costringendola a far ginnastica; esse si identificano piuttosto con le tecniche di mercato, ecc. ». Molto acuta è dello stesso critico l'osservazione sull'autofondazione espressiva, dalla quale abbiamo ricavato un consistente spunto (« la pera, in quanto segno-oggetto, anzichè produrre messaggi, *non potrà che riprodurre sè stessa* »).
11. La rassegna ordinata lo scorso anno al Salone Farnese di Parma ha permesso di cogliere il filo di una ricerca estremamente organica e serrata, di cui non intendiamo studiare in questa sede gli aspetti generali. Non sta certo a noi vedere se e quanto sia rivoluzionario il tipo di *cancellazione* (lo spostamento ironico) messo in funzione dall'artista, il suo ribaltare i segni da un livello all'altro di discorso. La questione ha già avuta una chiara risposta dal prefatore della mostra, A. C. Quintavalle. E' da notare piuttosto che da quest'ultimo e da E. Jaguer, in particolare, è venuta una sollecitazione importante, nel senso che — in aderenza anche agli atti della poetica pozzatiana — si è voluto istituire un approccio all'opera dall'interno, insistendo sulla natura metalinguistica delle immagini, e fatto ancora più indicativo, si è utilizzata una impostazione esegetica proveniente da studi, che certamente non riguardano le arti figurative, gli unici forse a suggerire senza ambiguità gli elementi necessari allo smontaggio di un lavoro nato come *opus fabrile.* E' infatti condividibile l'affermazione che « al livello del tipo di discorso le opere di Pozzati, analizzate con gli schemi dei Perelman-Olbrechts-Tyteca, sono consapevolmente delle *macchine* complesse » (Catalogo, Parma, p. 15).
12. Sulle « immagini madri » con funzioni di « capifila », v. P. Bonfiglioli, Cat. cit.
13. Per un'illustrazione iconografica essenziale rimandiamo a M. Valsecchi, *V. Vago*, ed. Scheiwiller, 1969.
14. Riproduciamo la scheda scritta in occasione della mostra di P. Vignozzi alla « G. Greco », Mantova, aprile 1969.

Concetto Pozzati, 1969

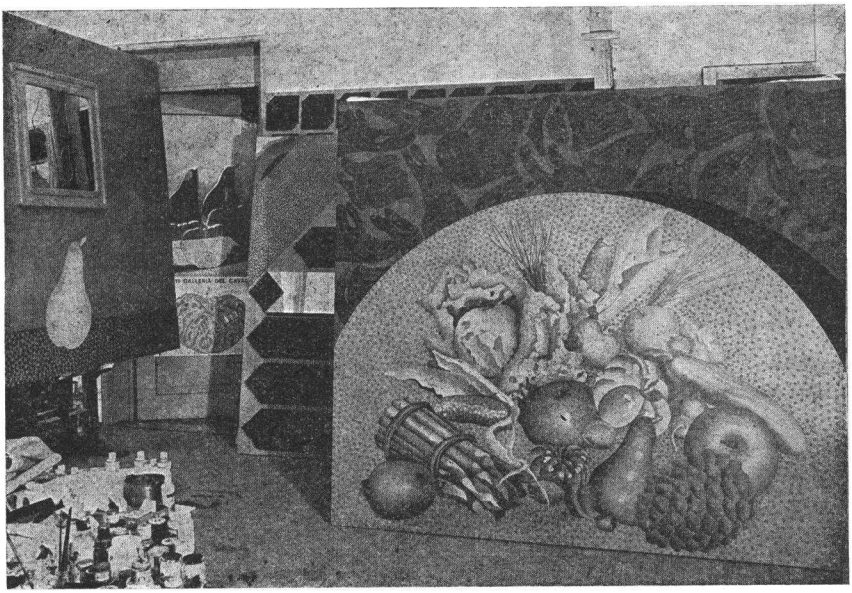


Fig. 3

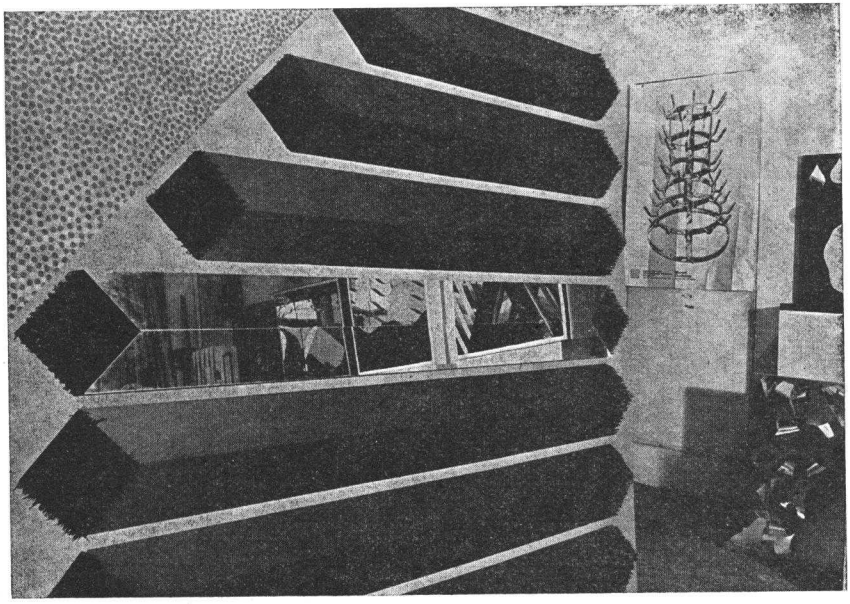


Fig. 4

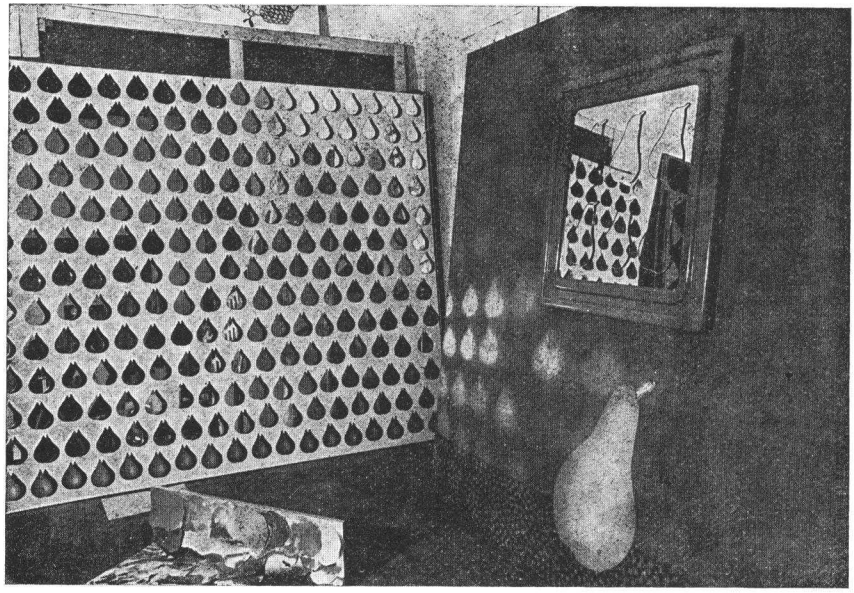


Fig. 5

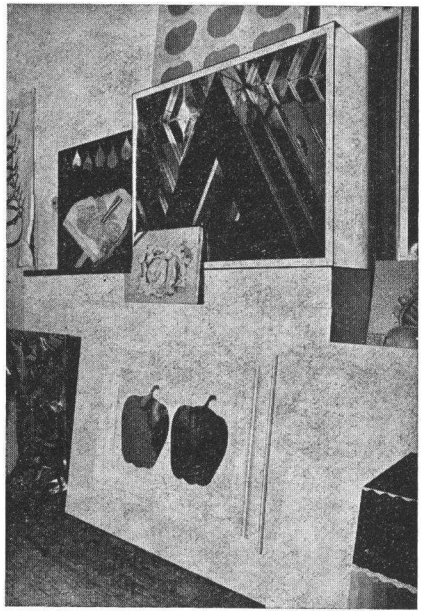


Fig. 6

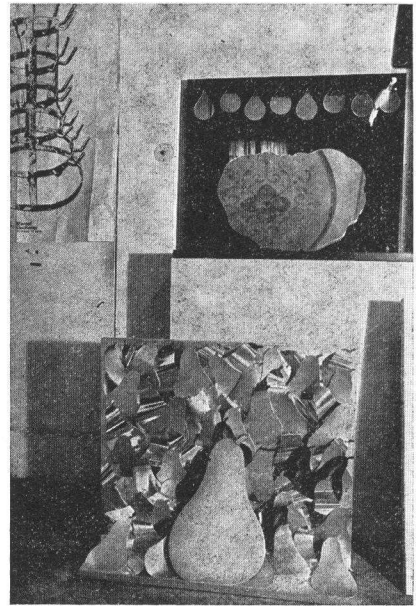


Fig. 7

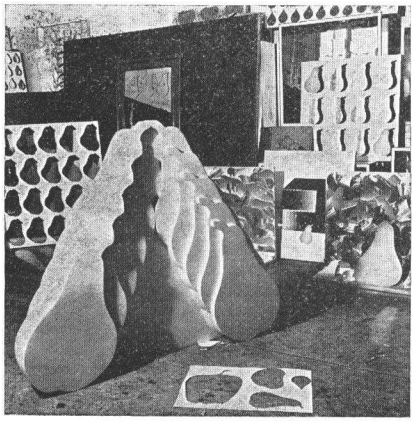


Fig. 8

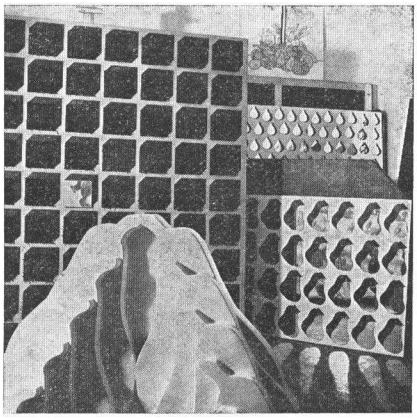


Fig. 9

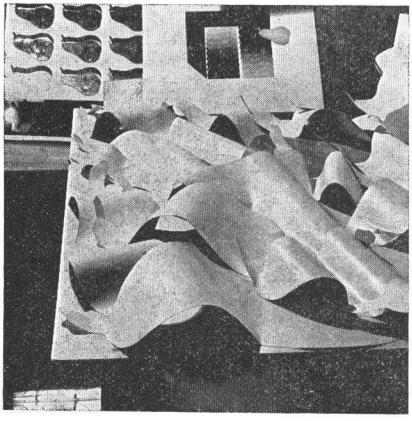


Fig. 10

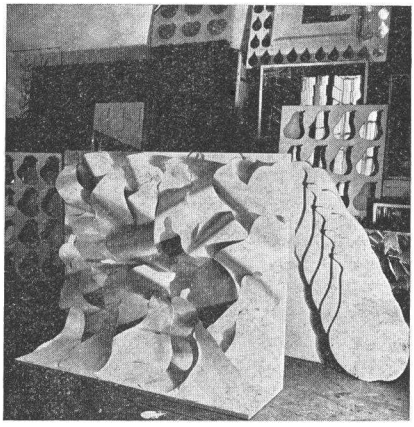


Fig. 11

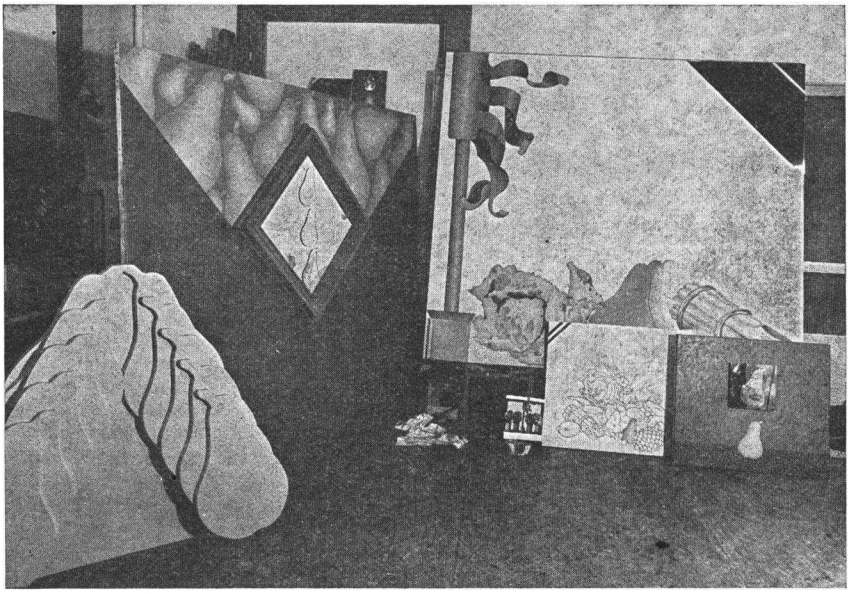


Fig. 12

Glossario*

B v. Bodenordnung.

Baby-Arsenal (n) "arsenale per bambini"; ironicamente: a) servizio nazionale del lavoro; b) campo di addestramento premilitare.

Babykonjunkturorden (m) ordine della "congiuntura" per l'infanzia, cioè croce al merito della madre. Voce del periodo nazista sorta quando la "congiuntura" per la prolificità era favorevole.

