

*Pietro Adamo / John Brennan / Augustin Garcia Calvo
/ Eduardo Colombo / Pino Cacucci / Stig Dagerman /
Michael Downs / Goffredo Fofi / José Angel González
Sainz / Egon Günther / Jaroslav Hašek / Mauro
Macario / Peter Marshall / Carlo Pagetti / Angelo
Quattrocchi / Arturo Schwarz / Pietro Toesca*

● **PENNE**
● **ALL'ARRABBIATA**
da Cervantes ai cyberpunk



VOLONTÀ

VOLONTA'
PENNE ALL'ARRABBIATA

VOLONTÀ
laboratorio
di ricerche anarchiche

Collettivo redazionale
Rosanna Ambrogetti Roberto Ambrosoli
Dario Bernardi Nico Berti
Amedeo Bertolo Franco Buncuga
Eduardo Colombo Rossella Di Leo
Elena Petrassi Ferro Piludu
Filippo Trasatti Salvo Vaccaro
Luciano Lanza (responsabile)

Progetto grafico
Ferro Piludu

Editrice A cooperativa arl
sezione Edizioni Volontà
registrazione tribunale di Milano
numero 264 del 2/7/1982
ISSN 0392-5013

abbonamento a quattro numeri
Italia lire 50.000; estero lire 55.000
via aerea lire 60.000, sostenitore lire 100.000

redazione Volontà, via Rovetta 27
20127 Milano - telefono e fax 02/2846923

corrispondenza redazione e amministrazione
Volontà
casella postale 10667, 20110 Milano

versamenti ccp 17783200
intestato a Edizioni Volontà
casella postale 10667, 20110 Milano

distribuzione nelle librerie
Midilibri - via Guintellino, 26
20143 Milano - telefono 02/8137441

promozione nazionale
Pea Italia - via Spallanzani, 16
20129 Milano - telefono 02/29516613

composizione e impaginazione elettronica
a cura di Umberto Montefameglio

stampa
Arti grafiche Sabaini
via Camerini 6, Milano

Volontà numero 3-4/1993; anno 47

VOLONTÀ

- José Angel González Sainz*
Scrivere nell'età della tecnica 7
- Pietro Toesca*
L'altro mondo di don Chisciotte 23
- Carlo Pagetti*
**Kurt Vonnegut: una risata
vi seppellirà** 39
- John Brennan e Michael Downs*
Ursula Le Guin: ambigua utopista 49
- Pino Cacucci*
Il detective Paco Ignacio Taibo II 67
- Mauro Macario*
Rimbaud, ladro di fuoco 77
- Egon Günther*
**Franz Kafka
contro il potere** 91
- Stig Dagerman*
Io e l'anarchismo 103
- Jaroslav Hašek*
Rivoluzionario nei limiti della legge 115
- Peter Marshall*
**La mistica libertaria
di William Blake** 123
- Goffredo Fofi*
Mi rivolta, dunque siamo 133
- Arturo Schwarz*
Surrealismo e anarchia 141
- Angelo Quattrocchi*
All'inizio era il Beat 173
- Pietro Adamo*
La rivolta libertaria del cyberpunk 187
- Augustín García Calvo*
Pazzia e ragione 207
- Eduardo Colombo*
**La psicopatía criminale
di Oskar Panizza** 221

Camus, «il romanzo (che) nasce insieme allo spirito di rivolta e traduce, sul piano estetico, la medesima ambizione». C'è infatti un filo che lega Cervantes a Franz Kafka. Un legame niente affatto sotterraneo. Don Chisciotte nega l'istituto e ne è vittima così come Josef K. subisce le ingiustizie di una magistratura incomprensibile, ma spietata. Don Chisciotte trasfigura la realtà perché inaccettabile, Josef K. invece si lascia irretire in una realtà evanescente ma altrettanto inaccettabile.

Allo stesso modo Ursula Le Guin e Kurt Vonnegut sorpassano l'esistente e si spingono in mondi inesistenti soltanto per coloro che non sanno alzare lo sguardo. Nei fantastici mondi di Anarres o di Titano non si svolgono favole raccontate unicamente per distrarre o divertire. Su quei mondi, come nei versi di William Blake e Arthur Rimbaud, c'è il senso della rivolta, il rifiuto dell'oppressione. E quando la rivolta lascia la dimensione individuale per assumere i connotati del movimento (surrealismo, beat, cyberpunk) si assiste a un impegno politico preciso, dichiaratamente sociale che (senza cadere nell'obbrobrio del realismo socialista, anzi differenziandosene) è capace di agire come movimento artistico in quanto tale nella lotta per l'emancipazione dell'umanità. E in questa ottica, Camus afferma: «La rivolta, la secolare volontà di non subire... ancor oggi è al principio di questo combattimento. Madre delle forme, sorgente di vita vera, ci tiene sempre ritti nel moto informe e furioso della storia».

Ecco dunque le Penne all'arrabbiata. Ecco gli anarchici della letteratura.



Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
c'est vous aussi qui pleurent merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes
et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
d'écouter s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique
à tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas

José Angel González Sainz / *Scrivere nell'età della tecnica*



Il mercato ha distrutto la letteratura? Vengono letti soltanto i prodotti funzionali al messaggio pubblicitario? Esiste ancora un luogo della narrazione non legato agli stereotipi della comunicazione superficiale? Questi sono gli interrogativi da cui muove il saggio di José Angel González Sainz, insegnante di letteratura spagnola all'università Ca' Foscari di Venezia e responsabile della rivista spagnola Archipiélago.

Non credo che nell'epoca della riproducibilità generale e della tecnica (nella nostra epoca) sia ancora possibile nutrire eccessive speranze sul fatto che i prodotti della letteratura conservino molte differenze rispetto al resto degli oggetti del mercato. Viviamo in un'età che ha trasformato tutte le cose in oggetti, in prodotti, in merce, e in queste «tutte le cose» sono compresi gli elementi e i luoghi della natura come pure le idee, i sentimenti e gli stessi istanti del tempo. Tutto ciò tende a essere ridotto a oggetto, a mezzo, in una serie continua di realizzazioni cui rapidità e veemenza si sono scatenate nell'ultimo tratto con una virulenza formidabile e, oserei dire, terminale. Gli «oggetti del mercato» tendono ormai a essere tutti gli oggetti e le

differenze effettive tra gli uni e gli altri, in quanto oggetti, si riducono a mera espressione di ignoranza o di presunta buona intenzionalità, se non ad accrescere in modo vistoso e folclorico quel coacervo di fuochi artificiali costituito dai nuovi populismi e dalle nuove demagogie di destra e di sinistra.

Tutto tende a essere inserito in un immenso e inarrestabile processo di unificazione generale, che coinvolge sia i prodotti materiali sia quelli spirituali, come un tempo venivano chiamati, sia le popolazioni sia gli individui o i diversi tipi di individuo, indipendentemente dalla loro classe di appartenenza, dal loro status sociale, dalla posizione che essi assumono nell'ambito del sistema o dalla loro ideologia. Il non voler far parte di questo processo, o l'ostentare tale rifiuto, non costituisce, per quanto possiamo sostenere il contrario, un motivo sufficiente per non esserne coinvolti, anzi, talvolta è soltanto un ulteriore fattore di sospetto, dal momento che questo processo trae sostanzialmente alimento dalla volontà che, nella nostra epoca, è essenzialmente volontà di volontà [7, pp. 45-65].

Tra gli oggetti (forse per destare lo scalpore dei benpensanti e dei benintenzionati) includo pure l'uomo dei nostri giorni con i suoi comportamenti e le sue volontà, per quanto diversi e perfino opposti possano sembrare a un primo approccio, e dal «processo di unificazione generale di tutte le cose» quasi nulla mi viene in mente che possa essere escluso. Tutto tende a partecipare a questo processo, tutto tende a esserne incluso seguendo forse un ritmo diseguale e procedendo da luoghi differenti. A volte in modo deliberato da parte dell'uomo, altre volte suo malgrado o nonostante la sua opposizione e, nella maggior parte dei casi, inconsapevolmente, tutto finisce per cadere prima o poi, e più prima che poi, in quel buco nero del processo di totalizzazione e unificazione del mondo, in quella «organizzazione totale» [7, p. 52], di cui con raccapricciante lucidità parla Martin Heidegger nel suo *Saggi e discorsi*, in quel nuovo totalitarismo nel quale ormai viviamo e che si sviluppa senza tregua

a passi da gigante e di fronte alla cui sofisticazione e potenza i precedenti totalitarismi che ha conosciuto la storia dell'umanità sono soltanto preliminari, spettacoli assegnati ad artisti secondari, come quei gruppi musicali che si esibiscono nei grandi concerti precedendo le tanto attese stelle rispetto alle quali altro non sono che un mero riempitivo, un'attesa. Che non vogliamo prenderne atto, o non ce ne rendiamo conto, o continuiamo pervicacemente a credere che non sia così, tutto ciò nulla toglie all'imponenza e inesorabilità del moto di tale processo; semmai, forse denuncia soltanto la buona fede di questa caparbieta e il fatto che, forse, questa buona fede, questa ostinazione o ignoranza, per quanto controproducenti o coadiuvanti possano essere i loro effetti nell'ambito del processo, vengono ancora vissute con l'equivoca ma persistente disinvoltura di ciò che continuiamo a immaginarci sia la dignità. Indica, ancora, la possibilità logica o lirica che ciò non sia proprio totalmente così, o così infinitamente totale. Allude a quel «nel caso in cui non fosse così totalmente», logico, lirico o retorico, che il pensiero che si esprime nella voce di Augustín García Calvo [5, pp. 140-145] ci ha offerto come una tavola a cui aggrapparci nel nostro naufragio.

L'organizzazione totale

In questo processo di unificazione, le cose hanno finito con l'esaurirsi nella loro condizione di oggetto, di enti oggettivabili, calcolabili, pianificabili, utilizzabili e manipolabili. Tutte le cose tendono a essere manifestazioni della *volontà di volontà*, e in quanto tali a essere prodotti del calcolo, della fabbricabilità, della pianificazione e dell'uso. Tendono cioè a essere mezzi, mezzi utilizzabili per qualsiasi scopo, e l'uomo, oppure il «materiale umano», come è attualmente ormai usuale esprimersi tra i dirigenti delle imprese e delle istituzioni, divenuto un ennesimo mezzo tra mezzi, è solo la «principale materia prima» [7, p. 60].

Ogni persona, ogni nazione si affanna per stabilirsi entro il «sistema dell'organizzazione totale» procurando di affer-

marsi, come persona o nazione, nei confronti di un tu, di un altro, e in questo modo ricerca la propria sistemazione individuale e strombazzava le proprie differenze, senza rendersi conto che in fondo essa non è poi così diversa dalla posizione che ognuno di noi occupa e che nulla ci rende tanto identici come, per l'appunto, l'affermare le proprie differenze. Questa sistemazione può essere diretta o indiretta, può darsi, come un'immagine fotografica, in positivo o in negativo, può situarsi ai livelli superiori, inferiori o centrali delle gerarchie del potere come pure ai margini delle stesse, ma la volontà e l'energia che si producono nello sforzo per sancire la nostra affermazione, in un modo o nell'altro, contribuiscono soltanto al radicamento e all'accelerazione del processo di cui stiamo parlando. Lo si voglia o no, si nutra o meno la bella illusione che non sia così e che possiamo fare qualcosa perché non sia o non continui a essere così, questo è il nostro mondo, un «non-mondo» [7, p. 60], il mondo della tecnica in cui tutte le cose, ogni nostro comportamento o atteggiamento, qualsiasi luogo e spazio, le idee e i sentimenti, trasformati in mezzi [6, pp. 20-23], tendono a essere pensati in funzione della loro finalità, della loro calcolabilità, usabilità e manipolabilità. I prodotti della letteratura, come il resto dei prodotti, non possono evitare di essere retti in modo analogo da questa legge tecnica. In tutte le azioni dell'uomo, come pure in tutte le sue passioni passive e le sue impotenze (mero rovescio dell'azione) vige tendenzialmente questa legge implacabile, una legge che porta alla più evidente e irreparabile devastazione della terra e all'oblio della vita, una legge rispetto alla quale qualsiasi volontà di lotta, a favore o contro, probabilmente non farà altro che rimpinguare il colossale apparato della volontà di volontà e aumentare l'estensione del deserto.

Allo stesso modo in cui il pane sazia la fame e la televisione è a nostra disposizione per occupare l'ozio, per riempire quel tempo vuoto che il sistema ed essa stessa creano, che cosa sazia od occupa o riempie la letteratura? A che cosa è

funzionale, quale compito le è stato assegnato entro il sistema della nostra epoca tecnica?

Come il pane è sempre meno pane e sempre più un artificioso oggetto industriale, e il divertimento che la televisione ci offre è sempre più stupido e una dissanguante scimmiettatura di ciò che è divertimento e tutte le cose si allontanano sempre di più da se stesse per venire a costituire surrogati e produzione in massa di surrogati, produzione di indistinta e numerabile spazzatura, così anche la letteratura in generale, da un lato, si infanga nella produttività e nella vendibilità e, dall'altro, nella sua funzione di distrazione o svago. Ciò che si produce e vende e funziona come letteratura è al contempo, per lo più, produzione e vendita e funzionamento di surrogati, di prodotti per il divertimento e abbellimento di quel vuoto e brutto tempo che costituisce la maggiore creazione del sistema. «Questo romanzo funziona», dicono i critici a mo' di suprema adulazione; «Che il prodotto funzioni», invocano gli editori, i librai e i distributori; «Un romanzo che venda», sospirano tutti. Oppure: «Un romanzo molto divertente, molto distensivo, leggilo». «Un libro molto bello».

Divertimento, bellezza, funzionamento sembrano essere sostanzialmente e formalmente le grandi e reali esigenze che da più parti vengono additate come proprie dei prodotti letterari, per l'appunto ciò che tutti i satrapi e dittatori della storia non hanno mai esitato a offrire alle masse dei loro sudditi per ridurle al silenzio e soddisfarle: divertimento, bellezza, funzionamento. I mezzi di comunicazione tracciano instancabilmente il ferreo cerchio di questi valori, gli editori lottano per non essere secondi a nessuno e trionfare o sopravvivere in questo fiume di acque procellose, i distributori si limitano a distribuire ciò che galleggia e spicca per la sua lucentezza in queste acque, il lettore attinge soltanto da ciò che di più facile e scontato vi è, da ciò che gli uni e gli altri gli porgono a portata di mano, gli autori ridimensionano le loro problematiche e si piegano alle lusinghe del pubblico ricercando il trionfo numerico e l'affermazione e

plauso personale e, nel frattempo, nelle università i professori di letteratura tediano generazioni su generazioni illustrando loro i meccanismi di funzionamento delle opere letterarie come se mostrassero il funzionamento di un motore a scoppio o di un circuito elettrico, meccanismi che poi pretendono dovutamente storicizzati nel corso degli esami, ipotecando per sempre i desideri di lettura dell'ingenuo studente. Che funzionino i personaggi, che funzionino i temi o le trame o che funzioni lo stile perché possano occupare il proprio posto nei programmi scolastici, nella storia della letteratura, nelle classifiche di vendita, nell'apparato di produzione e, fundamentalmente, perché continuino a essere in grado di distrarre il tempo vuoto creato dal sistema, provocando così lo svilimento del tempo e della nozione stessa di divertimento. Perché continuino ad alimentare quella condizione di amnesia che ci impedisce di ricordare che l'intero edificio delle nostre costruzioni, in realtà, non ha fondo e poggia sull'abisso e che le nostre certezze sono solo episodi della storia della menzogna.

Fuori dal deserto

Tuttavia, è certo (e benché forse, tutto sommato, il risultato di tale certezza non si discosti molto dalla considerazione fatta appena sopra sulle nostre certezze in generale) che alcuni testi letterari «sono impregnati di ambizioni conoscitive ed etiche; non esistono solo per produrre un poco più di bellezza al mondo, ma anche per dirci qual è la verità di questo mondo e per parlarci di ciò che è giusto e ingiusto» [8, p. 91]. È certo che, mediante una appropriata utilizzazione degli specifici giochi della letteratura e una consacrata attenzione al nostro non-mondo e ai nostri linguaggi, forse alcuni testi letterari possono situarsi, in quanto sguardo, attenzione e scrittura, all'esterno, in quel di fuori costituito dai luoghi non ancora raggiunti dal deserto, dalla giungla di fabbricabilità e usabilità che invade ogni cosa e che concerne l'escrescenza cancerogena delle nostre città e dei campi che si prostrano al loro cospetto. Ciò che sta al di là della

giungla e del deserto (metafore che sottendono gli stessi meccanismi di progresso, di sopraffazione, di costruzione o distruzione, aspetti opposti della medesima realtà) è solo lo sguardo consacrato, l'ascolto del linguaggio, l'attenzione del pastore, e con questo sguardo, con questo ascolto e attenzione, il letterato che interpreti il suo compito come un pensare e auscultare il nostro non-mondo, come un'opera di comprensione e denuncia della condizione umana, come si diceva un tempo, del fondo ineludibile dell'uomo, oggigiorno può compiere solo una cosa: denunciare l'infelicità umana, denunciare il nonsenso, la perdita, l'oblio e lo smarrimento della vita, la disavventura dell'uomo, la sua solitudine e il suo terrore, descrivere il più fedelmente possibile questo mondo della tecnica che devasta la terra e, forse, innalzare un canto alla sopravvivenza, come nei romanzi di Joseph Conrad e del ceco Bohumil Hrabal. Può solo tentare di riuscire a produrre «uno squarcio nella realtà che sia al tempo stesso un barlume della sua contraddizione» [4, p. 162], perché la maggior potenza del totalitarismo tecnico si basa sulla sua mancanza di verità, poggia sull'abisso, come dio.

