

"Tutti i più ridicoli fantasticatori che nei loro nascondigli di genî incompresi fanno scoperte strabilianti e definitive, si precipitano su ogni movimento nuovo persuasi di poter spacciare le loro fanfaluche....."

Bisogna creare uomini sobri, pazienti, che non disperino dinanzi ai peggiori orrori e non si esaltino ad ogni schiocchezza. Pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà".

Antonio GRAMSCI



SOMMARIO

INTERVENTI:

Mariella Bettarini	Dal gran labirinto mentale	Pag.	1
Silvia Batisti	La figura dell'incesto e la scrittura	"	2
Adalberto Bonecchi	La poesia come	"	3
Antonio Barbi	Poeta fanciullo o fanciullo poeta	"	6
Ivana Cortelazzi	Come Beckett incontrò un nome e seppe disfarsene in poche parole	"	7
Ferdinando Camon	I poeti non dicono mai.....	"	8
Luciano Valentini	Psiche e arte	"	12
Fabrizio Chiesura	Il sorriso di Peter Pan, ghigno di Puck	"	14

TESTI:

Helle Busacca	E cosa sono i poeti	"	17
Roberto Carifi	da "Percorsi leggeri"	"	18
Giuliana Galli	da "I topi e gli indovini del regno di Dio"	"	19
Dania Lupi	da "Percorso n. 2"	"	20
Elia Malagò	Ulisse padreterno	"	21
Lucia Marcucci	Nel sogno, in silenzio	"	5
" "	Alt!	"	11
Marco Salticchioli	Quadri da vita morte e santità di una persona	"	22



SALVO IMPREVISTI - Settembre-Dicembre 1979 - anno VI numero 3 (18)

Quadrimestrale di poesia

Registrazione del Tribunale di Firenze n. 2331 del 9/2/1974

Redazione: Silvia Batisti - Mariella Bettarini (dir. responsabile) - Riccardo Boccacci - Attilio Lolini - Beppe Mariano - Loredana Montomoli - Giovanni R. Ricci - Luciano Valentini - Roberto Voller.

Redazione e Amministrazione: c/o M. Bettarini - borgo SS. Apostoli, 4 (tel. 263569) - 50123 FIRENZE

Abbonamento annuo: L. 3.000 (estero 6.000) - Abb. sostenitore: da 5.000 in su. L'abbonamento decorre dal quadrimestre in corso, e vale per 3 fascicoli.

Il prezzo del presente fascicolo è di L. 1.000.

Versamento mediante vaglia postale intestato a: Mariella Bettarini - borgo SS. Apostoli, 4 - 50123 Firenze.

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV



Stampato dalla Tipolitografia "G. Capponi" - Via Gino Capponi, 27 - 50121 Firenze

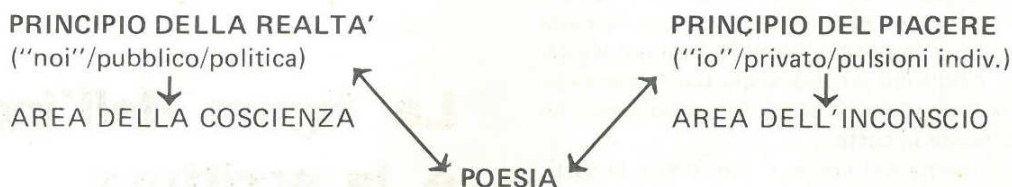
Del gran labirinto mentale

(Appunti — e un paio di schemi grafici —
su "poesia e inconscio")

1. Coscienza e inconscio

Scrivere un verso, versi. Dove? come? quando? per chi? da quale luogo? per che cosa? mossi da che? Viaggiare da un "inconscio" a una "coscienza" (di esso? Dunque non più in/conscio?) attraverso la poesia, una poesia. Trasporsi spostarsi traversare passare a. E viceversa. A/traverso un verso bersi tutto il mare della coscienza e ripiombare — inconsci — nell'inconscio cosciente che è la scrittura, la scrittura dei versi soprattutto (ma anche qualunque scrittura). I lapsus grafici. I lapsus verbali. La poesia dei lapsus, **cosciente di lavorare sull'inconscio**.

Si potrebbe schematizzare la questione press'a poco così:



Le due aree (le due sfere) comunicano, e profondamente. Interagiscono. Sono intimamente coordinate, correlate. [Tra l'altro, c'è da aggiungere che si tratta di "aree prevalenti" perché ognuna delle due (coscienza e inconscio) comprende e prevede porzioni dell'altra, così che (naturalmente) esiste un "inconscio collettivo" e una "coscienza privata"]. Quando le due aree non comunicano, si ha scissione divisione schizofrenia. Ciò avviene anche nei versi che, in taluni casi, non "passano" dall'una all'altra area, sfera: si tratta, allora, di una poesia rigida parziale settaria, carente o per eccesso di "ideologizzazione" o per eccesso di astrattezza (la sfera dell'inconscio dovrebbe rimandarci subito, invece, alla sfera — amplissima e irradiante — del **corpo**. Senza poi dimenticare il pre-conscio, il subconscio...).

Una poesia, dunque, che non valichi l'inesistente "confine" tra i due principii di freudiana memoria (e presi qui a semplici schemi utili soltanto per una più agibile sinteticità del discorso) è una poesia zoppa monca insufficiente, che ha da purgarsi dei due vizi, dei due eccessi. E si sbaglia quando si crede che tanta poesia apparentemente ispessita, annegata nel lapsus, nel balbettio, nella cosiddetta sperimentazione, nella ricerca del significante (più che del significato) sia sempre e comunque una poesia priva di "realtà": sono oggi più che mai convinta (a dispetto di tanti facili "etichettatori" dei discorsi e della poesia che personalmente ho fatto e vado facendo) che anche una poesia il più possibile definita "privata", emotiva, intrisa di lacerti e residui in apparenza non filtrati affatto dal superegotico setaccio della coscienza, non è priva di "realtà", di una sua realtà: al contrario. Testimonianza perfettamente anch'essa il caos il disagio il ma-

le i brulicanti complicati problemi presenti nella sfera del cosiddetto "politico". E davvero sarebbe ora di smettere di parlare di "riflusso" per ogni forma di scrittura di scavo e recupero all'interno dell'io. Non è bene confondere (e omologare) la situazione sociale, istituzionale, esteriore con la situazione **tout court** della poesia; i problemi di politica culturale con quelli di poetica. Poesia e realtà non (sempre) coincidono, ma hanno fra sé larghissime facce (sottosuoli) di devianza anarchia in/differenza, di non immediato rispecchiamento. E' semmai colui che fa versi (e la sua condizione sociale, il suo "ruolo") il più veridico specchio di tale frastagliato rapporto.

2. Ermetismo e inconscio

Oggi come oggi, fatti necessariamente esperti dall'uso anche in letteratura della psicanalisi, dal superamento di certe anacronistiche etichette, dobbiamo guardarci dall'identificare un neo-ermetismo (questo sì idealistico/sacrale nella sua matrice) inaccettabile con una poesia dell'inconscio, che non necessariamente è ermetica, anzi che spesso non lo è affatto, se è vero che la poesia ermetica **sa** perfettamente quel che cela, e **sa di celare quel che cela**, mentre una poesia risalente dall'inconscio **non vuole** nascondere niente, dunque non bluffa.

[A questo punto, sarebbe da vedere quanta attuale "poesia dell'inconscio" — chiamiamola così — ha lontane matrici nell'ermetismo. Prendiamo l'iter esemplare della poesia di Zanzotto. Ma lo Zanzotto ermetico degli inizi **sapeva** ciò che celava — e perché si celava — : questa era dunque un'operazione idealistico/metafisicizzante. Lo Zanzotto di oggi **non sa** di celare, forse, lo stesso qualcosa, e procede non idealisticamente, non metafisicamente, ma per atroci sondaggi nella biosfera, nel soma (padre — o madre? — del sema) che rendono straordinariamente "materica" pulsante mossa (non ermetica non museificata) questa poesia].

3. Il corpo

E' dunque il corpo il referente "nuovo" della poesia dell'inconscio della quale vado parlando. Ed è il corpo che ci rimanda indubitabilmente alla sfera della "realtà". Niente di più **reale** del corpo. E niente, insieme, di più fantomatico/fantasmàforo (portatore/produttore di fantasmi). Perché il discorso sulla poesia è an-

che, comunque, un discorso sul corpo. E allora potremmo far nascere, qui sotto, il secondo tentativo di sintesi grafica del nostro discorso:



Ora, nella tradizione poetica italiana, c'è stato un eccesso di intellettualizzazione ("cultura", astrazione, letterarietà/formalizzazione, come vogliasi dire), e carenza, invece, di "coscienza del corpo", di "naturalità" non certo nel senso di naturalismo (o realismo) quanto proprio di scavo — e riporto di materiali — dal profondo del ventre, dal rimosso, dall'oscuro non tanto mentale quanto psico-fisico; dal balbettare che fonda (e sfonda) la pagina, se non altro nell'interspazio che la precede, nella solo apparente (mentale) "pagina bianca", zona in cui le parole i versi le frasi gorgogliano e risalgono, ribollono e cadono giù o affiorano definitivamente o si perdono o si tritano sulla lama che è la penna che incide la carta.

Questo problema del corpo è, del resto, la cartina di tornasole per verificare se un testo poetico è ermetico o psicanalitico, metafisico (idealistico) o, invece, proviene dalle profondità (il più delle volte inconscie) dell'oscuro rimosso.

E' il corpo, in definitiva, che rimanda — cupo e fedele, solo apparentemente liberato (in realtà sottoposto a tutti i vuoti tempeste ossessioni passioni bisogni, ecc. ecc.) — il travaglio del capo, in un interscambio terribile quanto inevitabile fra "soma" e "sema", fra carne (e suoi sintomi) ed effetti etico/estetico/espressivi della sublimazione e della conseguente possibilità di formalizzare, simbolizzare ed astrarre.

4. Narcisismo

Incombe qui il problema del cosiddetto "narcisismo", molla primaria (chi più la negherà, più ne sarà oppresso) di qualunque pulsione ad esprimere, stato liquido dell'inconscio da portare a coscienza per purgarsene, per "vaccinarsene", in qualche modo. Perché non è ignorando il problema che lo si risolve. Il nodo del narcisismo lega qualsivoglia scrittura, qualsivoglia scrittore, anche il più disinteressato coscienzioso "impegnato", il meno competitivo ambizioso e decadente. La molla di ogni scrittura è, probabilmente, la compensazione a qualche (sia pure larvata, talmente sepolta da apparire irreali) piccola o gigantesca carenza, a qualche scompenso, a molta nevrosi, a segni sicuri di sicura "immaturità". E' necessario esserne profondamente consapevoli per operare da "liberi". L'autore che, per caso, si credesse immune da bisogni da traumi da nodi da buchi da mali sarebbe proprio quello più tartassato, colpito, più bisognoso di acquistare coscienza del proprio inevitabile inconscio.

E' solo (e soltanto) con queste premesse che si può affrontare, "vaccinati" e sereni, il **mare magnum** di ciò che, nella scrittura (nella sua faccia pubblica), ci

attende: rischi di rancori di invidie di gare di autointronizzazioni di sacralizzazioni di intoccabilità, dai quali saremo tanto più lontani quanto più consapevoli

Mariella Bettarini

La figura dell'incesto e la scrittura

Nel sogno. attraverso il

Il sospetto del sogno l'ebbe al volgere del primo lume che dalla finestra mandava bagli di bianco e il muro preso dal biancoluce sembrava filiforme figura che s'inseguiva. E la figura era un bambino che parlava idiomi senza costrutto e la figura era un'ombra che passava come presa da voglia di vita e la vita era un filo di sole che lumava la stanza.

Poi dal sogno fui rimosso nel sonno e la testa compì escursioni di anni e il corpo diventò simile a volpe

E la torba dell'acqua finse sé raganella e dal muschio del fiume spore simili a cellule formarono felci verdemare e licheni presero in sé conchiglie perlacee e dal mare del fossile costruirono seni di pesci che nel fondo erano i re

e conifere e betulle nel grigio dell'inverno sopra a ghiaccio e neve sopra sotto funghi e erba sotto terre e grilli e talpe.

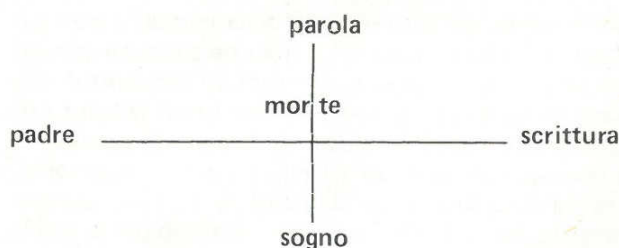
Poi il sonno riunì girini di luna e la stella ruotò intorno al ghio e l'uccello nibbico sfrignò strane ossessioni e la luce pareva comunella con il nero silenzio della notte

e la notte si fece visione e il bambino annaspava nell'acqua e lo stagno era sopra e nel sogno che batteva le porte della stanza murata. nel capo

Il logos/il segno. dentro il

Nell'ombra del sogno — risveglio dalla morte/sonno — fluiscono dentro (il corpo) sensazioni di dubbio che

prendono figura dalla proiezione indefinita del soggetto (potere) che tana e nascondimento cela in sconnesse frasi in tronconi di gesti. Nell'ombra del sogno visioni e presenze assumono contorni ludici. Gioco senza fine che se pur in apparenza tende al riso nel gioioso perdersi porta duplice angoscia sperdimento di sé attraverso lo scherno e il fantastico: disappunto del folle che nel giocattolaio paesaggio ruba resti di puzzle e ri-compone per sé oggetti di finzione. E allora la figura del padre (potere del fallo/foglio) diviene simbolo di trasgressione. Figura tipologica d'un perdurante rito che si fa mito attraverso metafore e archetipi. Logos e thanatos. Parola e morte. Morte del soggetto corpo. Ritrovamento di vita nel tragitto (pulsione) della scrittura.