Bäckerei (f) panetteria, forno. Euf.: forno crematorio.

Backofen (m) forno. Nome dato al carro armato nel cui interno si raggiungevano talora i 70°.

Badeanstalt für Sonderaktion (f) stabilimento bagni per operazioni speciali; intestazione dei primi 4 progetti (1942) per la costruzione di grandi forni crematori.

Badehaus (n) bagno pubblico. Euf. con cui nei primi tempi si tentò di occultare la realtà (impianti di gassazione).

Bademeister (m) sovrintendente alle docce. Cfr. Badehaus, Prominent.

baden fare (o far fare) il bagno. Euf.: uccidere mediante gas.

Baderäume (mpl) bagni. V. Gaskammer.

Badische Anilin-und Sodafabrik (f) fabbrica di soda e anilina del Baden; v. Konzern.

Bad Tölz località della Baviera dove risiedeva una celebre scuola per allievi ufficiali delle SS. L'ultimo generale comandante della scuola, dopo la guerra, considerava questo istituto come un modello ideale per l'addestramento degli ufficiali della NATO. Cfr. Welfenschloss.

Bahnhof, grossen B. haben avere accoglienze strepitose. Espressione diventata molto comune nel periodo hitleriano.

Ball, einen ruhigen B. schieben (m) avere un servizio comodo (mil).

Balla, Kamerad Balla Balla (m) semplicione (mil).

Ballungsgebiet (n) zona sovrappopolata in cui quindi si doveva evitare un ulteriore addensamento di abitanti.

Balte (m) tedesco residente negli Stati baltici. Questi tedeschi erano spesso dei feroci pangermanisti.

Baltikum (n) nome dato alle regioni baltiche dai « Freiwilligenkorps ».

Baltikumer (m) volontario dei « Freikorps » in azione nelle provincie baltiche (1918). Questi « corpi volontari » contribuirono all'affermarsi delle idee naziste e furono le prime ad usare la « svastica ».

Bamberger Reiter (m) a) soprannome dato a von Stauffenberg per la sua somiglianza con la famosa statua del 13° sec. conservata nella cattedrale di Bamberga; b) nome di un reggimento di cavalleria bavarese.

Bamberger Verrat (m) tradimento di Bamberga; slogan inventato da Otto Strasser per indicare la rottura avvenuta fra suo fratello Gregor e Goebbels (1925).

Bambino cioè il principe ereditario; era considerato più importante del « vecchio » (Vitt. Emanuele III) e quindi il personaggio più importante di tutta la « banda », cioè del re e del governo di Badoglio. V. Blase, die ganze.

Bandenbekämpfungsverbände (mpl) unità di combattimento antipartigiane.

Bandenbildung (f) formazione di bande (di partigiani). Formula usata spesso nelle condanne a morte di ebrei in Russia.

Bandengefahr (f) pericolo di banditi; lo stesso di « Achtung! Banditen ». Cfr. Banditen.

Bandenkampfabzeichen (n) distintivo della lotta antipartigiana. Pugnale con svastica e testa di morto. Fu studiato personalmente da Hitler per le unità che dovevano combattere contro le formazioni partigiane.

Bandenkampfverband (m) unità SS per la lotta contro i partigiani. Sigla: BKV.

Bandenverdächtige (mpl) sospetti di appartenenza alle bande partigiane; talora erano considerati sospetti anche i bambini. Cfr. Banditen.

Banditen (mpl) "banditi" cioè i partigiani. Gli uomini idonei al lavoro (dai 15 ai 60 anni) dovevano essere inviati come prigionieri di guerra nei posti di raccolta perché, in linea di principio, erano sospet-

* Continua la pubblicazione del *Lessico della violenza* di Aldo Enzi. La *Lettera A* è comparsa sul numero 13 de *Il Portico*.

tati di banditismo. (Polonia). Cfr. Partisan.

Banditengebiet (n) territorio in mano ai partigiani.

Bann (m) unità della « Hitlerjugend ».

Bannware (f) merce di contrabbando.

barbarisch barbaro; nel lessico nazionalsocialista assume valore positivo. Hitler disse. « ...vogliamo essere dei barbari; è un epiteto onorevole: noi ringiovaniremo il mondo ».

Barbarossa, Fall (m) caso Barbarossa; nome convenzionale dato al piano di attacco alla Russia. Il primo termine cifrato era stato « Otto ». Cfr. Aufbau Ost.

Barde, amtisierender (m) bardo in attività di servizio; denominazione ironica del "poeta" a servizio del partito.

Barmherzigkeit (f) misericordia. Nella cittadina di Radomysl, a metà strada fra Zitomir e Kiev, erano stati arrestati 1668 ebrei. Essi vivevano in 15 per stanza, e "la sporcizia costituiva un pericolo permanente di epidemie". Pertanto furono eliminati per "misericordia".

Baron-Hirsch-Viertel (n) quartiere barone Hirsch; cioè il quartiere (a Salonicco) dove furono concentrati gli ebrei dell'interno della Macedonia.

Barras-Bibel (f) bibbia dei soldati, il ruolino del maresciallo. « Barras » (m), di origine incerta, indica nel gergo mil. la pagnotta e quindi per estensione il servizio militare.

BASF sigla di « Badische Anilin . und Sodafabrik ». V. Konzern.

Batterieschnauze (f) chiacchierone a batteria, con allusione al ministro della propaganda Goebbles.

Bau, schwerer (m) edificio pesante, cioè ergastolo (mil).

Baubataillon (n) battaglione lavoratori. V. Bautruppen.

Baubolschewismus (m) bolscevismo architettonico. Cfr. Baugedanke.

bauen (das Bett) V. Bettenbau.

Bauen, organisches (n) architettura organica. Cfr. Baugedanke; Grossstadt.

Bauen, totalitäres (n) architettura totalitaria. Cfr. Baugedanke.

Bauer (m) contadino. Per il nazismo è « Bauer » soltanto colui che secondo la legge sulla ereditarietà dei poderi (cfr. Erbhofgesetz) è proprietario di un « maso chiuso ». Il proprietario, o il possessore, di altri tipi di beni terrieri è un « Landwirt ». Può essere « Bauer » soltanto chi è di razza ariana; perciò la parola è un titolo onorato che ha in sè una decisa connotazione antisemita. In questa esaltazione della « nobiltà rurale » ariana, si cela lo sforzo del nazismo di opporsi al movimento operaio cittadino legato alla moderna società industriale (cfr. Asphalt). La valorizzazione del contadino favoriva inoltre, soprattutto nei paesi satelliti, quella "agrarizzazione" che avrebbe permesso da un lato una più forte espansione dell'economia industrializzata del Reich, e dall'altra avrebbe accelerato il processo di sradicamento del patrimonio culturale dei popoli sottomessi. Agli schiavi, ma non al « Bauer », sarebbero stati affidati i lavori pesanti e umili. Cfr. Artamane, Boden, Erbhofgesetz.

Bauernadel (m) nobiltà rurale; la nuova nobiltà "ariana" fondata sul « Blut und Boden ».

bauernfähig, Bauernfähigkeit (f) idoneità rurale; le qualità necessarie per essere un Bauer, cioè per poter ereditare una proprietà « inalienabile ».

Bauernkultur (m) civiltà rurale.

Bauernrecht (n) diritto rurale.

Bauernschaft (f) classe rurale; organizzazione locale o regionale del « Reichsnährstand ».

Bauerntum (n) ruralità, classe agricola; insieme con la classe lavoratrice e con la classe militare costituiva un elemento fondamentale della razza nordica.

Bauführer (m) nella organizzazione del lavoro (v. OT) grado corrispondente a quello di sottotenente.

Baugedanke, nationalsozialistischer (m) l'idea architettonica nazionalsocialista. Scrive Ildegarda Brenner: « In un solo settore il nazionalsocialismo riuscì a realizzare largamente e senza incontrare contrasti, le sue idee sulla attività sociale "arte", ossia nell'architettura. Nel corso del periodo che va dal 1934 al 1940 l'attività di costruzioni raggiunse in Germania un volume al quale non si può rifiutare l'ambita definizione di "fatto unico nella storia ...." Per la prima volta.... tornano a sorgere edifici destinati alla collettività ... autorappresentazioni delle primigenie energie della civiltà di un popolo ridestato, consapevole della sua sostanza razziale, incarnazione di una fede diventata pietra.... ».

L'idea architettonica nuova vuole essere uno stile nuovo determinato dall'atteggiamento di fondo eroicistico della Weltanschauung nazista.

Cfr. Totalitäres Bauen, Germanische Tektonik, Thing, Gebauter Nationalsozialismus.

Bauhaus (n) scuola di architettura e di

arte decorativa fondata nel 1919 a Weimar dall'architetto Walter Gropius. Fu soppressa dal governo nazista nel 1933 che la definì " bolscevismo architettonico " cioè un'arte antitedesca, impura, corrotta perchè " minata " dal desiderio del guadagno.

Baukastensystem (n) sistema di produzione in serie di parti di macchine.

Baukommando (n) squadra per i lavori edilizi (nei lager).

Baukultur, nationale (f) architettura nazionale.

Baukunst des Novembers (f) fu definita, così spregiativamente, la corrente della " Nuova oggettività ". Nel lessico nazista « November » è sinonimo di tradimento.

Bauleiter (m) nella organizzazione del lavoro (v. OT) grado corrispondente a quello di maggiore.

Baum (m) albero; in qualche lager era il palo al quale venivano legati i prigionieri per essere frustati. Cfr. Pfahlstrafe.

Baumeister (m) architetto. Titolo attribuito spesso per adulazione a Hitler che si piccava di essere un architetto in fieri. Egli affermava che si poteva condensare l'ideologia nazista nell'architettura in quanto questa arte, a differenza delle altre, era accessibile alla grandiosità e alla monumentalità; essa consentiva cioè di « trasformare in " evento " il potere statale centralizzato ».

Baumelei (f) sevizie.

Baumhängen (n) supplizio dell'albero. Al prigioniero venivano legate strettamente le mani sul dorso; il prigioniero veniva quindi appeso a un chiodo in modo che i piedi non toccassero terra.

Baustab (m) consiglio generale edilizio; era lo « stato maggiore » degli architetti ai quali Hitler comunicava le sue idee in fatto di architettura.

Bauten der Gemeinschaft (mpl) edifici della comunità. Cfr. Gebauter Nationalsozialismus, Baugedanke, Führerbauten.

Bauten des Glaubens edifici della " fede ". Epressione estetica esaltata dal nazismo.

Bauten des Volkes edifici del popolo. Tutti quegli edifici che non avendo carattere di rappresentanza non rientravano fra i « Partei - und Staatsbauten ». (Case di abitazione, edifici culturali e industriali, chiese, scuole, palestre ecc.) A differenza dei « Führerbauten » dovevano attenersi ai modelli tradizionali.

Bautruppen (fpl) reparto lavoratori (arma ausiliaria dei pionieri). Arma costituita nel 1939-'40 e addestrata oltrechè tecnicamente anche al combattimento della fanteria. Comprendeva: Baubataillon (battaglione lavoratori), Brückenbaubataillon (b. pontieri), Strassenbaubataillon (b. lavori stradali), Eisenbahnbataillon (b. lavori ferroviari, Festungsbataillon (b. per lavori di fortificazione).

Bauwille (m) volontà di costruire; modulo stereotipo diventato di moda. V. Gebauter Nationalsozialismus.

BdM (Bund deutscher Mädel) (m) lega delle fanciulle tedesce. Organizzazione del partito che inquadrava tutta la gioventù femminile. (1930) Le giovani fra i 10 e i 14 anni erano inquqadrate nel « Jungmädelbund » (sigla JM), le altre dai 14 ai 18 nel « BdM ». Il servizio prestato nella gioventù hitleriana era considerato " servizio reso all'onore del popolo tedesco ". Le formazioni del « BdM » erano le seguenti: Mädelschaft, -schar, -gruppe, -ring; poi, sempre in ordine crescente: Untergau, Gau, Obergau, Gauverband. La sigla « BdM » si prestò a numerose interpretazioni salaci ed oscene. Cfr. HJ.

BdM-Führerin (f) comandante delle formazioni giovanili femminili.

Bedientenpack (n) servidorame; designazione ironica dell'ambiente intimo intorno a Hitler.

BdS Befehlshaber der Sicherheitspolizei und des Sicherheitsdienstes.

Beachtung, unter B. der notwendigsten Formalitäten auf dem schnellsten Wege (f) nel modo più rapido e rispettando le formalità indispensabili. Era cioè il metodo della " procedura semplificata ". Siccome le carceri rigurgitavano di detenuti, si fece sentire l'esigenza di snellire la procedura. Pratiche e persone furono pertanto affidate alla polizia delle SS la quale non era " ostacolata " dalla normale procedura giudiziaria. Questa convenzione criminale e pazzesca fu applicata a tutti i lavoratori coatti dell'Est.

Beamteneid-Verordnung (f) decreto che impone il giuramento agli impiegati. Emanato il 20 agosto 1934, ordinava a tutti i funzionari dello stato di prestare giuramento di fedeltà a Hitler.

Beamtengesetz (n) legge sul servizio di Stato (26-1-1937): stabiliva il licenziamento di tutti i funzionari, compresi i giudici, che non avessero dato « affidamento in campo politico ». Tutti i giuristi furono obbligati ad iscriversi al « NS-Juristenbund ».

bearbeiten elaborare; venne a significare: sottoporre a esperimento o a misura-

zioni antropologiche, uccidere nelle camere a gas, prendere dei calchi.