Forse solo la poesia, o certe forme e vette della poesia (evidentemente ormai totalmente cadute in disuso al giorno d'oggi e forse irrimediabilmente inusuali) sono in grado di rivelarci questa vita perduta, questo oblio, come testimonia Heidegger o García Calvo [4, p. 165]. E forse alla narrativa spetta soltanto un compito secondario, quello di mostrare, indicare, porre allo scoperto i mille volti della miseria del nostro tempo, le sue colossali proporzioni, le configurazioni attuali del dolore, l'inganno e la volontà degli uomini della nostra epoca. Per questo tutte le grandi letterature dei nostri giorni sono per lo più grida disperate, profonda e infinita disperazione con i suoi relativi sottoprodotti (l'ironia, la farsa e l'umorismo) quando, però, siano veri, essenziali e non siano stati degradati a ragione fondamentale di lusinga e svago. Per questo le grandi letterature dei nostri giorni recano i nomi di Fëdor Dostoevskij, Franz

Kafka, Samuel Beckett o Thomas Bernhard, le più alte vette della disperazione.

Questo tentativo di svelamento, di descrizione con i mezzi specifici di ogni genere letterario, non richiede, anzi forse al contrario lo esclude, il culto di ciò che, senza sapere il più delle volte di che cosa si stia in sostanza parlando, viene denominandosi col termine di realismo. Il cosiddetto realismo, tanto in una qualsiasi delle sue successive ondate e mode (dal costumbrismo ottocentesco al nuovo realismo nordamericano) quanto in ogni suo sottotipo, realismo sociale o socialista o comunista, realismo borghese o proletario e realismo sordido o immacolato o più o meno ricercato, nel pretendere di fare della mimesi, una rigorosa questione di esatto adeguamento alla realtà empirica, non solo elude tutte le problematiche attinenti alla selezione, distorsione e rifrazione dei fatti narrativi, ma ignora la questione più cruciale, l'elemento che costituisce il tesoro più pregiato della letteratura e la sua principale forza e ragione di speranza o di beneficio, e cioè che nella letteratura vige il principio, il postulato come si esprimerebbe un matematico, della mancanza di certezza della rappresentazione letteraria. La rappresentazione e la produzione letteraria configurano sempre una finzione e le stesse «convenzioni di veridicità», gli stessi «effetti di realtà» o gli stessi «connotatori di mimesi» non sono altro che semplici trucchi da prestigiatore funzionali a una diegesi, in cui sia i simbolismi sia le allegorie o, in genere, le rappresentazioni, in sostanza simboleggiano, allegorizzano o rappresentano se stessi, il proprio essere incerto e succedaneo.

Senza certezze

Questa intrinseca mancanza di certezza propria della letteratura, questa carenza di un piano primo, l'empirico, in grado di stabilire e prescrivere la verità della finzione, non solo fa della letteratura, di quella letteratura, per così dire, esigente di cui stiamo parlando in questi ultimi punti, un qualcosa di essenzialmente anarchico, caotico, sperimenta-

le, in cui si procede per tentativi, senza sicurezze, appoggi o ideologie sostenitrici, ma include il miglior antidoto rispetto a tutta una cultura e un pensiero occidentale che, soprattutto a partire da René Descartes e Friedrich Hegel, ha fondato la verità sulla certezza, sull'esigenza per la quale sia l'io dell'individuo che oggettiva e si oggettiva sia le sue rappresentazioni e produzioni dovevano essere fondamentalmente sicuri di se stessi. Questa sicurezza in se stessi, questa certezza della rappresentazione e della produzione che si manifesta nella sua veste moderna in modo definitivo con Hegel e che è implicita in tutte le ideologie moderne (comprese le ideologie militanti e trasformatrici della realtà posthegeliane: in sostanza i marxismi e perfino gli anarchismi quando vengono a escludere il principio di incertezza) sono alla base della devastazione della terra nel non-mondo dell'età della tecnica.

La letteratura ammette come postulato questa incertezza, questa insicurezza della rappresentazione, questa carenza di un sostrato prescrivente. In letteratura l'io del narratore, neppure quello autodiegetico, non è mai esattamente l'io dell'autore empirico in carne e ossa, ma è l'io di un'enunciazione situato entro il sistema dell'opera, proprio come ciò a cui maggiormente assomiglia la più accurata descrizione di un gabbiano non è altro che a quella stessa medesima descrizione di un gabbiano. La condizione che l'individuo moderno non può sopportare, a costo della dissoluzione, vale a dire l'esser sempre e soltanto l'io di una enunciazione e la sua rappresentazione, sempre, l'oggetto di questa enunciazione, è a mio parere una condizione inerente alla letteratura. E chi vuole spingere il realismo oltre al mero gioco di prestigio non fa altro che distruggere quel fondamento che rende in grado la letteratura di favorire uno sguardo esterno al deserto. Né la più precisa e straordinaria descrizione del paesaggio (Juan Benet) né la più dettagliata, prolissa e iperrealistica descrizione di una fetta di pomodoro (Alain Robbe-Grillet) né il più fedele quadro della noia borghese (Gustave Flaubert) sono più

certi in letteratura dello scarafaggio in cui si trasformò o credette di trasformarsi Gregor Samsa in *La metamorfosi* di Kafka. Realismo non si oppone a evasione, a fantasia evasiva, come cercarono di farci credere ai loro tempi i commissari comunisti responsabili della cultura. Realismo è, invece, evasione, un voler eludere l'impegno fondamentale della letteratura, è un tentativo di defilarsi e di non voler prendere il toro della letteratura per le corna, per il lato della mancanza di certezza e dell'assenza di un piano della realtà che non sia referenziale ma prescrittente. Questa carenza di certezza forse è in grado di metterci in comunicazione con l'abisso e con l'insicurezza su cui poggiano tutte le cose, compresi il moderno senso di certezza e la devastazione della terra di cui esso è responsabile.

Tuttavia, il mercato della letteratura fa ampia scorta e compie opera di divulgazione sia delle successive ondate di nudo e crudo realismo sia dei suoi apparenti opposti, le fantasie più o meno evasive o balorde. Entrambe vengono esaltate per il culto delle masse, entrambe sono promozionate come cultura popolare contrapposta al carattere elitario dei romanzi difficili. «In ambito operaio vi sono fiumi di questa letteratura a bruciapelo che non è destinata a cessare fino a quando i lettori non saranno capaci di disdegnare una simile brodaglia. Perché adulare i bassi istinti, la meschinità e la propensione melodrammatica delle maggioranze o delle minoranze?», diceva lo scrittore anarchico Felipe Alaiz verso gli anni Trenta [1, p. 49]. «Socialista o non socialista è indifferente, poiché ogni realismo è cristianesimo allo stadio terminale. Il realismo crede di opporre dei valori all'assenza di valori; vuole contrapporre un discorso morale e costruttivo al nichilismo delle società moderne. Tra lettori novizi questa menzogna ha una sua efficacia. Molte vendite di massa si basano su un patto di realtà tra lettore e scrittore che non è fondato sulla mimesi, ma sulla morale: un accordo che prevede l'individuazione e satanizzazione di un nemico. Gli schemi di realtà utilizzati dagli scrittori realisti sono equivalenti allo schema di trascen-

denza che adottavano i sacerdoti nei sermoni di un secolo fa» [2, p. 112], scrive attualmente lo scrittore Félix de Azúa. Tra l'uno e l'altro, tra il 1924 e il 1993, settant'anni di strascichi e di astratti e accademici dibattiti.

«Rappresentare gli uomini nell'atto di danzare come burattini, mossi da macchinari e da fili retti dall'alto», propone quale estetica letteraria García Calvo, «rivelazione, vendetta e liberazione, attraverso la ritmica imitazione delle azioni e dei movimenti» [5, p. 76]. Rappresentare gli uomini non come personaggi reali in carne e ossa, ma come burattini, privi per l'appunto di realtà, per accentuare, attraverso le varie forme dell'esagerazione, della rifrazione, la mancanza di umanità dell'umanità, la mancanza di un qualcosa, l'infelicità dell'ingiustizia e l'ingiustizia della infelicità umana. Burattini come i personaggi di Kafka o di Bernhard, come quelli che rivelano l'abiezione di ogni singola configurazione contemporanea della volontà nelle trame dei romanzi di Dostoevskij o di William Faulkner, come quelli che rivelano la miseria di ogni simulacro della società convenzionale nelle opere di Montague Rodhes James, Honoré de Balzac, nei primi grandi e presunti realisti. Burattini, tutto sommato, come noi stessi, oggetti del non-mondo della tecnica, le cui ansie, i cui desideri e fervori sono semplicemente pretesti e alibi per quella volontà di volontà che guida i nostri atti verso l'abiezione e la devastazione mediante l'infinita e totalitaria creazione di escrescenti surrogati.

Formaggi e vignaiuoli

Questo tipo di letteratura inteso come impegno assunto nei confronti della pratica conoscitiva (o del dubbio), come esigenza di svelamento della condizione umana, come tentativo di mostrare, di porre sul tavolo dell'elaborazione artistica le configurazioni del dolore, il senso e la miseria o la gigantesca imponenza del nostro non-mondo mediante la creazione di effettivi mondi di incertezza, questi tentativi compiuti generalmente nella condizione di disperazione più

grave, ironica o umoristica, non hanno nulla a che vedere, a priori, con l'ideologia professata dall'autore o con le sue buone intenzioni. L'impegno dello scrittore è nei confronti della letteratura, come tante volte si è detto, ma questo impegno può seguire le vie della produttibilità, della vendibilità e dello svago innanzi tutto, ridimensionare le proprie problematiche e ricercare nelle forme più svariate possibili il plauso di un ampio pubblico (creando, a questo proposito, prodotti di maggiore o minore qualità) oppure può invece intraprendere con decisione questo tentativo di vedere ed esprimere le configurazioni e le modalità di ciò che è, andando incontro a successi artistici nonché a sconfitte e rovesci nell'ambito dei risultati letterari.

I due compartimenti non sono stagni. Tutt'altro: alcune delle opere che in tutta la storia della letteratura hanno procurato maggior svago e piacere a livello di intreccio sono state al tempo stesso alcune fra le opere che da un punto di vista letterario si sono addentrate più in profondità nel cuore dell'uomo e del suo mondo. Queste, di solito, sono le migliori, ma il loro numero è ridotto e recano i nomi, per esempio, di *Don Chisciotte* o *Delitto e castigo*.

Allo stesso modo in cui il vero obbligo del formaggio consiste nel fabbricare un buon formaggio e quello del vignaiuolo, nel produrre un vino di qualità seguendo pazientemente le varie fasi di lavorazione e i procedimenti più idonei e scegliendo tra ciò che la terra e il clima ogni anno offrono loro, con intelligenza ed esperienza e senza inganni né fretta né supporto alcuno di artifici chimici (ma esiste ancora qualcosa di simile?), così l'impegno dello scrittore in quanto tale si espleta nel tentativo di realizzare una buona opera letteraria, in una qualsiasi delle modalità che abbiamo or ora descritto, e non ha nulla a che vedere con lo scontro politico e l'azione sociale per un dover essere, con la propaganda partitica o con la lotta e lo sviluppo in nome di un conseguimento ideologico. A meno che questo sforzo di rivelazione ed esposizione già di per se stesso rappresenti la miglior lotta e l'azione più stabile. A meno che non sia già

questa la miglior politica e l'opera di per se stessa fluisca verso qualche luogo, eserciti la propria azione costruttiva o distruttiva sui nostri «protocolli di esperienza» [3, p. 17]. Per questo, probabilmente, afferma Azúa che gli piace credere che «i romanzi stimolino la conversazione e la controversia e al contempo siano uno sprone all'azione» [2, p. 109]. «Non esistono romanzi di classe come non esiste astronomia di classe. Il bravo astronomo si guarderà bene dall'identificare qualsiasi forma di settarismo con la linea equatoriale» [1, p. 49], disse Alaiz negli ormai lontani anni caldi della lotta di classe. Scrittori provenienti dagli ambienti della sinistra, spinti dal desiderio di indurre alla rivolta o contribuire alla formazione di una società migliore, hanno prodotto infami obbrobri letterari, mentre scrittori di ideologia fascista hanno composto opere indelebili per la comprensione dell'uomo.

Albert Camus, Stig Dagerman o Ramón José Sender, scrittori libertari, sono creatori di un'opera letteraria di straordinario valore e *Lo straniero* o *Ormen (Il serpente)* o la fin troppo ignorata *Imán (Calamita)* di Sender (uno dei capolavori della letteratura del nostro secolo, che anticipa in modo grandioso di oltre dieci anni l'opera di Camus) sono insinuazioni di primaria importanza nella coscienza e nella condizione umana. Ma lo sono pure, e forse allo stesso livello, opere come *Viaggio al termine della notte* di Louis-Ferdinand Céline, scrittore fascista. Michail Bakunin, contrariamente a Pëtr Kropotkin [9, pp. 55-56], intuì perfettamente questo aspetto della questione, quando Richard Wagner, nelle barricate di Dresda del 1849, dopo avergli illustrato i progetti musicali che stava coltivando, fece una apologia dell'arte come mezzo di rigenerazione dell'umanità e gli dovette suggerire di porre la sua opera al servizio della rivoluzione. «Per la rivolta sono necessari caratteri energici e pronti all'azione, con la musica occorre fare musica, sondare il fondo ineludibile dell'uomo», così, presappoco, dovette rispondere al fragoroso colosso teutonico colui che, a questo proposito, nutriva scarsa fiducia nell'ar-

te impegnata [9, pp. 42-43]. Ciò che di ineludibile Wagner riuscì a percepire e comunicare con la sua musica non cessa di farci trasalire, ma nelle sue note riecheggia la musica della volontà di volontà che devasta la terra e in essa i nostri sforzi, coraggiosi e solo presumibilmente individuali, forse sono soltanto timide entrate di un cantante a un cenno del direttore d'orchestra.

traduzione di **Dante Bernardi**

Riferimenti bibliografici

1. Felipe ALAIZ, *Estudio y antología por Francisco Ferrer*, Júcar, Madrid, 1981.
2. Félix DE AZUA, *Algunas notas (particulares) sobre la novela*, in *Archipiélago* n. 12.
3. Gilles DELEUZE e Felix GUATTARI, *Kafka por una literatura menor*, Era, Mexico city, 1978.
4. Augustin GARCIA CALVO, *Eso y ella*, Lucina, Madrid, 1987.
5. Augustin GARCIA CALVO, *Noticias de abajo*, Lucina, Zamora, 1991.
6. Martin HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1989.
7. Martin HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1990.
8. Tzvetan TODOROV, *La critica de la critica*, Paidòs, Barcellona, 1991.
9. André RESZLER, *La estética anarquista*, Fce, Mexico city, 1974.

Pietro Toesca / *L'altro mondo di don Chisciotte* ●

Il personaggio creato da Miguel Cervantes tra il 1605 e il 1615 ha una precisa prospettiva politica: l'ordinamento sociale è giustificato dalla ricerca e dal perseguimento delle condizioni per la verità, la libertà e la giustizia di ciascun uomo. E l'uomo deve essere il primo operatore di questo ordinamento, grazie all'attivazione delle sue facoltà inventive. Così viene interpretato don Chisciotte da Pietro Toesca, che ha insegnato filosofia della storia e filosofia teoretica nelle università di Roma e Parma. Toesca attualmente insegna filosofia all'università territoriale della Rete delle piccole città (Orvieto, Cortona, Siena, San Gimignano e altre ancora), è inoltre responsabile dell'editrice Nuovi quaderni, dirige la rivista Eupolis. Tra i suoi libri Platone pensatore negativo (1986) e di prossima pubblicazione La rivoluzione di don Chisciotte. Teoria dell'intellettuale disorganico.

Don Chisciotte anarchico? La parola anarchia è fra le più disgraziate della storia del vocabolario (è usata come sinonimo di incontenibile disordine): e a rifletterci appena se ne capisce bene il perché. Coloro che ne sono contestati e combattuti sono proprio coloro che detengono il potere (l'archia), tutto il potere,

anche quello sulle parole, e ne possono manovrare il significato. Ma è questa la stessa sorte di don Chisciotte: non è egli il generoso, utopico, astratto scemo del villaggio, colui che si perde irrimediabilmente dietro a sogni inattuabili? E noi non viviamo certo in un mondo di sogni. Ma perché questa rinuncia, previa e infinitamente perseverante? Di qui parte don Chisciotte, dalla discussione di questo pregiudizio; noi possiamo invece vivere in un mondo degno di noi, adatto alla nostra grandezza, grazie alla facoltà del sogno, cioè alla capacità di cui siamo, tutti, dotati, di identificare ciò che costituisce la nostra vera natura (la nostra dignità), con la fantasia, con la ragione, con la parola, e di batterci per realizzarla e realizzare una società a sua immagine e somiglianza, con la generosa disponibilità, con la fede nella fecondità dell'esempio reciproco, nella forza di trasformazione reale dell'impegno personale.

Il tema non è secondario e affrontato di sfuggita, e quindi per derivazione, ma centrale. È proprio la letteratura la formidabile arma rivoluzionaria. Quando don Chisciotte privilegia le armi (il braccio) alle lettere compie una fondamentale restituzione semantica: le lettere intese come un puro confronto interno, un puro palleggiamento separato di immagini divertenti ed evasive (la cultura del curato e del barbiere, che sanno scegliere tra le idee innocue e quelle pericolose; che è poi già la cultura dei cantori ai banchetti dei Proci, spuntata di ogni forza emozionante e di giudizio), queste lettere servono a mantenere e a coprire la società ingiusta e ne rappresentano la mortifera metafora. La letteratura che conta, per la quale don Chisciotte vive lasciando la banalità della tranquilla apparenza, gettandosi a ogni sbaraglio per costruire un'immagine che venga poi eternamente raccontata, e sia riferimento inevitabile, capace di trasformare tutto il corso delle cose (basterebbe un solo cavaliere, ma vero... ; e caduto quello, un altro sarebbe pronto a sostituirlo...); e per la quale infine accetta serenamente la morte per assicurare a quell'immagine una definitività da cui con grande coraggio e modestia distacca infine la propria contingente persona, questa letteratura è la rappresentazione dinamica di ciò che l'uomo sa e può fare,

invitando e addirittura costringendo gli altri a confrontarsi con lui su questo principale terreno, a discutere il mondo dell'apparenza interessata.