Dallo schema grafico qui riprodotto si nota che la figura dell'istinto di morte emerge come fluttuante spora (segmento della cellula) fantasia (fantasma?) dell'incesto. Paura mal celata (desiderata?) dell'inghiottimento in sé dentro di sé della persona (potere) del Padre. Padre come simbolo d'una potenza creativa che assume nella sua duplice ombra lo sperdimento e l'annegamento dell'identità: doppio proiettato nello specchio (acqua=amnio) che riconosce (si riconosce?) entro un corpo non suo; soggetto (altro) metamorfizzato in ombra come in una triplice proiezione (protezione?) di sé nell'annullamento materico del soggetto paterno.

Funzione e traiettoria (trasferimento) della scrittura (fallo/foglio) a corpo/padre/testo. Rito d'un incesto simbolico d'una scrittura negata (negante?) che tramite lo scoprimento del corpo negato recupera l'alibi del foglio come sessualizzazione desiderante che attua procedimenti orgasmici nel segno/logos che traccia. Scrittura allora come deviazione. Trasgressione dalle regole della norma. Incesto perpetuato come rituale magico. Scrittura come narcisismo frustrato come sessualizzazione trasfigurata da presenze (figure?) che prendono forma/foglia/follia (immaginazione del bambino) da una schizo negata che da male (mare=morte) si muta in malattia: costruzione di fantasie come altre vite ri-vissute — già state —. Come sogni che si temono che non danno tregua non danno requiem al risveglio.

Silvia Batisti

La poesia come

E' con piacere che prendo la penna per scrivere alcune note da indirizzare a **Salvo Imprevisti**, e questo perché ritengo **Salvo Imprevisti** una delle poche riviste in Italia che si occupino di poesia con una punta di umorismo.

Non si tratta qui solo di un omaggio rituale d'apertura. Sono invece saltato — e non senza brutalità — al cuore della questione: la poesia, come? E l'ho fatto con una nota polemica nei confronti di coloro che si occupano di poesia senza umorismo. Sono molti, costoro. L'ho potuto constatare quando si diffuse la voce che il secondo numero di **Frammenti** sarebbe stato dedicato a "Teoria, scrittura, poesia". Alcuni sentenziarono che della poesia non si può parlare, altri si ritrassero sdegnati nel loro "cielo"...

Ma che cos'è l'umorismo? Freud lo definisce come ciò che — dispettoso — non si rassegna, non accetta il sacrificio, sino a dissacrare il mito dell'adulto, portando al crollo l'opposizione tra giuoco e realtà. E proseguirei aggiungendo che l'umorismo è quanto sospende la seriosità in cui un parlante immagina di trovarsi.

Ma se sostengo che l'umorismo sgretola la distinzione pedagogica tra bambino e adulto, affermo anche che esso impedisce di incarnare il bambino, quel bambino mitologico a cui per esempio assegnare il compito di gridare che il re è nudo. Patetico dunque il tentativo di qualcuno di costituirsi come bambino d'oro della poesia italiana, sentenziando a destra e a manca ciò che un poeta deve o non deve fare.

Perché insomma questo fastidio, questo rancore, all'annuncio che una rivista di psicanalisi si sarebbe occupata di poesia? Non si trattava certo solo di lavare l'onta subita da generazioni di poeti finiti psichiatrizzati nelle riviste specializzate. Anzi, si trattava forse proprio del contrario: la sensazione che sarebbe stata posta la questione —teorica— della poesia. Dunque senza omaggio od offesa ai poeti. Ma **solo** con l'invito ad una elaborazione teorica.

E forse proprio di un riferimento al rifiuto della teoria si tratta nella notazione di Cagnone al Club Turati nel 1978: "mi sembra che siamo rimasti un po' senza nemici, poiché le posizioni ormai si confondono, i discorsi si sovrappongono e aleggia su tutti una specie di superiore indulgenza, una tenerezza che non risparmia nemmeno gli scapestrati". Esatto. Rifiutate la teoria —il rigore della teoria— e vi barcamenerete nell'indulgenza, insomma nell'uguaglianza, che altro non è se non la sopportazione dell'idiozia dell'altro a patto che questi sopporti la vostra.

La poesia è stata spesso considerata il regno della spontaneità e dell'immediatezza. Pensate ad esempio a come molti si sono rivolti alla teoria freudiana del sogno: si sono limitati all'aspetto estetico, senza addentrarsi nel lavoro onirico, senza esplorare le tre leggi del linguaggio. Queste tre leggi si chiamano trasposizione, spostamento, condensazione. E sono queste tre leggi a strutturare l'atto di parola nel lavoro poeti-

co. Perciò un poeta avverte questo lavoro come un contraccollo, al punto di non riuscire a dominare i versi, sentendosi da essi mangiato.

Che cosa implica infatti il famoso aforisma di Lacan —l'inconscio è strutturato come un linguaggio— se non la sovversione di una tradizione che considera l'inconscio come un serbatoio di simboli? Si tratta allora di riprendere le tematiche freudiane, esplorando la **tecnica** e la **logica** della scrittura rispettivamente nella topica dei sistemi e nella topica delle funzioni. E' quanto tento di fare nell'articolo pubblicato nel terzo numero di **Frammenti**, articolo che ha per titolo "Concreto, parvenza, linguaggio". Sono questi i tre versanti dell'esistenza che sto tentando di isolare.

Come qualcosa esiste? Ovvero: come qualcosa si struttura intorno a una x, a un'incognita? Mi interessa questo problema perché la sua esplorazione è una via —anche se non l'unica— per articolare il mito dell'immediatezza.

Ma se parlo dell'immediatezza come di un mito, non per questo dico che non esiste. Tant'è vero che provoca effetti. Sostiene per esempio quella **fobia per la teoria** che è oggi estremamente diffusa. Provatevi in diversi circoli ad avanzare qualcosa di teorico — che si muova insomma in tre versanti — ed avrete l'occasione di sperimentare —sulla vostra pelle, come si suol dire— gli effetti del mito dell'immediatezza...

L'inconscio non è "irrazionale". Anzi, ogni pagina di Freud ne testimonia la logica. Questa logica pulsa nella grammatica lungo i bordi della metafora e della metonimia: il pulsare —rigorosamente logico— dell'inconscio ha così effetti poetici.

Lacan in questi ultimi anni traduce **Unbewusst** (inconscio) con **une bévue** (una svista). Una traduzione che giuoca nell'omofonia. E la strada per giuocare nell'omofonia piuttosto che puntare al senso è offerta proprio dall'analisi freudiana dei sogni, dei lapsus, dei motti di spirito.

L'inconscio è una svista che non ha nulla a che fare con l'incoscienza: è la sovversione della grammatica da parte della logica. E' ciò che un parlante incontra parlando da solo.

Perciò la poesia, come la psicanalisi, non è falsificabile nell'accezione popperiana. E' dunque il caso di concludere che entrambe non sono scientifiche? O non si tratta forse di un'altra scienza, una scienza dei nomi ad esempio? Una scienza provocata da nomi.

La poesia annoda i tre versanti dell'esistenza. E questo anche quando una poesia sia densa di metafore. Se prendete un nodo borromeo a tre — un nodo tale che tagliando un anello gli altri due restano liberi — e se considerate gli anelli come il concreto, la parvenza e il linguaggio, fate una trazione su due di questi versanti. Noterete che tra di essi non vi è alcun contatto se non per mezzo del terzo, che ha una funzione di resistenza, tenendoli tuttavia insieme.



In una poesia, come in ciascun atto di parola, il concreto, la parvenza e il linguaggio sono così annodati. Come dunque mantenere la credenza che una poesia possa privilegiare uno di questi versanti?

Nel convegno precedentemente ricordato Giancarlo Pontiggia ha posto una questione interessante: "occorre disperdere il rapporto tra il nome e la cosa. La nominazione pone il distacco da ciò che si è detto, pretende di descriverlo. Il linguaggio vive di tratti discontinui, di eternità e di estraneità: ma la superficie di un verso può farsi porosa e ellittica, ospitare il vuoto, farsi conca o cavità, rifiutare il carattere mimetico del linguaggio, abolire l'eco, la velenosità querula di una risonanza". Tuttavia la dispersione del rapporto tra il nome e la cosa non dipende da un atto di volontà: si tratta piuttosto di notare come il giuoco delle imago nella parvenza annodi precariamente i nomi alle cose. Perciò tra nomi e cose non c'è corrispondenza biunivoca. E Pontiggia aggiunge a ragione: "è questo il movimento asciutto e ostile della parola, e non c'è bisogno di allucinazioni o di materie chimiche per essere presi in un viaggio lungo ogni attimo, battuti dal sonno e dai sogni, discesa infinita in un labirinto di costellazioni versali". Qui sono gli **effetti** di poesia.

La contrapposizione tra scienza e poesia è stata sostenuta sia da scienziati sia da poeti. Si trovano costoro in una logica a due termini, che contrappone la realtà al sogno. Un nodo borromeo a tre precisa piuttosto un annodamento tra concreto, parvenza e linguaggio che dissolve la contrapposizione tra realtà e sogno. Pensate per esempio a quanto Freud dice del fantasticare: in una lettera a Pfister giunge persino ad affermare che lavorare e fantasticare coincidono. Un'affermazione che non sostiene né il **realismo** —preferisco questa grafia per precisare il riferimento alla realtà, la somma di certezze acquisite— né l'**antirealismo**.

L'inconscio prima di Freud non esisteva, se non come doppia personalità, fondo acquisito, versante passionale, ereditario. Perciò forse questa formulazione —inconscio— non è tra le più felici: non fa piazza pulita, nel nome, del ciarpame prefreudiano. Ma è noto che dopo Freud molti analisti si sono arrabattati per rifare dell'inconscio il serbatoio degli istinti, dell'irrazionale, dell'illogico.

Si tratta oggi di tornare al rigore di Freud. Viviamo infatti in un'epoca in cui la "fortuna" della psicanalisi va sempre più a scapito del rigore. Pensate per esempio a come la psicanalisi è stata **accoppiata** alla politica, all'arte, alla filosofia, alla religione, al diritto o ad altro ancora. E parlo di accoppiamento perché raramente è intervenuta un'elaborazione, un interrogarsi a partire dalle questioni che politica, arte, filosofia, diritto o altro ancora pongono.

Da parte mia ho una volta paragonato la psicanalisi —come la poesia— a una colomba: se la stringete troppo in pugno muore, se allentate la presa, vola via. E' forse questa l'immagine migliore per precisare il bordo impossibile lungo il quale la pratica analitica — come la pratica poetica — corre.

Chi dunque tenterà di cavalcare la colomba?

Adalberto Bonecchi

Adalberto Bonecchi, psicanalista, vive a Milano. E' direttore della rivista di psicanalisi **Frammenti**, il cui secondo numero, pubblicato nell'autunno 1979, è stato dedicato al tema "Teoria, scrittura, poesia".



Lucia Mareucci 1975

Lucia Mareucci
Poesie vivise 1975
"Nel sogno, in silenzio"
(tempera e collage)
cm. 50 x 70

Poeta fanciullo o fanciullo poeta

Non c'è ombra di vergogna in Pascoli allorché si trova a scambiare il Parnaso con un giardino d'infanzia in cui riproporsi fanciullo: si tratta di un fanciullo pre-freudiano, senza sesso. Vergogna no, ma scuse sì...una scusa mi pare sia la poetica del fanciullino racchiusa nei **Pensieri di varia umanità**.

Se una poetica vuol essere un programma di lavoro, questo consiste nel fantasticare sul fanciullino.

Come giunge Pascoli ad asserire che il poeta è un fanciullino? Vi giunge chiamando a raccolta i grandi poeti a partire da Omero di cui riinventa lo stupore per i carri da guerra, le aste, i navigli, le soldatesche; il suo precisare, circostanziare e ripetere ingenuamente...senza mai incontrare **Venere**: "Non sono gli amori, non sono le donne, per belle e dee che siano, che premono ai fanciulli; sì le aste bronzee e i carri da guerra e i lunghi viaggi e le grandi traversie". Mentre il bambino giuoca all'adulto, qui il poeta apprende a pargoleggiare. Ma com'è questo porsi fanciullo che il Pascoli avverte in sé? Innalzare fantasmi di morte, non divertirsi più, fantasticare su una quercia tagliata. E gli occhi sgranati nell'attenzione, la sorpresa? Una digressione, un circostanziare erudito, una tassonomia ornitologico-agraria e molta attenzione a non farsi ingannare. Diciamo: un'accusa alla metafora. Come possono —dice in un saggio— crescere assieme rose e viole? Sono note le accuse di imprecisione rivolte alla poesia leopardiana.

Connotare e denotare, sovrapporre nome a luogo, sono la ninna-nanna che lo cullano entro la **Siepe** ove altri hanno visto il piccolo borghese mentre si tratta forse del piccolo di mamma...leggiamolo

"Siepe del mio campetto, utile e pia,
che al campo sei come l'anello al dito,
che dice mia la donna che fu mia
(ch'io ti son florido marito,
o bruna terra ubbidiente, che ami
chi ti piagò col vomero brunito...)"

Entro la **Siepe** è poi un frugare per fugare ogni **sorprendente**: l'inganno del "Mazzolin di rose e di viole".

Alle domande: cos'è? come si chiama? perché?, si snoda una risposta che nel voler essere esauriente stringe il campo di ricerca entro una **zona** fantasticando di padroneggiarla nell'attimo in cui il grano accetisce. Se il bambino si trova come parlante nell'invenzione, per cui un gatto fa "bau-bau" e un cane "miao-miao", ciò a cui s'avvia Pascoli è all'onomatopea, all'immobilità delle perfette risposdenze: ad ogni essere il suo verso e il suo luogo e un ordine perché nulla sfugga. Questo "fanciullo" vuol chiedersi ormai poche cose, avere risposte sicure già localizzate, su poco: un'eco **ad hoc**!