Beauftragter des Führers zur Sicherung der nationalsozialistischen Weltanschauung (1934) incaricato dal Führer della sorveglianza e sicurezza della ideologia nazista. Incarico dato da Hitler a Rosenberg.

Beauftragter für die zentrale Bearbeitung der Fragen des osteuropäischen Raumes incaricato della elaborazione centrale dei problemi inerenti allo spazio europeo orientale.

Bedarfschien (m) certificato di priorità (necessario per ottenere merci e materiali soggetti a contingentamento o a tesseramento).

Bedenken, kleinliche (npl) riguardi meschini. Le misure di internamento nei campi di concentramento, di eliminazione ecc., dovevano essere prese nell'interesse del Volk, senza «meschini riguardi» (meschino=umanitario).

Befehl ist Befehl (m) gli ordini sono ordini. I tipi di giustificazione con cui i nazisti durante e dopo la guerra, volevano coonestare le loro brutalità erano tre: 1°) gli ordini sono ordini, cioè l'obbligo di obbedire solleva l'individuo dalla diretta responsabilità delle sue azioni; 2°) Neues Europa (v. questa voce), cioè il fine giustifica i mezzi; 3°) la eliminazione dei comunisti era un atto di necessaria difesa della libertà.

Befehlsempfänger (m) destinatario dell'ordine, cioè non direttamente responsabile dei delitti commessi su comando.

Befehlshaber (m) comandanti. Erano detti anche « Kommandeure ». Erano i capi in subordine di Heydrich; nella corrispondenza di ufficio (servizio di polizia SIPO e servizio di sicurezza SD) venivano indicati con le sigle « BdS » e « KdS ».

Befehlsstand (m) sede di comando.

Befehlszug (m) treno comando. Cfr. Sonderzug.

Befehl Walküre ordine Walchiria. Nome dell'operazione che doveva eliminare Hitler mediante attentato. La parola d'ordine dei congiurati era « Walkyrie ». Cfr. Widerstandsbewegung.

befleckte Begabte (mpl) cervelli malati: gli avversari del regime.

Befragung (f) richiesta di informazioni. Spesso arrivavano al comando del lager delle richieste di informazioni da parte della Gestapo. Allora l'interessato veniva convocato negli uffici. Di solito gli si ponevano tre domande: « Da quanto tempo sei nel lager? ». « In quale squadra lavori? ». « Hai avuto delle punizioni? ». Poi il prigioniero veniva regolarmente insultato e picchiato. La risposta del comando era poi sempre arbitraria. In linea generale si rispondeva che era « caparbio » (widerspenstig) e non meritevole di dimissione. Cfr. KL-Haft.

Befreiung vom Bolschewismus (f, m) liberazione dal bolscevismo: parola d'ordine del nazismo. Cfr. Neuordnung.

Befriedigungsaktion, ausserordentliche (f) azione (straordinaria) di pacificazione. Euf. Consisteva nella fucilazione di un certo numero di abitanti del distretto da « pacificare ». Si eliminavano soprattutto i nemici « potenziali ».

Begeisterungstopf (m) « pignatta dell'entusiasmo »: voce ironica del gergo militare; elmetto d'acciaio.

begiessen, die Grossmutter b. bagnare, cioè battezzare la nonna. Battesimo postumo « della nonna ebraica morta ». Voce di scherno, sorta in relazione al certificato di arianesimo. Cfr. Ariernachweis.

Begleitkommando (n) squadra di scorta.

begnadigen, zur Front b. graziare mediante invio al fronte, cioè commutare una condanna grave in una destinazione in prima linea. Cfr. Bewahrungseinheit.

Begräbniskommando (n) squadra di seppellimento.

Begriffsfach (n) categoria (neologismo).

Begründer, der geistige (m) il padre spirituale del nazionalsocialismo. Per alcuni era Dietrich Eckart, per altri anche H.S. Chamberlain.

behandeln, schlecht trattar male. Chi avesse « trattato male » la donna di servizio ariana finiva nel campo di concentramento. « Entsprechend b- »=eliminare (trattare « adeguatamente »). Era un eufemismo che rientrava nella « natürliche Verminderung ». Cfr. Verminderung.

Behandlung, ambulante (f) terapia da ambulatorio. Nei lager alla cura ambulatoriale provvedevano di solito i prigionieri stessi; spesso la terapia si atteneva ai seguenti precetti: « dall'ombelico in su: iodio; dall'ombelico in giù: aspirina ».

beherrschen, verwalten, ausbeuten dominare, amministrare, sfruttare: trinomio in cui si condensava tutta la politica hitleriana nei confronti dei paesi occupati.

Beileidsbrief (m) lettera di condoglianza. Riguardava per lo più i prigionieri politici tedeschi deceduti nel lager. Era una formula fissa che affermava che il detenuto era morto per malattia nonostante le cure sollecite dei medici.

Beistandspakt (m) patto di assistenza.

Bekennende Kirche (f) Chiesa Confes-

sante. Detta anche « Bekenntniskirche ». Movimento di resistenza alla politica ecclesiastica nazista (rappresentata dal « Reichsbischof Müller », e dai « Deutsche Christen ») e alla dottrina nazista della violenza (genocidio, eutanasia, campi di concentramento, politica di guerra). Le origini della « B. K- » vanno ricercate nella « Jungreformatorische Bewegung » (un movimento influenzato dalla teologia di Karl Barth), nel « Wort und Bekenntnis Altonaer Pastoren » del gennaio 1933, ma soprattutto nel « Pfarrernotbund » fondato nel 1933 da N. Niemöller e organizzatasi successivamente nel Sinodo di Barmen. La « B. K- » fu perseguitata duramente dal nazismo. Per altri riferimenti si veda « Kirche ».

bekenntnisbestimmte Kirche (f) chiesa regionale con una propria confessione.

Bekenntnisgemeinde (f) parrocchia della chiesa confessante.

Bekenntnisgemeinschaft der Deutschen Evangelischen Kirche (f) comunità confessionale della chiesa evangelica tedesca. L'alleanza fra le chiese « intatte » e le chiese « dilacerate » (=zerstört) rappresentate dai sinodi liberi fu stabilita nel marzo 1934. Cfr. Kirchenkampf, Kirche; Ulmer Erklärung.

Bekenntniskirche (f) Chiesa confessante (o professante). V. « Bekennende Kirche ». Si tenga presente la differenza di significato che il sintagma " professione di fede " ha per i cattolici e per i protestanti. Per il cattolico è in un certo senso il dogma, per il protestante è una messa a punto dei principi di fede in un determinato momento della storia della chiesa.

Bekenntnissynode (f) sinodo confessante (professante). E' il sinodo del 19-20 ott. 1934 durante il quale la « Bekenndende Kirche » si oppose alla istituzione di una Chiesa del Reich ed espresse la propria opposizione in un messaggio di protesta. Cfr. Notrecht; Ulmer Erklärung.

Bekenntnistheater (n) teatro confessionale nazionalsocialista che doveva opporsi al teatro borghese tradizionale e metterne in evidenza le differenze.

Bekleidungsaktion (f) (1942) operazione organizzata da Goebbels per la raccolta di indumenti civili invernali da inviare alle truppe combattenti.

Bekleidungskammer (f) camera di vestizione. Stanza in cui i « novellini » all'arrivo nel lager, ricevevano le loro « gestreiften Klamotten » (cenci zebrati).

Bel-Ami-Orden (m) croce al merito di guerra (gergo mil.). Il nome è tolto dal film « Bel-Ami » il cui protagonista non è un eroe, ma un uomo simpatico.

Belange (mpl) interessi. Nel lessico nazista parola sostitutiva frequentissima di « Interessen ».

Belastung, grosse (f) dura prova. Il seppellimento delle vittime dei furgoni a gas costituiva per i soldati degli « Einsatzgruppen » una dura prova; pertanto ne venivano esonerati e il lavoro ingrato restava affidato a squadre di prigionieri che successivamente dovevano « sparire ».

Belehrung (f) insegnamento. Nei lager la « lezione » ai nuovi arrivati consisteva nell'informarli di tutte le punizioni e pene cui erano passibili in caso di « errori ». I punti essenziali della « theoretische B- » erano i seguenti: 1) la società tedesca aveva espulso dalle sue file gli indesiderati, i quali quindi erano diventati un « Auswurf » (rifiuto, feccia) della società umana; 2) nel campo essi erano soltanto dei numeri; la fuga dal campo era una cosa impossibile e, comunque, il reato più grave. Cfr. Kurs, praktischer.

beliefern rifornire. Verbo transitivo avente per oggetto non la merce, ma i prigionieri.

Belustigung (f) divertimento, con riferimento però alle torture inflitte ai prigionieri.

Benzineinspritzung (f) iniezione di benzina.

Benno (m) nome del cane alsaziano tanto caro a Goebbels.

Benzinvögler (m) uccellatore a benzina: pilota di aereo (gergo mil.).

Beobachter (m) osservatore. Nome dato ai membri nazionalsocialisti delle commissioni d'esame. Dal titolo del giornale del partito (Völkischer B-).

Beratungstelle der Verleger für Volksliteratur (f) ufficio consultivo degli editori per la letteratura nazionale. Specie di sistema di intercettazione dell'operato degli editori, sotto il controllo della Camera degli scrittori. Fu istituito nel 1935. Cfr. Bücheraktion; Reichsliste des ecc.

Bereinigung (f). La dizione completa è: « B. nach dem Herausziehen des Heeres und nach Übergabe an stabile Zivilverwaltung ». Nei paesi orientali: epurazione, ma dopo che fosse stato allontanato l'esercito e che il comando fosse stato assunto dalle autorità civili.

Bereitschaft (f) voce di larghissimo uso. In astratto significa « prontezza ». In concreto: a) reparti di pronto intervento o

impiego; b) posti di vigilanza; c) reparto della « Schutzpolizei ».

Bereitschaften, politische squadre politiche di pronto intervento. Erano le varie « Saalschutzstaffeln » trasformate. Furono poi affiancate come «Feldjägerkorps» alla polizia regolare, e poi fuse con quest'ultima. Cfr. SS.

Berger-Mischung (f) v. Nebelkerze.

Berlin il nome della città sarebbe dovuto essere cambiato in « Germania ». V. Grosstadt.

Bernard. V. Aktion B-, e Liste B-.

Beruf (m) professione. Assume il significato di « vocazione ». Scrive E. Vermeil: « Santificate dalla confessione luterana, le idee di vocazione (Beruf) e di funzione (Amt) si aureolano di un tal prestigio da far sì che il loro detentore esegua scrupolosamente gli ordine ricevuti come se concordassero con le proprie convinzioni personali. L'esercito non sfugge a questo mortale incantesimo »

Berufsbeamtentum (n) impiegati civili (assunti per merito o concorso). Cfr. Parteibuchbeamtentum.

Berufsgemeinschaft (f) comunità delle professioni. Cfr. Gemeinschaft.

Berufskameradsschaft (f) cameratismo professionale. V. Kameradschaft.

Berufsverbrecher (m) delinquente abituale. V. la sigla « BV ».

Beruhigungsmittel (n) tranquillanti. Ironicamente: i bastoni di gomma usati dalla polizia.

Besatzer (m) soldato del corpo di occupazione. Retroformazione di « Besatzungssoldat ».

Besatzungskosten (fpl) spese di occupazione. Termine contabile eufemistico che significava in realtà la spoliazione e il saccheggio sistematico dei territori occupati.

beschäftigbar, nicht non impiegabile, cioè non idoneo. Eufem.: significava la morte.

Bescheinigung über erfolgte Unfruchtbarmachung (f) certificato di avvenuta sterilizzazione. Riguardava gli ebrei coniugati con ariani; se in possesso di tale documento non venivano rastrellati.

Beschlagnahme (f) sequestro. V. Einziehung.

Beschluss, einmütiger (m) deliberazione unanime; non esisteva libertà di scelta: pertanto tutte le decisioni erano prese all'unanimità.

Beschlusstelle (f) direttorio. Nell'ambito del ministero per gli affari esteri erano uffici ai quali venivano demandate le questioni relative alla validità o non validità delle norme legislative emesse dalle chiese regionali e dalla chiesa evangelica. Cfr. Kirchenkampf.

Beschützer (m) protettore. Nella loro propoganda i nazisti si spacciavano per « protettori » delle popolazioni oppresse.

beseitigen rimuovere, allontanare, cioè « eliminare ».

Beseitigung, restlose (f) eliminazione radicale.

Besserungsanstalt (f) istituto di correzione; cioè campo di concentramento. Cfr. Freiheit.

Bestallung (f) insediamento, nomina. Voce raramente usata prima del nazismo. Nel lessico burocratico nazista fu introdotto in vece di « Approbation » (abilitazione all'esercizio della medicina o della farmacia).

Bestallungsordnung (f) regolamento per l'abilitazione.

Bestallungsurkunde (f) certificato di abilitazione per medici e farmacisti.

Bestand, unverwertbarer (m) fondo non valutabile. Rientra nella campagna iconoclasta condotto dal nazismo contro l'arte degenerata .Erano 1004 tra dipinti a olio e altri lavori figurativi, 3825 tra acquarelli, disegni e opere grafiche. Nel marzo del 1939 si procedette al rogo del « fondo ». V. Schandausstellung; Kommission zur Verwertung ecc.; wertloser Bodensatz.