Purché si esca felicemente e liberamente allo scoperto, nel fresco del mattino, disposti ad affrontare (senz'altro vero sostegno che la propria lucida determinazione) la torrida giornata di un viaggio nel piatto altopiano delle cose, tutte uguali a primo vedersi, già decise da chi vi si è più o meno comodamente sistemato, in un anticipato e assoluto esercizio di morte chiamato vita ordinata e rispettosa di tutte le regole.

Le regole del gioco

Ma quali regole, e chi dunque le ha stabilite? Prendiamo i duchi, ad esempio, gli splendidi duchi, splendidi perché dispongono di ogni splendida cosa liberi di giocare con essa, persino con don Chisciotte e Sancio che pensano di poter ridurre, come tutto, a puro oggetto di gioco. Le regole che essi stabiliscono sono regole del gioco. Prendiamo il re, colui a nome del quale le guardie conducono, incatenati, i delinquenti, che don Chisciotte incontra (come al solito casualmente: ma il caso è dappertutto, in un mondo governato a caso) cadendo dalle nuvole quando gli vengono presentati come forzati del re: ma sarà mai possibile, il re non dovrebbe essere il garante della libertà, colui che opera per fare tutti liberi, procurandone loro le condizioni e facendone emergere l'interiore capacità? Non sarà questo un mondo organizzato alla rovescia, dove poi i simboli più apparentemente pacifici (i mulini a vento) camuffano la forza della discriminazione, nascondono in sé i giganti che producono, con la sazietà di alcuni, il loro potere sulla fame di tutti gli altri? Per quale ragione ci sono le donzelle, le vedove, gli orfani, i deboli di ogni specie, gli sprovveduti di cui nessuno si occupa, non certo coloro che pure avrebbero il potere di difenderli e aiutarli, perché l'unica giustificazione del loro potere sarebbe infine proprio questa?

Don Chisciotte sa benissimo («So bene io chi sono!») che questo impegno non è opzionale né alternativo alla pari con qualsiasi altra attività umana: è una sacrosanta necessità, un

obbligo ineludibile. Quei poveretti non possono essere abbandonati, e chi è responsabile della loro esistenza di emarginati dev'essere smascherato, dev'essere denunciato prima di tutto alla sua stessa intorpidita coscienza. Don Chisciotte attacca tutti i suoi avversari (cioè coloro che custodiscono per forza d'inerzia quel mondo costruito sulla intorpidita coscienza) per fermarne il percorso mortale e dunque mortifero. Ridare libertà, verità, giustizia significa far rinascere alla vita, dare un senso alle vite sprecate di coloro che hanno perduto la ragione per celebrare i riti della propria quotidiana rinuncia, avendo sostituito ogni intrapresa personale di invenzione del mondo con l'esecuzione (in forma di vile acquiescenza o di aggressiva sopraffazione) di regole create apposta, e quindi eseguite apposta, con ogni fedele coerenza, per impedire l'invenzione.

Archè e archia

Don Chisciotte inventa il mondo con tutta la naturalezza e l'immediatezza di chi sa bene di scoprire l'acqua calda (come si suol dire); ma un'acqua calda a cui nessuno si accosta per timore di scottarsi, e perciò preferisce negare l'evidenza.

Questo è il senso di una battaglia essenziale, an-archica. Bisogna arrivare all'archè, al principio delle cose, del loro significato, smascherando la sua trasformazione in archia, in comando-potere che ha preteso di fondare tutto il significato, il valore e il diritto di movimento della realtà, su di sé, cioè sulla volontà arbitraria di coloro appunto che lo detengono, nient'altro che coloro che con la forza o l'astuzia l'hanno afferrato e se lo conservano gelosamente, e per far questo stabiliscono prima di tutto che i giganti sono mulini a vento, che pericolosi rapitori e sequestratori sono innocui frati in processione, che liberi uomini bisognosi di educarsi reciprocamente alla libertà e di acquisirne gli strumenti operativi sono pericolosi delinquenti da mettere ai ferri. Bisogna rifare tutto, ripartire dal principio, dall'archè, dalla semplice ma formidabile umanità dell'uomo: dell'oste a cui è ridata la dignità che si merita facendosi da lui armare cavaliere, cioè incaricare del vero potere liberante (il

servizio al bisogno); del contadino Sancio, riconosciuto capace e perciò fatto capace di governare con inaudita giustizia; delle donnine allegre e perdute, della sgraziata servotta Maritorna che in realtà racchiudono in sé lo splendore incancellabile delle vere principesse.

Don Chisciotte è incrollabilmente fedele a Dulcinea, cioè al simbolo dell'immagine. Egli non l'ha mai vista, può anche credere che, come gli riferisce Sancio, sia stata trasformata in rozza contadina dal mago Frestone suo nemico istituzionale (colui che appunto orchestra l'apparenza rovesciata, il sofista al servizio dei potenti, ovvero supremo potente egli stesso): ma potrebbe esistere e operare un cavaliere errante senza dama? No certo. Ma dunque basterà la dama immaginata a creare il cavaliere errante, a farlo esistere? Siamo seri, dice don Chisciotte: esiste forse mondo umano (buono o cattivo che sia, bello o brutto, giusto o ingiusto) che non sia prodotto dell'invenzione, cioè della forza creativa dell'uomo che interpreta la realtà identificandone i connotati (ecco la verità) e organizza poi lo spazio e il tempo in modo da trovarvi concreta risposta ai propri bisogni (a loro volta di giustizia, di libertà, di esercizio vitale?). Purtroppo, questa forza inventiva è ambigua, e tanto l'uomo può costruire il mondo a immagine di tale bisogno, quanto illudersi e ingannare i suoi simili con falsi oggetti di soddisfazione. Il mondo falsificato è il mondo dell'immaginazione perduta, quel mondo pragmatico che riduce il glorioso elmo di Mambrino ad ammaccata bacinella da barbiere, le sette deliziose stelle caprine da Pleiadi ispiratrici di racconti fantastici a punti precariamente luminosi in un cielo mai sicuramente libero dalla bassa nuvolaglia che ne può coprire alla vista l'immenso spazio, regno in verità del gigante Malambruno, visitabile soltanto con l'ingegnoso supporto del meraviglioso chiavelegno. Ebbene l'antidoto a questo tradimento, a questa autocastrazione dell'uomo è Dulcinea, l'ineguagliabile bellissima a porgere assoluto omaggio alla quale, con grande semplicità, don Chisciotte vuole costringere coloro che egli ha sconfitto in cavalleresca tenzone. Senza che essi l'abbiano mai vista: assoluto omaggio vuol dire conversione a

una logica totalmente, ma semplicemente, alternativa a quella della passiva immersione (con conseguente affogamento) nella relatività del dato, mai veramente giudicato se non visto nell'orizzonte intero del significato profondo della realtà.

L'uomo

Don Chisciotte non è soltanto grande cavaliere, ma uomo straordinario, unico: così scopre Sancio, poiché lo conosce dominatore dei significati, del volgere del tempo, dei valori per i quali importa ogni pena: egli ha «sotto le unghie» tutta la storia, e nulla gli sfugge. Cioè non gli sfugge il criterio di giudizio, non già l'accumulo delle mille notizie erudite, ma la capacità di orientarsi scegliendo (nei gloriosi precedenti di un'epoca scaduta ma per questo ormai senza tempo, non compromessa dai meschini interessi di chi vuole guidare la storia senza minimamente interrogarsi sul suo valore di luogo umano e dunque di giustizia di verità e di libertà) gli esempi che gli permettano di fare ogni cosa bene, con rispetto profondo di tutto ciò che esiste. Ovvero di tutto ciò che può esistere, che è la vera realtà.

La realtà è dunque il possibile? Anche in questo la storia della lingua, e dell'attività inventiva umana, per quella famosa ambiguità di cui sopra, è tutt'altro che limpida, anzi, assai contraddittoria. Il mago Frestone la domina, e questa volta (dal Seicento in poi) in forma di scienziato-imprenditore. C'è possibile e possibile: l'arco infinito della possibilità comprende anche l'accumulo indefinito dell'apparenza, di quella pura possibilità smisurata cioè non confrontata con il bisogno, che a sua volta dev'essere giudicato in vista di un'identità non indeterminata, ma precisa e assolutamente definita. Che cosa è l'uomo?

E dunque che cosa sono tutti gli uomini, che cosa è ciascuno di tutti gli uomini? Se il sapere non si affaccenda prima di tutto intorno a queste domande, a un mondo pieno di insensate offerte corrisponderà un mondo di richieste inevase e insoddisfatte (a chi chiederà un pesce verrà data una pietra). Sancio, che è venuto al mondo nudo e se ne andrà da esso altrettanto

nudo sa che questo riferimento assoluto ed essenziale può e perciò deve far da misura alle scelte di vita: il possibile non è né l'accumulo insensato, né il ripiegamento al dato eterodeterminato e deprimente, ma la verità nascosta, la dignità nascosta, l'invenzione libera e felicitante scoperta con la fedeltà e con il coraggio (l'interpretazione e l'impegno): anche Sancio ha imparato dal suo atipico ed eccezionale signore-padrone che in realtà il signore e padrone di sé è, unicamente, lui stesso, il grande uomo semplice la cui goffa apparenza rischiava di nascondere per sempre tanta preziosa realtà se non fosse intervenuta l'opera del mirabile don Chisciotte, a sua volta scopritore e inventore di sé per pura fedeltà all'esempio coraggioso degli antichi cavalieri. Amadigi di Gaula, supremo maestro!

L'intellettuale disorganico

Amadigi di Gaula, o don Chisciotte, l'intellettuale disorganico. Odisseo, alla corte dei Feaci, si commuove e si vergogna di se stesso (distruttore di rocche), per la denuncia che l'aedo Demodoco fa dell'impresa atroce dei Greci; dopo la strage dei pretendenti risparmierà (per intercessione di Telemaco) l'altro cantore, Femio, che ha invece genericamente e senza giudizio illustrato le imprese degli Achei per il divertimento dei padroni del momento; lo risparmierà solo perché possa raccontare finalmente l'impresa di giustizia. Qual è il modello della funzione sociale della cultura? Il regno di Alcino è già un regno di pace e di giustizia (i Feaci sono disposti ad affrontare l'ira di Poseidone per compiere un'opera di giustizia, accompagnando a casa l'esule Odisseo); in quel regno la verità può essere detta liberamente e l'uomo di cultura liberamente la dice, facendosi maestro di giustizia attraverso il giudizio. Nella società alienata il cantore servile, per salvare la pelle o per comodità di ufficio, vellica semplicemente le orecchie dei potenti. Don Chisciotte grida forte che una società ordinata si fonda sulla verità, sulla sua ricerca, sulla cultura come ricerca della giustizia; egli è organico all'utopia, che è il contrario esatto del potere. La cultura critica non si sottrae

all'obbligo della costruzione sociale ma, in quanto ne definisce i criteri, il suo compito principale è quello di capire quale società sia adatta all'uomo. Machiavelli ipotizza (ma neppure tanto: ce l'aveva davanti, perfettamente configurata) una società convinta dell'irrimediabile mistura di bene e male nell'uomo. Si trattava di comporre e utilizzare socialmente quella mistura, non di liberare gli uomini dalla loro contraddizione. Don Chisciotte è invece convinto proprio del contrario: governare è creare le condizioni della libertà, e perciò prima di tutto della giustizia e della verità come riconoscimento di sé e di altrui. Fare politica è educare l'uomo a se stesso, a essere all'altezza della propria immagine ideale, dove l'idea è poi una cosa concretissima, è la coraggiosa (folle!) spogliazione di tutto ciò che non ci appartiene ma appartiene piuttosto alla logica dei ruoli (alle regole del gioco) e che dunque soffoca l'unico valore a cui dobbiamo tenere, il sia pur piccolo ma assolutamente insostituibile contributo che ciascuno di noi può portare alla costruzione dello splendore del mondo.

La scrittura di don Chisciotte, poiché questo è il segreto di ogni grande scrittura, è il protagonista che si rappresenta obbligando senza scampo e senza scarti possibili il proprio scrivano a raccontarlo e a manifestarlo quale egli è, né più né meno; e Miguel Cervantes sa tanto bene questo che reduplica se stesso in questo semplice servizio di registrazione dichiarandosi traduttore di un misterioso autore arabo, Cid Hamet Benengeli e infine presta allo stesso don Chisciotte la voce per precisare ciò che lo riguarda polemicizzando contro chi già ne sta deformando l'identità, la scrittura di don Chisciotte è solare, limpida, solenne. Il suo viaggio è l'archè, il principio di un mondo, di un ordine del tutto inedito, se non nelle straordinarie vicende degli antichi, soprattutto i cavalieri erranti, gente che viaggiava senza sosta battendosi per il mondo come deve essere, contro il mondo come è stato costruito dai potenti, il mondo che ha trasformato i principi in copertura garantistica del dato vigente, della comoda nicchia di ogni pigrizia, cioè della mancanza assoluta di fantasia.

L'immaginazione al potere non è la formula bizzarra di

capricciosi bohémien che si sono rifiutati di uscire dal gioco dell'infanzia e che vanno dunque in giro con i ginocchioni pelosi e l'elmo di cartone senza celata (distrutta nel fondo di chi sa quale antico e avventurato baule). È la denuncia più radicale di ciò che manca alla società dell'archia, e che la fa disumana poiché l'immaginazione (il maginare di Dante; il pensiero altro di Atena) è lo strumento che l'uomo ha per costruire il proprio mondo, e senza di cui non sa neppure difendersi (come invece fa per istinto l'animale, o la pianta) dall'aggressività della natura, né utilizzare il rapporto con essa per integrarsi a essa e a un tempo assumerne gli elementi per la propria realizzazione distinta. Tristi, tetre, deprimenti società quelle che non sono illuminate dalla bellezza di Dulcinea, dalla vispa capacità di apprendere e di trasformarsi di Sancio Pancia, della inesauribile voglia di ricominciare dell'illustre cavaliere, sempre battuto, mai abbattuto, sempre indomitamente pronto a dimostrare, con la saggezza della sua follia, la follia della ragione tradita.

L'anarchia

Questa è dunque la vera nozione di anarchia, la denuncia dell'atroce disordine sociale. Atroce perché camuffato, perché padrone dell'apparenza efficiente, della pura casualità organizzata a necessità senza alternativa. S'intende così come la lotta contro questo cristallizzato monumento (cadavere?) sia estremamente difficile e pericolosa: tutti i concetti sono alienati e chiusi all'interno della scatola del puzzle da cui poi di volta in volta, a seconda delle necessità e senza alcun progetto costruttivo, ma solo di difesa dall'alternativa, gli scrittori del libro mastro dell'istituzione li traggono per far fronte alla minacciante novità, novità non di cose di atti o di fatti, ma di ottica e di criteri.

L'anarchia è il sogno di una società bollata come impossibile appunto da chi non sogna poiché ha esaurito tutta la sua intelligenza nell'assurda impresa di racchiudere se stessa nei confini della veglia intesa come attività di descrizione (oggi si direbbe di fotografia) del dato. Senza chiedersene mai l'origine,

né lo scopo. Poi salta fuori un don Alonso Chisciada qualunque che si inventa prima di tutto un nome egregio e lo inventa pure per il proprio cavallo, e in groppa a Ronzinante parte per rovesciare in primo luogo il vocabolario convenuto, cioè pattuito a suon di scambi di favori, di prebende, di assicurazioni sulla vita. Via dunque tutto questo, chiediamoci ancora una volta che senso abbia la vita, e soltanto da questo principio traiamo conseguenze di impegno reciproco arrecandoci gli uni agli altri luminosa felicità e aiuto a uscire dalle difficoltà della situazione.

Quasi rispondendo implicitamente alla domanda che gli farà il vecchio Nestore, da che parte stia il popolo, se egli abbia un buon rapporto con esso, Telemaco, che ha una grande fiducia nella parola e coraggiosamente affronta i pretendenti parlando direttamente a loro, ipotizza il metodo adatto appunto a convincere il popolo ad aiutarlo: parlare, parlare. «Così disse, crucciato, e gettò a terra lo scettro, / scoppiando in lacrime: gemito prese il popolo intero. / E qui tutti gli altri stavano muti, nessuno ebbe cuore / di ricambiare con male parole Telemaco». «Parlare, parlare, parlare». Questo fa don Chisciotte e risponde così a sua volta implicitamente ma di petto all'obiezione principe contro l'iniziativa solitaria o comunque di minoranza: come si può pretendere di cambiare lo scenario del mondo, così complesso enorme e consolidato, da soli e senza alcun potere? Obiezione compromessa dalla connivenza con la logica del potere, cioè con quello scenario per il quale la stessa ipotesi di cambiamento dipenderebbe comunque dalla forza di un potere analogo e coerente con tutto l'insieme, considerato strutturalmente inalternativo. Ma obiezione efficace.