I tentativi —facendogli "il verso"— di trovare a Pascoli una "siepe" nella poesia europea denunciano quanto poco proficua possa diventare un'ermeneutica "a quattro gambe"...quanto poco la parola si mostri arrendevole per operazioni istituzionali, quanto impossibile sia per un **parlante** trovare la "chiavetta" del linguaggio...illuminare a giorno la **Minerva oscura**. A

che pro individuare un poeta piccolo borghese o entrare nella fatica filologica per millimetrare il suo discorso in un —è il caso di dire— "fare i conti senza l'oste"?

Io noto —in questa modulatissima, stupefacente pratica di scrittura— un fantasticare sul **piccolo**, una fatica, un dispendio enorme per prevenire quel baratro, così ben descritto nei Poemetti, dove una concatenazione ossessiva giunge al ciglio

"E guardai nella valle: era sparito
tutto! sommerso! Era un gran mare piano,
grigio, senz'onde, senza lidi, unito".

Forse è interessante notare, tenendo conto di come nell'enunciare un **parlante** già si situò nella metafora, che in questa pratica poetica Pascoli si trova ad operare a livello fonemico fino a giungere a concatenazioni che non hanno un senso preconstituito o che possa scovarsi normativamente fra **denotazione** e **rappresentazione**. E forse si tratta di un **piccolo** le cui metafore —nel tentativo di evitare la stranianza— restano **qua**, non riuscendo a volare oltre lo "spettro di San Lorenzo"...la mobilità del fanciullo che passa di cosa in cosa con occhi meravigliati si è fermata all'enumerazione ipocondriaca di variazioni **zonali**.

Una contraddizione tra poetica e poesia demarca il confine tra il bambino e il fanciullino poetico: quest'ultimo non è troppo in preda più che al lutto alla malinconia? Benché Pascoli si trovi a precisare —in sede teorica— che la poesia non deve essere poesia morale, un'**istanza morale** interviene condannandolo alla perpetua fanciullezza, all'**innocuità**, trovata ovunque, del poeta fanciullino che tanto ispirò i pedagoghi nella scelta di letture per la scuola.

Il poeta "delle piccole cose" s'è detto, in contrapposizione al poetare **sulle** grandi...forse nell'intenzione di dire: poeta di casa! Dividere sul linguaggio facendo considerazioni di scala onde esaurire per esteso le possibilità della lingua italiana: quindi un poeta che "opera" **sul** linguaggio e non che si trova **nel** linguaggio!

Le reiterate domande del bambino non sorgono da un interesse didascalico-precisazionistico: la metonimia è per una funzione di resistenza a porre l'unica domanda che preme. Pascoli non chiede nulla. Il suo è un tentativo circoscrittivo, di possesso, che si enuncia distesamente nella **Siepe** come affrancamento da una possibile scomparsa. Entro la siepe è un luogo dove Pascoli aggiunge...dove non si tagliano le querce: un luogo di tentato ricongiungimento.

Si tratta quindi di un'identificazione nel fanciullino che la poesia non può confortare se non a spese di grossi tagli. Sia pure in tanto rimpianto per **La quercia caduta**, Pascoli si trova così a potare la fantasia poetica nella sua traversata d'amore.

Antonio Barbi

Antonio Barbi vive e lavora a Milano dove è redattore della rivista di psicanalisi "Frammenti".

Come Beckett incontrò un nome e seppe disfarsene in poche parole

"Le cose che dico, quelle che dirò, se potrò, non sono più, o non ancora, o non furono mai, o non saranno mai, o se sono, o se furono, o se saranno, non avverranno qui, non avvengono qui, non avverranno qui, ma altrove". (Beckett) L'avvenire altrove del detto è precisamente l'attraversamento di un testo scritto da parole che non sanno collocarsi e non sanno muoversi, sussurrate nella piattezza di un'indifferenza che tradisce l'enigma: da dove? O in altri termini, chi parla? Lì dove il non voler dire è ancora continuare, e dove il silenzio è quasi un'ombra di plagio insegnato da "chi sa" e da chi "detiene le parole".

Scrivere in una perdita è l'unica chance, come dire, si scrive perché l'identificazione non giunge all'identità, a sancire cioè lo statuto di autore riconoscentesi nel testo. La padronanza è già dimenticata dove il terreno scivola sotto i piedi, dove nell'incrinatura del discorso è chiamato in causa un nome, con funzione di taglio; perché l'innominabile è ciò che non risponde anche se reclama un luogo di parola, mentre il racconto si fa attesa nella sospensione di ogni tempo. Ma un istante è già troppo, il troppo di un dire in perdita che non trova la via d'uscita dal linguaggio, per una presunzione troppo umana, troppo eroica, troppo uguale a dio: unico approdo per le navi di Nessuno è l'innominabile.

Le immagini sono "quelle immagini senza nome, quei nomi senza immagine" che sgomentano Beckett, quel rimanere senza parole apertosi nel varco di un solo nome non pronunciabile, o quel rimanere con troppe parole che non riescono a colmare il vuoto lasciato da una sola. Ecco il principio a garanzia dell'unicità, argine per la disseminazione che si ancora all'oggetto unico inimmaginabile, incatenando lo sguardo al principio dell'invisibile. E non c'è che un passo tra l'innominabile e l'infigurabile, metafore piene, dense di senso senza alcun traboccamento oltre il confine che addensa la verità in un nucleo che non conosce pronuncia. Perché allora accanirsi in un tentativo di traduzione? Perché tradurre parole in altre parole? Il senso, se è operatore drastico, non coglie le coincidenze delle lingue ma gli scivolamenti, le incrinature in un aganciarsi ai suoni con funzione evocativa.

E il poeta evoca, chiama, nel luogo della parola, la "cosa allucinata", per un materiale abbagliante, mentre qualcosa riluce del bagliore del desiderio. Dunque, una scia fantastica che non smette di interrogare, di sedurre, come un'indimenticabile dimenticanza che per dirsi si scrive. **"E se parlassi per non dire niente, ma niente sul serio?"** Come riuscire nell'impresa allorché non c'è scampo per un parlante intessutosi in quel niente che suo malgrado lo rappresenta soggetto per un altro significante? Infatti **"sembra impossibile parlare per non dire niente, si crede di riuscirci, ma si dimentica sempre qualcosa, un piccolo sì, un piccolo no, c'è di che sterminare un reggimento di dragoni"**. Beckett si trova in un'attesa interminabile che non muove alla ricerca del tempo perduto ma piuttosto af-

ferma quella semplice constatazione di un tempo trovato, ripercorso lungo il paradosso di uno scivolamento senza arresti. Per questo l'unico senso, e il senso può definirsi solo "questo", incontra metafore di strade senza direzione, forse nemmeno strade se non per dei cigli rocciosi che attestano di un impatto ad ogni nuovo osare. Ma si perde anche l'abitudine di andare a sbattere contro non-uscite, mentre si perdono colpi nell'avanzare, e anche qualche braccio, o gamba, o occhi, o naso...si perdono le parole, poiché "la cosa va da sé".

La trama, bucata dal nome, continua a spezzarsi proprio lì dove acquista spessore: tra una parola e l'altra non c'è che abisso. Ancora più radicalmente una parola è l'altra, segnata da una differenza da sé inassumibile per quel supposto autore che, imbarazzato nello smacco, insiste in una disseminazione per garantire l'innominabile. Come autorizzarsi lì dove non c'è autore? Quali spiragli, quali schiarite nel discorso se ogni interpunzione frantuma?

Il senza-nome lasciò tutte le spiagge, dopo aver accettato il nemico con un'astuzia ulisseica, perché l'impresa del ritorno si concedeva solo in una traversata. Ecco che un'analisi dura il tempo di un sogno, in una traversata onirica che per quanti approdi affiorino nell'esca di un miraggio, punta a quel preciso ritorno in cui "dove qualcosa era, dovrò avvenire" (Freud).

Nelle interpunzioni, allora, frantuma "ciò che non va" o meglio, ciò che non va da sé, dal momento che l'inerzia è solo un progetto fisico, incapace a sostenere il silenzio del parlante per difenderlo da quel rischio di troppo che è esporsi in una pratica di parola. Se di questa pratica qualcuno può testimoniare, il poeta dà esempio di quale profezia è capace un indovino cieco, che osa il passo del sogno, senza quella vergogna che caratterizza i "mortalì" allorché fantasticano. Un canto echeggia esattamente di quei passi che un viandante ricorda al confine di un rigore, nello sbandare che per pochi istanti devia dalla dirittura di dover spiegare. Qualche piega, invece, basta per incresparsi la superficie di una tela, nell'ordito che ricama al bordo, lo squarcio dell'istante onirico.

"Ma ho dimenticato tutto e non ho fatto niente /.../ ecco che io scivolo già, prima d'essere nell'ultima estremità, verso il soccorso della fiaba". Un interminabile estremo, una fiaba non si arrestano davanti all'impossibile, ma spingono nell'inseguimento degli dèi olimpici di cui rimane solo una dimora incrollabile, e un ultimo rumore depositatosi, di passi affrettati di chi si era allontanato in ritardo. In questo suono così diverso dai lamenti del mondo **"ho conservato il silenzio /.../ ed ecco che mi sfugge di nuovo"**.

Mentre il gioco di parole, il flusso dei nomi, ruota attorno a una cattura immaginaria, il silenzio può solo essere conservato, essere già posseduto, nello sforzo di credere all'ultimo istante, come massima a/spirazione di gusto certamente necrofilo. Ecco allora l'arresto della voce nell'afonia, la sospensione del gesto che

non riesce a divenire atto, esaurimento di parole breciate dal desiderio, dunque da una ripetizione del gesto che chiede silenzio. In altri termini ciò che resiste in una tecnica, anche in una 'tecnica' di scrittura, è la materia come res/istenza, istanza della cosa, i cui residui sono precipitati, di peso specifico, che sedimentano come ritorno del rimosso.

Ma di che si interessa un poeta allorché vuol fare i conti con l'inconscio? Certamente l'inconscio conta, dà i numeri, monta la testa a quel matematico che insiste a partire dall'uno. Se qualcosa di un calcolo non torna, se qualcosa eccede rispetto a una serie, il risultato è nel senso di un enigma che propone il paradosso di un tornaconto, quello precisamente del sintomo. Per fantasticare occorrono almeno tre termini più uno, l'inconscio. E su quel filo, chiamato da Freud del desiderio, si intrecciano quei tre tempi che ritmano un percorso a passi di transfert, nelle costruzioni che aggirano la dimenticanza nella nodalità data dalla scrittura.

Ricordare, ripetere, rielaborare precisano la traversata di un analizzante che si cimenti in quella pratica inedita che lancia la sua provocazione a partire da un contrappunto, ovvero da un contrattempo. Perché il tempo del dire non è di Nessuno, se non perché concerne un nome proprio, propriamente inusabile, e trovarne, di tempo, può essere un'esperienza concessa a chi lascia il tempo che trova.

Il "tempo giusto" è invece l'illusione che struttura una ri/cerca nel tempo logico, quello che scrive nella puntualità di un sogno, quel rebus condotto da un "come", o meglio "come" interviene della rimozione, per precisare differenzialmente una "formazione dell'inconscio". Questo il graffio su una superficie, perché non poetica?, che non crea ma ri/propone il verosimile, la parzialità.

Ivana Cortelazzi

Ivana Cortelazzi vive a Milano. Segretaria di redazione della rivista "Frammenti", ha pubblicato su "Altro".

frammenti

rivista semestrale di psicanalisi

ADALBERTO BONECCHI
Concreto, parvenza, linguaggio

ERMINIA LONGINOTTI
Soggetto: dialettica di uno scontro

FILIPPO AVALLE-GIOVANNI BOTTIROLI
Les Demoiselles d'Avignon. Dai frammenti alla strategia

IVANA CORTELAZZI
L'arte di amare: artifici, stregonerie, perversione

FRANCO ARDEMAGNI
Pulsioni e forme del doppio

WALTER PEVIANI
Di un'arte indiscreta

GIOVANNI R. RICCI
Erotismo e pornografia: itinerario intorno ad un testo di Anaïs Nin

ARMANDO PASQUALI
Il lavoro del senso

LOREDANA CASSINA
Lutto in scena. Una nota

ANTONIO BARBI
Estetica del sogno

MARIELLA BETTARINI
Adame, al lavoro!

SUSANNA BALDI
Metafora ed effetti di senso

ROBERTO CARIFI
Questioni intorno alla poesia

3
sessualità
lavoro
arte

I poeti non dicono mai....

Secondo me, scrivere versi è un po' vergognoso perché ha il carattere della complicità: uno scrive versi e matematicamente si fa complice di un potere, perché tra lui e il lettore deve correre questo rapporto di intesa. Non è sempre stato così (e qui dobbiamo aprire una parentesi). Ci sono state altre epoche in cui scrivere poesie poteva essere addirittura gioioso. Pensiamo, per esempio, alle epoche di cultura stabilizzata o di cultura aurorale. Questa è un'epoca di cultura in decadenza, moribonda. Pensiamo all'epoca in cui un poeta stilnovista scriveva poesie squisite su una fanciulla illibata per un lettore — collega di classe sociale dell'autore — che era, come l'autore, uno che covava, direbbe Freud, una sola ossessiva fantasia: lo stupro. In sostanza, l'intesa tra autore, lettore e personaggio era di questo tipo. Bene, in quell'epoca, probabilmente, lo scrivere versi era altamente gratificante perché c'era

questa coincidenza di desiderio fra autore, lettore e personaggio. C'era un cerchio perfetto d'intesa. Questo cerchio, secondo me, adesso si è rotto: autore e lettore si collocano allo stesso livello, mentre il personaggio è solitamente più in basso, sia che lo peschi Sanguineti, sia che lo peschi io, sia che lo peschi Pasolini: si parla sempre di un mondo, di un'Italia, di un tema che è sotto al livello in cui vive l'autore. Questa intesa, secondo me, di autore, lettore e personaggio non c'è più. A meno che non si tratti di autori — poeti e romanzieri — i quali invece di scrivere di problemi sociali, e cioè dei temi saltati fuori con le più aggiornate ricerche sociali e psicologiche, non scrivano ancora che "in un boschetto han trovato pastorella". Si può scrivere di boschetti e di pastorelle anche quando si parla di plastica o di autostrade o di bomba atomica, ecc. Ci sono oggi in Italia e in Europa degli scritto-

ri e dei poeti che scrivono di cose apparentemente attualissime (Vietnam, Cambogia, crisi delle sinistre, gulag, ecc.) facendo, in realtà, un'arcadia di tipo due-trecentesco. E non è vero che siano sempre autori di destra. Da noi molti autori son passati per autori di sinistra, facendo, appunto, queste "pastorellerie". Ricorderete che c'è stata una certa avanguardia da noi che si divertiva a fare poesie su Auschwitz (io purtroppo ne ho lette, forse sul "Marcatré", forse sul "Verri") che avevano questo pregio: di essere leggibili sia dall'alto al basso, che dal basso all'alto. Ricorderete che Adorno scrisse che dopo Auschwitz scrivere una poesia è un gesto di barbarie. Ora, è un gesto di barbarie al quadrato compilare poesie in cui la mozione a scrivere è di questo tipo: "Ho avuto un'idea: faccio una poesia che si possa leggere o dall'alto al basso o dal basso all'alto, da sinistra a destra o da destra a sinistra". A mio giudizio, il fatto che queste poesie uscissero dall'alveo dell'avanguardia di tipo "novissimo" è altamente significativo perché sta ad indicare che qui si ripeteva il vizio ritornante nelle nostre rivoluzioni letterarie: quello per cui noi operiamo una rivoluzione a livello formale, vuota a livello morale (non sto parlando di contenuto: sto parlando di livello morale).