Bestattungskommando (n) squadra addetta al sotterramento dei cadaveri. Cfr. Sonderkommando.

Bestgestaltung der Arbeit (f) strutturazione ottimale del lavoro. Sintagma di moda che indicava l'insieme dei principi e dei procedimenti ai quali dovevano attenersi gli uomini attivamente operanti nel Reich millenario.

Bestie, die blonde (f) la bestia bionda. E' il nazista. Secondo la profezia di F. Nietzsche l'uomo ritornato alla inconsapevolezza morale della belva in cui si incarnava la razza dei dominatori.

Bestie von Belsen belva di Belsen. Era denominato così Joseph Kramer, comandante del lager di Natzweiler, una delle figure più orrende di seviziatore.

Bestie von Buchenwald belva di Buchenwald. Ilse Koch. Cfr. precedente.

Bestimmung, heroische (f) predestinazione eroica. Il destino del singolo calato nel mondo simbolico della comunità.

Bestleistung (f) primato, record. Termine sportivo trasportato dal nazismo nel campo economico. Cfr. Leistungskampf.

Bestrafung v. Operation B-.

Autoscuola SOLCI

l'autoscuola
che fa scuola

MANTOVA

Via Filzi, 6 tel. 25 382
via Risorgimento, 96 tel. 24 720

EXPO

DISCHI - RADIO - TELEVISIONE
STEREOFONIA

VASTISSIMO ASSORTIMENTO DISCHI DI MUSICA CLASSICA - OPERISTICA - LETTERARIA

Piazza 80° Fanteria, 16 **Mantova - Telef. 31.390**

PRENOTAZIONI
VEICOLI
NUOVI
CON VISITA
IMMEDIATA
E PROVA
DIMOSTRATIVA

MERCATO
DEL VEICOLO
D'OCCASIONE
VETTURE ED
AUTOCARRI DI
QUALSIASI
TIPO

RANGONI

RANGONI

FAVOREVOLI
VALUTAZIONI
DELL'USATO
IN
PERMUTA



UFFICI: 26782
MAGAZZINO: 26781
Via Fabio Filzi

OFFICINA: 20728
Via Donati

MANTOVA

OFFICINA
ALTAMENTE
QUALIFICATA
PER
QUALSIASI
RIPARAZIONE

RANGONI

RANGONI

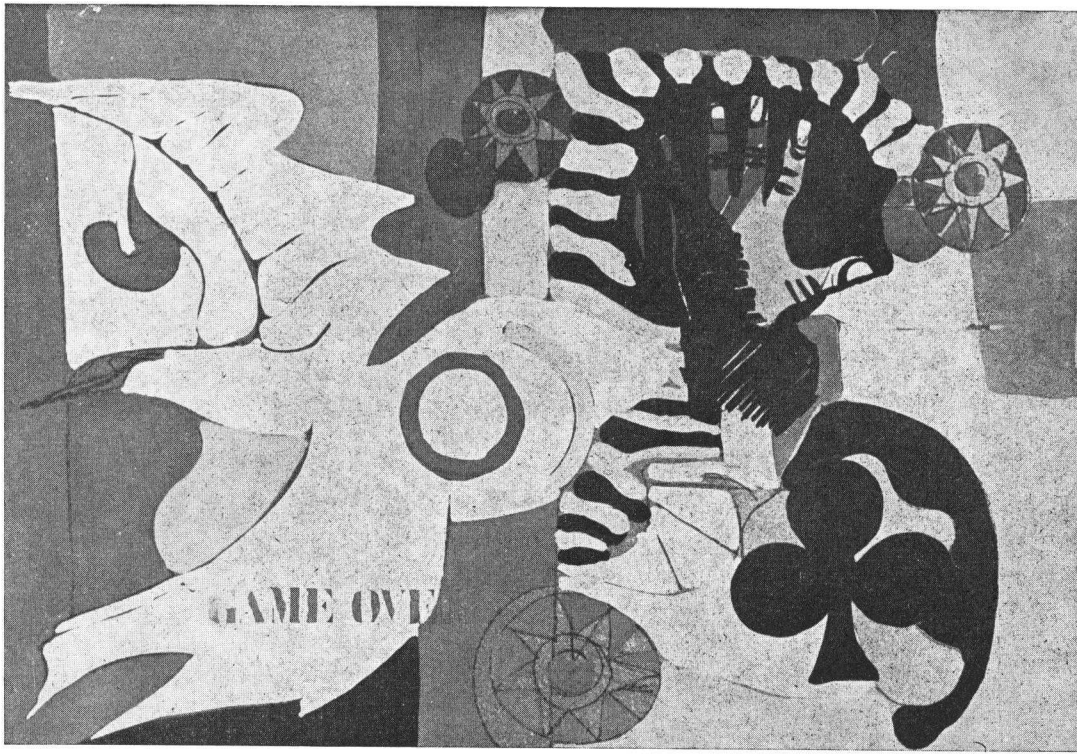
SOSTITUZIONE
IN
GIORNATA
DEL
VECCHIO
MOTORE

APPLICAZIONE
E FORNITURA
IMPIANTI G.P.L.
WEBER



Valentino Vago, 1968

Fig. 13



Piero Vignozzi, 1968

Fig. 14

Betheler Bekenntnis (f) confessione di Bethel. Nella lotta fra le varie chiese evangeliche e i « cristiani tedeschi » questa « confessione » (chiamata Bethel dal luogo dove fu proclamata) doveva servire come un catechismo alternativo a quello dei « Deutsche Christen ». Essa conteneva fra l'altro la condanna esplicita dell'antisemitismo. Cfr. Kirchenkampf.

Betreffnis (f) v. Wochenbetreffnis.

betreuen, Betreuung (f) assistere assistenza. Questi termini, rari prima del nazismo, diventarono parole di moda e crearono numerosi composti.

Betreuerin (f) assistente.

Betriebsappel (m) adunata aziendale, cioè riunione cui partecipa il dirigente e il personale d'una azienda allo scopo di coordinare ed esaltare le attività di lavoro protese verso una meta comune.

Betriebsarbeiterin, soziale (f) assistente aziendale; operaia cui spetta il compito dell'allineamento del lavoro femminile in un'azienda.

Betriebsführer (m) dirigente responsabile di azienda. Termine creato nel 1934. Cfr. Gefolgschaft e Führergedanke.

Betriebsgemeinschaft (f) comunità aziendale. Termine introdotto nel 1934. Intende esprimere la comunione degli spiriti fondata sulla reciproca fiducia fra dirigente e personale. Cfr. Betriebsappel.

Betriebsjugendwalter (m) dirigente (nazista) dei gruppi aziendali giovanili. Cfr. Walter, Vertrauensmädel.

Betriebsleiter (m) comandante di un gruppo di combattimento (gergo mil.).

Betriebsobmann (m) fiduciario aziendale. Cfr. Vertrauensfrau.

Betriebsräte (mpl) consigli di impresa. Periodo weimariano. Furono violentemente osteggiati dai nazionalisti.

Betriebswart (m) collaboratore del fiduciario aziendale. Cfr. Wart.

Betriebszelle (f) cellula aziendale. Il termine è tolto dalle organizzazioni comuniste. Nel 1931 il partito fondò la sezione delle cellule aziendali del Reich, che poco dopo fu denominata « Betriebszellenorganisation », sigla NSOB).

Betriebszellenorganisation, nazionalsozialistische (f) organizzazione nazionalsocialista delle cellule aziendali.

Betr. NN oggetto: NN. v. Nacht und Nebel.

Bettenbau (m) = « das Bett bauen » = rifare il letto. Nei lager era spesso impossibile rifare il letto secondo le prescrizioni; questa operazione costituiva quindi uno dei motivi più frequenti per angariare e punire duramente i prigionieri.

Bettenbauer, schlechter (m) colui che non sapeva rifare bene il letto.

Bettmaid (f) fanciulla da letto, prostituta. Il termine ironico (« Maid » è voce poetica) deve la sua origine a una barzelletta. Le prostitute chiedono al dott. Goebbels di ottenere una nuova denominazione professionale, e Goebbels propone allora il termine suddetto.

Beurlaubung (f) permesso, licenza, cioè facoltà concessa al dipendente di godere di un breve congedo. Fu usato eufemisticamente per indicare l'allontanamento definitivo dall'ufficio.

Beutegermane (m) germano per conquista, cioè le SS straniere.

Beutekommando (n) squadra di requisizione (di bottino). Erano incaricate sia del rastrellamento di materiale militare, sia di razzie e requisizioni presso i civili.

Beutesoldat (m) soldato di nazionalità straniera in servizio nell'esercito tedesco. (Beute: razzia, bottino).

Beutesortierkommando (n) squadra per la cernita del bottino. Cfr. Werterfassung.

Bevölkerungsaufbau (m) struttura demografica (con riguardo alla componente razziale).

Bevölkerungsballung (f) ammassamento di popolazione. Cfr. Ballungsgebiet.

Bevölkerungsrat (m) consigliere demografico (= marito). Termine ironico sorto dopo il 1933 in relazione alla politica demografica del partito.

Bevollmächtigter des Grossen Reiches (m) plenipotenziario del Grande Reich, gerarchicamente dipendente dal ministero degli esteri.

Bevollmächtigter General (m) generale plenipotenziario con funzione di comandante territoriale.

Bevollmächtigter für die Angelegenheiten der evangelischen Kirche plenipotenziario per gli affari della Chiesa Evangelica. Nomina conferita da Hitler all'ex cappellano di divisione Ludwig Müller. Costui aveva assunto il titolo di « Schirmherr » (patrono) dei Cristiani Tedeschi.. Cfr. Deutsche Christen.

Bewahrungseinheit (f) unità di collaudo. Unità militari cui erano affidati compiti particolarmente pericolosi; erano costituite da soldati condannati a pene varie ai quali si offriva in tal modo la possibilità di " redimersi ". Cfr. begnadigen.

Bewegung (f) movimento. Diventato per antonomasia il movimento nazionalsocia-

lista concepito come dinamismo in opposizione alle organizzazioni degli altri partiti. « Die B— » era nel 1930 il titolo di un giornale nazista per studenti.

Bewegung, jungreformatorische movimento dei neoriformatori. Nel vasto movimento delle confessioni protestanti, corrente che cercava di adeguarsi alla dottrina nazista senza accettare le posizioni dei « Deutsche Christen ». Cfr. Bekennende Kirche.

Bewegung, Nationalkirchliche movimento per una chiesa nazionale. V. Deutsche Christen.

Bewegungsteil (m) pagina del giornale riservata alle notizie del partito.

-bewinkelt contrassegnato con un triangolo. V. Dreieckswinkel. Cfr. Rotbewinkelt.

Bewirtschaftung (f) amministrazione; controllo. Il termine coniato nella seconda guerra mondiale anche col significato di « dirigismo economico » (per es. « Devisenb- » controllo del commercio delle divise) passò anche al campo spirituale: « Seelenb- » (controllo delle coscienze ai fini della propaganda politica).

BGB sigla ironica che sta per « besonders gute Beziehungen » (raccomandazioni particolarmente buone). La sigla ufficiale invece significava « Bürgerliches Gesetzbuch », cioè codice civile.

B I sigla che indicava un campo dipendente da Auschwitz. « B » (Birkenau) distava tre km. da Auschwitz. Questo settore fu poi chiamato « FKL Auschwitz » campo di concentramento femminile (Frauenkonzentrationslager).

Bibel (f) Bibbia. Il testo sacro era presentato dai nazisti come il testo del " popolo eletto dei criminali ", come un orribile romanzaccio tutto pieno di delitti, incesti, frodi, furti e oscenità.

Bibel, braune bibbia bruna, cioè l'opera « Mein Kampf » di Hitler.

Bibelbiene (f) « pidocchi » della Bibbia = testimoni di Geova. La parola « Biene » significa « ape »; nel linguaggio popolare significa anche « amichetta », oppure è un eufemismo per « prostituta »; qui ha il significato gergale di « pidocchio ». V. Bibelforscher.

Bibelforscher (m) testimonio di Geova, diventato sinonimo di " obiettore di coscienza ". I membri dell'unione internazionale erano particolarmente odiati perché ripudiavano la guerra. Nei lager erano esposti a crudeli sevizie. Venivano chiamati per scherno: Himmelkomiker, Bibelbienen, Bibelwürmer, Jordan-Scheiche. V. Kriegsdienstverweigerer, Himmelhunde. Erano contrassegnati con un triangolo violetto. Cfr. Himmelsweg.

Bibelforscherblock (m) nei lager, la baracca riservata ai testimoni di Geova.

Bibelhusar (m) ussaro della bibbia. Altro soprannome dei testimoni di Geova.

Bibelwürmer (mpl) tarli della bibbia. v. Bibelforscher.

bibern sgobbare, gergo mil. (da Biber (m) castoro).

Biege, eine B. gehen (f) passeggiata senza scopo; girare per le osterie (mil).

Bierabend (m) intrattenimento serale a base di birra.

Bildberichterstatter (m) fotocronista. Per disposizione del partito fu proibita la parola « Pressephotograph » e sostituita con « B- ». V. Wortberichter.

Bildersturm (m) ondata inconoclasta. V. Bestand, unverwertbarer.