La paideia

In realtà don Chisciotte compie l'unico gesto veramente alternativo possibile: si mette fuori lui da quella logica compatta e intraprende un lavoro di comunicazione e di convinzione della possibilità dell'alternativa mediante l'esempio trascinate, l'impegno personale, la parola e il gesto. Nella città greca questo lavoro, culturale e politico a un tempo, si diceva

paideia, e per Socrate era l'unica forma accettabile, anzi necessaria, di politica. *Paideia* vuol dire attività mediante la quale gli uomini scoprono la propria identità profonda, ciò che essi possono veramente al di là del compito casualmente ma costrittivamente distribuitogli dalla logica del potere costituito; scoprono in sé gli strumenti per esercitare la propria verità; sono indotti, presi dentro, a un'altra logica, quella della costruzione sociale comunitaria, per cui ogni valore è dichiarato sì ed efficacemente accessibile nella misura in cui è condiviso e perciò riconosciuto collettivamente, ma viceversa e corrispondentemente la collettività esce dalla sua informe figura di massa semplicemente manovrabile e diventa comunità solo se condivide un valore sociale trainante, se è dunque dinamizzata da un discorso che si rivolge alla sua intelligenza, e che prima di tutto di questa intelligenza tiene conto, come di principio operativo al quale poi dovrà fare riferimento ogni decisione riguardante la comunità. Così costituita e appunto mediante l'intelligenza permanentemente costituentesi. Non al papa o all'imperatore ci sarà dunque da appellarsi *ex informata conscientia*, ma al popolo: però, sempre, *ex informata conscientia*. Questa informazione (oggi si dice controinformazione) è il parlare, parlare, parlare. Il parlare insieme, mostrando con il gesto coerente come sia possibile l'alternativa.

Sancio, il contadino sempliciotto, che si imbarca nell'avventura con don Chisciotte soprattutto per il miraggio dell'interesse (qualche guadagno; una fetta di potere: il governo dell'isola), lascia maturare dentro di sé ben altra adesione, diventa interlocutore e specchio reale del suo signore: nella seconda parte del grande romanzo tale è il risultato dell'osmosi che, pur rimanendo la dialettica delle due esigenze, l'ideale e la concretezza, fin dall'inizio costituita dal dialogo cavaliere-scudiero, egli e don Chisciotte appaiono stampati nella stessa forma, e dalla bocca dello scudiero escono discorsi che non sfigurerebbero sulla bocca del cavaliere. Ma è solo un assaggio, o un saggio, sia pure centrale: le scene della grande burla, nel palazzo dei duchi, o le gioiose conclusioni di drammatiche avventure narrate e impersonate dai protagonisti di novelle

nell'osteria-castello sono ormai leggibili in una cifra interpretativa coerente con l'intenzione e la presenza di don Chisciotte, e quindi in vista della sua formidabile capacità di coinvolgimento. La dialettica minoranza-maggioranza passa attraverso la parola e il gesto comunicativo, oppure si perde e riproduce la forza omogeneizzante della logica costituita.

La funzione rivoluzionaria della letteratura

La prospettiva rivoluzionaria di don Chisciotte è sì oggettiva, riguarda la trasformazione delle condizioni sociali, ma egli sa che si tratta di società umana, e che queste condizioni sono anche e fondamentalmente soggettive, riguardano gli uomini come soggetti, le loro scelte, i loro pensieri, il loro sapersi e volersi come uomini. Questa è la funzione rivoluzionaria della letteratura: i suoi personaggi sono i reali interlocutori, i compagni di battaglia, di chi vuole trasformare la società. Il regno dei Feaci, o quello del popolo che non conosce il remo, né la spada, alla cui ricerca Odisseo parte per l'ultimo e conclusivo viaggio (e quando sarà tornato dopo averlo trovato potrà attendere sereno la morte che gli verrà dal mare, circondato da popoli beati); la grande Mancia attraversata dai generosi cavalieri erranti e dai loro altrettanto famosi scudieri, animata da osti-castellani, donnine allegre-principesse, duchi, baccellieri curati e barbieri, innamorati alla ricerca del loro amato bene, nobili che si convertono, ladroni con il vivo senso della giustizia, illuminata infine e definitivamente dalla bellezza di Dulcinea, dalla figura ormai intangibile e per l'eternità dell'illustre cavaliere don Chisciotte e da quella del suo socio fedele Sancio Pancia: questi sono i luoghi che ci assicurano che la rivoluzione è possibile, che essa è affidata principalmente all'immaginazione, alla capacità di inventare l'alternativa, la società ideale, e di crederci, affidandosi alla sua costruzione come a un processo in cui, reciprocamente, agiscono il soggetto pensante e generoso e la realtà via via trasformata e rinnovata.

A don Chisciotte, per la troppa lettura e per il poco sonno, gli si era disseccato il cervello: altrove, e ripetutamente, lo si mostra formidabile ragionatore. Soltanto quando si tocca il

tasto della cavalleria errante egli esce improvvisamente e irrimediabilmente di senno. In realtà il dosaggio tra la veglia e il sonno, la lettura e la follia, il ragionare e il riferimento alla cavalleria è il mirabile miscuglio che gli permette di uscire dai codici costrittivi dell'intelligenza descrittiva e servile: siamo all'inizio del Seicento, il grande secolo della ragione che già comincia a dilaniarsi tra la propria vocazione critica radicale e la propria disposizione coerenziale e costruttiva dei grandi sistemi (teorici e pragmatici), una ragione che ricapitola ogni prospettiva sul reale, assume dentro di sé tutti i percorsi dell'intelligenza, abbandonando all'ornamento e alla superfluità tutto ciò che ne rimane fuori, poesia, immagine, emozioni vitali. Don Chisciotte (e poco dopo di lui Blaise Pascal) contesta e denuncia fragorosamente questa riduzione pragmatica della ragione, che la fa scivolare (insensibilmente, direbbe Platone) nel suo opposto, nella difesa strenua del privilegio, del dato dogmatico, della semplificazione e procedurale e conclusiva: il mondo della ragione diventa, una volta ancora ma più di quanto mai sia stato, il mondo del ritorno dei conti, del dare-avere, del calcolo delle probabilità come criterio assoluto di orientamento. In tutto questo ordinatissimo mondo (ma quante guerre, quanto sangue, quanta sofferenza, quanta emarginazione, quanto spreco!) si dovrà ormai vivere, ma dovendo sempre più attribuire alla graziosa generosità dell'imperatore ciò che in verità ci appartiene per natura (è già il lamento del vecchio contadino della prima egloga di Virgilio).

Don Chisciotte percepisce con perfetta lucidità questa espropriazione e tenta una conversione a u: la ragione critica è quella, dev'essere quella che ci permette l'appropriazione personale di tutta la realtà, è quella che costituisce l'ottica impareggiabile della fantasia che, popolando il mondo di maghi ingannatori e dei loro instancabili avversari, i cavalieri erranti, e di donzelle e orfani e deboli bisognosi di soccorso, nonché di bellissime fanciulle ispiratrici di grandi imprese, costruisce un mondo straordinariamente aperto, molteplice, pieno di stimoli vitali. Un mondo in cui sognare non è evadere dalla cruda realtà, ma contestarne la crudeltà e impegnarsi a

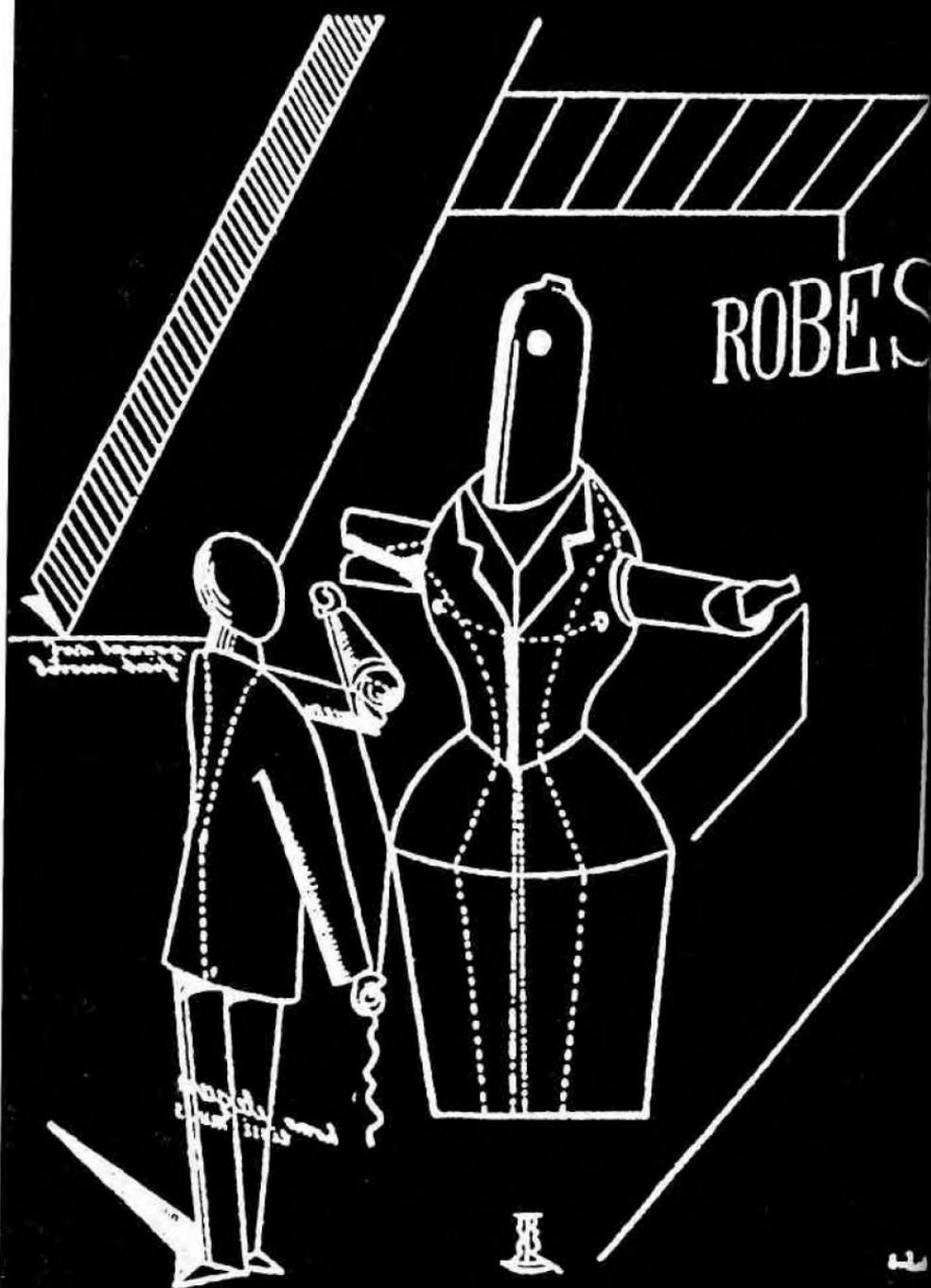
sostituirla con il generoso empito dell'amore universale (per la verità, la libertà, la giustizia). La facoltà del sogno: non un insegnamento secondario, opzionale, nel curriculum del diligente funzionario dell'efficienza, ma la facoltà centrale, il principio teorico e pratico, dell'università di coloro che si preparano a costruire un mondo adatto ai propri bisogni, alla propria mirabile capacità inventiva.

CONSTRUCTION

ROSES		CAMERA WORK	GABRIELE BUFFET		BLIND MAN
CARTES	SOIREE DE PARIS	DADA			WALTER CONRAD ARENTBERG
					ALFRED STIEGLITZ
TRISTAN TZARA				CROTTI	MARIUS DE ZAYAS
291				391	
				LOUÉ	VARÉSE
			MARCEL DUCHAMP	AISEN	GUILAUME APOLLINAIRE
		FRANCIS PICABIA			RIBEMONT DESSAIGNE

MOLÉCULAIRE

391



Carlo Pagetti / Kurt Vonnegut: una risata vi seppellirà ●●

L'ironia dissacrante, il gusto del paradosso, l'immaginazione contro il potere, l'ottusa brutalità delle classi dominanti, il tutto condito con una risata sarcastica. Ma le definizioni non riescono a circoscrivere Kurt Vonnegut, uno dei più geniali scrittori di questi anni. Dell'autore di Mattatoio n. 5, Elèuthera ha pubblicato Comica finale (1990), Perle ai porci (1991), La colazione dei campioni (1992), Le sirene di Titano (1993). Ecco come lo racconta Carlo Pagetti, docente di letteratura inglese all'università di Torino. Pagetti che ha cominciato a scrivere su Vonnegut (l'anarchico della fantascienza) alla fine degli anni Sessanta è, tra l'altro, autore di I sogni della scienza (1993).

«**S**e creature dei dischi volanti o angeli o chissà chi arrivassero qui tra cento anni e scoprissero che siamo spariti come i dinosauri, quale potrebbe essere il messaggio giusto, da lasciar loro, da parte dell'umanità, magari scolpito sulla parete del Grand Canyon? Ecco il suggerimento di questo vecchio scoreggione: Probabilmente avremmo potuto salvarci, ma eravamo troppo maledettamente pigri per provarci sul serio. E potremmo aggiungere: E troppo male-

dettamente mediocri. Così cala il sipario non solo per me, che ormai sono vecchio. Cala il sipario per tutti». Così Kurt Vonnegut jr., ormai settantenne, scrive in un suo recente pamphlet sull'inarrestabile degrado del pianeta Terra, *Fates Worse Than Death (Un destino peggiore della morte)*.

Vonnegut ha cominciato a pubblicare negli anni Cinquanta racconti e romanzi di fantascienza, regalando all'utopia negativa di George Orwell e di Ray Bradbury una vena parodica e beffarda. In Italia è arrivato grazie a case editrici di fantascienza (la Celt di Piacenza, la Nord di Milano), che non sono riuscite a imporlo al grande pubblico. Anche un paio di tentativi iniziali fatti dalla Rizzoli con *Ghiaccio-Nove* e *Madre notte* non avevano avuto esito brillante. Solo *Mattatoio n. 5*, uscito presso Arnoldo Mondadori nel 1971, aveva attirato l'attenzione di critici e lettori, aiutato sia dal successo del film di Walter Roy Hill, sia dalla fama crescente dello scrittore negli States, dove veniva salutato come uno degli alfieri del post-moderno.

La cultura italiana degli anni Novanta, forse perché si è formata anche nel nostro paese una sensibilità ecologica e una più attenta considerazione verso forme letterarie minori, è stata molto più gentile nei confronti dello scrittore americano di origine tedesca. Nel 1991 Vonnegut ha vinto il prestigioso Premio Mondello e, negli ultimi due-tre anni, ha visto ripresentate, o pubblicate per la prima volta in Italia, molte delle sue opere, da *Mattatoio n. 5* (Oscar Mondadori) a *Benvenuta nella gabbia delle scimmie* (Se), da *Galàpagos* a *Hocus Pocus*, usciti rispettivamente nel 1985 e nel 1990 e tradotti da Bompiani. Particolarmente meritorio è stato l'impegno di Elèuthera, che ha in catalogo *Comica finale*, *Perle ai porci, ovvero Dio la benedica*, *Mr. Rosewater* e *Le sirene di Titano*. Infine, prossimo è anche il recupero della spy-novel *Madre notte*.

Con il passare del tempo Vonnegut ha accentuato il suo linguaggio da profeta sarcastico e feroce dell'apocalisse. Anche il giudizio negativo che ha dato della riunificazione tedesca rivela lo scetticismo amaro del personaggio, che si

rifiuta di abbandonare la guardia. Del resto, non a caso le immagini ricorrenti della guerra che compaiono nelle sue opere sottolineano come l'umanità (e l'America in particolare) sia destinata a ripetere, di conflitto in conflitto, gli stessi tragici errori senza possibilità alcuna di redenzione: quasi cinquant'anni fa gli americani hanno raso al suolo Dresda, una città importante solo per le sue opere d'arte (*Mattatoio n. 5, Perle ai porci*), l'altro ieri hanno devastato il Vietnam, creando una generazione di spostati (*Galàpagos, Hocus Pocus*), ieri hanno applicato le stesse tecniche militari bombardando Bagdad. Oggi, tocca a Mogadiscio. Non v'è da stupirsi se la realtà si configuri come un unico immane rogo, forse prodotto dal sistema di propulsione di una colossale astronave planetaria, proveniente da Tralfamadore (*Le sirene di Titano*): in esso tutti i sentimenti e le aspirazioni dell'uomo si consumano e si disintegrano. Questo evento cruciale è destinato a ripetersi nella storia americana, dall'annientamento di Dresda allo spettacolo terrificante dell'incendio di Indianapolis in *Perle ai porci*.

Mentre si sforza di registrare su una pletora di foglietti e striscioline di carta le vicende spezzettate e frammentarie che compongono il mosaico di *Hocus Pocus*, ambientato in uno stravagante anno 2001 (allorché i giapponesi si sono comprati tutta l'America), il protagonista sottolinea: «Chi oserebbe predire cosa sarà nel 2021, di qui a due decenni? I due primi motori dell'universo sono il tempo e la fortuna». Il fato, non astrattamente cieco, ma plasmato dalla cecità pervicace degli esseri umani, dalla loro patetica debolezza morale e psicologica, stabilisce il corso degli eventi nella maniera più arbitraria e paradossale.

Compito del romanziere moderno (o post-moderno) è proprio quello di afferrare il ritmo grottesco della vita attraverso i ghirigori e le serpentine verbali che compongono l'intreccio narrativo. La risata dello scrittore, che si serve spesso del nonsense o del black humour, è spesso cattiva e demenziale come il sogghigno di uno dei personaggi di Jack Nicholson, o esprime l'amaro cinismo di Jack Patton, uno

dei personaggi di *Hocus Pocus*, che sghignazza a crepappelle di fronte a ogni situazione, e che muore fulminato da un cecchino nemico a Hué, nel Vietnam. La storia della civiltà è un cumulo di menzogne e di sconfitte, come comprende l'eroe di *Hocus Pocus*, che ha trovato rifugio tra i libri di una enorme biblioteca «fornita di ottocentomila volumi cui nessun altro era interessato». «Questa biblioteca è piena di storie di presunti trionfi, il che mi rende molto sospettoso. È fuorviante per la gente leggere di grandi successi, dal momento che, anche per le persone di medio ceto, e di ceto elevato, bianche, stando alla mia esperienza, la norma è il fallimento. Non è giusto, verso i giovani in specie, lasciarli del tutto impreparati andare incontro a mostruosi pasticci e madornali situazioni da farsa tragica o peggio, molto peggio». Se, probabilmente, l'autore che più ha agito su Vonnegut è stato, accanto all'ultimo Mark Twain tragico e visionario nelle *Lettere dalla Terra*, Jonathan Swift, si tratta dello Swift che, alla fine dei *Viaggi di Gulliver*, presenta il suo equilibrato eroe settecentesco schiacciato nella morsa di un'esperienza che gli ha mostrato la condizione umana incarnarsi nei bestiali Yahoos, ma anche nella glaciale razionalità dei Cavalli Saggi. Billy Pilgrim, l'alter ego di Vonnegut, capofila di tanti stralunati eroi dello scrittore americano, che ha assistito da prigioniero al bombardamento di Dresda, discende insomma da Lemuel Gulliver, il quale, tornato finalmente a casa, va a vivere nella stalla, preferendo i cavalli ai familiari, per stendere il suo spietato resoconto delle follie della sua razza.