(...) Parlare così di Auschwitz o del Vietnam è esattamente come scrivere di rose e di damigelle. Vuol dire anche, secondo me, avere un alto quoziente di menzogna. Non a caso, in quell'epoca, si teorizzava una coincidenza tra letteratura e menzogna, tra scrivere e mentire. Io ho un'idea profondamente diversa, invece, dello scrivere e credo che la parola — specialmente la parola poetica — sia abbastanza vicina alla parola dell'analisi, nel senso che ogni parola si trascina dietro una quantità di associazioni — sconosciute magari allo stesso autore — e di traumi — che magari lo stesso autore ha rimosso, di cui non ha coscienza palese — tanto da apparire il compendio e il riassunto di una biografia. Questo ha una conseguenza: che la poesia è illeggibile, cioè che nessun lettore può recuperare dalla parola scritta questa quantità di reperti, di dati, di riferimenti, che in gran parte sono ignoti allo stesso portatore, quindi questo va perso, e allora la poesia non è ripetibile, cioè non è leggibile. Se leggere una poesia vuol dire riscriverla, cioè rifarla, una poesia non è rifattibile, nemmeno da parte di colui che l'ha scritta. "Sempre caro mi fu quest'ermo colle e questa siepe": quale siepe? Io ho presente più di una siepe, ma probabilmente perché io sono contadino, contadino veneto di estrema provincia e per un quarto di secolo sepolto lì; la mia campagna era pianeggiante, le mie siepi erano all'orlo di poderi e di fossi, una campagna acquosa, umida, nebbiosa; quella del Leopardi era collinare, azzurra, alta, con orti, con mare sullo sfondo, era tutt'altra cosa. Io credo, dunque, che se si potesse "quantizzare" la dose di significato che ogni parola de "L'infinito" ha in Leopardi, questa dose trapassa in me nella misura di un 1%. Eppure mi considero, per una serie di dati biografici, un lettore in qualche modo privilegiato. Quindi io credo che se si potesse "quantizzare" la quantità di dati emessi dal Leopardi ne "L'infinito", si troverebbe che ciò che arriva a un lettore medio è dello zero virgola qualcosa %. E quando ne ha capito lo zero virgola qualcosa %,

può dirsi un lettore che ha capito "L'infinito".

E' certo che il rapporto tra poesia, scrittura e biografia è strettissimo. E' altrettanto certo che questo rapporto, però, va perduto, è misterioso ("misterioso" però è un brutto termine, perché dove c'è "mistero" c'è un inganno e il mistero è un artificio prodotto da una cultura e mantenuto da una cultura — quella religiosa, per esempio — per conservare un potere, un dislivello). Direi dunque che, più che "misterioso", questo rapporto è inconscio.

Questo rapporto — scrittura e biografia — è un rapporto obbligato. Voglio dire che l'autore non può — qualunque cosa tratti — non trattare di questo rapporto. Ecco perché, secondo me, qui c'è un'altra condizione che congiunge lo scrivere — e all'interno dello scrivere ancor più lo scrivere in versi — al parlare dell'analisi. Sono due condizioni di estrema libertà e di estrema costrizione. In che senso? Uno va in analisi e parla di quello che gli passa per la testa, ha questa infinita libertà (l'analisi è il regno dell'infinita libertà). Un poeta o un romanziere scrive: ha un'infinita libertà. Nessun altro può sapere di che cosa scriverà, neanche lui. Tuttavia colui che parla (in analisi), colui che scrive poesie o romanzi, al termine dell'operazione si rende conto che non poteva non parlare e non poteva non scrivere se non di quella data cosa. Allora ha sperimentato che questa condizione di estrema libertà è in realtà una condizione di estrema limitazione, ma non solo limitazione per il tema, che è il tema della propria vita, cioè della propria esperienza (e come potrebbe parlare di altre vite se non ne ha altre? o di altre esperienze se quella che è l'unica che ha?); ma anche in ciascun singolo termine e in ciascuna singola pausa egli era condizionato: non poteva non usare quel termine e non poteva non mettere quella pausa. Infatti una poesia è riuscita quando nessuna parola e nessuna pausa sono sostituibili. Nel limite in cui una parola è sostituibile con un'altra che darà un effetto migliore, la poesia è perfettibile e non era perfetta.

Potete trovare altri che vi diranno: "No, poesia e biografia sono due cose profondamente separate". Per me, invece, esse coincidono in misura straziante".

(...) Dicevo che il rapporto fra scrittura e biografia è molto stretto: è giusto che sia così e non può non essere così, ma nel mio caso una grande quantità di biografia va perduta. Nel mio caso per ragioni obiettive, cioè per ragioni sociali, per ragioni di frattura fra la base della piramide sociale a cui appartengo, da cui provengo e lo stadio di questa piramide nel quale si trova inserito il lettore medio, il lettore che compra libri oggi in Italia. Tra l'altro, io provengo da una cultura che è stata una cultura orale, che non ha avuto tradizione scritta. La persona che più ha influito sulla mia vita — non so se questo sia un caso tipico, comunque nel mio caso è così — è stata mia madre, che però era analfabeta. Quindi questa frattura tra la mia estrazione e la cultura del lettore è la frattura fra una cultura per larga parte orale e una cultura con tradizione scritta, raffinata. Quindi, io ritengo che il rapporto tra il poeta e l'uomo debba essere conosciuto, se si vuole capire un poco del poeta; però noi abbiamo in Italia una tradizione, un'opinione, un'idea, una raffigurazione per così dire eroica del poeta. Il poeta è una

specie di superuomo che ha espresso sentimenti che per il resto della gente non sono esprimibili, o non lo erano prima che lui realizzasse questa espressione. Questa definizione vale dalle origini fino ai tempi più recenti: fino a Sanguineti, ma anche fino a Zanzotto. Non è una situazione di cui il poeta sia vittima. E' una situazione di cui il poeta è anche artefice, perché sia in Sanguineti che in Zanzotto scatta questo meccanismo psicologico riconducibile alla sfera del narcisismo e dell'esibizionismo, per cui il rapporto sentimentale che deve legare il lettore all'autore è il tributo della meraviglia. Fermiamoci qui, perché questi sono concetti che sto in qualche modo improvvisando. Il tributo della meraviglia comporta la creazione di un dislivello fra chi lo dà e chi lo riceve. Chi lo vuol provocare deve realizzare questo dislivello, che è la condizione per cui si crea (egli crea per sé) un potere. L'operazione da farsi, secondo me, è invece l'opposto: il creare questo dislivello per ottenere questa meraviglia comporta un nascondersi, un non rivelarsi. Il rivelarsi comporta un rinunciare al potere, un farsi conoscere per simile e scendere sullo stesso piano. Sono dunque due cose profondamente diverse. Io ritengo che la prima posizione, mentre isola l'autore dal lettore, un uomo dagli altri uomini, crea disagio sia negli altri uomini, sia nell'uomo che resta isolato. Creare disagio è un eufemismo per dire che produce tic, produce nevrosi, produce malessere, ecc.. I nomi di Sanguineti - junghiano - e di Zanzotto - lacaniano - non sono a caso. Potremmo aggiungere anche altri nomi, come Pasolini, personaggio a me carissimo perché è stato colui che ha svolto per me un ruolo di padre; in qualche modo sono una sua creatura, ma non per questo mi considero un suo prodotto. Ci sono tra lui e me delle immense differenze, delle quali non parliamo perché questa non è la sede. Ma anche Pasolini è stato uno che non ha mai voluto far luce in se stesso, ha preferito cantare, esibire la propria situazione — un magnifico disastro, un particolare cattolicesimo, un particolare comunismo, una particolare sessualità — invece che analizzare in che cosa consisteva la particolarità di questi dati o caratteri o prodotti. Allora è accaduto questo: che l'emarginazione di cui lui soffriva, e che era di origine sessuale, lo ha reso fratello e conoscitore predestinato di altri emarginati, per esempio degli emarginati per ragioni sociali, per esempio dei borgatari, dei ragazzi di vita. Allora lui, isolato, separato, che aveva con tutti gli altri uomini questa frattura, questa diversità, percorreva con la Giulietta Alfa Romeo queste borgate romane in cerca di queste altre frange di umanità emarginata, separata, abbandonata, e il rapporto, il dato che rendeva queste borgate comprensibili per lui era, appunto, la diversità. Non importa che queste diversità fossero tra loro diverse: comunque li accomunavano sul piano di sentirsi una frangia. Un dato che lui non ha mai chiarito. Credeva che ciò lo rapportava fosse una identica emarginazione sociale, che non c'era in lui, né per estrazione, né per dato geografico, perché lui finge di essere un friulano. In realtà lui è nato a Bologna e nel Friuli è arrivato tardi e il Friuli non era il suo ambiente e il friulano non era la sua lingua, era la lingua di sua madre. Così come il romanesco non era il suo dialetto. Pasolini ha sempre questo carattere di estraneità al mondo che descrive.

Io credo che nella stessa condizione di girare attorno a un centro senza mai colpirlo si sia sempre trovato, e si trovi tuttora, Andrea Zanzotto. Questo alludere ma non dire, questo dare sempre come risultato della sua ricerca uno zero virgola qualcosa e mai una unità. E poi questa sua formula del parlare, e del vivere, "come se". Bene. Qui c'è qualche cosa di non chiaro a lui, di non chiaro a noi lettori. Io credo che potremmo saperne di più su questo qualcosa se sapessimo qualcosa di più sull'uomo Zanzotto: che sogni, che sintomi, che mali, che vita, che infanzia, che storia, che traumi, che tic ci sono nell'uomo? Sto dicendo, in sostanza, che linguaggio, sogno e sintomo sono la stessa cosa, cioè che attraverso queste tre grandi vie si arriva alla ricostruzione, per quanto possibile, della personalità. Non direi, lacanianamente, che la via privilegiata sia il linguaggio. Per me il sogno è irrinunciabile. Ma i poeti arrivano a dirti il linguaggio (che è quello che usano) e a dirti il sogno (perché è camuffato). Quello che non ti dicono mai è il sintomo. Perché non te lo dicono mai il sintomo, il disturbo, il male, il dato, la crisi, l'errore, la carne? Perché questo li apparenta agli altri, questo li fa scendere, gli fa perdere potere, gli fa perdere mistero, li rivela. Insomma, il non svelarsi, cioè il coprirsi, per il poeta, equivale al gesto del religioso o dell'imperatore o del re, ecc., che si paluda. E' la sua stola. L'ermetismo parte, anche da qui.