Bildungsoffizier (m) ufficiale addetto all'istruzione della truppa; il suo compito era quello di combattere le idee giudicate pericolose: pacifismo, socialismo, democrazia; doveva rialzare il morale politico dei soldati, cancellare gli effetti psicologici della sconfitta militare (del 1918), insegnare a pensare e a sentire di nuovo " in maniera patriottica e nazionale "; doveva inculcare alle giovani reclute le nuove tradizioni della " pugnalata alla schiena " e della " schiavitù imposta alla Germania dalle catene del trattato di Versailles ". Hitler fu un « B- ».

Bildungsphilister (m) filisteo della cultura. Il termine coniato dal Nietzsche fu dal nazismo esteso a tutti gli intellettuali.

billig a buon mercato. Nei lager i libri e gli oggetti sequestrati arbitrariamente ai prigionieri si consideravano acquistati " a buon mercato ".

Binde, schwarze (f) fascia nera. A Buchenwald gli anziani, i capi-blocco, i Kapos portavano sul braccio sinistro una fascia nera con scritta bianca.

Binnendeutschtum (n) i tedeschi all'interno dei confini nazionali. V. Aussendeutschtum.

Binnensee, germanischer (m) lago germanico. Secondo il Rosenberg il Mare Baltico doveva diventare un lago interno della Germania.

Birkenwäldchen (n) boschetto di betulle. Boschetto presso Bikernieki destinato a diventare luogo permanente di esecuzioni per gli ebrei del ghetto di Riga. Era un « ständiger Hinrichtungsplatz » (posto stabile per le esecuzioni capitali).

Bismarck nome di una corazzata varata nel 1939 e posta in servizio nel 1940. Cfr. Tirpitz, Deutschland.

Bismarck-Politik (f) era la politica che mirava a una intesa colla Russia. Cfr. Aufrüstungsoperation; Realpolitik.

BKV v. Bandenkampfverband.

Blankärsche (mpl) culi lucidi. Nel gergo militare erano gli addetti ai servizi sedentari. Cfr. Glanzpopo.

Blanke, kommando (n) nome del dipartimento per le questioni ebraiche, in Francia. Cfr. Reinhardt.

Blase, die ganze (f) tutta la masnada. Dopo il crollo del fascismo in Italia Hitler diede ordine di arrestare tutto il governo e i rappresentanti della monarchia. Cfr. Bambino.

Blätter der weissen Rose lettere della Rosa Bianca (1943). Fogli volanti in cui si esprimeva la rivolta di un gruppo di studenti dell'università di Monaco. V. Weisse Rose.

Blaue Polizei (f) polizia azzurra, detta anche « Junaks ». Polizia reclutata fra i polacchi di lingua tedesca.

Blechsammelstelle (f) centro raccolta chiacchiere insulse. Termine ora ironico ora spregiativo riferito ai comandi centrali. Il termine « Blech » (n) che ricorre in molti composti scherzosi significa propriamente latta; in senso figurato significa sciocchezza, chiacchiera insulsa.

Blechspezialist (m) specialista lattoniere. Era chiamato così Göring sia perché amava ricoprirsi di decorazioni, sia per i suoi discorsi vuoti circa la " forza invincibile " dell'arma aerea tedesca.

Blick, deutscher (m) sguardo tedesco. Voce diffusasi dopo il 1933. Significava il guardarsi cautamente d'attorno per evitare le spie.

blind, blindlings cieco, ciecamente. Voci ad alta frequenza nel lessico nazista. Mentre nel periodo prenazista l'aggettivo cieco, in senso figurato, ha valori e connotazioni negative, col nazismo assume un significato altamente positivo.

Blitz (m) fulmine; a: riferito a Hitler significava " intuizione fulminea ".

b: attacco aereo improvviso. Gli Inglesi diedero questo nome alla grande offensiva aerea tedesca sull'Olanda 1940-41.

Blitzfeldzug (m) campagna lampo.

Blitzkrieg (m) guerra lampo. Nome dato alla fulminea campagna, nella primavera del 1940, durata sei settimane e conclusasi colla sconfitta della Francia. Le autorità politiche e militari furono poi contrarie all'uso del termine. Cfr. Sitzkrieg.

Blitzkrieger (m) guerriero lampo, cioè il soldato tedesco nei primi anni di guerra. Il termine che aveva all'inizio connotazioni positive assunse dopo il 1943 significato negativo.

Blitzkriegführung (f) condotta della guerra lampo.

Blitzmädel (-mädchen) (n) ragazza lampo. Nome dato alle ausiliarie nel servizio informazioni; chiamate così perché recavano una saetta sull'uniforme, simbolo delle telefoniste (e dell'alta tensione).

Blitzmarsch (m) marcia lampo.

Blitzschlag des Volksgerichtes (m) folgore del verdetto popolare. Erano chiamati così i giudizi dati sulle opere d'arte " perversa ".

Block (m) blocco. Nella organizzazione regionale-politica del partito designava l'unità minima: l'isolato, comprendente da 40 a 60 abitazioni, cioè da 160 a 240 persone. Le altre unità, in ordine ascendente erano: Zelle, Ortsgruppe, Kreis, Gau, Reich. Nei lager significava " baracca ".

Blockältester (m) anziano di campo. V. Lager-SS.

Blockältester-Stellvertreter (m) vice capo blocco. V. Lager-SS.

Blockeinkäufer (m) incaricato degli acquisti per i « blocks » (nei campi di concentramento).

Blockfrisör (m) barbiere autorizzato (nei lager).

Blockführer (m) comandante di blocco: sottufficiale delle SS sovrintendente della baracca. V. Lager-SS.

Blockhelfer (m) aiutante del Blockleiter.

Blockleiter (m) capo isolato; v. PO. Da lui dipendevano anche i vari fiduciari nel campo delle organizzazioni del lavoro. Era il solo funzionario che si trovasse a contatto diretto con la popolazione.

Blockordnung (f) regolamento (nelle baracche dei lager).

Blockschreiber (m) scritturale della baracca, nei lager.

Blocksperre (f) clausura in baracca.

Blockwalter (m) capo di isolato (di una organizzazione del lavoro. V. PO.

Blockwart (m) capo fabbricato (di una organizzazione del lavoro). V. PO.

blöd scemo; v. Abzeichen für Blöde.

Blomberg-Zimmer (n) così era chiamata all'hotel Berghof la stanza riservata al ministro della guerra, maresciallo generale von Blomberg.

Blondi (f) era la cagna alsaziana che Bormann aveva regalato a Hitler per « sollevargli » lo spirito dopo Stalingrado. Fino a quando Hitler rimase al quartier

generale fu l'unico essere con il quale ebbe rapporti improntati a una certa umanità. Hitler la fece uccidere poco prima di suicidarsi.

Blubo-Kunstepoche (f) abbreviazione di « Blut- und Boden-Kunstepoche »: periodo artistico del « Blut und Boden ».

Blumenkorso (m/n) corso di carrozze infiorate, cioè: sfilata trionfale.

Blumenkrieg (m) guerra coi fiori. Era così chiamata da alcuni capi nazisti e dell'esercito la guerra che si voleva condurre contro la Russia: le operazioni in Austria, Cecoslovacchia e in Polonia sembravano dar loro ragione. Goebbels infatti si vantava: « Non pallottole, ma fiori salutano i nostri soldati ».

Blut (n) sangue. Una parola chiave nel pensiero nazista. L'idea di sangue si immedesima in quello di razza cui conferisce suggestione magica e mitica. Esso, il sangue, costituisce il valore supremo del « Volk », della nazione, ne rappresenta la sostanza più intima, l'unica espressione vera e fedele, è lo sfondo esistenziale di forze occulte sul quale gli uomini e i popoli si muovono con gesti obbligati. Il sangue crea un vincolo di necessità cui è estraneo qualsiasi obbligo morale della civiltà cristiana, vincolo che si manifesta nella esigenza di inserimento nella comunità, che impone il sacro dovere di difendere il gruppo. Il sangue è una fatalità tirannica che incombe sull'uomo nordico; esso determina non solo la personalità individua ma anche, mediante il riflesso esteriore dei caratteri somatici, l'etnia nordica differenziandola inequivocabilmente da qualsiasi altra razza. « Il sangue — scrive il Rosenberg nel suo " Mythus ", dove la parola Blut ricorre circa 280 volte — è tutto ciò che non è sottomesso alla razionalità, è l'inconscio, è la vetta più alta della nobiltà... è la corrente di vita reale che passa fremendo attraverso il sistema circolatorio di ogni razza e di ogni cultura autentica ». Il sangue è alla base di una nuova religione di ordine primitivo che rifiuta le speculazioni del pensiero nella misura in cui non siano subordinate al mito razziale. Hitler poi afferma: « La mescolanza del sangue, che ha per conseguenza lo scadimento della razza, è stata l'unica causa del declino delle antiche civiltà ». Pertanto l'imperativo categorico che si impone al popolo tedesco è di ricondurre sè stesso alla purezza razziale ancestrale eliminando inesorabilmente gli elementi impuri. Cfr. Boden, Charakter, Lebensborn.

Blut, gutes sangue prezioso. Per attuare il suo sogno di egemonia europea, se non mondiale, il nazismo aveva bisogno di elementi ariani, cioè di " sangue buono ", e cercò di accaparrarsi tutti i giovani considerati " validi " sotto il profilo razziale. Questo disegno disumano assume proporzioni terrificanti in Polonia. Si è calcolato che dei 200.000 ragazzi che durante la guerra erano stati strappati alle loro famiglie, soltanto il 15-20% abbia fatto ritorno in patria. I giovani riconosciuti " validi " comprendevano: orfani, figli di genitori che avevano rifiutato di inscriversi nella lista nazionale tedesca (v. Deutsche Volksliste), i ragazzi (spesso bambini di pochi anni) tolti ai genitori nel corso di espulsioni e di evacuazioni, i figli di matrimoni misti polacchi e tedeschi, i figli degli operai polacchi nel Reich, i figli illeggittimi sia di polacchi che di tedeschi. Cfr. Glaube; Operation Heu; Rassewert.

Blutbad (m) bagno di sangue: purga cruenta.

Blutbann (m) potere di vita e morte.

Blutbewusstsein (n) coscienza razziale.

blutecht di sangue germanico (genuino).

Bluteinsatz (m) impegno di sangue.

Blutfahne (f) bandiera di sangue (cioè sacra),bandiera di combattimento. Era considerata la reliquia sacra del movimento. Era stata data in consegna (nov. 1923) alle SS appena costituite. Le bandiere e gli stendardi delle nuove unità SA venivano consacrate al tocco della " bandiera di sangue ".

blutgebunden legato al sangue, dello stesso sangue.

Blutgemeinschaft (f) comunità di sangue.

Blutglaube (m) fede razziale.

Blutgruppe (f) gruppo sanguigno. Termine diventato popolare nel nazismo: « dieselbe B. haben » = pensarla allo stesso modo.

Bluthund (m) uomo sanguinario; (designa anche il bracco inglese). Soprannome dato a Gustav Noske che era stato anche macellaio di professione.

Blutkreis (m) circolo sanguigno; il significato si estese fino a comprendere il gruppo legato dallo stesso sangue.

Blutlast (f) gravame razziale.

blutlich razziale.

Blutlinie (f) successione di parenti; discendenti del medesimo sangue. Cfr. Leistungsprüfung.

Blutopfer (n) martire; sacrificio di sangue.

Blutorden (m) ordine del sangue; de-

signazione di una decorazione del partito nazista.

Blutordensträger (m) insignito dell'ordine del sangue.

Blutsanlage (f) qualità innata; disposizione potenziale determinata dal sangue.

blutsbestimmt determinato dal sangue.

Blutsbewusstsein (n) consapevolezza del proprio sangue, di appartenere alla razza genuina.

Blutschande (f) "incesto" razziale. La parola significava prima del nazismo soltanto "incesto", poi venne a significare "onta razziale". V. Rassenschande.

Blutschranke (f) barriera razziale (barriera creata dal sangue).

Blutschutzgesetz (n) legge per la protezione del sangue. Emanata il 15 settembre 1935 aveva per scopo la salvaguardia del sangue e dell'onore del popolo tedesco; stabiliva una netta separazione biologica e politica fra ebrei e tedeschi.

Blutseele (f) anima nazionale; l'anima vera del Volk: anima razziale.

blutsfremd di sangue straniero.

Blutsgefühl (n) sentimento della consanguineità.

Blutsgemeinschaft (f) v. Blutgemeinschaft (la -s- di legamento tende a sparire).

Blutsgeschwister (plurale soltanto) fratelli di sangue (in senso razziale).

Blutsonntag (m) domenica di sangue (30-11-1941 a Praga). Fu una giornata di massacri in massa di ebrei.

Blutstolz (m) orgoglio di sangue, di razza.

Blutsünde (f) incesto; nel lessico nazista assume lo stesso significato di « Blutschande ».

blutsverantwortlich razzialmente solidale.

blutsverwandt imparentati nel sangue; la parola subisce un'espansione semantica: col nazismo viene ad indicare il legame razziale fra popoli.

Blutsverwandtschaft (f) parentela di sangue.

Blutswertigkeit (f) valenza razziale, di sangue.

blutswertlich razzialmente valevole.

Bluttaufe (f) battesimo del sangue. V. Bürgerbräukeller.

Blutträger (m) l'uomo tedesco concepito come "portatore" di sangue.

Blut und Asche (f) sangue e cenere; operazione condotta contro i partigiani francesi nelle montagne dell'Auvergne (1944).