Ma forse non è proprio così. Un'altra fondamentale caratteristica della narrativa di Vonnegut è l'individuazione dei rappresentanti dell'umanità in personaggi menomati nella mente e nel fisico, veri e propri freak da baraccone del circo, grotteschi come il mostro di Frankenstein (esplicitamente evocato in *Comica finale*), eppure, a modo loro, dolenti e martoriati cittadini di un assurdo universo, capaci di piangere sulle sue miserie, di suscitare pietà e commiserazione, come i poveri marziani massacrati in *Le sirene di Titano*.

Un elemento di totale e assurda casualità, applicato agli stessi principi e ai miti scientifici dell'evoluzionismo darwiniano, può essere così rettificato e come addolcito nello sviluppo paradossale e nella conclusione delle vicende narrate in *Galàpagos*, probabilmente il più completo romanzo di Vonnegut dopo *Mattatoio n. 5*. Le Galàpagos sono le isole, non lontane dalla costa dell'Ecuador, nel cui intatto ambiente naturale Darwin fece alcune delle sue osservazioni scientifiche più importanti. Sulle Galàpagos si rifugiano i resti della razza umana, quando si è compiuta l'inevitabile apocalisse, onde preservare e continuare la specie. Ma i meccanismi darwiniani fanno cilecca. Infatti un fato beffardo provoca, pagina dopo pagina, l'eliminazione di coloro che sembravano più forti e più intelligenti, i più adatti alla bisogna. Ma non sono proprio loro i responsabili del crollo della civiltà? L'umanità del futuro, affidata ad alcuni avanzzi genetici, verrà gradualmente modificata fino a tornare al suo elemento primordiale, il mare, in una sorta di regressione biologica, che restituisce ai nostri discendenti, con le pinne, innocenza e spensieratezza, ma li priva di un organo ritenuto a torto o a ragione indispensabile: il cervello.

La parola a Vonnegut

Ho conosciuto Vonnegut, nel 1991 a Mondello, salutandolo come fosse un vecchio venerabile amico, mai incontrato, sempre conosciuto, almeno dagli anni Sessanta, quando già lo leggevo e scrivevo di lui. Alto, baffuto, rugoso, Vonnegut mi osserva con gli occhi azzurri, pazienti e malinconici, di un vecchio tricheco tartassato da fotografi e intervistatori. Interpreta con molta misura il suo ruolo di scrittore famoso, che non rinuncia del tutto a travestirsi, in qualche momento, da *fool* un po' illetterato e un po' sempliciotto, alla ricerca della verità in un mondo stolto e indifferente.

La citazione che introduce *Galàpagos*, tratta dal Diario di Anna Frank, recita: «Nonostante tutto, io continuo a credere nell'intrinseca bontà del cuore umano». C'è ancora speranza per l'umanità? O, visto

il terribile destino di Anna dopo che scrisse queste parole, la citazione è un amarissimo memento che l'umanità si è macchiata dei crimini più atroci verso i suoi esponenti più puri e fiduciosi?

La mia sensazione è che siano sempre esistite persone coraggiose e consapevoli. C'è una dignità umana che va riconosciuta e che si manifesta nei luoghi più spaventevoli. Tu sei stato ad Auschwitz? Io sì, ho visto il campo di concentramento nazista. C'erano le valigie allineate di coloro che lì sono stati sterminati, e i loro nomi. Franz Kafka, la sorella dello scrittore...

Che cosa pensi oggi, dopo tanti anni, delle tue origini come scrittore di fantascienza?

Il tempo mi ha trattato bene. Le mie prime opere sono state spesso ripubblicate e tradotte. In Italia e in Giappone ho avuto le edizioni più belle. Ho cominciato a scrivere fantascienza perché possedevo una formazione tecnica, scientifica. Ho lavorato, dopo la fine della seconda guerra mondiale, alla General Electric, vicino a New York, e lì ho visto nascere il futuro. Gli uomini venivano sostituiti dalle macchine di nascosto. Ho visto macchine incredibili, dalle forme simili alle sculture di Brancusi. Ho visto venire alla luce i primi computer. E tutto questo avveniva in segreto.

Ti piace la fantascienza?

Dipende. Mi piace, ad esempio, Arthur Clarke, uno scrittore che ha una solida preparazione scientifica. Molti scrittori di fantascienza, però, non hanno fatto altro che trasferire nello spazio le storie western, o altre trame del genere. Non mi pare che questo significhi molto, in termini letterari. E poi io non ho mai creduto che, viaggiando nello spazio, si arrivi da qualche parte. Non abbiamo né i soldi né il tempo per lanciarcì nelle imprese spaziali. Non portano da nessuna parte.

Come è giusto che sia per uno scrittore americano di prima grandezza, il tuo nome è stato accostato a quelli di Mark Twain, di Ernest Hemingway, di Jerome Salinger. Io penso, oltre che a Swift, a Joseph

Conrad, che scriveva in inglese ma non dimenticava le radici polacche. In *Galàpagos* c'è un personaggio che si chiama Jimmy Wait, come nel *Negro del Narciso*. Ti va di essere accostato ai maestri del romanzo moderno?

Certo, anch'io faccio parte della civiltà occidentale, di una certa tradizione, naturalmente. Quella di François-Marie Voltaire, ad esempio. Però, come ho già detto, ho avuto un'educazione di tipo scientifico. Mi avvicino alla grande letteratura come mi capita, pronto ad apprezzarla di volta in volta. Sostanzialmente, io cerco di non dire bugie. Questo io cerco di fare.

I tuoi romanzi esprimono tutta la tua amarezza per gli errori della civiltà occidentale. Anche nelle tue ultime opere, malgrado gli avvenimenti recenti, come la caduta del muro di Berlino, tu appari molto pessimista sulla possibilità che l'uomo voglia salvarsi dalla catastrofe.

In America si arrabbiano perché continuo a pensarla così. Ma come si fa a ragionare diversamente? E in quanto alla riunificazione della Germania io, che sono di origine tedesca, so che la Germania unita non ha portato che sciagure. Le cose più belle che ci ha dato la Germania non hanno nulla a che fare con la sua unità politica. Perché dovrei rallegrarmi, allora?

Dove ha cominciato a degenerare la cultura moderna? In *Galàpagos* si direbbe da Charles Darwin. È importante Darwin?

Certo! Darwin è stato la causa dell'abbandono della fede cattolica da parte dei miei antenati. Dopo Darwin, tutte le superstizioni, le fedi, le concezioni del mondo hanno dovuto essere riformulate. Anche per questo parto da Darwin in *Galàpagos*. Il punto di arrivo è un'altra cosa.

Nobile dinosauro

Il mondo rotola verso l'inevitabile catastrofe. Vonnegut lo ripete con l'autoironia, l'ostinazione e l'umiltà di un

vecchio un po' rincitrullito, che soffre di mal di schiena e perde il biglietto aereo per New York, cosicché, tra un'intervista e l'altra, i suoi ospiti devono accompagnarlo, per la denuncia, al commissariato di Palermo, che certo di cose deprimenti ne avrà viste non poche. E tuttavia, se in attesa della fine, riusciamo ancora a ridere e a indignarci, a commuoverci per Billy Pilgrim o per Eliot Rosewater, per le infantili creature marine delle Galàpagos o per le avventure picaresche di Eugene Debs Hartke, l'eroe di *Hocus Pocus*, lo dobbiamo a questo stravagante moralista, carico di umori anarchici alla Henry David Thoreau, ma ormai disincantato osservatore d'una battaglia perduta. Si sente anche lui, forse, un nobile dinosauro, rassegnato a scomparire, pronto a lanciare un ultimo grido di scherno contro la sua stessa pazzia dannata.

Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



On voit autrement les images et les mots dans un tableau :

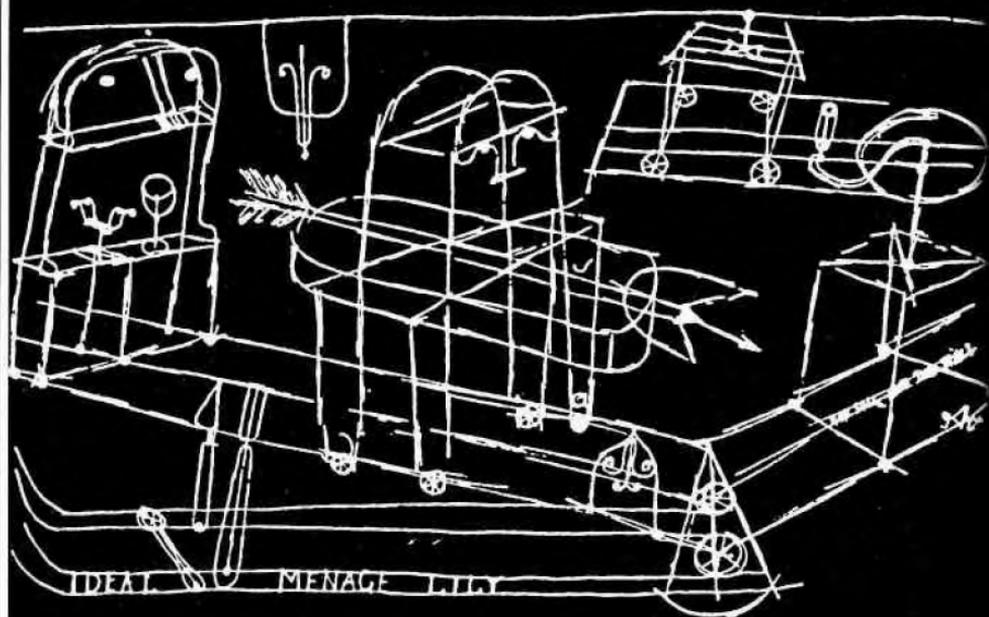


Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images :



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image :





*John Brennan e Michael Downs /
Ursula Le Guin: ambigua utopista*



Due pianeti vicini, ma completamente diversi. Urras ha un regime capitalista, mentre la società di Anarres è anarchica. Shevek, scienziato di Anarres, decide di andare su Urras. Perché? Questo è l'interrogativo che percorre The Dispossessed: an Ambiguous Utopia (I reietti dell'altro pianeta, 1976) di Ursula Le Guin, il primo romanzo di fantascienza che problematizza una società anarchica. Ma Anarres non è un mondo perfetto, scrivono John Brennan e Michael Downs (autori di questo saggio pubblicato su Writers of the 21 Century. Ursula Le Guin, 1979, con il titolo Anarchism and Utopian Tradition) e qui sta l'ambiguità rispetto alle fittizie armonie descritte nelle utopie. Brennan, docente di letteratura inglese, e Downs, professore di scienza della politica, insegnano alla Indiana university-Purdue university di Fort Wayne. Le Guin, autrice di fantascienza e fantasy, ha scritto tra l'altro: Sempre la valle (1986), Il pianeta dell'esilio (1979), Il mondo della foresta (1977), La mano sinistra delle tenebre (1969). Elèuthera ha pubblicato nel 1987, L'occhio dell'airone.

LIl concetto di «utopia anarchica» può apparire a tutta prima una contraddizione in termini. In effetti l'anarchismo, come teoria politica, è eminentemente antipolitico, rifiutando qua-

lunque forma di autorità e governo come inutile e oppressiva. La tradizione utopica, invece, nella sua ricerca di ordine e giustizia nelle cose umane, ha sempre visto lo strumento chiave per la riforma della società nello stato, che gli anarchici viceversa combattono. Mentre gli anarchici vedono nello stato la fonte e la legittimazione della disegualianza e dell'oppressione sociale, i teorici dell'utopia sperano di sradicare l'ingiustizia usando lo stato per realizzare «l'unione perfettissima». Pëtr Kropotkin, teorico dell'anarchismo, usava il termine utopico per indicare quelle teorie sociali artificiose che, a differenza da quelle anarchiche, si fondano su concezioni aprioristiche dell'umanità e non sulla conoscenza di quanto realmente accade nella società. Nel suo famoso articolo scritto per la voce «anarchismo» dell'undicesima edizione dell'*Enciclopedia Britannica*, citava come primo importante pensatore anarchico Zenone di Cipro, «che contrapponeva chiaramente all'utopia statalista di Platone la concezione di una libera comunità senza governo».

Un altro filosofo anarchico, però, ha messo in discussione l'incompatibilità tra anarchismo e utopia. Nella sua risposta alla critica di Karl Popper alla *Repubblica* di Platone, Herbert Read trova infatti la concezione utopica pienamente accettabile da un punto di vista libertario in quanto rappresentazione concreta e vitale di un ideale che ha lo scopo di indirizzare l'azione umana e assoggettarla alla ragione. Da tale punto di vista la visione utopica è necessaria alla società in quanto produce ideali attraverso i quali la società tenta di trascendere se stessa e l'uomo può davvero dire di creare ed elevarsi così al di sopra del «mero esistere». Lungi dall'essere una trappola totalitaria, il pensiero utopico è il «principio di ogni progresso». La tendenza all'autoritarismo che si manifesta nel concepire la società ideale, è dovuta a un eccessivo amore per l'ordine, per «le cose precise», che è una caratteristica umana come lo è il desiderio di libertà. Quindi le utopie che rispettano «la libertà organica di vivere» sono in armonia con gli ideali libertari.

Entrambe queste concezioni dell'utopia, quella rigorosamente critica di Kropotkin e quella più aperta di Read, devono

essere tenute presenti accostandosi al lavoro di Ursula Le Guin *The Dispossessed: an Ambiguous Utopia* (*I reietti dell'altro pianeta*), perché ha a che vedere sia direttamente sia indirettamente con l'anarchismo e con la tradizione utopica. Già il titolo richiama il titolo inglese (*The Possessed, I demoni*) dell'opera di Fëdor Dostoevskij su Sergej Nečaev e il suo gangsterismo nichilista, un movimento in qualche modo collegato all'anarchismo. Comunque, nel suo significato più immediato, il termine «dispossessed» si riferisce all'abolizione della proprietà, elemento centrale della concezione anarchica e fondamento della società odoniana. In diverse occasioni Le Guin ha indicato la propria preferenza per l'anarchismo come ideale politico e ha affermato di aver scritto *The Dispossessed* allo scopo di rappresentare per la prima volta quel tipo di ideale in un romanzo. D'altro canto, il sottotitolo dell'opera (*Un'utopia ambigua*) indica che essa deve essere letta come un contributo alla tradizione utopica, mentre la sua stessa struttura, che alterna capitoli nei quali si narra delle esperienze di Shevek su Urras con episodi della sua vita su Anarres, riporta alla dialettica tra vecchio e nuovo mondo tipica della critica utopica.

Però, quale che sia il rapporto del romanzo con la tradizione utopica e la filosofia dell'anarchismo, *The Dispossessed* non è l'ingenua celebrazione di una vecchia teoria rivoluzionaria. Come tutta l'opera di Le Guin, sempre perfettamente a suo agio nella rappresentazione di un futuro lontanissimo eppure così abilmente semplice nella caratterizzazione dei personaggi, negli avvenimenti, nei dialoghi, nella descrizione dei sentimenti, il romanzo può essere visto come una critica penetrante di ogni esperienza utopica, anche quella anarchica, e tale critica solleva problemi fondamentali per la teoria politica. Questo romanzo può essere analizzato come un saggio su di un'idea politica. Secondo Read un'attività estetica come la narrativa ha tra l'altro lo scopo di «concretizzare e rendere vivi gli ideali». In tal senso, sebbene sia un semplice racconto di fantascienza, *The Dispossessed* ha un carattere filosofico non inferiore, tanto per fare un esempio, alla *Repubblica* di Platone o ai trattati sul governo di John Locke.

Per cominciare, chiediamoci perché *The Dispossessed* rappresenta una «utopia ambigua». Per certo l'autrice non intende limitarsi a sottolineare il contrasto delle diverse società presenti nei due mondi. Dopo tutto, un contrasto del genere è in qualche modo una *conditio sine qua non* della letteratura utopica. L'ambiguità è caratteristica costante in ogni insediamento e in ogni attività: «Là dove esso attraversava la strada non c'era alcun cancello ma una pura degenerazione geometrica, una linea, un'idea di confine. Ma l'idea era reale. E importante. Per sette generazioni non c'era stato niente di più importante al mondo di quel muro. Come tutti i muri, era ambiguo, aveva due facce. Ciò che stava dentro di esso o fuori di esso dipendeva da quale parte del muro si stava». Il romanzo prende in considerazione ambiguità di diverso tipo e a livelli differenti. Ha anch'esso due facce (come forse tutta la narrativa), nel senso che presenta al lettore due sistemi sociopolitici (Anarres e A-Io), due sistemi di valori (uno anarchico e l'altro fondato sulla proprietà), due concezioni della fisica (sequenzialista e simultaneista) e due principi cui obbedire (l'individuo e la società). E anche alla sua conclusione il romanzo è ambiguo, perché non risolve le tensioni che tutte queste doppie realtà inducono. Per chi è alla ricerca di certezze, può essere una conclusione insoddisfacente: l'ambiguità viene accettata eroicamente piuttosto che essere sfuggita o ignorata. Le Guin non ci presenta una visione utopica in cui tutti i conflitti sono riconciliati, tutte le contraddizioni sono superate.