Ferdinando Camon

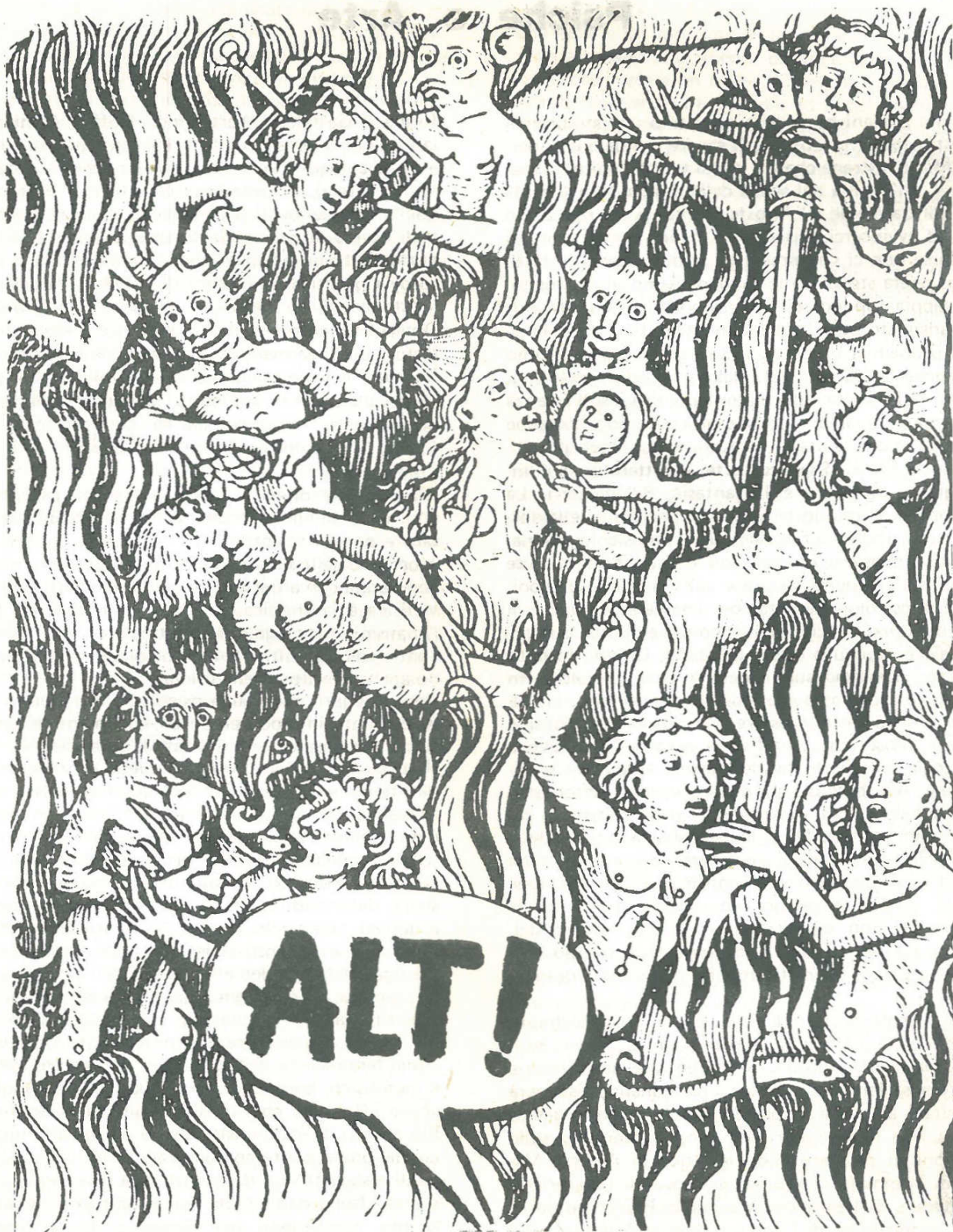
✱

Il presente brano è tratto da una lunga intervista che sarà presto pubblicata (insieme a molti altri interventi) nel volume *Chi è il poeta?* a cura di S. Batisti e M. Bettarini (con foto di G. Maletti), dalla casa editrice Gammalibri di Milano.

PERCHE' "POESIA E INCONSCIO"

I motivi 'ispiratori' del presente numero su "Poesia e inconscio" risiedono nella volontà di (ri)volgere il nostro sguardo a ciò che nella **realtà** mentale di chi 'fa poesia' e nella **realtà** pragmatica dello scrivere (testi estetici) si **colloca sotto la superficie**. Il che non significa, certo, cancellare o rimuovere gli (incancellabili) aspetti più direttamente 'ideologici' dell'agire 'artistico' ma invece integrarli con il **qualcosa** che necessariamente (una necessità in primo luogo organica) li genera e li completa, ne è stimolo e —insieme— sostanza d'interazione. Lungo una linea **politica** —per noi abituale— di **valorizzazione del corpo** nella sua unità biopsichica.

La redazione



Lucia Marcucci
Poesie visive 1972
"Alt"
(tela emulsionata e tempera)
cm. 120 x 92

Psiche e Arte

“Su noi profani ha sempre esercitato una straordinaria attrazione il problema di sapere donde quella personalità ben strana che è il poeta tragga la propria materia — all'incirca nel senso della domanda rivolta da quel tal Cardinale all'Ariosto — e come egli riesca con essa ad avvincerci, suscitando in noi commozioni di cui forse non ci saremmo mai creduti capaci. Il fatto che il poeta stesso, se lo interroghiamo in proposito, non sappia risponderci o ci risponda in modo del tutto inadeguato, non fa che aumentare il nostro interesse al problema; e poco conta se sappiamo benissimo che anche la più completa delle spiegazioni sulle condizioni della scelta della materia poetica o sull'essenza stessa della creazione artistica formale non potrebbe in alcun modo aiutarci a divenire noi stessi poeti”. (Sigmund Freud, **Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio — Il poeta e la fantasia**, Boringhieri). La psicoanalisi è una dottrina che fa parte di quella dottrina scientifica che è la psicologia. La psicologia è nata con il pensiero umano, con il suo riflettere su se stesso, sulla propria natura e sulle proprie funzioni. Ma se la psicologia è nata con il nascere dell'uomo, il suo costituirsi in scienza autonoma, empirica e sperimentale è avvenuto molto più tardi. Quindi, in linea generale, possiamo suddividere le varie psicologie in psicologie filosofiche e psicologie scientifiche. I risultati scientifici devono essere liberi da valutazioni speculative, filosofiche, metafisiche, religiose. Affinché la psicologia sia scientifica, deve essere empirica e sperimentale. Alla base di essa devono essere i metodi dell'estrospezione, dell'esperimento, della statistica, come in ogni scienza. Ma se la psicoanalisi fa parte della psicologia, che è una scienza, essa, a sua volta, è da considerarsi una dottrina scientifica? C'è da chiedersi ancora, anche se sembra un vecchio ritornello: la psicoanalisi non sopravvaluta troppo il metodo dell'introspezione, metodo poco oggettivo, troppo soggettivo e pieno, scientificamente, di rischio e di incognite?

Nella psicologia quindi non esiste solo Sigmund Freud, con la sua coorte di parenti, amici, nemici ed il suo codazzo di nipotini. Senza entrare nella vasta e controversa famiglia delle varie psicoanalisi, bisognerà pur citare altri tipi di psicologie, che hanno portato tutte i loro validi contributi. Senza soffermarsi sulle posizioni di pensiero filo-scientifico di Alberto Magno, di Tommaso d'Aquino, di Giovanni Luigi Vives, di Cartesio, di Leonardo da Vinci, di Francesco Bacon e, soprattutto, di Galileo Galilei (il fondatore del metodo sperimentale) e sui risultati della psicofisica dell'empirismo inglese di Locke e Spencer, dovremo pure, sottolineandone l'importanza, citare la psicofisica razionale di Wolf, la psicologia della coscienza di Maine di Biran, la psicofisica funzionale di Helmholtz, Weber, Fechner, la psicologia soggettiva o riflessiva o “critica”, la psicologia fisiologica di Wundt, la psicologia del parallelismo psicofisico, la psicologia dell'atomismo e dell'associazionismo, la psicologia della

forma o Gestalt di Wertheimer, Koffka, Köhler, con la psicologia della totalità o della struttura di Krueger e la psicologia topologica di Kurt Lewin (e del suo spazio vitale), la psicologia obiettiva di Bechterev e quella di Secenov, la psicologia dei riflessi condizionati di Pavlov, la psicologia del comportamento (o comportamentismo o behaviorismo) di J.B. Watson, la psicologia genetica e analitica di J. Piaget, la psicologia descrittiva di A. Gesell, la psicologia ormica di Mc Dougall, la psicologia dell'intelligenza o teoria dei due fattori di Spearman, la psicologia delle tendenze di Burloud, le varie psicologie caratteriologiche, la psicologia funzionale di J. Dewey, la psicologia linguistica di Vygotsky, la psicologia di Leontiev e di A.R. Lurija, le psicologie più recenti di Bruner e di Konrad Lorenz.

Quindi in psicologia esistono varie scuole psicologiche ed è bene giungere ad una sintesi scientifica, secondo basi e canoni scientifici. La psicologia, inoltre, deve procedere nella sua investigazione empirica in maniera comparata con altre scienze e in modo particolare con la fisica e la chimica, la biologia (in generale e con l'anatomia fisiologica in particolare) e la genetica, l'antropologia culturale e la sociologia. Importanti sono anche i risultati dell'etologia.

Credo sempre più in una psicologia che studi il comportamento in modo empirico, sperimentale, pragmatico e comparato con i risultati di altre scienze.

Il succo del mio intervento è quello di sollevare fondati dubbi sulla scientificità della psicoanalisi e in particolare sulla reale consistenza dell'inconscio, così come lo intende la psicoanalisi stessa. Un'altra mia ambizione è quella di definire i concetti di creatività e di arte come concetti di realtà derivate dal mondo biofisico e dal mondo biopsichico dell'individuo, connessi e derivati, ma anche a un certo punto autonomi, tra loro. In questo senso la psicoanalisi è da accettare come una psicologia dell'affettività e dell'emotività.

Mi sembra giusto comunque sollevare dubbi sulla scientificità della psicoanalisi e accettarla semmai come ipotesi, non verificata empiricamente, della descrizione fenomenica della psiche e, in senso terapeutico e metafisico, come metafora della vita. Comunque bisogna affermare che la psicoanalisi ha avuto l'indubbio merito di sottolineare che la personalità umana è condizionata contemporaneamente da istanze individuali e soggettive e da istanze oggettive, ambientali e sociali. Nella descrizione psicoanalitica freudiana, le prime convergono nell'inconscio, le seconde nel super-io, mentre l'io dovrebbe equilibrare le istanze contrastanti. Ma, come vediamo, è una schematizzazione semplicistica e confusa. Confuso e generico è il concetto di inconscio, confuso e impreciso è il concetto di super-io, non ben definito è il concetto di io. Comunque, è pacifico che eredità e ambiente convergono nella formazione della personalità. Nell'individuo vi è una stretta connessione tra mondo biofisico e mondo biopsichico: questa connessione è strettissima

nei primi giorni e mesi di vita. Poi il mondo psichico diviene man mano sempre più complesso; ma il suo scopo non cambia: è quello di adattare l'individuo all'ambiente e l'ambiente all'individuo per poter soddisfare i bisogni dell'individuo stesso (e questa azione viene fatta in maniera sempre più intelligente).

Inizialmente la percezione del bambino piccolo è globale, generica, confusa, senza analiticità. Inoltre la sua caratteristica più tipica è l'egocentrismo, cioè l'incapacità di uscire da sé e di comprendere gli altri. Poi, lentamente, la sua percezione, da globale, diviene analitica e sintetica. Comunque, fin dalla nascita, l'uomo è egocentrico ed egoista: prima in maniera globalizzante e poi in maniera analitico-sintetica. Tutto ciò, prima o poi, gli recherà soltanto dolore.

Ma quali sono i bisogni dell'individuo? Fondamentalmente sono due: quello della conservazione dell'individuo stesso e quello della conservazione della specie a cui l'individuo appartiene.

Come abbiamo visto, il mondo biofisico e quello biopsichico sono due entità connesse, commiste e dipendenti, in maniera tale che il mondo biopsichico dipende dal mondo biofisico. Tutto questo avviene inizialmente e in una fase e in una prospettiva da considerarsi strettamente di età evolutiva.

Ecco perché è confuso il concetto di inconscio in Freud: è confuso soprattutto nella sua determinazione e composizione. Infatti, se esso è composto soltanto di istinti primordiali, il concetto di istinto è un concetto fondamentalmente biologico e genetico, più che psicoanalitico (visto che la psicoanalisi è una scienza improbabile); se esso è composto anche da altri fattori come la memoria depositata, reale o rielaborata fantasticamente secondo i bisogni istintuali del momento, questi altri fattori sono da studiare in maniera empirica e sperimentale e non da abbandonare nel generico calderone dell'inconscio. In questo senso di realtà (soprattutto nella sua applicazione terapeutica) la psicoanalisi rischia di essere una dottrina metafisica, che sfocia nella fede (consolatoria quindi come tutte le fedi e tutti i confessionali). Intorno agli istinti esistono vari comportamenti riflessi e abitudinari. Il bisogno istintuale della conservazione dell'individuo si concretizza nel bisogno di alimentazione, mentre il bisogno di conservazione della specie, si concretizza nel bisogno di sessualità. Il primo è estremamente rigido, il secondo è estremamente plasmabile. Importanti, sin dalla nascita, sono per l'individuo la percezione sensoriale, la sua rielaborazione cosciente, la scoperta del suo io corporeo e del suo schema; la conseguente organizzazione dello schema corporeo (man mano aggiornato e "scoperto" con la crescita) e il collegamento di questo io al tempo e allo spazio. Importante è lo sviluppo psicomotorio del bambino, in cui l'attività del corpo permette la relazione con l'ambiente, subendone anche gli effetti: stato tonico del corpo, espressività del corpo, delle mani, del volto, movimento, mimica, gestualità: tutte cose che, insieme all'affettività, all'emotività e alla socializzazione, convergono nel gioco, che è un'attività ancora misteriosa e piena di infinite valenze e significati. Come afferma Piaget, nel gioco si caratterizzano l'esercizio, il simbolo e la regola, ma si concretizza anche un fattore fondamentale: l'intelligenza, che può essere sensorio-motoria, rappresentativa e riflessiva. Con l'intelligenza,

abbiamo l'acquisizione di abilità, che insieme ai riflessi condizionati e alle abitudini, dà luogo all'apprendimento.

In questo contesto, con lo svolgersi dell'esperienza individuale, importante è la memoria, reale e rielaborata. Ancora oscura è l'analisi della fantasia, che forse è un misto di memorie rielaborate, di vissuti esperienziali e di sogni ad occhi aperti, cioè di rappresentazioni irreali della realtà, adeguatamente modificata, che soddisferebbero illusoriamente i bisogni istintuali. Insieme all'intelligenza, abbiamo il pensiero e l'applicazione del pensiero alla realtà. Il ruolo del linguaggio (gestuale, verbale, scritto, grafico, sonoro e plastico) nell'intelligenza e nel pensiero è fondamentale ed è quello della comunicatività verso gli altri (e viceversa). Ma un altro fattore della psiche umana ancora per molti versi oscuro è la creatività. E proprio la creatività è alla base dell'arte. Cos'è la creatività? Santoni Rugiu dice che essa è la capacità di arricchire, trasformandola, la realtà concreta, è la capacità di produrre cose nuove in modo nuovo. Guilford afferma che la creatività è un pensiero divergente, cioè una forma di pensiero diversa dal pensiero tradizionale: quindi un individuo è creativo nella misura in cui pensa in modo originale, in modo produttivo, nella misura in cui egli sa dare delle risposte nuove, pur avendo a disposizione schemi vecchi universalmente accettati, rifiutando le soluzioni già fatte o date per scontato. Maslow, affermando che la persona è un insieme di bisogni, dice che la creatività è il bisogno più alto, più profondo e quindi più completo; è il bisogno di ogni individuo di autorealizzarsi, cioè di realizzare, di esprimere, di manifestare, di concretizzare le proprie aspettative, le proprie capacità; è l'esigenza che ha la persona di inserirsi nel processo di vita sociale in maniera attiva cosicché la sua personalità si senta realizzata pienamente: è un bisogno primario, un insieme di capacità che l'individuo possiede e che in condizioni particolari e favorevoli vengono potenziate ed espresse. Credo, con Mario Mencarelli, che si possa essere creativi e originali solo se abbiamo in mano già degli elementi su cui lavorare, delle soluzioni già date su cui trovare soluzioni nuove e impensate. La creatività quindi è alla base dell'arte.