Blut und Boden (n/m) sangue e zolla: sintagma che nel nazismo trovò la massima diffusione. La "zolla" doveva non soltanto provvedere alle esigenze alimentari, ma rispondere anche a compiti razziali. La formula sta a significare che la potenza e lo Stato stesso possono esistere solo nella unitarietà della razza insediata stabilmente su una base territoriale. Scrive il Niekisch: « Sangue, suolo, razza erano oscuri primitivi dati di fatto nel cui ambito uno si sentiva sicuro: cose che non si potevano relativizzare, che non sfuggivano di tra le dita; ed esse divennero il patrimonio del pensiero fascista, i valori attorno ai quali la spiritualità fascista ruotava, e cui faceva di continuo ricorso ». Cfr. Brauchtum; Rasse.

Blut-und-Boden-Pinselei (f) pittura alla "Blut und Boden"; ironico.

Blut-und-Boden-Propaganda (f) propaganda rurale, del sangue e del suolo. Era la propaganda a base sentimentale che definiva il contadino "sale della terra" e "speranza fondamentale" del Terzo Reich. Questa propaganda però doveva essere limitata esclusivamente alle terre tedesche.

blut und bodenrünstig materiato di sangue e di terra.

blut-und bodenverwurzelt radicato nella terra e nel sangue.

blutverfälscht contaminato.

Blutvergiftung (f) inquinamento del sangue. Cfr. Volkskörper.

Blutwert (m) valore, virtù del sangue.

Blutwoche (f) settimana di sangue; la settimana (10-17 gennaio 1919) in cui le truppe regolari e i corpi di volontari distrussero il movimento spartachista.

Blutzeugen (mpl) testimoni di sangue = martiri. Secondo l'esempio cristiano furono chiamati così i caduti della prima guerra mondiale e del movimento nazionalsocialista, poi anche i caduti della seconda guerra mondiale.

Bobby nomignolo affettuoso dato da B. v. Schirach al suo aiutante.

Bock (m) cavallina (attrezzo ginnico). « Auf den B- gespannt » = steso sulla cavallina; « auf den B- gehen » = salire sulla cavallina, cioè subire la bastonatura. Il paziente veniva legato bocconi sulla cavallina in modo che le gambe penzolassero. La sentenza prevedeva di regola 25 nerbate sul sedere. Se l'aguzzino sbagliava il conto, ricominciava da capo. Si servivano di solito di un nerbo di bue (Ochsenziemer) fabbricato appositamente e tenuto a bagno nell'acqua. La « Prügelstrafe » (bastonatura) poteva essere « verschärft » (inasprita); in questo caso le bastonate erano inflitte sulla pelle nuda.

Böcke, die alten (mpl) i vecchi tonti. Così Röhm chiamava i generali reazionari prussiani.

Boden (m) terra, suolo, zolla. Nel concetto che il territorio sia elemento insostituibile per la protezione dell'etnia e che tra l'uomo e il suo ambiente si stabilisca un dialogo permanente, che il paesaggio nel suo aspetto naturale, come pure in quello modificato dall'uomo, possa costituire una componente essenziale del patrimonio etnico di cui si nutrono le arti, in questo concetto il nazismo inserisce un elemento nuovo: l'aspetto religioso. L'amore per la "zolla" e il culto della terra, della "grande madre", vengono ricondotti a una favolosa età arcaica. Il suolo viene concepito come base ineliminabile e come cornice naturale della cultura nazionale. Il nazismo creando il mito del « Boden » sacralizza le strutture ecologiche della società germanica. Cfr. Lebensraum, Blut, Artamane.

bodenbedingt determinato, condizionato dal suolo.

bodenbestimmt determinato dai legami alla propria terra; condizionato dai vincoli alla propria pastria.

bodenfremd straniero; urbanizzato.

Bodenfunkstelle (f) posto di ascolto a terra. Cfr. Lauschempfänger.

Bodenmark (f) marco fondiario. v. Rentenmark.

Bodenordnung (f) legge fondiaria, cioè trasformazione della struttura agricola. Gli esperti hitleriani di agronomia avevano fatto proprie le critiche degli economisti polacchi circa il parcellamento delle terre. Nei territori annessi essi procedettero in tutta fretta al raggruppamento dei fondi in unità più ampie. Nel « GG » (Governatorato Generale) l'amministrazione preparò un piano, denominato « B », che prevedeva l'esproprio di 700.000 piccoli poderi dai 2 ai 10 ha e la loro riunificazione in grandi fondi dai 50 ai 300 ha (1940-41).

Bodenpolitik (f) politica di conquista territoriale.

Bodenraum (m) spazio.

bodenständig radicato nel suolo patrio e quindi immune da influssi stranieri. Aggettivo con connotazione altamente positiva. « Bodenständige Kunst » = arte nazionale che rifiuta ogni influsso straniero.

Bodenständigkeit (f) fermezza di carattere determinata dalla fedeltà al suolo.

Bohemia Keramische Werke Ceramiche Boemia, S.p.A. V. Wirtschaft.

Böhmisch-Mährische Landgesellschaft (f) ufficio fondiario per la Boemia e la Moravia: organizzazione che attendeva al ripopolamento tedesco dei territori dai quali erano stati espulsi i contadini cèchi.

Böhmen und Mähren nome di una divisione granatieri corazzati. (Boemia e Moravia). V. SS-Armee.

Bolona (f) abbreviazione di « bombenlose Nacht » (notte senza bombardamenti). Veniva a sostituire più o meno scherzosamente il saluto « Buona notte ».

Bolschewismus (m) bolscevismo. Per il Rosenberg esso era una rivolta dei « Mongoli » contro il nazismo. Il termine compendia, secondo i nazisti, tutto ciò che è corruzione, antigermanesimo, anticiviltà.

Bombenkaffee (m) caffè delle bombe: definiva ironicamente il caffè che veniva distribuito dopo un bombardamento aereo. Cfr. Zitterkaffee.

Bonbon (m-n) confetto; designava ironicamente il distintivo del partito.

Bonzenflugblatt (n) foglio volante dei bonzi. (« Bonzen » erano i « pezzi grossi » sia della finanza che del partito). Si denominava così il biglietto da mille marchi, perché soltanto i bonzi potevano disporne. Il termine « Bonze » (m) ricorre in molti composti; conferisce al composto un senso ironico o spregiativo.

Bonzenpapst (m) papa dei bonzi; ironicamente riferito ai gerarchi nazisti.

Bonzenpartei (f) partito dei bonzi; per i nazisti erano naturalmente tutti gli altri partiti.

Bonzokratie (f) governo dei « papaveri », cioè il governo dei democratici fino al 1933; poi il termine fu usato per indicare il governo nazista.

Bonzopolis (f) la città dei « baroni » cioè dei funzionari politici; è Berlino-Dahlem. In questo quartiere berlinese, dopo la espulsione degli ebrei, si insediarono funzionari del partito nazista.

Bordell-Literatur (f) letteratura da postribolo, cioè tutta la letteratura ebraica e tutta la letteratura moderna.

Bordgeistlicher (m) cappellano di bordo; in senso ironico: agente della polizia segreta a bordo della nave.

Börse des deutschen Geistes (f) borsa dei valori spirituali tedeschi. Fu chiamata così l'accademia letteraria in quanto giudicava secondo le disposizioni del partito.

Brandmeister (m) comandante della squadra vigili del fuoco. Scherzosamente indicava l'oste (da « Brand » nel senso popolare di « sete »). In qualche lager era

colui che dirigeva le operazioni di incenerimento dei cadaveri.

Brandverordnung (f) decreto per l'incendio. (V. Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz ecc.). Il sintagma assunse successivamente il significato di « decreto iugulatore ».

Bratenkleid (n) vestito per l'arrosto: uniforme di parata, o divisa di marcia, con tutti gli aggeggi (gergo mil.).

Bratenwasser Din A 4 (n) intingolo unificato Din A 4. « DIN » è la sigla che sta per « Deutsche Industrienorm » (formato Uni, cioè formato industriale unificato). V. Eintopfgericht.

Bratkartoffelverhältnis (n) relazione a base di patate arrosto: cioè relazione amorosa che ha per movente soprattutto la possibilità di procacciarsi qualche cosa da mangiare.

Bratpfanne (f) padella per friggere. Nel gergo mil. era il deserto libico (1941).

Brauchtum (n) usi e costumi; significa l'insieme delle usanze popolari di una regione, di un'epoca, di una etnia. La voce diventò frequente col nazismo collegata con « Blut und Boden ». Se ne ricavò anche l'aggettivo: « brauchtümlich ».

braun bruno, il colore del partito nazista; è sinonimo di nazista.

braun färben colorare in bruno, cioè convertire al nazismo.

braun malen dipingere in bruno; cioè alterare la verità; « ganz schön braun sein (aber nicht von der Sonne) » = essere di un bel colore bruno (ma non a causa del sole) = non avere l'uso pieno delle facoltà mentali.

Braundeutsch (n) l'idioma bruno, la lingua dei nazisti. Designa il lessico e i concetti del nazismo. Il termine è sorto probabilmente dopo la seconda guerra mondiale.

bräunen abbrunare. Significa: 1) convertire al nazismo; 2) imbrogliare, abbindolare (intorno al 1938, quando si vengono a conoscere le mene naziste).

Braune Mappe (f) cartella bruna. Documento pubblicato il 20 giugno 1941, in cui Rosenberg allinea la sua politica a quella di Heydrich; contiene le norme che si dovevano applicare contro gli ebrei nei territori orientali. Queste direttive feroci furono seguite tanto alla lettera che i funzionari furono chiamati « Kopfjäger » (cacciatori di teste).

Braunes Haus (n) Casa Bruna, sede centrale del partito a Monaco. Alla sua costruzione contribuirono tutti i membri del partito versando una tassa speciale di M 2,50.

Braunes Heer (n) esercito bruno; le formazioni SA portavano l'uniforme di color bruno.

Braunflut (f) a) inondazione bruna; si riferisce alla marea di romanzi e di pezzi teatrali da SA. (1933); b) bagno di sangue di Budy. B- era un villaggio a circa 8 km. da Auschwitz. Vi era di stanza una compagnia di punizione per i prigionieri di ambo i sessi. Gli aguzzini, specialmente le donne, vi avevano instaurato un sanguinoso, orrendo regno del terrore.

Braunhemd (n) camicia bruna.

Braunhemden-Block (m) lo schieramento delle forze politiche di destra nel parlamento democratico (1932).

Braunkehlchen (n) « pettibruno » (sul modello di « pettirosso »); designazione ironica del propagandista delle idee naziste.

Braunolin (n) brunolina, cioè propaganda nazista. Voce ironica coniata sull'esempio dei nomi farmaceutici in -in.

Braunwelsch (n) modo di parlare dei nazisti. Lo stesso che « Braundeutsch ». Nella parola « Welsch » però è presente una connotazione spregiativa.

Brause (n) doccia. Sinonimo eufemistico di « morte mediante gas ».

Bräuteschule (f) scuola per mogli. Usato in senso ironico e spregiativo significava « bordello ». Era un istituto nazista di preparazione al matrimonio che mirava a creare una discendenza nordica razzialmente pura. Cfr. Lebensborn.

Bremser (m) frenatore; ufficiale d'alto rango che, al fronte, non esegue certi ordini.

Briefmarke, falsche (f) francobollo falso, stampato in Olanda, e del valore di 20 pf. Recava l'effigie di Himmler invece di quella di Hitler; alcuni agenti ebbero l'incarico di metterlo in circolazione in Germania durante gli ultimi mesi di guerra.

Briefschreibeverbot (n) divieto di corrispondenza. Forma di angheria morale in uso nei lager.

Briefsperre (f) sospensione della consegna della corrispondenza; v. sopra.

Brigade (f) brigata, unità della SA.

Brigadeführer (m) generale di brigata (della SA e poi delle « Waffen-SS »).

Brille (f) Hitler portava gli occhiali; ma non era consentito dare pubblicità ai suoi ritratti con gli occhiali.

Brillenschlange (f) serpente a occhiali (cobra). Chiamati così per scherno e per odio dalle SA e dalle SS, i prigionieri pro-

venienti dalle categorie professionali, o comunque, dalle classi medie colte. L'odio dei militi nazisti si riversava più sulla « intellighenzia » che sui nemici politici (socialisti e comunisti). Entrare in un lager con gli occhiali cerchiati di corno equivaleva a una condanna a morte, perché questi occhiali erano le insegne fatali di quella classe colta che aveva trattato la SA e le SS con disprezzo.

Brillenträger (m) intellettuale. Cfr Brillenschlange.

Bromberger Blutsonntag (f) domenica di sangue di Bydgoszez. In questa giornata (1939), secondo false notizie dei tedeschi, sarebbero stati assassinati 58.000 « Volksdeutsche ». La menzogna servì ad alimentare l'odio contro i polacchi e a giustificare la successiva politica di terrore e di sterminio in Polonia.

Brotfreiheit (f) libertà che porta al pane. Cfr. Nahrungsfreiheit.

Brotpasta (f) crema per pane. Crema fatta di patate e di altri ingredienti, simile alla pasta dentifricia, che veniva spalmata sul pane.

Brotzeit (f) supplemento per gli addetti ai lavori pesanti. V. Schwerarbeiterzulage.

Brückenbaubataillon (n) battaglione per lavori da ponte. V. Bautruppen.