Nella tradizione filosofica occidentale, la fonte principale dell'ambiguità è la natura della nostra conoscenza del mondo, con i suoi modelli contrapposti di soggettivismo o oggettività. In *The Dispossessed* tali modelli contrapposti, che sono spesso il tema di un'educazione sentimentale, generano esperienze che plasmano i successivi atteggiamenti di Shevek, il protagonista del romanzo, di fronte agli scopi dell'esistenza umana. Un vecchio incidente, e cioè il tentativo del giovane Shevek e dei suoi amici di scoprire il senso dell'esperienza concreta dell'imprigionamento, costituisce una parte importante di come Le Guin sviluppa questo tema attraverso l'uso dell'«idea

di limite» (di cui il muro è simbolo).

A tutti i bambini di Anarres viene raccontata la leggenda dell'imprigionamento di Odo, la «madre fondatrice» dell'anarchismo odoniano. In una società priva di prigionieri questa storia ha gradualmente acquistato le proporzioni e la funzione del mito. Sostituisce l'esperienza diretta della privazione della libertà, una visione da incubo della condizione più terrificante e detestabile che possa esistere. Una volta messo in discussione, come fanno i bambini del gruppo di ricerca di Shevek, l'orrore fattuale e oggettivo dell'imprigionamento può risultare minimizzato o anche messo in ridicolo. Però, quando Shevek e i suoi amici mettono alla prova il mito trovano che la mancanza di libertà è insopportabile esattamente come era stato loro insegnato. Questo incidente dimostra come l'esperienza impersonale e «di seconda mano», offerta da una leggenda di socializzazione, possa essere messa a confronto con l'esperienza diretta, personale, di prima mano. Nella sintesi che risulta da tale confronto la verità astratta, alienata, si personalizza, ma può anche venir cancellata. Il mito risulta comunque distrutto, perché gli viene attribuita una base scientifica o viene provato come falso.

Lo stesso Shevek rimane profondamente impressionato da questa esperienza. Come conseguenza, fa della rimozione di tutti i muri la missione della sua vita.

Il muro

L'educazione di Shevek include diversi esempi di muri che sottraggono la verità all'esperienza diretta delle persone. A otto anni aveva portato in discussione una delle prove paradossali dell'impossibilità del moto che vengono attribuite al nome di Zenone di Elea. Il suo insegnante lo aveva accusato di «egoizzare» (termine odoniano usato per indicare l'atteggiamento di chi pone il proprio interesse personale al di sopra del bene della società) e non aveva permesso al gruppo di apprendimento di prendere in considerazione il paradosso. Separato così dai suoi compagni, Shevek aveva cominciato a cercare una soluzione al problema, fino a rendersi conto che è

la matematica, la meno ambigua delle forme di comunicazione, la chiave di tutto: «Vedendo i numeri si può vedere l'equilibrio, l'andamento. Si possono vedere le fondamenta del mondo. E accorgersi che sono solide».

Oltre alla tensione derivante dal conflitto tra oggettivo e soggettivo, il giovane Shevek ha sperimentato un altro tipo di tensione, quella prodotta da una società che, deliberatamente o no, esclude un individuo semplicemente non mostrando interesse per il suo lavoro, attribuendo a esso nessun valore. La società di Anarres, il cui anarchismo in teoria dovrebbe avere lo scopo preciso di assicurare la massima espressione del potenziale di ogni individuo, non solo esclude gli individui insoliti (Shevek, Bedap e Tirin subiscono tale esclusione) ma impedisce anche qualunque forma di contatto con Urras, che ai fini pratici rappresenta il resto dell'universo. «Andrò ad Abbenay a demolire i muri», aveva detto Shevek tornando su Anarres per lottare contro quelli che, anche in una società anarchica, avevano creato centri di potere e se ne erano impadroniti. Il suo proposito di recarsi su Urras, contravvenendo all'opinione popolare così abilmente manipolata dai suoi oppositori, deriva dalla stessa origine.

Mentre si trova su Urras, però, Shevek riesce a demolire qualche muro, in un paio di occasioni. Le ultime conversazioni con il suo cameriere, Efor, indicano che la sofferenza e la necessità possono essere fondamento della conoscenza propria e altrui, e che tale conoscenza, che pure non è di tipo matematico, è valida sia per comunicare con gli altri esseri umani sia per agire insieme a essi. Durante l'insurrezione che si verifica anche in conseguenza del suo desiderio di rinnovamento e libertà per le masse di Urras, Shevek riscopre il dolore come un'esperienza per niente ambigua, ma al contrario fondamentale, comune. Se qualcuno parla delle proprie sofferenze, costui può essere capito, se la sua esperienza riesce in qualche modo a oltrepassare i muri che si frappongono. Che sia questa la base su cui unire la società nel mondo nuovo non è del tutto chiaro, ma sembra essere sufficiente per Shevek e i suoi compagni. Così, l'ambiguità che eleva muri tra gli individui

può essere superata abbastanza spesso da permettere che cresca la felicità e la speranza, e che vengano creati spazi per la vita degli esseri umani; ma non è mai un trionfo totale o universale contro i muri dell'ambiguità. Shevek continua ad avere problemi di comunicazione con i suoi amici più intimi, nonostante la mancanza di ambiguità del loro rapporto. Si ha l'impressione che, a dispetto di tutti i suoi sforzi, il desiderio di Shevek di unire le società fondate sulla proprietà (anche proprietà di stato) presenti su Urras con la società «spossessata» e anarchica di Anarres non si realizzerà mai. Il romanzo termina, però, con un'ambiguità finale che forse nega il regno finale dell'ambiguità. Nella conversazione che ha con Keng, l'ambasciatore terrano, Shevek si dice convinto di aver finalmente creato la teoria unificata del «campo temporale generale», un'invenzione in grado di consentire l'applicazione a livello tecnologico della transilienza nota come ansible, un dispositivo che renderà possibile la comunicazione istantanea attraverso i mondi conosciuti, unendo così tutti i gruppi umani in un'unica fratellanza universale.

Il romanzo si conclude con il ritorno di Shevek su Anarres, dopo l'apparente fallimento del suo tentativo di unificazione con Urras, cosicché almeno per il momento non ci sono muri da demolire. Ma il funzionario hainish, Keto, che Shevek ha incontrato per caso al ritorno dalla sua impresa fallita, sembra essere arrivato a uno stadio mentale che lo può unire a Shevek in modo diretto e profondo: «Abbiamo provato tutto. L'anarchismo, e il resto. Ma io non ho provato tutto. Dicono che non c'è nulla di nuovo sotto il sole. Ma se ogni vita non è nuova, ogni singola vita, allora perché siamo nati?». «Siamo i figli del tempo», rispose Shevek, in pravico. L'uomo più giovane lo guardò per un momento, quindi ripeté le sue parole in iotico: «Siamo i figli del tempo».

Forse l'uomo di Hainish troverà uno scopo comune con l'uomo di Anarres, perché a quanto pare ha superato le egoistiche limitazioni di Urras ed è meno lontano dai principi di Odo. Comunque, l'espressione «siamo i figli del tempo» riassume il tema dell'ambiguità presente nel romanzo. Forse

non è eccessivo sperare che il sistema comunicativo che risulterà dalla soluzione matematica del paradosso di Zenone a opera di Shevek (che dopo tutto equivale all'unificazione delle teorie della sequenza e della simultaneità) sarà davvero in grado di riunire le razze umane in un'ecumene di pace e conoscenza. È questa l'utopica visione finale del romanzo. Ma forse è davvero eccessiva, come speranza. Per raggiungere la saggezza temperata di una visione matura i figli del tempo devono soffrire l'esperienza, come gli hainish.

Uno dei motivi per cui *The Dispossessed* può essere chiamato un'utopia ambigua è che la narrazione non tenta di dissipare le tensioni apparentemente intrinseche all'esperienza, dovute al dualismo tra conoscere ed essere. Un altro motivo, che ha rapporto con il tipo di narrativa (siamo in presenza di un romanzo utopico, non di una novella utopica) è che, come i suoi personaggi, il romanzo è un prodotto del tempo. Dopo tutto i racconti di utopia si svolgono in un mondo non condizionato dai problemi imposti dalla seconda legge della termodinamica e rappresentano sistemi di informazione non afflitti da degradazione entropica. Una delle leggi fondamentali che governano la novellistica è «tutto sarà sempre così». Dimodoché non possiamo aspettarci che le novelle di utopia, che sono ideali senza tempo, tengano conto delle complessità, delle tortuosità, delle ambiguità, appunto, dell'esperienza quotidiana. *The Dispossessed*, invece, è a suo agio nelle «cose di tutti i giorni».

Ma l'ambiguità non deve essere considerata come un invito a un relativismo morale in cui non è possibile distinguere il bene dal male. Solo un lettore travisato o disattento potrebbe concludere che il romanzo presenta la società Ioti come più ricca o più desiderabile della società di Anarres. Sfortunatamente, però, il lettore ideale, non travisato, a quanto pare non esiste. Chi ha più volte usato questo romanzo come testo in un corso di introduzione alla fantascienza ha dovuto accorgersi che gli studenti tendono ad accettare interpretazioni secondo le quali la narrazione farebbe l'elogio dello stato capitalista avanzato di A-Io a scapito dell'aspro mondo anarchico di Anarres, oppure intenderebbe dimostrare che «il sogno utopico

di uno può essere l'incubo distopico di un altro». È verosimile che in tali preferenze interpretative entri l'ideologia. A-Io per molti versi non è dissimile da ciò che l'occidente capitalistico post-industriale potrebbe diventare in un'epoca di penuria, e da questo punto di vista è una plausibile immagine del futuro della società americana.

È chiaro comunque che non è intenzione dell'autrice che il romanzo sia letto o come una critica dell'anarchismo oppure come un appello alla tolleranza della diversità nell'organizzazione sociale. Nel suo commento introduttivo a *Il giorno prima della rivoluzione*, Le Guin dichiara che l'anarchismo «è la più ideale, ... e la più interessante delle teorie politiche». Successivamente afferma che il motivo per cui ha scritto *The Dispossessed* è stata la volontà di rappresentare l'anarchismo in un romanzo, «il che non era mai stato fatto prima».

Anarres e Urras

A questo punto è necessaria una breve revisione di quanto scritto finora. Si è stabilito che la fonte principale dell'ambiguità di *The Dispossessed* in quanto romanzo utopico risiede nel fatto che è appunto un romanzo e non la semplice rappresentazione schematica di una società perfetta secondo il costume della maggior parte delle visioni utopiche. E quindi, stando così le cose, deve necessariamente occuparsi anche della sofferenza, dei conflitti, insomma deve occuparsi del divenire piuttosto che dell'essenza della perfezione. Torneremo più avanti su questo punto; qui ciò che ci interessa sottolineare è che *The Dispossessed*, a dispetto del taglio romanzesco, non usa la sua ambiguità per indurre il lettore a compiere una scelta personale tra i vari piatti di un buffet di valori sociali contrastanti, ma rappresenta realisticamente il contrasto tra le due società cetiane, secondo lo schema tipico della tradizione utopica. Quasi a ogni passo di questo contrasto, Anarres è chiaramente la società che più da vicino rassomiglia a quanto può essere chiamato la società modello dell'utopia: origine rivoluzionaria, egualitarismo, comunalismo, lucidità nel lavoro, urbanistica consapevole, innovazione educativa. Solo quanto

a stabilità tecnologica le due società, Anarres e Urras, hanno entrambe caratteri utopici. Insomma, da questo punto di vista Anarres rappresenta senza alcuna ambiguità un'utopia.

In genere le classiche utopie occidentali vengono considerate soprattutto come una rappresentazione di teorie politiche. Cionondimeno, se pensiamo a ciò che contengono le opere utopiche che ci sono più familiari, scopriamo che le «costituzioni» delle diverse utopie differiscono grandemente tra loro, sicché è ben difficile trovare alcunché in comune a questo livello. Si può dire, però, almeno una cosa di tutte le opere di utopia, ed è che la questione politica non viene trattata ambigualmente. Esse tendono piuttosto (giustamente, trattando di società modello) a fornire una soluzione ben precisa, anche quando tale soluzione è l'abolizione della politica stessa. È forse questa l'origine dell'attuale disaffezione degli intellettuali liberali per la tradizione utopica, visto che la tradizione liberale attribuisce grande importanza al pluralismo e al libero confronto tra valori e idee diverse sul mercato politico. Ma il liberale ha anche assai cari alcuni valori, che potrebbero essere messi in pericolo se posti su tale mercato, cosicché a volte il suo comportamento appare irrazionale e incoerente, come quando i sostenitori delle libertà civili difendono il diritto sancito dal primo emendamento della costituzione americana nel caso del Partito nazista, che non aspetta altro che togliere i diritti fondamentali della libertà e della vita agli ebrei e ai negri, per poi passare a occuparsi anche dei liberali.

Esistono diversi livelli di azione che sono diretti da valori (politici, sociali o individuali) che sono loro propri. Che questi livelli etici siano ben di rado congruenti tra loro o anche complementari è dato per scontato dalla maggior parte dei teorici politici. È proprio questa situazione che genera il tipo di ambiguità prima descritta, ed è a sua volta da esse generata.

Il personale sistema di valori di Shevek non è compatibile con il sistema di valori sociali di Anarres. Per la sua realizzazione individuale egli ha bisogno di poter studiare fisica, fare ricerche per trovare «i solidi fondamentali dell'universo», anche se, da buon scienziato, non è immediatamente interessato

all'applicazione pratica delle sue ricerche. La società di Anarres nutre comunque scarso interesse per l'indagine di Shevek, e forse ciò non può esserle rimproverato, essendo afflitta da penuria di cibo e d'altri beni materiali. Per contro, la società di Urras vuole finanziare la ricerca di Shevek grazie alla relativa abbondanza di cui gode, perché vede in essa un tremendo potenziale: la dominazione cosmica.

È chiaro dunque che Shevek non può trovarsi a proprio agio in nessuna delle due società. Per non tradire se stesso deve, secondo l'espressione di Albert Camus, essere «in rivolta» contro entrambe. Da qualche parte bisogna pur vivere, però. E così, almeno per quanto ci è dato conoscere del suo carattere, la decisione finale di Shevek appare accettabile. Si accorda anche bene con il confronto tra i diversi sistemi di valori politici e sociali tipici delle due società, che Le Guin ha sapientemente incorporato nella struttura del romanzo. La differenza fondamentale tra i due sistemi è una questione di possibilità. Ogni sistema politico ha dei limiti che non può oltrepassare. Per quanto concerne l'ambiguità, il limite è rappresentato dagli individui che sono dentro il sistema. Shevek non è un tipico cittadino di Anarres, non più di quanto sia un tipico rappresentante di Urras. Ma Anarres ha in sé di che incoraggiare la demolizione dei muri, mentre Urras, nonostante l'elevato tenore di vita di cui gode la classe superiore, ha ben modeste potenzialità ai fini del superamento dell'ambiguità, o quanto meno di una sua mitigazione. I nemici comuni della solidarietà umana e della chiarezza intellettuale hanno conquistato Urras, mentre su Anarres resta qualche speranza che tale situazione possa essere evitata.

L'attitudine potenziale di Anarres ad aver ragione dell'ambiguità dipende da due aspetti della sua cultura politica, il suo livello di articolazione politica e l'importanza attribuita alla parola nella comunicazione politica. L'anarchismo odoniano, che costituisce la base ideologica di Anarres, ha eliminato il ruolo politico come tale, tipico delle società autoritarie. In una società complessa, dove esiste una tecnologia assai complessa e un gran numero di persone, i ruoli politici possibili sono tre:

chi governa, l'agente e il soggetto. Ciascuno di essi ha il suo posto nel firmamento archista.

Odo ha creato una società priva di governanti e di delegati rappresentativi. L'idea che nessuno può rappresentare un'altra persona, o gruppo di persone, è così radicata che Shevek non può fare a meno di sottolineare che egli non è in alcun modo un rappresentante di Anarres o di qualche frazione di esso: «Sono qui come membro del Sindacato di iniziativa, il gruppo che in questi ultimi due anni parla alla radio con Urras. Ma non sono, sappiatelo, un ambasciatore di una qualche autorità o istituzione». Il fisico Oiie è disposto ad accettare la formulazione di Shevek. Ma nelle domande che gli rivolge si nasconde il sospetto che quanto Shevek dice sia solo un velo, accettato su Anarres, che copre un modo tradizionale di fare affari e trattative politiche. Shevek riconosce che disprezzo, paura e conformismo non sono realtà sconosciute su Anarres, ma dice di essere venuto su Urras per cambiare tutto ciò. «Di tua esclusiva iniziativa?», chiede Oiie. La risposta di Shevek è indicativa di come gli individui di Anarres considerino se stessi cittadini senza padrone, piuttosto che sudditi: «È la sola iniziativa che riconosco», disse Shevek, sorridendo. E Shevek non solo non vuole rappresentare né essere rappresentato, ma rifiuta anche tutti i titoli, insistendo continuamente sul fatto di non essere dottore. L'uguaglianza rigorosa tra la gente di Anarres fa da complemento all'articolazione del potere politico, e tale articolazione fa sì che praticamente ogni persona di Anarres sia un rappresentante, non tanto di qualche altra persona, ma dell'idea che pervade Anarres, l'idea delle mani vuote. Così non servono su Anarres governanti, che rappresentino o pieghino la gente, perché ognuno incarna l'essenza dell'ideale politico. È un'esperienza che non ammette governanti di sorta. Forse bisogna spiegare qualcosa della politica amministrativa di Anarres. Può servire la spiegazione che dà Shevek a Oiie: «La rete amministrativa e gestionale è detta Cpd, Coordinamento produttivo e distributivo. È un sistema che coordina tutti i sindacati, le federazioni o gli individui che svolgono lavoro di tipo produttivo. Non governano le persone,

si limitano ad amministrare la produzione. Non esiste alcuna autorità... Essi si limitano a riferire qual è la pubblica opinione sul nostro conto».