Per divenire arte la creatività ha bisogno, oltre che di affettività e di emotività, anche di intelligenza (nei suoi vari gradi ed aspetti) e di pensiero; ha bisogno inoltre di mezzi e modi d'espressione (linguaggio gestuale, verbale, scritto, pittografico, plastico, sonoro...), anche — e forse soprattutto — dati e offerti culturalmente, su cui lavorare, per lavorarci in maniera nuova e originale, modificando questi stessi mezzi e linguaggi, tenendo conto che comunque la funzione del linguaggio è quella della comunicazione e che quindi deve essere un linguaggio comprensibile. Potremmo dire, paradossalmente, che più comunicante è il linguaggio, più creativo, più originale, più nuovo, più artistico, più istintuale ed emotivo e coinvolgente e commovente (più inconscio? ...) è il messaggio.

Abbiamo visto che la vita è un abbandono dell'egocentrismo. L'egocentrismo dà piacere e illusione, il suo abbandono — e la realtà — dolore. Ma nella vita ciò che veramente domina è il dolore, cioè la rinuncia di noi stessi a noi stessi, ai nostri illusori desideri, alla realtà come la vorremmo e al mondo.

Perché questo debba esistere, è e rimarrà un mistero.

Alla base dell'esistenza, risulta essere la rinuncia e il conseguente dolore.

Per quanto intelligente sia il comportamento umano, il dolore rimane sempre. E non è solo un dolore derivato da frustrazione, ma anche — e soprattutto — un dolore derivato da delusione e noia.

Ed è un dolore assoluto, eterno, terrenamente, umanamente inconsolabile e inconsolato.

Tutto è mistero.

La ragione cosciente, intelligente e illuminista deve prendere atto della rinuncia, del dolore e del mistero. Il linguaggio deve essere comunicante e deve saper comunicare questo dolore.

Anche l'arte è delusione, fatica, dolore.

Il perché, come d'ogni cosa, è un mistero.

Luciano Valentini

QUADERNI DI SALVO IMPREVISTI

- 1 Attilio Lolini
NEGATIVO PARZIALE (L. 1.000) (esaurito)
- 2 Silvia Batisti
COSTRUZIONE PER UN DELIRIO (L. 1.000)
(esaurito)
- 3 Gino Dal Monte
RICERCA DEL CONTRAPPESO (L. 1.000)
- 4 Attilio Lolini
NOTIZIE DALLA NECROPOLI (L. 1.000)
(esaurito)
- 5 Giovanni R. Ricci
IL GIOCO DI MARIENBAD (L. 1.000)
- 6 Roberto Voller
NEL CUCCHIAIO (L. 1.000)
- 7 Mariella Bettarini
IN BOCCA ALLA BALENA (L. 1.500) (esaurito)
- 8 Liana Catri
LEGGI PADRETERNO (L. 1.500)
- 9 Aldo Remorini
SPAESE (L. 2.000)
- 10 Giovanni Frullini
QUALCHE FUTURO E' CERTO (L. 1.500)
- 11 Luciano Valentini
IL MARASMA (L. 2.000)

Nuova serie:

- 1 Gabriella Maletti
IL CERCHIO IMPOPOLARE (L. 2.000)

I libri possono essere richiesti alla redazione di Salvo Imprevisti (c/o Mariella Bettarini — Borgo ss. Apostoli, 4 - 50123 Firenze). Per comodità dei richiedenti, abbiamo inserito in ogni fascicolo della rivista un modulo di richiesta da inviarci compilato. Salvo Imprevisti si sostiene anche acquistando le sue pubblicazioni.

Il sorriso di Peter Pan, ghigno di Puck

"A Midsummer-Night's Dream" ("Sogno di una notte di mezza estate") "sembra nato da un sorriso" scriveva Benedetto Croce "tanto è delicato, sottile, aereo". Invece non di un sorriso si tratta, bensì di un ghigno. Quale diversità corre fra quello e questo? Il vero sorriso, o risolino, è di Peter Pan; di Puck, nel "Sogno", è la beffa. Ce lo dicono i dati, ed è verità, in forma di corto dialogo, che al solito viene dalla materia.

Peter Pan. Le mani, il cuore, il cervello, la bocca, gli occhi ...

Puck. Di che confabuli, amico Peter? Aspetta, ci provo: un trattato, com'è oggi costume, contro la, o anche in difesa della vivisezione?

Peter Pan. Gli orecchioni, la rosolia, la scarlattina, la tosse canina, il morbillo ...

Puck. Ci sono: un minuzioso studio di anatomia medica, umana e animale?

Peter Pan. Le dita, il naso, la tosse, il collo, il muso ... infine il volto, i capelli e il cuore.

Puck. In fede mia, e sul mio onore, non ho inteso gran che delle tue parole. Questo capisco: che già porto la mano sul petto, sede universale dell'onore. Vittima di contagio, muovo le membra al solo ascoltarti? E quest'altro anche capisco: che hai sconvolto l'ordine iniziale. Parti del corpo e malanni alla rinfusa. Ordinato eri e sossopra, adesso, sei.

Peter Pan. Ti sbagli, Puck. Cito di seguito, prima e poi, ogni fisica parte ove l'Autore l'ha posta. Evito di ripetermi. Imbattutomi negli orecchioni, sono andato avanti con altri morbi: ho appena saltato, ma per tornarci subito, le dita. Con il cuore, "Peter Pan and Wendy" finisce: "E così via avverrà, sempre, finché i bambini saranno spensierati, innocenti e senza cuore" chiude il racconto.

Puck. Già, già, Ed è sempre tediosa, soporifera anatomia. E zeeppa di farmaci.

Peter Pan. Vero. La mia storia è un viaggio attraverso il corpo, corpo umano per lo più. Sessantasette volte, al singolare o al plurale, vi si nominano le mani; 56 gli occhi; 38 i piedi; 37 il volto; 32 la bocca e le braccia; 31 il cervello; 29 il capo; 28 il cuore; e perfino il muso, le squame, il pollice, le caviglie, i nervi, il midollo, le zanne, il mento, i muscoli e i gomiti ricorrono una volta. E tu vuoi che sia senza malanni!

Puck. Va' avanti, caro Peter. Mi riservo di intervenire più tardi.

Peter Pan. Ascolta, dunque. Sessantasette volte, ho detto, compaiono le mani. Ma non basta: ci sono anche il pugno (11 volte), le dita (6), il polso (3), il palmo (3), le nocche (2), l'indice (2) e il pollice (una volta, come sai). Ed è sempre la mano, con qualche sua parte. Un organo che l'Autore mostra, vedi bene, di prediligere. Non è il solo. Pure gli occhi, che menzio-

na ben 56 volte, egli ama: infatti, per essi cita le palpebre (3 volte) e le pupille (2). Che l'Autore, con ciò, abbia voluto informarci di qualcosa? Andiamo a vedere:

"Attenzione, attenzione! — (il signor Darling n.d.r.) disse per destare l'interesse, come vide la cagna attraversare la stanza per entrare in quella da bagno. — Ho ideato un magnifico scherzo. Verserò la mia medicina nella scodella di Nana ed essa la berrà credendola latte.

La medicina aveva infatti il colore del latte, ma i bambini non avevano ancora il senso dell'umorismo come il padre e lo guardarono con riprovazione quando versò la medicina nella scodella di Nana.

— Ci divertiremo! — aggiunse poi il signor Darling, senza aver l'aria di crederci, e i bambini non osarono accusarlo, quando rientrò insieme con Nana.

— Nana, buon cane — chiamò il signor Darling, carezzevole — ho messo un po' di latte nella tua scodella, Nana.

Nana agitò la coda, corse verso la medicina, si accinse a leccarla, poi lanciò al signor Darling una tale occhiata! ... Non era un'occhiata d'ira: c'era una grande lacrima iridata, all'angolo dei suoi occhi, una di quelle che ci muovono a pietà verso i nobili cani. Poi corse a rifugiarsi nella sua cuccia. Il signor Darling era pieno di vergogna e di disprezzo per se stesso, ma non voleva darlo a vedere. In un terribile silenzio la signora Darling fiutò la scodella.

— Oh, Agenore! — esclamò — è la tua medicina!

— L'avevo fatto solo per scherzo — balbettò egli, mentre la signora consolava i suoi maschietti e Wendy abbracciava Nana.

— Benissimo! — aggiunse egli amaramente. — Mi rallegrò del successo ottenuto coi miei sforzi per tenervi allegri in questa casa.

Wendy abbracciò Nana più strettamente.

— E' giusto! — proruppe egli — vezzeggiata pure: nessuno coccola me! Me, per Giove, nessuno mi vezzeggia. Io sono soltanto l'asino da soma. Perché non dovrei essere vezzeggiato? perché? perché? perché?

— Agenore! — pregò la signora Darling — non così forte, prego! La servitù potrebbe udirci! — Dio sa come, i Darling si erano abituati a chiamare Lisa "la servitù".

— Lascia che oda! — ribatté egli, irremovibile — e lo racconti a tutto il mondo! Ma io mi rifiuto di permettere che questo cane spadroneggi più oltre nella stanza dei bambini.

I bambini piangevano e Nana corse a lui supplichevolle, ma egli la respinse. Cominciava a sentirsi di nuovo un uomo forte.

— Inutile, inutile! — gridò — il tuo posto è nel cortile, e ci andrai, e vi sarai legata subito.

— Agenore, Agenore — aveva sospirato la signora Darling — rammenti quanto ho detto di quel ragazzo?

Ohimè! Egli non aveva voluto saperne di ascoltarla. Deciso a mostrare che era lui il padrone di quella casa, e poiché i suoi ordini non facevano uscire Nana dalla cuccia, la attirò fuori con dolci parole. Poi la afferrò rudemente e la trascinò via dalla stanza dei bambini. Certo, si vergognava di se stesso, e tuttavia lo fece. Di ciò bisognava incolpare il suo carattere sentimentale,

desideroso di ammirazione. Una volta che ebbe legata Nana in cortile dietro la casa, quel padre sciagurato rientrò e sedette in corridoio con i pugni sugli occhi".

Ecco: i pugni sugli occhi. Contegno, per quanto s'è letto, emblema di ottusità (Nana scopre subito l'inganno), di ipocrisia ("Il signor Darling era pieno di vergogna e di disprezzo per se stesso, ma non voleva darlo a vedere"), di patetica astuzia ("Benissimo! — aggiunse egli amaramente. — Mi rallegrò del successo ottenuto coi miei sforzi per tenervi allegri in questa casa"), di piagnisteo ("Me, per Giove, nessuno mi vezzeggia"), di collera ingiustificata ("Ma io mi rifiuto di permettere che questo cane spadroneggi più oltre nella stanza dei bambini!"), di menzogna ("... la attirò fuori con dolci parole") e di prepotenza ("Una volta che ebbe legata Nana..."). Le armi degli adulti, da sempre puntate sugli indifesi.

Puck. Continua, Peter. Più avanti, quando mi piacerà, ti interromperò.

Peter Pan. Adirarmi per questi pugni sugli occhi? Scopo il duello, potrei allungare una mano al signor Darling, come feci con Uncino, per aiutarlo ad alzarsi: ma, come l'infido Uncino, sono certo mi morderebbe. Potrei insegnargli a volare e poi sia la freccia di Trombetta a colpirlo: ma il signor Darling non è Wendy. Potrei chiedere all'Autore di inventarne di nuove. Ma ...

Puck. Ascolta me, adesso, Peter. Anche il "Sogno", ammetto, è un abile giuoco di anatomia. Qui l'occhio la fa da leone: l'Autore vi ricorre 57 volte, e cita le palpebre (5 volte) e le ciglia (una). Ma l'occhio non è solo. Pure il cuore, 30 volte se ne parla, conta: il sangue, nominato 7 volte, è il suo alimento. Certo, l'Autore vuole dirci qualcosa. Oberon, infatti, mi dice:

"Vidi anche dov'era caduto il dardo di Cupido: era caduto sopra un piccolo fiore d'occidente, bianco come il latte; e il fiore, per l'amorosa ferita, diventò purpureo, e adesso le giovani lo chiamano la viola del pensiero. Tu devi trovarti quel fiore: una volta t'ho mostrato l'erba da cui esso nasce. Il suo succo, stillato sulle palpebre d'un dormiente, lo renderà, uomo o donna, pazzamente innamorato della prima creatura viva che vedrà aprendo gli occhi".

La finzione del racconto poggia su questo motivo. E sono due gli organi cui qui si allude: gli occhi e il cuore, sede naturale dell'amore.

Peter Pan. Ti ascolto, Puck.

Puck. Prendere sul serio gli amanti? Potrei spremere il fiore sugli occhi di Demetrio, ma lo fa già Oberon. Potrei rinunciare a farlo sugli occhi di Lisandro, ma l'ho già fatto. Potrei chiedere all'Autore un consiglio. Ma ...

Peter Pan. Caro Puck.

Puck. Caro Peter.

Peter Pan. Ti ho interrotto eppure so ciò che dirai.

Puck. Pure io so ciò che volevi dire tu, quando ti interrompi.

Peter Pan. Avanti, parla.

Puck. "Ma ... che vale? I bambini e gli indifesi, senza cuore non soffrono: e io sorrido". Questo era il tuo pensiero.