Bruderrat (m) consiglio dei fratelli. Era il consiglio direttivo della lega di emergenza dei pastori. V. Pfarrernotbund.

Brünhildenpietz (n) seno (capezzolo) di Brunilde. Designazione sarcastica della croce tedesca in oro; era tanto piccola che bastava appena a coprire il capezzolo di una valchiria.

Brunnenvergifter (m) avvelenatore del mondo (delle fonti) = ebreo.

brutal brutale. Come altri aggettivi (barbarisch, fanatisch, rücksichtslos) assume significato positivo.

Brutanstalt (f) istituto di allevamento. Cfr. Bräuteschule.

Brutherde (mpl) covi (focolai di incubazione). La parola « Brut » ha anche il senso di « razza infame ». Denominazione generica di qualsiasi gruppo culturale non simpatizzante col nazionalismo. Cfr. Sumpfkultur, Zivilisationsliteraten.

Bubenrudel (n) muta di ragazzi. Cellula segreta di vigilanza, costituita di ragazzi, con lo scopo di sorvegliare in modo non appariscente la scuola e la famiglia. Potevano inviare rapporti confidenziali direttamente ai gradi superiori della gerarchia. Si chiamavano anche « kleine Polizei ».

Bücheraktion « Schwarze Listen » (f) operazione liste nere. V. Bücherverbrennung.

Bücherverbrennung (f) rogo dei libri. Distruzione operata su vastissima scala di tutte le opere della letteratura ebraica e « bolscevica », cioè di autori ebrei e di quegli autori non ebrei, le cui idee non si lasciavano inserire nella Weltanschauung nazista. I roghi furono organizzati in tutte le grandi città e in tutte le città universitarie. La Unione degli studenti tedeschi (Deutsche Studentenschaft) e la lega degli studenti nazionalsocialisti (N S D Studentenbund) organizzarono l'azione secondo uno schema fisso, d'accordo con i rappresentanti delle università: pubblicazione nella stampa locale del programma dettagliato; raduno degli studenti; distribuzione di torce e bandiere; sfilata alla volta di un luogo di importanza storica della città; rito solenne con allocuzione di uno o più docenti; a mezza notte il falò (Festakt). Cfr. Listen, schwarze; Aktion Dr. Herrman.

Buchführung (f) contabilità. La scarsa rilevanza concessa al termine nelle trattazioni sul nazismo ci induce a prendere in più attento esame la voce.

La grande macchina dell'amministrazione statale col suo apparato di controlli severi favorisce la spersonalizzazione dei rapporti fra la funzione pubblica e il cittadino privato, trasformando gli uomini in pratiche o in numeri di protocollo. E' vero che la specializzazione, quando non si inserisca in un più vasto processo sociale, deve, per una sua esigenza propria di coltivare una determinata facoltà a scapito di tutte le altre, rinunciare almeno in parte a quello sviluppo armonioso delle forze in cui consiste la finalità, se non la felicità dell'uomo; ma è altrettanto vero che l'amministratore, colui che esercita attività specifica di cura e di verificazione negli affari altrui, è sempre, come operatore, soggetto di moralità; egli cioè non può dimenticare la dimensione umana del suo ufficio; dimensione umana che si manifesta nel termine da cui si parte, vale a dire lo Stato, e nel termine al quale si deve arrivare, cioè agli uomini. Afferma H. Deschamp: « La comptabilité étant l'ordre erigé en principe, est pour cela même une science morale et politique, une science sociale. Elle a eu elle même son principe e son fin ».

Intendiamo dire che la contabilità non è soltanto valutazione, regola, norma, ma anche processo attività, e precisamente at-

tività nella quale l'azione dell'amministratore si coordina obbiettivamente con la azione di altri soggetti, secondo un principio che possiamo definire etico in quanto subordina e inscrive i fatti in una più ampia sfera di norme e di leggi. La realtà specifica della contabilità sta proprio nel costituire quella serie di vincoli e di collegamenti, dei quali consta la vita aziendale; questi vincoli devono avere carattere di certezza e di costanza: devono cioè essere tali che sussistano come una realtà valida per tutti i soggetti.

Il nazismo non ha mai tenuto conto di questa dimensione umana. Le ragioni per le quali la mentalità nazista è adatta in modo stupefacente alla attività applicata, consistono nelle doti di metodo, di organizzazione, e di disciplina, di pertinacia, ecc., proprie in generale del popolo tedesco, e non nella eccellenza di doti umanitarie; il valore della contabilità viene desunto costantemente dalla sua capacità di aderire a esigenze esclusivamente pratiche di organizzazione, di memorizzazione, di ricollegamento; quanto più fedele l'aderenza della disciplina alla realtà dei fenomeni amministrativi, tanto più alto il merito della contabilità. Inutilmente cercheremmo nella gestione nazista un accenno a una impostazione etica dei problemi. Si è affermato, ripetiamo, che anche alla contabilità competa un valore etico, in quanto essa risponde a una esigenza di ordine; dobbiamo però obbiettare che la contabilità, come qualsivoglia altra tecnica o attività pratica, conferisce sì validità alla organizzazione, alla classificazione degli eventi umani, ma a patto che si rispetti un problema di coscienza: che si rispetti la dimensione umana.

La contabilità serviva alle SS per amministrare e controllare occultamente e più efficientemente la malvagità. Nei registri di « carico e scarico » la merce umana veniva diligentemente immatricolata. Bastava quindi apporre una sigla, una crocetta nella « finca » apposita, a fianco del nome, per mandare un uomo giovane e sano nella camera a bassa pressione, o una giovane donna dal medico che l'avrebbe isterilita mediante radiazioni. Un conto aperto ai depositi, in attivo, elencava gli oggetti di valore rapinati ai detenuti, i denti o le protesi d'oro strappati ai morituri. Le pezze giustificative non contabilizzavano la sofferenza umana. Che l'esistenza dei prigionieri controllata con perizia ragionieristica fosse minata dal terrore, che le « entrate » nel campo fossero conseguenze di sordide delazioni, di lettere anonime, che le « uscite » fossero il compendio di torture medievali e di esecuzioni segrete non importava. Ai comandi responsabili tutti quegli orrori giungevano come neutralizzati, disumanati, ridotti a rapporto burocratico. La dimensione umana era annullata, restava soltanto l'indifferente materia amministrativa. Gli elenchi, le statistiche elaborate dall'alto si tramutavano in una folla di gente da braccare come selvaggina, da impiccare, da torturare, da rendere schiavi, da annientare. A questo perfetto servizio amministrativo attendeva una schiera di impiegati zelanti ed esperti nella interpretazione contabile, sordi però a ogni richiamo della coscienza. Alla fine del 1942 Oswald Pohl, ex ufficiale di commissariato della Marina, « Obergruppenführer » delle SS e capo dell'« Ufficio centrale economico ed amministrativo » dell'esercito nero (Reichswehr, schwarze), disponeva di 16.824 dipendenti che superarono i 20.000 alla fine del 1943. Questo esercito di burocrati amministrava con metodo e precisione le sofferenze di milioni di deportati, prescriveva i compensi per le prestazioni di lavoro dei condannati a morte, i margini di utile delle SS, i costi delle fucilazioni e dei trasporti ai campi di sterminio, le tariffe insolentemente meschine che le società industriali dovevano corrispondere ai lavoratori coatti, anzi, non a loro, ma ai comandanti del lager. Cfr. ausgleichen; Cottbus; Uberempfindlichkeit; Wirtschaft; abschreiben; jüdisches Diebes- Hehler- und Hamstergut.

Buchverbot (n) indice dei libri proibiti.

Buchverbotreform (f) riforma dell'indice dei libri proibiti. La applicazione ottusa delle disposizioni centrali riguardanti libri da proibire aveva indotto qualche comando locale di polizia a proibire, per es., le opere del Boccaccio, di Balzac, Hugo, Zola, Shaw ecc. Si provvide quindi a regolare i « divieti » dal centro.

Buhlebrief (m) lettera dell'innamorato: dichiarazione scritta d'amore di una persona sposata. Fu chiamato così anche il certificato di idoneità al matrimonio.

Bulle (m) (toro) omaccione. Hitler aveva definito così nei primi tempi il suo aiutante Bormann. Cfr. General der Fernschreiber; Fips.

Buna (m/n) gomma sintetica (Bu-tadien e Na-trium; butano e sodio).

Buna-Projekt (n) piano per la costruzione di stabilimenti per la produzio-

ne di gomma artificiale; serviva in realtà ad eliminare i detenuti dei campi di lavoro.

Bunawerke (npl) stabilimenti buna.

Bund deutscher Mädel (Mädchen) (m) lega delle fanciulle tedesche. V. BdM

Bund der Kögener (m) associazione religiosa che prelude alla « Deutsche Glaubensbewegung ».

Bund Deutscher Offiziere lega degli ufficiali tedeschi (1943).

Bundesheer (n) forze armate austriache.

Bundesstaat (m) stato federale; dopo il 1919 si dirà « Reich und Länder », cioè Reich e stati regionali.

Bund Nationalsozialistischer Deutscher Juristen lega nazionale dei giuristi tedeschi.

Bund Nationalsozialistischer Bühnenkünstler lega ns. degli artisti di teatro.

Bunker (m) a) fortino; b) spaventoso carcere privato creato dalle SA. Nei lager erano le prigioni. Cfr. Strafblock.

Bunker, der schwarze il bunker nero. Si trattava di un bunker totalmente oscurato e chiuso, non riscaldato. Istituito nel gennaio del '39, fu soppresso dopo pochi mesi.

Bunkereinzelhaft (f) segregazione cellulare.

Bunkerhotel (n) a) rifugio (al fronte); b) appostamento (gergo mil.).

Bürckel-Ära (f) periodo Bürckel. Riferito a Vienna è il periodo (1938) in cui il potere politico nazista era esercitato da Joseph B-, immediatamente prima di Baldur von Schirach. Fu il primo Gauleiter dell'Austria.

Bürger (m) a) cittadino; b) borghese. La parola « Bürger », nel significato di borghese aveva in origine un valore neutrale, indifferente. Col progredire della classe dei lavoratori assunse lentamente connotazioni spregiative anche presso le classi più alte, presso gli artisti e gli intellettuali. (T. Gautier definì il borghese come un uomo « che non è in grado di comprendere nessun'arte, che non ha il senso della forma e dello stile, che è senza entusiasmo e senza passione, e che non ammira la natura ». E Flaubert affermava più decisamente ancora: « Io chiamo borghese chiunque pensi bassamente »). Il « borghese » è considerato elemento negativo non solo dalla propaganda marxista, ma anche da quella nazista, in quanto in contrasto col tipo ideale dell'uomo nuovo. « Borghese », nel lessico nazista, è colui che è vile, indolente, razzialmente inferiore; colui che è disponibile per il liberalismo, per il materialismo, il capitalismo, il sentimentalismo, per la democrazia, per il « Diktat » di Versaglia e per la società delle nazioni. Non mancò tuttavia un tentativo di rivalutazione del borghese considerato come fenomeno sociale e culturale perennemente valido purchè « rinnovato e temprato alla scuola del nazionalsocialismo ».

bürgerlich; Bürgertum (n) borghese (agg.); borghesia.

Bürgerbräuattentäter (m) v. Eller.

Bürgerbräukeller (m) cantina della Bürgerbräu, a Monaco, dove fallì il putsch nazista del 8-9 novembre 1923. Questa data (9-11-23) fu sempre ricordata nella vita del partito come « battesimo del sangue » (Bluttaufe) del « movimento ».

Bürgerbräuputsch (m) la rivolta nella birreria (a Monaco).

Bürgerbrief (m) atto di conferimento della cittadinanza. Chiamati così ironicamente, i documenti consegnati al soldato all'atto del congedo. (mil.).

Büro Inland II (n) ufficio interni: sbrigava le pratiche per la deportazione e la gassazione degli ebrei.

Büro Keppler (n) nome dell'ufficio di collegamento di Himmler con il ministero dell'economia.

Bürokraten des Todes burocrati della morte.

Bürowerkzeug (n) arnese d'ufficio; ironico: tirapiedi.

Bursche, unbequemer (m) elemento « incomodo », quindi da eliminare.

Butterfront (f) fronte del burro: regioni economicamente ricche occupate dalle truppe tedesche durante la guerra.

BV Questa sigla che significava « Befristeter Vorbeugungshäftling » passò a indicare poi « Berufsverbrecher » (delinquente abituale). La sigla era scritta a colori sulla schiena dei detenuti e dei prigionieri dei lager.

BV-Häftling (m) (cfr. BV) detenuto in arresto preventivo a tempo determinato. Era un criminale recidivo che aveva già scontato qualche pena. Cfr. SV-Häftling.

BVer (m) detenuto BV.

BvS sigla di Baldur von Schirach.

Byzantinismus (m) cavillo; erano definiti « bizantinismi » gli interventi legali degli avvocati.

C Heydrich, negli uffici da lui dipenti, non era citato per nome, ma con la lettera C.

Caladium seguinum (n) nome di una

pianta il cui succo, così ritenevano alcuni nazisti, provocava la sterilità permanente. Se ne cominciò la coltivazione in grande stile. I risultati furono deludenti.

Canada v. Kanada.

Carachoweg (m) la via del sangue. Composizione di una parola russa e di una parola tedesca. (Buchenwald).