Non è possibile sfuggire agli amministratori, nemmeno su Anarres. Comunque la distinzione di Shevek stabilisce la differenza tra agenti che agiscono per i cittadini (cioè amministrano le cose) e agenti che agiscono per i governanti (amministrano i sudditi). Però, nonostante l'anarchismo di Anarres abbia eliminato i governanti, ha avuto minor successo nell'eliminazione della tendenza a vedere le relazioni umane come strumentali, perché tale percezione è chiaramente pratica, volta a una oggettività spassionata e a una fredda efficienza. Il Sindacato di iniziativa esiste in parte per lottare contro siffatto atteggiamento, che viene sempre più accettato man mano che la nuova classe di agenti-amministratori (rappresentati da Sabul) va acquistando potere. È legittimo temere che tali agenti possano diventare dei governanti, in un futuro prossimo, come Bedap ha sempre avvertito Shevek fin dai tempi della loro gioventù. Anche su Anarres, dunque, le prospettive non sono del tutto rosee, ma tuttavia c'è ancora la possibilità di mantenere un certo equilibrio tra la solidarietà e l'iniziativa individuale, di superare l'ambiguità fondamentale accettandola ma cercando di attenuarla.

Che l'articolazione politica sia assai diffusa nella società di Anarres è indicato dal fatto che i suoi membri si affidano alla comunicazione verbale. Che la gente di Anarres attribuisca grande valore alla parola è più implicito che apertamente dichiarato dall'autrice o da qualche personaggio, e tuttavia è un elemento importante del tema. Pochi sono i cattivi su Anarres, ma non è un caso che quelli con cui più spesso abbiamo a che fare (Sabul, lo scienziato ambizioso ma privo di immaginazione, e Desar, il matematico superspecializzato) siano entrambi laconici al limite dell'incomunicabilità. Le osservazioni criptiche di Sabul producono solo fastidio, mentre il modo di parlare di Desar ha un esoterismo calcolato che gli permette di usare a proprio vantaggio l'organismo sociale.

Entrambi questi intellettuali parassiti ingannano Shevek:

«Ho messo una buona parola per te, all'incontro di istituto», disse Desar, alzando gli occhi ma senza incontrare lo sguardo di Shevek, perché non ce la faceva. Shevek non capiva cosa intendesse, ma sapeva comunque che stava mentendo. Per certo, Desar non aveva messo alcuna parola a suo favore, semmai contro di lui.

E Shevek finisce per capire che sia in Desar sia in Sabul c'è malizia oltre che amore, e anche il desiderio di acquisire potere su di lui, il che è certamente assai negativo per un anarchico.

Su Urras invece tutti, anche le persone migliori, parlano malvolentieri. Nella comunicazione politica gli abitanti di Urras sono trattenuti da quel timore che è caratteristico delle società di classe e di casta, come ha sottolineato Alexis de Tocqueville, e viene nutrito da un sistema politico archista. Il cameriere di Shevek su Urras, Efor, è emblematico. Egli parla pochissimo, come Sabul e Desar, ma una volta che tra lui e Shevek si instaura il legame della comune umanità la sua conversazione diviene fluida e priva di cautele, come quella di qualunque persona di Anarres. Anche il modo di parlare apolitico che c'è su Urras è difficile da capire per Shevek. Su Anarres si parla molto e chiaro, il pravico si presta a un modo di parlare diretto, mirato al punto, in un contesto nel quale le azioni vanno in genere d'accordo con le parole. Su Urras, invece, il linguaggio è diviso dalla verità, a un certo livello, e diviso dall'azione, a un altro. Ne è un esempio lampante il party a casa di Vea. Shevek equivoca totalmente circa il senso dei messaggi che Vea gli invia, che hanno lo scopo di scoprire il gioco dell'interlocutore e servire come trattativa in una relazione di *do ut des*. Durante la chiacchierata sul modo di vivere su Anarres e sulle teorie di Shevek, emerge uno sgradevole e corrosivo disprezzo per le idee, oltre che per i sentimenti. Le mille variegature del pravico di Anarres sono sempre utilizzate allo scopo di chiarire il pensiero e i sentimenti, mentre le risorse espressive dello iotico di Urras vengono sempre finalizzate a offuscare, avvelenare, ingannare.

Nella narrativa utopica, dunque, l'articolazione politica può essere intesa in due sensi. Da un lato, si riferisce alla struttura

dell'organismo sociale e ai rapporti tra cittadini, governanti e agenti, dall'altro si riferisce a forma e contenuto del linguaggio parlato in relazione alla politica. In entrambi i casi, nonostante il subdolo dominio della pubblica opinione metta in pericolo gli aspetti anarchici di Anarres, sta di fatto che la società di Anarres rappresenta un livello di articolazione politica ben più avanzato di quella di A-Io e del resto di Urras. Ed ecco un altro esempio di Urras inteso come distopia dell'utopia di Anarres.

Il Sindacato di iniziativa non può che essere in conflitto con la pubblica opinione e il controllo amministrativo di Subal sull'istituto si rafforza durante l'assenza di Shevek. Il motivo di ciò è facilmente identificabile ricordando che in *News from Nowhere* (*Notizie da nessun luogo*), di William Morris, il capitolo più corto è quello intitolato *A proposito della politica*. Come è già stato osservato, Le Guin ha dichiarato di aver scritto *The Dispossessed* per rappresentare l'anarchismo in un romanzo, visto che nessuno l'aveva fatto prima. Ma che dire di *News from Nowhere* che, secondo uno dei più importanti storici dell'anarchismo, George Woodcock, rappresenta la visione più vicina all'idea kropotkiniana, e anche «l'unica utopia che abbia fatto riferimento all'anarchismo»? Forse che *News from Nowhere* non costituisce un precedente di romanzo anarchico?

La risposta sta nelle osservazioni fatte da Woodcock alla visione utopica di Morris, osservazioni che si attagliano alla maggior parte dei romanzi utopici. Woodcock osserva che *News from Nowhere* induce nel lettore la sensazione di essere passato «in un *continuum* dove le ordinarie relazioni temporali sono cessate», ove «l'idea che il progresso sia un bene assolutamente necessario è svanita» nella «dolce immobilità di un lungo pomeriggio estivo». Il lettore è così «sorpreso dalla bontà» per la semplice ragione che, come genere letterario, *News from Nowhere* è più una novella che un romanzo, e la novella, come abbiamo già avuto modo di notare, può permettersi di non tener conto della legge dell'entropia, o dell'esperienza quotidiana del tempo. In effetti, *News from Nowhere* trae il proprio contenuto tanto dalla sua forma specifica (che è quella di un sogno) quanto dalla ben nota passione nostalgica

di Morris per la vita e le attività dei villaggi medievali inglesi. La loquacità di *News from Nowhere*, che secondo Robert Elliot è un difetto di cui l'autore stesso era «chiaramente» scontento, è dovuta più alle necessità della forma visionaria (che comporta una qualche forma di dialogo terapeutico) che alla dichiarata verbosità degli affiliati alla Socialist league (la verbosità degli oratori politici, per legge di natura, è inversamente proporzionale alla quantità del loro potere politico).

Figli del tempo

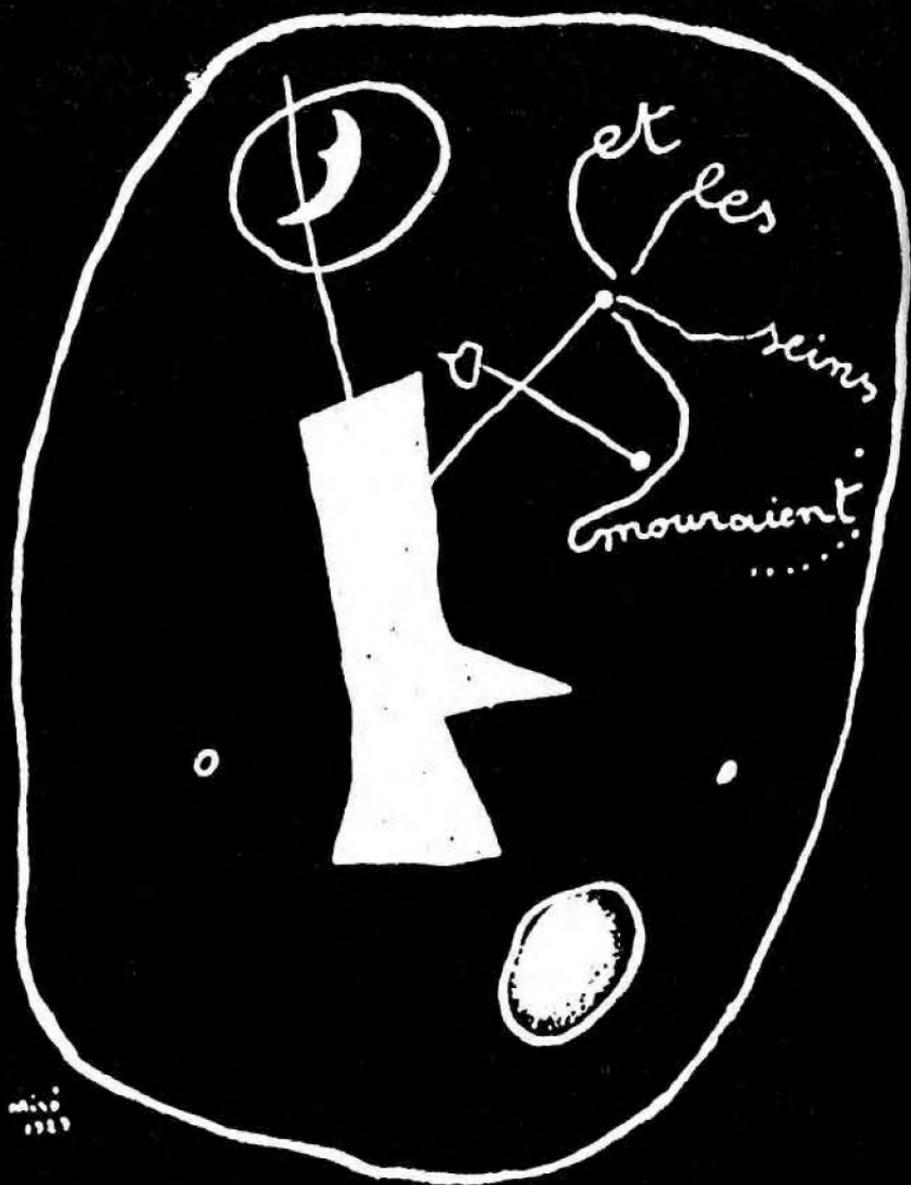
Gli appassionati di fantascienza noteranno caratteri simili nel romanzo di Arthur Clarke, *Imperial Earth*, che stabilisce un nuovo standard di verbosità nell'utopia tecnologica, proprio perché Clarke ha scritto in risposta a ciò che gli sembra una pericolosa e crescente disaffezione per l'idea di progresso. Ma *The Dispossessed* non è un sogno o una novella, e per tale motivo non può fare a meno di rappresentare la propria utopia come ambigua. Il pianeta odoniano è ambiguo nel senso che non è perfetto, perché rappresenta un'utopia che tiene conto dell'uomo come realmente è (mortale, debole e potenzialmente malizioso) piuttosto che come dovrebbe essere, cioè angelico. Il romanzo rappresenta con precisione l'anarchismo, che ha la finalità di massimizzare sia la solidarietà sia l'autonomia individuale, ma non è a prova di errore; deve continuamente essere spurgato dalle «egoizzazioni» individuali e dalla miopia sociale, entrambe due forme di «escremento», sia pure opposte. Proprio perché ambigua, l'utopia di Le Guin si affranca dall'accusa che può essere mossa a molte altre visioni utopiche, quella di affidarsi a un'impossibile natura umana. Il che significa appunto che *The Dispossessed* non è un sogno ma semplicemente un romanzo, ove l'autrice con passione evidente ci invita a considerare la possibilità di migliorare le nostre esistenze attraverso una metanoia (cambio di opinione), attraverso una conversione, piuttosto che una trasformazione. Nuove nature e specie eterne possono essere rappresentate in una novella, ma in un romanzo devono apparire «i figli del tempo». Per dirla con le parole di Bedap: «... ci siamo dimenticati che il desiderio

di dominio è al centro della natura tanto quanto l'impulso al mutuo appoggio, e come questo può essere allenato in ogni individuo, in ogni nuova generazione. Nessuno nasce odoniano più di quanto nasca civilizzato!». Anarres non può essere che un'utopia ambigua, un ideale non totalmente realizzato, una comunità che mette in pericolo se stessa; ogni sua nuova generazione non può che contenere uomini e donne non ancora trasformati dalla promessa dell'anarchismo. Come dice Shevek, il tempo non può essere abolito dalla teoria generale che unisce la fisica simultaneista a quella sequenzialista. L'ansible e la transilienza rimarranno illusioni, sia pur produttive di effetti reali. Da un certo punto di vista possiamo dire che se Shevek fosse stato un critico letterario o un romanziere avrebbe avuto il problema di riconciliare l'idea dell'eternità presente nella novella (la simultaneità) con il procedere entropico del tempo che si trova nel romanzo (la sequenzialità). Così, la sua ricerca di una soluzione al problema dell'ambiguità in fisica non è che una metafora della ricerca del suo creatore di una soluzione al problema dell'ambiguità inerente al dualismo di un ideale visionario immerso in un tempo «reale».

The Dispossessed non può risolvere questa ambiguità. Può solo lasciare gli odoniani al loro futuro incerto, che dipende dalle azioni di uomini e donne «veri», alcuni modesti, altri nobili. Ma Anarres possiede valori individuali giusti e un corpo di valori sociali ammirevole. Il re Utopo di Thomas More aveva dato ai suoi isolani un'immagine esatta del loro futuro, permanente e solido tanto quanto la premonizione umana può consentire. La madre fondatrice Odo ha dato ai suoi seguaci solo libri di pensiero e un luogo ove iniziare, oltre a un impegno di speranza contro ogni frustrazione. È tutto quello che possono avere i figli del tempo.

traduzione di **Roberto Ambrosoli**





Juan Miró, disegno per il frontespizio di *Et les seins mouraient* di Benjamin Péret, 1929

Pino Cacucci / Il detective Paco **Ignacio Taibo II** ●



Nel 1968, diciannovenne, militava nel movimento studentesco a Città del Messico, all'inizio degli anni Settanta ha pubblicato il suo primo romanzo. E da allora ne ha sfornati circa tre all'anno. Il suo personaggio di maggior successo è un investigatore privato, Hector Belascoaran Shayne. Un investigatore anomalo che odia la polizia e i potenti. Questo è Paco Ignacio Taibo II, scrittore messicano, ma originario della Spagna, che dalla sua terra natale e da quella adottiva ha ereditato una forte carica anarchica, come rivelano i suoi romanzi e i suoi saggi. Di Taibo II sono stati pubblicati in italiano: Eroi convocati (1989), Ombre nell'ombra (1990), Qualche nuvola (1992). Di prossima pubblicazione è Cuatro manos (Longanesi), mentre la serie con il personaggio Shayne verrà pubblicata dall'editrice Granata. Ecco il ritratto di Taibo II, fatto da Pino Cacucci, scrittore. Il suo romanzo più famoso è Puerto escondido, da cui il regista Gabriele Salvatores ha tratto l'omonimo film.

Hector Belascoaran Shayne faceva l'investigatore privato nella più grande, caotica, stupefacente e viva megalopoli del mondo: Città del Messico. Un perdente nato, ma tutt'altro che disposto alla resa. Ogni nuova indagine si è

rivelata per lo sgangherato Hector una calamita di grane, fino a quella che doveva essere l'ultima, dove si è beccato una razione di pallottole che lo ha lasciato steso in mezzo a una strada della sua amata città-mostro. A quel punto, Paco Ignacio Taibo II, Pit2 per gli amici, credeva di essersene liberato, e di potersi dedicare alla rimanente valanga di idee che gli frullano incessantemente nella testa. Niente da fare: sotto casa gli hanno scritto accorate preghiere con le bombolette spray, ha ricevuto alcune lettere offese, più una serie di telefonate offensive. E un certo numero di amici lo ha trattato con risentimento, quasi fosse responsabile di un omicidio colposo. Nulla di paragonabile alle persecuzioni che si scatenarono su Arthur Conan Doyle quando fece morire Sherlock Holmes, ma le proteste andavano comunque aumentando con il trascorrere dei mesi. Così, Pit2 si è rassegnato a far resuscitare Belascoaran, che nel frattempo era diventato anche il protagonista di un film, e ce lo siamo ritrovato senza un occhio, con una gamba più corta e molta paura di dormire da solo o di girare per le strade di notte. Dunque non era morto, ma soltanto ferito gravemente. E una volta rimessosi, ha dato vita a quel *Ritorno alla stessa città, sotto la pioggia*, che forse risulta il migliore romanzo della serie Belascoaran Shayne detective.

Ciò non ha impedito al suo creatore di scrivere altro e tutt'altro, vantando al momento ben quaranta libri pubblicati, tra i quali un romanzo storico, *La lejanía del tesoro*, vincitore del Premio Planeta che ogni anno una giuria internazionale conferisce all'opera scelta fra le centinaia presentate da tutti i paesi di lingua ispanica, e consistente in un assegno di sessantamila dollari.

Ho conosciuto Paco una decina di anni fa, mentre stava presiedendo una riunione redazionale per l'inserito culturale della rivista *Siempre*. Stavano tutti nell'apocalittico studio di casa sua, offuscato da una nebbia di Gitane, le sigarette preferite, e invaso da bottiglie di Coca cola, che Paco beve in quantità industriale. Pochi mesi più tardi li avrebbero licenziati tutti, per manifesta incompatibilità

politica con la linea del settimanale. Paco sapeva benissimo che sarebbe finita così, ma finché è durata, non ha mai rinunciato a sbeffeggiare l'intellettualità «decaffeinata», come dice lui, della capitale messicana, mettendo alla berlina dinosauri sindacali e politici corrotti, senza dimenticare qualche velenosa frecciata al non ancora premio Nobel, Octavio Paz, ritenuto un traditore delle passate idee libertarie e attuale servitore della kultura di Palazzo.