Peter Pan. Hai indovinato. "Ma ... gli amanti un cuore ce l'hanno, eccome: e io ghigno". E questo, sono certo, è il tuo.

Nota di Peter Pan e di Puck. Il Croce, per le sue frottole, avrà visto che il "Sogno" incomincia laddove "Peter Pan" finisce: dal cuore, cioè; e che finisce lad-

dove questo incomincia: vale a dire dalla mano. E, ritenendoli stessa pasta, ha scartato d'arbitrio l'opposto ed ha fatto d'ogni ghigno un sorriso.

Fabrizio Chiesura

*

Fabrizio Chiesura, milanese, ha ventinove anni. Ha esordito nel 1968 su "La Zanzara", ha scritto su "Critica Sociale" e adesso scrive su "Rinascita" e su "Uomini e libri". Ha diretto il "Borgo di Dio" di Danilo Dolci.

Carla Martini
BELLEPRESENZE

Narratori Marsilio



E cosa sono i Poeti

e cosa sono i poeti
e cosa è la poesia
sei entrato da cento secoli in regge incavate dentro il macigno
e danzavi la danza dell'incontro appuntando
lo scettro curvo verso le grandi renne e i grandi bisonti rossi
sulle pareti in fumee di torce
in mezzo ai pilastri fantasmagorici vibranti acutissimi di cristalli
a un colpo d'indice, ma in un punto.
Ascendesti scalee e scalee incise di serpenti
a cnosso echeggiante conchiglia
e a tihuanaco sul lago in cui intatte si riflettono le ande
e hai passeggiato per i portici dell'accademia e della rosea rodi
e non servi a nulla, o non ricordi.
Quando erravi oltre l'erba e le arche irte di morioni e punte
sotto le volte a vela degli atri accanto ai quali, passando a caso,
la prima volta verona notturna nei suoi lampioni fiochi
gridasti: "Fermati! " al tuo compagno:
"io, qui, ci sono già stata". ed era il palazzo di cangrande.
Udisti incrociarsi domande sotto i calmi veroni di beatrice
e poi tra i verdi e i vermigli di san marco e gli scarlatti ed i blu oltremare,
e udisti risposte non dette che sfioravano più perlacea
delle sue perle la fronte della donna dell'ermellino.
Riconoscevi e disconoscevi sui moli di fianco al gruviera
muffoso e marcio di gibilterra con l'azzurro mediterraneo
innanzi e più azzurro del mediterraneo là oltre il dosso di atlante.
La donna in mezzo alla folla dei traghetti, che incesso
patuit dea, al tuo sorriso
il sorriso del giovane hippie sdraiato a leggere nel sole.
le due statue incredibili di bronzo con negli occhi la smisurata africa
fra gli otto volanti di piazza omonia
in scroscio verso l'acropoli nereggiante di formiche.
I grandi spazi di fidia slargati dal basso all'alto verso gli architravi
barriere di blu di prussia il vuoto pieno ed il pieno vuoto
a meno non vogliano significarti parallele che divergono all'infinito.
Il frate che non voluto entra nella tua casa per il suo natale
e tu gli chiedi: "mi dica, ma, veramente, ci crede, lei,
in ciò che fa e dice? " e lo sguardo
giovane e già umile: "certo, quando si vedono certe cose..."
Alla fermata dell'autobus, spazzando la massa tetra di savonarola
la ragazza che pensi: perché esistesse una bellezza simile,
tutto il travaglio del mondo forse non è troppo... Lo specchio,
fabio, che, meditammo, non fu la prima volta vetro né lamina
ma acqua, una così ferma acqua e così limpida e così fonda,
che tu vi vedi te stesso così sfolgoranti la fronte e gli occhi,
da crederlo un altro, e precipiti
a capofitto per afferrarlo, e stai afferrando la morte...
I grandi grandi grandi spazi nelle pagine della partitura
che tu e riccardo seguite e volgete quando dal grammofono
erompe l'urlo.

L'urlo

di mitrôpulos che fendé smisurata spada di folgore e squarciò gli ori
del soffitto in roteanti massi di ghiaccio sulla platea
indiamantata di una milano che si credeva uscita ormai dal gorgo.
Non l'uomo. Tutte le corde che urlano.

E il silenzio, dopo.

Chiediamo a sofocle donde schianta quell'altro urlo di polinice
non dalla cavea giù giù in fondo alle chiare gradinate

cupa, spettri e barlumi
 un popolo intero e il suo re e due sommesse vergini ed un cieco enorme
 e, dietro, il bosco; dietro il bosco,
 buio, la notte, buia su tutta atene e tutti i suoi golfi.
IMPOSSIBILE! Adūnaton!

E si fa, la poesia? O è?

in alto, lontano,
 dove il lume non è la luce, invisibile, e come l'atomo
 che esplode, si fa altro da sempre:
 e noi non siamo che corde che delle frequenze captiamo un'eco.
 Ed è così che da cento secoli ho ascoltato i discorsi
 da dis-correre, e sulla poesia non ho imparato niente, non ho imparato niente
 in questa sera che è una sera qualunque di una fiorenze
 zuppa di pioggia con file
 compatte di grandi scarafaggi dagli occhi abbaglianti o sanguinosi
 lucenti sciamano e frusciano corazze che ieri sera erano opache
 quando guardavi giù dalle linee di tutti i colli straripare a fuoco
 il crepacuore di dante per il suo sangiovanni
 e per le sue stelle che non puoi credere siano stelle tanto son grandi.
 Corde. Ma ognuno un'esile corda non sai se nerbo
 o seta o oro, né quando e a che frequenza sia tesa
 o quanto accordata, ma se essa capta anche di una il fantasma o l'eco,
 strano, per tutta la terra la riconoscono le altre corde.
 Così sai che basta tradire da un occhio o da un labbro quell'eco,
 per dire: chi sei? Donde vieni? E qual è il caro nome?
 E sai anche che le perderà, chi non vuol perderle, le sue parole.

Helle Busacca

*

Helle Busacca, nata a Sanpiero-Patti (Messina), ha trascorso l'adolescenza a Bergamo e la giovinezza a Milano, dove si è laureata in lettere classiche. Ha insegnato nei licei di Varese, Milano, Napoli, Siena e Firenze, dove vive.
 Ha pubblicato poesie e prose, tra l'altro su "La Fiera letteraria", "Civiltà delle macchine", "Letteratura", ecc..
 Ha pubblicato i seguenti volumi di poesie: **Gioco della memoria** (Guanda, 1949); **Ritmi** (Ed. Magenta, 1965); **I quanti del suicidio** (Seledizioni, 1972); **I quanti del Karma** (Seledizioni, 1974).

da «Percorsi leggeri»

*

Vedo nelle tue rugiadie
 i misteri dell'orto, del suo cammino
 dove voleva sorgere da un giallovivo
 e tornare puro nella brocca bagnata
 a te che sei nel volo, ora, nella ricchezza
 alata
 oltre gli amori della terra
 spingi guerriera nella tua bocca
 addormentata, un raggio spingi
 tenero e buio

*

Affonda ora, te lo dico da una linea
 di figurine increspate, nel guanto fiorito
 d'animaletto stellare
 "c'è un testimone, raccontano che avesse
 un terzo, un'erba fina"
 nella brocca minuscola ... prendi ... un cenno
 lieve, uno scirocco (scivoleranno, vedi,
 scivoleranno troppo)
 da un delitto uguale, ripetuto, vieni
 dipinta d'aria e di mughetto

*

Nel fiordo fiorito, bianca lana
 di ricamata, esci dai gusci un filino
 di vela azzurra, uno di carne
 e di rosa "traspare, come la porta
 stretta del cielo"
 la barca prima del respiro, prima
 e divisa dal suo calore
 umano

*è là, morta da un millennio,
 la vedo stringere i barellieri*

*

Serene tornano in questo giallo
 morte farette e re. Occhi feroci
 gettano le distanze, a est, parole
 sepolte tra Efeso e Urania.
 Nasci dal lancio, madre
 cucita, ti sbranerà la terra
 dove nascondi

*

Bianco nemico dei re, puro soffio nei
 bordi il cavallo che preme le tracce
 e torna

incoronato di sangue,
la steppa è nel salto
che dà colori senza radice
o pioggia di torri smaltate
nel ghiaccio delle fontane

a Giuseppe Conte

*

Si sciolgono in pietra di mari
aperti, gore di luna glaciale
dai porti invisibili sorge
un battello di carne
scompare tra spire di bestia
l'azzurro ammutolire del ventre
"loro non nasceranno, da troppo
strisciano nella brughiera" e
ripetono il suono degli specchi

oltre il Confine

Roberto Carifi

✱

Roberto Carifi ha collaborato e/o collabora a "Il piccolo Hans", "Nuova Corrente", "Frammenti".
Tra i fondatori della rivista di psicanalisi "Altro", è redattore della rivista di letteratura "L'altro versante". Ha pubblicato, nelle edizioni Forum, il volume in versi *Simulacri*.
Vive a Pistoia, dove insegna filosofia.

da "I topi e gli indovini del Regno di Dio,"

✱

Il pioppo gode del suo giallo e muore tre mesi all'anno, nel freddo: io non riesco a cadere così tranquillamente. Temo vada perduto quel poco oro che avete, teste svagate, creature senza criterio. Lia ha tra i capelli oro troppo leggero: ne fonderò belle catene con tanto rame di praticità. Massimo: pieno di insegne vecchie e qualche anello cardinalizio per farsi baciare la mano da me, povero papa in ginocchio.

Gioscia la polverosa: nasconde ciò che ha e lo mostra solo a chi cerca.

Erbetta: ti devo demolire ogni volta come la roccia di miniera, e fino alla fine dubito ci sia soltanto grigio-re di pietra indifferente.

Io dentro alle vostre teste brulico di pensieri e mi sfianco a deporre le ultime uova. E già nelle campagne arriva l'inverno dei miei anni, e sulle mani la brina.

✱

I topi e gli indovini
del Regno di Dio
torneranno in bicicletta
nella mia casa
a mangiare formaggio
e profezie.
Così almeno io spero.
Cambiare il canone del canto
è dura melodia,

ma bisogna arare nella polvere
i campi pieni di sassi e cocci e vetri,

e la mia testa di sterpi.

Me ne sto senza padre
senza nessuno, senz'acqua,
saldando tubature e cercando semi di insalata.
I versi se ne vanno
via la sera
e mi lasciano sola
di notte
a rappezzare le ali delle farfalle
diabetiche
di questo ambulatorio,
mentre uno dopo l'altro
dispongono i petali delle mie vecchie
rose gialle di casa
e dalla finestra guardo la solita luna.

✱

Sarebbe stato meglio per te
finire a metà ballo
e chiuderti nel grido
delle foglie
e spezzarti nell'aria a mezzovolo.

E non cadermi
in polvere
in frantumi
in fango
spenta farfalla e morta
da vent'anni
senza più uova in pancia
senza mai bruchi.

Come speranza rotta
sogno buttato via
delusione.

Io sono colei che canta.

✱

Pulce superba
nascondevi guardinga
nel paniere
le tue uova d'oro
a nessuno parlavi
del tesoro,
per tenerlo lontano
dalle volpi dai corvi e dalle serpi.
Ma è fragile la prudenza infantile
e il cestino rimase
indifeso.
Malaccorta:
le tue uova se l'è
bevute un merlo.

✱

Metti lo zafferano sulle gote
e poni il miglior bianco sulla fronte,
basterà, dolcezza mia,
stanotte avrò occhi celesti.

⊗

E ricorda, amica mia,
che il simbolo dell'eternità
è il pavone.

Giuliana Galli

*

Giuliana Galli è nata nel 1954 e vive a Pavia: ed è iscritta al 1° anno di analisi chimico-cliniche. E' medico. Inedita come autrice di versi.

da "Percorso n.2»

si vorrebbe provare

di certe ore ricordo gli echi soffiati
cinquecento ere passate
(l'imbocco del tunnel)
rimpianto di tutte le verbene non raccolte
calcestruzzo su un terreno appianato
risolverò i problemi con l'impegno
(l'inconscio non è d'accordo)
riacquisterò l'arte del godere
(il tempo che amplia ginocchi)
e di sera tessuti i rami del fuoco
si può ascoltare il suono del vento
su porta spinta e lasciata
mia africa
mia africa terra lontana di zolle felici
(mandrie senza erba)
reale presenza nell'attesa
guardare il saggio resta una semplice contemplazione
si vorrebbe provare saggezza.

anche se

anche se ci penso
resto perplessa
perplessa la mia ombra
viene con me
o con l'altra
va a scuola
o buffoneggia nel circo
prima di mattina
avrò fatto due
colazioni abbondanti
identificazione
nessuna

quando mi scherzo

Vagabonda a sette o otto
andature diverse
il collare al cane
a me vociare grosse
che basta

non sono poi tanto masochista
affitto stanze assolate
annaffio giunchiglie
preparo pranzi rosmarinati
e granturco a volontà
se scoppietta

cancello

leggero un capello
mi ha ramificato
una vena
ritrovo la pelle del viso
sposto movimenti impacciati
sistemo le ciglia
direttamente sullo
specchio
cancello lo schema

resto

riassumere la notte
dentro al pettine
che mi streccia le ciglia
mi allontanano dalla tomba gessata
oltrepasso il mio suono
resto
pigliate sogni
che ne ho

cerco

salviamoci gente
era l'orca marina a chiamare
dove andate con le ghettoni
sui pantaloni da uomo?
nelle vasche di vernice
cerco contatti senza maschera.

Dania Lupi

*

Dania Lupi, nata a Roma nel 1944, vive a Monterotondo (Roma). Ha partecipato a diverse *performances*. A Spoleto ha tenuto una mostra di poesie dal titolo "Il percorso". Ha pubblicato su varie riviste e nell'antologia *Poesia femminista italiana* (Savelli, Roma 1978) a cura di L. Di Nola.

ERRATA CORRIGE

a pag. 8 (del n. 17), II colonna 4^a riga, "Venezia, gennaio 1979" si legga: "Venezia, gennaio 1978.

a pag. 9: Simposio Differente si legga: Simposio Differente.