Cäsarentum (n) cesarismo; potere personale, assoluto di un sovrano che riceve l'investitura dal popolo. Tale era il potere di Hitler; egli riuniva in sè, " come i capi dei popoli primitivi e forti " l'autorità e la popolarità.

Cäsarenwahnsinn (m) mania cesarea di governo.

Chamäleon (m) camaleonte. Goebbels definiva Gregor Strasser « il camaleonte del nazionalsocialismo ».

Chaostministerium (n) ministero del caos orientale. Contaminazione ironica di chaos e di Ost (oriente). V. Ostministerium.

Charakter (m) carattere: parola chiave del lessico nazista. Secondo la visione nazista l'« uomo » si manifesta nella sua vera essenza non in una trinità di ragione, di intelletto e di scienza, ma in una trinità di istinto, di volontà e di carattere. Il carattere è una funzione della razza, in quanto la razza soltanto consente lo sviluppo pieno delle facoltà intellettuali: il carattere è la espressione del valore razziale. (Per il nazismo la educazione del carattere fu una delle preoccupazioni assillanti così nelle scuole come nelle caserme; il successo di questa educazione, minata alla base dalla irrazionalità dei presupposti ideologici, fu eccessiva: condusse alla ipertrofia del carattere, alla sua dissociazione dalla intelligenza). Solo il tedesco inquadrato, allineato è il tedesco « come si deve », il tedesco di carattere; solo chi è uomo di carattere pensa, sente, e obbedisce ciecamente al capo; chi non vive la legge del duce è privo di carattere, manca di « sano istinto popolare », manca in definitiva di coraggio, rivela segni infallibili di colpa e di inferiorità. L'uomo di carattere, insegna il nazismo, ha il coraggio di accettare ciò che il fato, o il suo rappresentante personale, il Führer, possono avergli decretato in sorte; soffrire senza lamentarsi e senza cercare di porre fine alla sofferenza è la sua più alta virtù. Il suo eroismo sta nel sottomettersi, non nel cercare di mutare il corso del destino; egli non ha dubbi, ma fede cieca. La nozione di carattere è nella mentalità del nazista ciò che in etica è il bene, ossia il criterio distintivo fra buono e cattivo. Riaffiora in questo concetto una visione pagana della vita: è uomo di carattere colui che vive e che nella lotta dimostra di saper difendere il suo signore; non quindi capacità di rassegnazione, ma capacità di successo senza freni morali. Nel culto del carattere il nazismo tradisce la sua derivazione da una impostazione pagana della vita, dalla religione del successo, dal culto della « validità » propria degli antichi Germani, ai quali era estranea la nozione di armonia fra la sfera della razionalità intellettiva e il carattere, fra la coscienza morale e l'azione. Cfr. Individuum; Persönlichkeit.

Charakterdreiheit (f) trinità morale del carattere. Il vero nazista doveva avere: fede, volontà, contegno (Glaube, Wille, Haltung): fede cieca nelle tesi del nazionalsocialismo; volontà politica incondizionata di esecuzione degli ordini del Führer; rigido contegno nazionale.

charakterlich proprio del carattere. (Neologismo).

Charakterwert (m) valore insito nel carattere.

charismatisch l'aggettivo usato per indicare l'autorità di coloro che si proclamano ispirati da Dio e incaricati di speciale missione dalla Provvidenza; fu frequentemente riferito a Hitler e al Terzo Reich.

Charlemagne divisione volontari granatieri formata da francesi. V. SS-Arme, SS-Freiwilligensturmbrigade Charlemagne.

Chef (m) capo: così era chiamato in un primo tempo Hitler. Significò anche capo onorario. Inoltre, durante la repubblica di Weimar la parola Chef, per la sua minore appariscenza, venne a sostituire il termine « Oberbefehlshaber » (comandante in capo). Cfr. Reichskriegsminister.

Chef der schnellen Truppen (m) comandante delle truppe motorizzate.

Chef des Generalstabs capo di stato maggiore. Cfr. Truppenamt.

Chef HL, Chef der Heeresleitung comandante in capo dell'esercito.

chiliastisch chiliastico, millenaristico. La voce fu rimessa in voga nel sintagma « chiliastische Anhänger » (i partigiani del millenarismo) in relazione al Reich millenario. Cfr. Tausendjähriges Reich.

Chloralhydrat (n) cloralio idrato. Sonnifero che versato nel tè provocava la morte degli ammalati più deboli. Cfr. abspritzen.

Chorsänger (m) corista, membro del « Reichstag ». Il riferimento ironico ai deputati durante il periodo nazista è deter-

minato dal fatto che la loro attività si limitava ad ascoltare le dichiarazioni programmatiche del governo e a cantare in coro i canti patriottici (Deutschlandslied; Horst-Wessel-Lied) v. Ja-Brüller.

Christbaumbehang (m) ornamento per l'albero di Natale. Termine militare ironico che designava il soldato di fanteria carico di tutte le attrezzature.

Christbaum-Lager (n) campo Christbaum. Una delle sezioni del lager di Bergen-Belsen. Il nome non ha nulla a che fare con l'albero di Natale; è semplicemente il cognome del primo "anziano" del campo.

Christentum, positives (n) cristianesimo positivo. Formula equivoca che doveva richiamare alla mente il cristianesimo "negativo" dei cattolici e dei protestanti e che stava ad indicare una forma di cristianesimo suscettibile di perfetto inserimento nella Weltanschauung nazista. "Positivo" inoltre è da intendersi esclusivamente come sinonimo di "aderente alla ideologia hitleriana". Il nazionalsocialismo voleva rendere superflua la religione e sostituire quindi la fede religiosa con una fede politica, Anziché insistere sulla definizione della nuova "confessione", preferiamo presentare alcuni passi tolti da un discorso del ministro degli affari ecclesiastici: "Il partito si fonda su un Cristianesimo positivo e il Cristianesimo positivo è il nazionalsocialismo... che è opera del volere di Dio... Il volere di Dio si rivela nel sangue tedesco... Il Führer è l'araldo di una nuova rivelazione". A quale grado di infatuazione si potesse giungere, ce lo rivela il seguente dettato di scuola elementare: « Gesù e Hitler » "Come Gesù ha liberato gli uomini dal peccato e dall'inferno, così Hitler ha salvato il popolo tedesco dalla rovina. Gesù e Hitler vennero perseguitati, ma mentre Gesù fu crocifisso, Hitler assurse al cancellierato. Mentre gli apostoli rinnegarono il loro Maestro, abbandonandolo, 16 camerati caddero per il Führer. Gli apostoli portarono a termine l'opera del loro Signore. Noi speriamo che Hitler possa condurre da solo a termine la sua opera. Gesù costruì per il cielo, Hitler per la terra tedesca ». Cfr. Kirche.

Christliche Pfadfinderschaft Deutschlands (f) società cristiana dei giovani esploratori tedeschi.

CID sigla corrispondente a Kripo (polizia criminale).

citissime urgentissimo; usato talora nei telegrammi segreti: «Citissime-Telegramm»

EINAUDI NOVITA'

GIORGIO MANGANELLI
NUOVO COMMENTO

Dopo l'*Hilarotragoedia*, un nuovo « ordigno » letterario del più estroso e paradossale dei nostri scrittori. L. 1800.

JUAN LARREA
VERSIONE CELESTE

In prima edizione mondiale le liriche inedite di un protagonista del surrealismo. A cura di V. Bodini. L. 3.500.

PAOLO SPRIANO
STORIA DEL P.C.I.
Vol. II - GLI ANNI DELLA CLANDESTINITA'

1926-35: il secondo volume della grande ricerca di Spriano. L. 4500.

MORIRE DI CLASSE
A cura di FRANCO e FRANCA BASAGLIA

Gli sviluppi del discorso aperto da *L'istituzione negata:* la condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin. L. 1200.

JACQUES M. VERGÈS
STRATEGIA DEL PROCESSO POLITICO

I meccanismi della giustizia politica alla luce dei processi più famosi, da Socrate a Cristo, da Bucharin a Norimberga. L. 1200.

ALFRED MÉTRAUX
GLI INCAS

Un'opera magistrale, tra storia e antropologia « Paperbacks », L. 1400.

MARIO BORTOLOTTO
FASE SECONDA

Studi sulla Nuova Musica: Nono, Berio, Evangelisti, Bussotti, Donatoni, Castiglioni, Clementi, L. 4500.

Agenzia di Mantova
Via Porto, 3 - Tel. 33.312

(n) (telegramma urgentissimo).

Clausewitz parola d'ordine per la messa in allarme delle truppe secondo l'ordinanza che prevedeva la distruzione di Berlino (marzo 1945). Al segnale « Kolberg » tutto l'apparato doveva mettersi in moto.

Columbiahaus (n) nome dell'edificio in cui si trovava la prigione della Gestapo a Berlino. V. Kl-Columbiahaus.

Condor nome della legione (Spagna 1936) costituita da volontari nazisti tedeschi.

Consul nome di una organizzazione terroristica di estrema destra.

Continent v. Porto.

Cottbus nome di località e dell'operazione svolta contro i partigiani, sul fronte orientale. Il rapporto dice: morti nemici 4.500; morti sospetti di appartenenza a bande partigiane 5.000. Morti tedeschi 59; fucili catturati 492. Neppure 500 fucili su 9.500 morti spiegano i pochi morti tedeschi e dimostrano che le SS qualificavano come forze partigiane tutti i contadini russi in cui si imbattevano.

CSAR comitato di azione segreta rivoluzionaria (Francia). Movimento che raggruppava i più accesi antirepubblicani e antisemiti. Cfr. MSR.

Giovetti

In una città d'arte
un nome
di prestigio

GIOVETTI

dal 1923

RUSSO veste Mantova elegante

TESSUTI NOVITA'

RUSSO

Mantova - Corso Umberto I - Tel. 21.604

IL PORTICO

7

Giovanni Calendoli: Prospettive del teatro contemporaneo. — Tre atti unici: **F. Di Pilla:** Il Maggiolino. — **U. Eco:** L'altro empireo. — **G. Parenti:** Etimologie. — **Interventi** di G. Baratta, F. Trebbi, F. Bartoli, U. Artioli. — **Interventi sulla poesia visiva:** di L. Pignotti, E. Miccini, G. Baratta, U. Artioli, R. Margonari, F. Trebbi. — **Antologia di poeti visivi: Fernando Trebbi:** Le proposte della ragione. — **F. N'Sougan Agblemagnon:** La condizione socio-culturale negro-africana e il cinema. — **Toni Toniato:** Presenza di Girardello. — **Eugenio Camerlenghi:** Per uno studio delle condizioni della cultura nelle campagne.

8 | 9

Jacques Derrida: La struttura il segno il gioco nel discorso delle scienze umane. — **Elio Pagliarani:** Due balli in una ballata. — **Gino Baratta:** Linea di lettura per Elio Pagliarani. — **Umberto Artioli:** Il problema dell'essenza del tragico. — **Armando Plebe:** Il caso Paccagnini. — **S. Badiali** e **C. Prandi:** Ernesto De Martino: 2. Storiografia religiosa e storicismo. — **Umberto Vivarelli:** La chiesa dei poveri. — **Mario Baroni:** Pederecki e Petrassi al Festival di Venezia. — **Fernando Trebbi:** Tre festival: Pesaro, Porretta, Locarno. — **Ciro Ruju:** Ironia e favola nelle opere di Donzelli. — **Renzo Margonari:** Gli orpelli della storia nel « Federico secondo di Hohenstaufen » di Sergio Vacchi. — Recensioni e schede di: R. Salvadori, R. Giusti, F. Bassani.

10 | 11 | 12

NUMERO SPECIALE dedicato a **Il ricupero del fantastico** nelle arti figurative. Interventi di: **Renzo Margonari:** Il recupero del fantastico. — **Gino Baratta:** La dissoluzione dello spazio e la genesi del fantastico. — **Fernando Trebbi:** Attualità del fantastico (note sul cinema). — Il fascicolo è anche catalogo della mostra sul fantastico tenutasi a Viadana (Mantova) e contiene pertanto riproduzioni di tutti gli artisti partecipanti e note critiche su ognuno di essi. **(Fascicoli ancora disponibili, presso la redazione, a lire millecinquecento).**

13

Luigi Heilmann: Presentazione. — **Aldo Enzi:** Lessico della violenza. — **Fernando Trebbi:** Forme e figure della spettacolarità nazista. — **Umberto Artioli:** Un grande sogno del terzo Reich: il teatro Thing. — **Haig A. Bosmajian:** La magia della parola nella propaganda nazista.

Responsabile: **Mario Artioli** - Direzione: **Mantova, viale Parilla, 14 - Tel. 25.028**

IDRAS

DI **BERGONZI** S. A. S.

Sede: **MANTOVA** - Piazza dei Mille - Telefono **28.544**

C. C. I. A. n. 87947

TUTTO

per il bagno

e il

riscaldamento

Alfa Romeo



Le nuove Giulie valgono il doppio

AUTOPADANA

Commissionaria esclusiva per Mantova e provincia

Sede: **CERESE** Telefono **44075**

Recapito: Via F. FILZI, 6-B - Tel. **31350**

Assistenza e vendita in provincia:

CASTIGLIONE DELLE STIVIERE: Piccolo & Scardeoni
GUIDIZZOLO: Bordanzi
POGGIO RUSCO: Malvezzi
SUZZARA: Scarpari
VIADANA: Bellini
MANTOVA: Zani - Via G. Rippa