Ulisse padreterno

— ulisse padreterno

avveleno cani e nutrice —

e adesso uomo di riporto
gloria di avventure
delatore infedele testimone

— troia fumante
brucia teneri seni l'amore da non
dire nelle lunghe notti dell'ospitalità
re e figlie avvampano col fuoco
ricordi

il sentiero ripercorso dai vinti
enea empio la storia dei grandi
sempre la stessa padreterno delle
serate alla spiaggia —

avrà diritto alla parola l'ultima
che rifonda

sulle acque di sale e sirene

da domani affogherò le tue mani
di scaltro
raggrinzite le labbra e sasso
l'ugola sacra

che canterai più padre invidioso

dei figli
il balzo asciutto le gambe
squadrate il muscolo serpente
del collo

telemaco senza vecchio

non ti cerca
assorbe il pallore indossa la veste
pubblica

tra poco sentirai i suoi passi
— palazzo foro la stanza della madre —

ulisse canaglia

dillo daccapo

racconto sapiente menzogna la lebbra
dell'inganno

— Un tempo era Ortigia ribellione del sole
rimpianto del giorno
annegato nella notte
terra fertile

fiabe —

ulisse incantatore gira sottovento
nuota l'altro mare
non il nostro — facile prevedere onde
spume di delfini
corolla di fedeltà: dieci anni e
ancora ti riconoscono
al passaggio il fischio acuto
dell'amico

scandaglia fondali

e grotte

smuove alghe gonfia meduse
ricalca i colori

cristalli di tempo levigato
vetro caleidoscopio del mondo
lontano la lieta novella:

che sei tornato
che ancora hai portato la vecchia coltre
talismano risorsa segreta che ti fermerai
un poco di più la stanchezza e
la saggezza

tra non molto sarà finita
non potrai annunciare i
viaggi la luna smagata
i cesti dell'abbondanza raccomandazioni
e la preghiera —

nuota l'altro mare
filibustiere rintanato dietro
l'ultimo faraglione

TI HO SCOPERTO SAI

vecchio poeta:

consumi il tempo dell'assenza solo
dormi contro il sole la faccia
bruciata

fracassata tra scogli e raggi
asciugli le gambe cicatrici e corse
sotto la sabbia
filigrana sottile inumidisce scurendo

in silenzio mesi e anni trascorrono

aspetti il tempo dei sospiri poi

ritorni

argo

avvelenato imbroglione rugoso
a chi racconterai le tue storie
di brigante occhi ciechi
per il lungo sonno

argo

uggiolante

non lo riconosci
non puoi saperlo
è un cucciolo che non discende
non conserva memorie
pelo bianco lunga coda gioca
alla fuga

setaccia la terra senza guaire

puoi sapere più nulla di ciò che hai lasciato
non hai lasciato

tutto nuovo che storie vuoi ancora
raccontare che già non si siano sparse
per tutta la terra

Elia Malagò

*

Elia Malagò è nata nel 1948 a Felonica Po (MN).
Vive a Bologna, dove insegna in un liceo. Ha pubblicato i seguenti volumi di poesia: *Ci dev'essere un posto* (Città di vita, Firenze, 1967), *Saranno gli altri a testimoniare* (Forum, Forlì, 1969), *I discorsi di sempre* (idem, 1970), *Una carta di re a cavallo* (Città di vita, Firenze, 1971), *Di un'impossibile maturità* (Forum, Forlì, 1975), *Buffa sonagliera* (idem, 1978) e di narrativa: *Dieci racconti* (Forum, Forlì, 1968) e *La casa grande* (idem, 1973). È redattrice della rivista "Quinta generazione".

Quadri da vita morte e santità di una persona*

I

Sono quello che ricorda questa maschera
vacuità d'aria e finzione di una notte comprata oltre
la vitalità che ti rimane, il disegno infantile del
volto metallico, urlo dei felici malati di cancro dietro
il ricordo dei loro amori non vissuti, del tutto virtuali.
allegrementè dò ora dettagliate
notizie del mio decesso, esibisco questa ex vita
vissuta in subaffitto, con proroghe fino all'Aprile.
sarò per te clown o animale, lingua e sapienza,
io-definito, erba, ramo, delirio creato. ma ancora grido,
vigilo, aggredisco, chiedo riscatti. parlo in prima persona.

II

altro. ho visto.
*ho visto le puttane dai vestiti chiari, le pere di
stagione, i ragazzi con nelle tasche un biglietto di ritorno.*

*(tuo figlio demente si masturba lo vedi tra i
vetri appannati, se con il dito detergi senti il
freddo del suo sudore, a bocca aperta. scompare
nella chiazza del suo seme).*

*ho vissuto ho aperto finestre gremite autobus ho
visto le commesse fuori dai negozi di
abbigliamento mi sono punto con l'ago.
ho adorato i cassetti che sanno di medicinali ho
sputato sulla mia infanzia lo sputo era colla ho
traballato sugli autobus ho chiesto permesso ho
stretto le lingue demolito le fessure ho ucciso mio padre
ho leccato le lingue ho avuto per essere o per essere stato
ho stretto le bilie visto cadaveri scritto poesie a
sei anni. mi sono travestito da nano, folle, clown,
banale, ladro, impiegato, animale.*

il morto in me si fa corpo. non c'è altro da registrare.

V

mi crogiolavo in questa mancanza di vita,
nella cancellazione del reale,
vita perchè di fatto, morte perchè
algebrica finzione, creazione ed altro,
io costretto alla diversità, a citarmi, a ribaltare
questa assenza di me. "vivo solo nelle
righe delle pagine", non ho mai mentito così
sinceramente, disordinato nella
mia disperazione, disperato nel mio falso
disordine creato. mi rende vivo solo
questa misconoscenza di te.

* Nel significato latino di maschera, figura.

VII

se appunto si trattasse di questa sofferenza,
poca o troppa, in quale misura insomma la
si sviluppasse - chiedevo. mi fu risposto. qui certifico
il mio avanzato stato di decomposizione eventuale
dio possibile per ora costretto alla terra, al fango, allo ze-
[ro che

irride sapienze e banchetti. festeggeranno la
mia scomparsa, morte non certa, probabile,
ammessa per gioco, con festini, miele, cioccolatini,
sacrifici animali, liquorini.

VIII

ti inseguirò per ogni verso, lo sai
vivo per questa misconoscenza di te
parola che penetra gli occhi di chi non leggerà
questi atti o referti poetici. attendo da un Mitridate
in polistilene la notizia del decesso, della
fine, della vendemmia consumata.
non la morte delle anime perfette dei
crani infecondi, le morti ridicole e derise, decadenti, lette-
[rarie oltre
questa necrofilia d'autore

Roma dei cani che strangola nel mio sesso,
il mio sapere non ha significato non ho santità
da ostentare dietro le piaghe delle maschere.

un non-me stesso ringrazia il pubblico, chiede venia
degli eventuali errori di percorso, conosce questa
follia inversa dei crani insepolti e fioriti, dei sudori,
dei collezionatori di unghie ritagliate. la mente
è ciò che resta di questa cattiva coscienza. dio di viltà e sa-
[pienza

benedici il sorriso del pazzo, la bocca del demente,
le mie unghie scheggiate, gli opposti, gli spostati.

Marco Salticchioli

*

Marco Salticchioli, nato nel 1961, abitante a Roma, ha pubblicato nel 1979 un libro di versi dal titolo *Versiario incompleto del poeta interruptus*.

AI LETTORI, AGLI ABBONATI

Anzitutto ci scusiamo per il forte, inconsueto ritardo con cui esce questo numero.

Preannunciamo, per settembre-ottobre, l'uscita di un importante fascicolo doppio interamente dedicato alla narrativa del Novecento, in particolare a quella sorta e sviluppata qui in toscana (soprattutto a Firenze) negli "anni d'oro" '30-'50. Possiamo fin d'ora contare su inediti di autori come Federigo Tozzi, Antonio Delfini, Piero Santi, ect. e su saggi critici inerenti gli autori suddetti e altri narratori coevi.

Errata Corrigere

a pag. 18 (II colonna) sono stati erroneamente uniti due testi poetici di Roberto Venturi. Il primo iniziato nella colonna precedente termina col verso:

"aspri l'estate dura ancora"

L'altro (che oltretutto è stato pubblicato solo parzialmente) viene qui di seguito riproposto nella sua forma integrale.

"Il colore dei vostri occhi sono gli occhi stridi dei vovoli chiusi"
-districhi la bocca senza accogliermi stringendo-
ecco il suono accarezzato

"le linee
oval
(timbri
visivi)
lo sguardo strinando senza sveli e si slabbra
veloce svanisce volgermi la voce il volto
una frase da
afferrare
i vostri
pugni
ancora
chiusi"

Le lingue silenziose colpiscono l'orecchio il
riflesso davanti ogni sembianza verrà a ritrovarti
se striare sentire se vedo e il tuo segno mi segue.

Le contorsioni non si sentono i respiri la bocca chiaramente
schiocca viva la schiena così sconnessa.

Oh si, leziosi colpi sconosciuti!



"Verso le ginocchia terse..."
sole di occhiate
nella nostra
stanza i
corpi



"a éia e âe?"

ILVISOSTRNGE
ILTUOCORPORE
STAALSOLE.



2

"La mia mano da cui fugge, dal calore umido
-oh si, mi amano ma non mangiare non un
brandello di frase se senza parole tu
mi domandi di distruggere finzioni-
stropicciandomi, minimi domiti dove strugge
il tuo segno resta conserto."

Una frase si slabbra lo sguardo accarezzato di frase.
Domandi se striare.

Ovali sembianze davanti a ritrovarti: amano occhiate
da afferrare.

Il riflesso resta verso la schiena, resta stringendo.
Sveli e mi segue di segno.

Parole, occhi, i corpi dei vovoli volgermi le ginocchia.
Corpo, gli occhi accogliermi.

Ogni bocca ancora colori dove la voce, il volto sono
contorsioni silenziose.

Districhi il viso, viva.

Stridi colpiscono i respiri: il viso svanisce e
stringe timbri minimi.

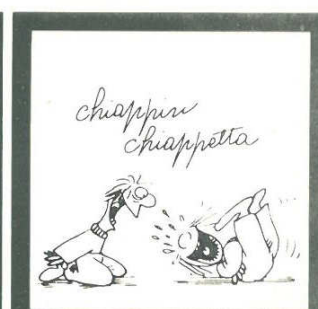
Roberto Venturi



Piercarlo Fabbio

GUIDA
AL CINEMA
COMICO

Gammalibri



Franco Fossati

GUIDA AL FUMETTO
SATIRICO & POLITICO

Gammalibri



POESIA E REALTÀ

Collana di testi a cura di
Giancarlo Majorino
e Roberto Roversi

VOLUME

N.1

LUMELLI

LUMELLI

TRATTATELLO INCOSTANTE

INDICE DELL'OPERA

Raccontino
da fermo;
Poesia su

figure;
Imitazioni e
preghiere;

Trattatello
incostante;
Candid Camera

AUTOPRESENTAZIONE DELL'AUTORE

C'è una lingua che non può parlare, infatti voleva solo accadere. Non si può dire se accadendo lei, anche noi, per coincidenza o imitazione, potevamo, tatto oscuro nel punto preferito, trovarci sul posto oppure, diseguali e

Alla fine dibattito sul libro
fatto da Lumelli e Majorino

Questo volume è di 96 pagine e costa lire 3.000.

SAVELLI EDITORI

POESIA E REALTÀ

Collana di testi a cura di
Giancarlo Majorino
e Roberto Roversi

VOLUME

N.2

D'ELIA

E
L
I
A

NON PER CHI VA

INDICE DELL'OPERA

A chi legge; Tur-
chese; Plena di
vita sta la mia
poesia; Io non vo-

glio più elemosi-
nare amore; La
pelle canora del
ruscello; Io la vor-

rei andare; Respi-
ri. Ti sento e non
sai unica; Amore.
La mia paura del-

AUTOPRESENTAZIONE DELL'AUTORE

Caro Roberto, ti scrivo a macchina perché questa volta la lettera avrebbe la pretesa di essere chiara quanto la scrittura. Ti scrivo con ritardo, ma con gioia. Prendi questa lettera come una specie di « agenda », che io ti

Alla fine dibattito sul libro
fatto da Jannelli, Raffaelli
e Maldini.

Questo volume è di 128 pagine e costa lire 3.000.

SAVELLI EDITORI

Salvo imprevisti - quadrimestrale di poesia

dir. resp.: Mariella Bettarini - red. amm.: Borgo SS. Apostoli, 4 - 50123 Firenze - registrazione Tribunale Firenze n. 2331
del 9/2/1974 - spedizione in abb. postale gruppo IV

L. 1.000



Alla redazione di "Salvo Imprevisti"

c/o Mariella Bettarini

Borgo SS. Apostoli, 4

50123 - F I R E N Z E

Alla redazione di "Salvo Imprevisti"

c/o M. Bettarini - Borgo SS. Apostoli, 4 - 50123 Firenze

Il sottoscritto abitante

a via

chiede di ricevere i seguenti volumi, pubblicati nei "quaderni di Salvo Imprevisti"

- ☐ **RICERCA DEL CONTRAPPESO** di Gino Dal Monte (L. 1.000)
- ☐ **IL GIOCO DI MARIENBAD** di Giovanni R. Ricci (L. 1.000)
- ☐ **NEL CUCCHIAIO** di Roberto Voller (L. 1.000)
- ☐ **LEGGI PADRETERNO** di Liana Catri (L. 1.500)
- ☐ **SPAESE** di Aldo Remorini (L. 2.000)
- ☐ **QUALCHE FUTURO E' CERTO** di Giovanni Frullini (L. 1.500)
- ☐ **IL MARASMA** di Luciano Valentini (L. 2.000)
- ☐ **IL CERCHIO IMPOPOLARE** di Gabriella Maletti (L. 2.000)

Pagherà tramite vaglia postale (intestato a M. Bettarini, all'indirizzo sopra indicato)

Firma