Non meno tribolata la sua permanenza nel mondo accademico: il dipartimento di storia dell'universidad nacional autonoma de México ha cominciato a cercare la maniera di sbarazzarsene già all'indomani dell'assunzione. E questo non tanto per il suo presentarsi a ricevimenti e riunioni ufficiali in maglietta e jeans, più la perenne Gitanes pestilenziale, quanto per i suoi scritti giornalistici provocatori e corrosivi al punto da farlo diventare il nemico pubblico numero uno del senato accademico. Se ne sarebbe andato lui, quando il gioco non lo divertiva più. Non è un caso che le presentazioni dei suoi libri, che appena usciti balzano in vetta alle classifiche di vendita, preferisca tenerle negli scantinati dove si incontrano bande metropolitane e lumpen della peggior risma, luoghi senz'altro più vivaci e coinvolgenti delle aule universitarie; è in uno di questi che ha conosciuto, poco tempo fa, un nipote di Pancho Villa, con cui c'è stato un commosso scambio di dediche. «Se ti muovi rapido, non riescono a fotografarti», è il motto che ama ripetere, cioè non dare mai loro il tempo di incasellarti e catalogarti, spiazzali sempre, e non riusciranno a fregarti. Per questo, nella vasta produzione letteraria ben lontana dal diminuire il ritmo, Paco annovera ogni sorta di genere letterario e argomento, pur mantenendo una costante invariata: simpatia sviscerata per gli anarchici e i perdenti di ogni battaglia, e crudele ironia per ogni sorta di autoritarismo, qualunque colore vesta. E riguardo al nemico ricorrente, non ha dubbi: la polizia, descritta come la più pericolosa organizzazione criminale con cui si possa avere la sventura di scontrarsi, dove confluiscono tutti i peggiori debosciati e

psicopatici della società.

Nel 1968 Paco aveva diciannove anni, e militava con entusiasmo irrefrenabile nel movimento studentesco. Tutto finì con la strage di Tlatelolco, quando esercito e polizia aprirono il fuoco su una manifestazione pacifica, decretando lo stato di guerra con ogni forma di antagonismo. Centinaia di morti, forse addirittura mille, e l'inizio del riflusso per molti, o della clandestinità guerrigliera per pochi. Quell'esperienza lo ha segnato in profondità, e il 1968 messicano, con la sua carica di ribellione totale e l'immensa ricchezza espressiva, emerge spesso nei suoi scritti, persino nei romanzi apparentemente «gialli». Ma ha dovuto lasciar passare più di vent'anni, prima di trovare la necessaria distanza da quegli avvenimenti per poterli imprimere in un saggio, che si intitola laconicamente 68. «Come si è formata quella magia? Da dove uscirono i trecentomila studenti che arrivarono nello Zocalo il giorno della manifestazione del silenzio? Chi c'era dietro il portone della scuola media superiore numero uno quando i militari spararono quel colpo di bazooka? Cosa c'è di vero nelle voci che avvolgono i nomi dei disertori e dei suicidi? E dove avranno gettato i nostri compagni morti... », si chiede Paco nel retro di copertina, domande a cui ha cercato di rispondere nel suo piccolo, dolente libro, in centosedici pagine di struggenti ricordi.

Ma non è persona incline a macerarsi con le ferite della memoria, Pit2. Pochi mesi fa, è stato al centro di uno scandalo nazionale, quando ha denunciato la riscrittura della storia messicana a uso e consumo dei potenti vicini del nord. Tutto ha origine nella riforma dei libri di testo per le scuole medie. Paco li legge, e scopre che sono scomparsi quei personaggi che hanno difeso la dignità di un popolo e il diritto all'autodeterminazione combattendo contro gli occupanti spagnoli prima, e gli invasori *yanquis* poi. Gli è bastato lanciare l'allarme su un quotidiano, per scatenare il putiferio. Ministri imbarazzati in televisione, professori balbettanti alla radio, direttori di giornali che non sapevano più come contenere le proteste dei lettori. E qualcuno ha

dovuto fare marcia indietro, ripristinando la presenza dei «reietti antimperialisti» nei testi scolastici grossolanamente depurati. Strano, o quanto meno singolare, che questo sia accaduto grazie all'intervento di uno dei più famosi e seguiti scrittori del Messico che, per nascita, non è neppure messicano.

Nel 1958 la famiglia Taibo si decise a lasciare per sempre la Spagna, trasferendosi da Gijón, nelle Asturie, a Città del Messico. Il padre di Paco, durante la guerra civile era ancora un ragazzo, cresciuto fra accese discussioni che dividevano i parenti tra socialisti e anarchici, salvo poi ritrovarsi tutti uniti nel combattere franchismo e stalinismo su due fronti. Dopo la sconfitta, Paco Ignacio Taibo senior, giovane giornalista e scrittore, si rese ben presto conto che nella Spagna franchista non c'era più posto per lui. L'unico modo per sfuggire a persecuzioni e mancanza di lavoro, dovuta alle idee mai celate del tutto, fu emigrare al di là dell'oceano. Taibo senior in Messico si sarebbe ben presto affermato come giornalista televisivo passando poi alla carta stampata a causa di attriti politici con i locali Berlusconi di turno. Attualmente dirige la sezione culturale di *El Universal*, uno dei più prestigiosi quotidiani della capitale, ma è noto anche come narratore, critico cinematografico e autore di teatro. Molte sue opere sono dedicate al tema dell'esilio, e del riscatto di una memoria collettiva e individuale contro l'oblio della storia scritta dai vincitori.

Una notte del 1966, Paco Ignacio Taibo fu svegliato dal figlio omonimo, allora diciassettenne, che bussava con insistenza alla porta. «Papà, sto scrivendo un libro». «Ah sì? Bravo... ma perché vieni a dirmelo alle due di notte?». «È che... non so come firmarlo». «Prima scrivilo, e poi deciderai che nome usare. Ne ripariamo domani». Madre e fratelli contribuirono a zittirlo. Cinque anni dopo, Paco junior pubblicava il suo primo romanzo. E da quel momento, il padre si è visto costretto a firmare i suoi aggiungendo un «I» al nome, mentre il figlio è diventato «secondo». O *dos*, per comodità. La gara a colpi di volumi li vede adesso in parità,

con quaranta titoli pubblicati a testa.

Tra le innumerevoli attività di Pit2, c'è l'Aiep, l'Associazione internazionale scrittori di polizieschi. Nata in America latina, si è rapidamente estesa agli Stati Uniti, al Canada, a quella che allora era l'Unione Sovietica, arrivando poi in Europa e in Giappone. A unire gli autori che vi aderiscono, era il comune uso della narrativa gialla come mezzo per denunciare realtà degradate e autoritarismi, temi altrimenti passibili di censura, o di scarso interesse da parte di editori e lettori. Grazie a un romanzo d'azione, si possono descrivere soprusi, corruzione, criminalità di stato, mandando una buona volta in letargo i giochini enigmistici dei molti nipotini di Agatha Christie. Paco è stato presidente dell'Aiep in questi ultimi anni, e ha recentemente passato l'incarico (non rinnovabile) nelle elezioni tenutesi a Gijón in luglio, durante i lavori della Semaña Negra. Purtroppo, il neopresidente, uno scrittore norvegese, appartiene all'ala destra, meno sensibile a un certo uso della narrativa di genere in funzione sovversiva, e cosa ne sarà dell'associazione nell'immediato futuro, non è ben chiaro. Ma la schiera latinoamericana, libertaria e ribelle a qualsiasi ordine costituito, promette di dare battaglia alle riunioni che verranno.

Il Messico è uno straordinario terreno di coltura per autori antiautoritari. Certo Taibo II è il più noto, quello che può vantare traduzioni dei propri lavori in almeno venticinque lingue, e continue ristampe in patria di qualunque cosa abbia pubblicato in passato. Ma il paese che fu di Flores Magón e di Emiliano Zapata, figure leggendarie dell'anarchismo latinoamericano, questo Messico terra di esiliati e ribelli irriducibili, non ha mai smesso di creare nuovi scrittori che di quegli ideali sono gli odierni eredi.

Forse Paco è anche l'unico che usa di frequente il termine «anarquista» parlando di se stesso, e forse ogni tanto tende a dilatarne l'accezione, ma molti altri andrebbero citati come libertari in senso più ampio, al di là delle dichiarazioni di intenti. Carlos Monsivais, fine intellettuale perenne-

mente contro, è considerato un po' il guru dei movimentisti sopravvissuti ai massacri del 1968, e i suoi interventi scritti riescono a dare immancabili scossoni all'intelligenza governativa. Tra i narratori vanno citati David Martín del Campo e Alain Derbez, mentre José Agustín si dimostra libertario negli scritti, ma non è ben chiaro se lui sia cosciente di ciò; comunque, con il romanzo *De perfil* ha confermato la sua fama di portabandiera della controcultura, inaugurando la cosiddetta «literatura de la onda». Poi ci sono alcuni giovani di talento, la cui produzione è ancora scarsa ma il loro impegno politico è assolutamente inequivocabile: Mauricio Schwarz, Juan Hernández Luna e Agustín de Gyves. Infine, va senz'altro citato Vicente Leñero, rappresentante dei cristiani di sinistra, vicino agli ideali libertari su posizioni per certi versi simili a quelle di molti sandinisti nicaraguegni, che hanno unito l'eredità dell'anarchismo latinoamericano al cristianesimo della teologia della Liberazione.

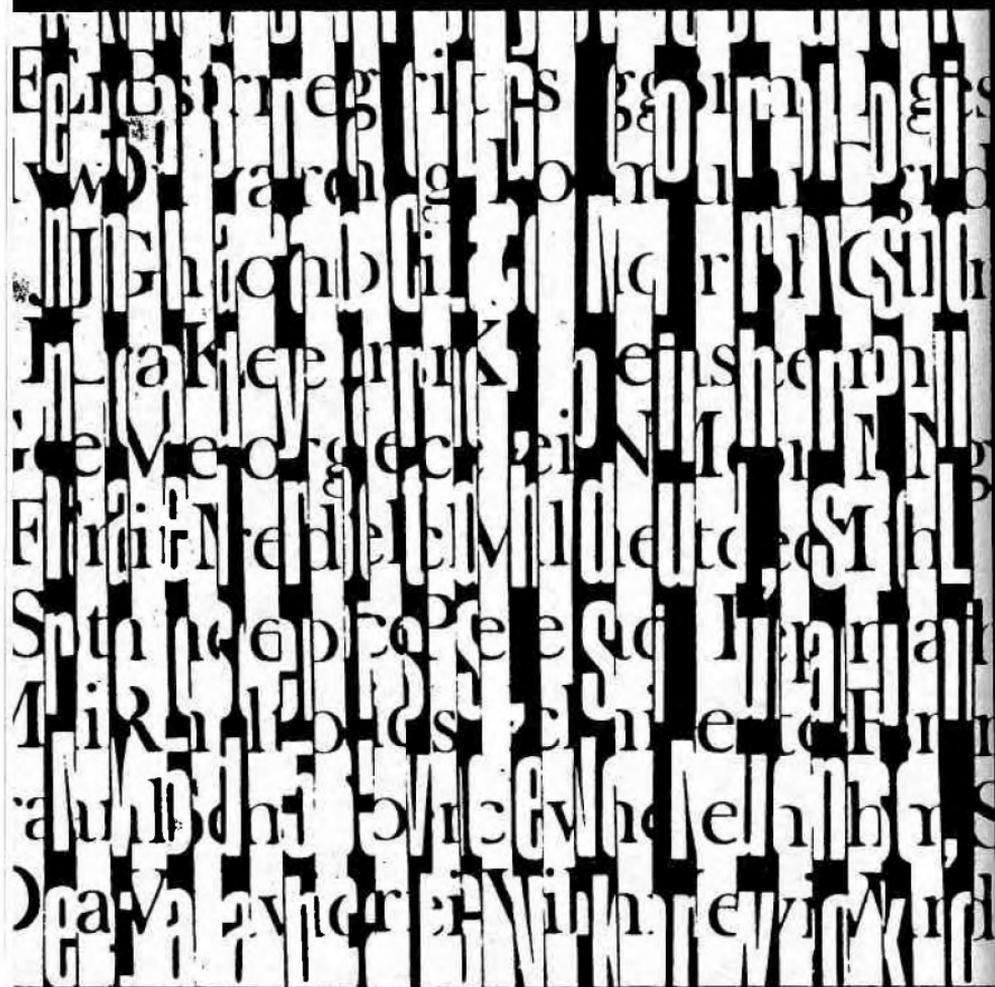
Tornando a Paco, è doveroso sottolineare che, pur essendo uno scrittore di successo a livello internazionale, quindi soggetto a ogni tentazione possibile di fermarsi a godere gli allori della notorietà, non perde mai occasione per coinvolgersi in lotte che riguardano un giorno gli ambulanti del mercatino sotto casa e un altro i ragazzi di strada vittime di retate, e più di una volta è rimasto intere giornate davanti a una fabbrica occupata, con un barattolo in mano a chiedere offerte ai passanti per sostenere lo sciopero. Recentemente ha persino svolto una febbrile indagine su un caso di omicidio, dimostrando che il ragazzo diciassettenne arrestato era in realtà innocente: ci ha scritto un libro di denuncia, lo ha pubblicato a sue spese, e alla fine è riuscito a ottenere una revisione del processo.

Nella sua vita resta però un mistero insolubile, almeno per me: non sono ancora riuscito a spiegarmi come possa scrivere in media tre libri all'anno, nonostante il moto perpetuo che lo fa schizzare da una parte all'altra del pianeta un mese sì e uno no, fra conferenze, manifestazioni

culturali e cortei non autorizzati, traduzioni dall'inglese e invettive giornalistiche, riunioni dell'associazione e comizi volanti, organizzazione di incontri internazionali e frequenti vagabondaggi per librerie del centro. Eppure, la notte dorme, non la passa a scrivere, che sia in albergo o in casa, salvo qualche brusco risveglio per certe telefonate minatorie di probabili poliziotti permalosi.

Sua moglie e sua figlia conoscono il segreto, ma si limitano a scuotere la testa sorridendo: «Paco è capace di finire un romanzo in tre settimane. E per meditarlo, ha tutto il tempo in aereo, in auto, in metropolitana... Alcuni lavori gli hanno portato via anche un anno o due ma, nel frattempo, scriveva altri quattro libri contemporaneamente».

Una cosa è certa: ci mette molto meno lui a scriverli, che i numerosi traduttori a ricavarne le relative versioni in inglese, francese, tedesco, italiano, russo, svedese, portoghese...



Mauro Macario / *Rimbaud, ladro di fuoco* ●



*È stato un poeta irrecuperabile che ha vissuto fino in fondo il suo odio per la società borghese e benpensante. Pochi amici, tra questi Paul Verlaine, molte avventure e una morte per tumore a Marsiglia. Così si può banalmente sintetizzare la vita fantasmagorica di Arthur Rimbaud (1854-1891). Ed ecco come la racconta e interpreta Mauro Macario, anch'egli poeta e anarchico come Rimbaud. Macario ha scritto tra l'altro *Le ali della jena* (1990), *Crimini naturali* (1992). I versi pubblicati in questo saggio sono tradotti da Ivos Margoni (*Arthur Rimbaud, Opere*, 1990).*

L'anarchia, prima ancora di appartenere a una dimensione politica, utopica, etica, è un fenomeno che riguarda la scienza. Allo stato primordiale, è un componente chimico-umanistico anteriore alla comparsa dell'uomo sulla terra, anzi è anteriore alla terra stessa, essendo, per logica, presente in quegli elementi che vennero a formarsi nei momenti immediatamente successivi al big bang cosmico. Ha quindi un'origine astrofisica, nasce erompendo fragorosamente da uno squarcio del nulla e forse nel nulla rientrerà, inviolata, come dentro a un grembo cosmogonico. L'astrofisica, come disciplina scientifica,

coincide infatti con le scoperte delle righe spettrali per poi proseguire con l'analisi dei corpi celesti, specialmente del Sole.

Forse parliamo di uno spettro, ma di uno spettro incandescente capace di riscaldare un intero sistema e al suo calore fonderlo fino a farlo sparire. Così sarà il nostro destino quando il Sole, morendo, si espanderà trenta volte la sua grandezza e farà evaporare i pianeti circostanti in uno sbuffo flatulento. Al punto attuale dell'evoluzione darwiniana (tenendo valido un contenzioso retroattivo di qualche migliaio di anni), le strutture sociali di ogni regime contengono l'anarchia in una sorta di compressione costante, una specie di garrota-freezer che costringe la natura selvatica, poeticamente civile, in una ibernazione punitiva. Può darsi che questo braccio di ferro finirà come nella teoria dell'universo in espansione che comporta il concetto di finito, anziché di infinito, di andata e di ritorno, di ripetibilità dell'evento. In questo caso, l'ipotesi scientifica crea uno stato d'osmosi con l'afflato utopico: se l'universo si ricontraesse in una fase meccanica di ritorno, di ripiegamento su se stesso, di effetto molla, arriverebbe a provocare una seconda implosione, un secondo big bang, e forse l'anarchia, così liberata, darebbe vita a un mondo nuovo. Concependola dunque come elemento separato, come particella infinitesimale di un atomo messianico, la si può trasfigurare nell'unicità stirneriana, nell'autonomia del singolo, nell'irripetibile che quest'ultimo rappresenta.

Per questo, e non solo per le resistenze esterne, l'anarchia non trova la sua risoluzione nel consorzio umano, in quel magma collettivo di cui aveva orrore e pietà un altro insigne anarco-astronomo formatosi alla scuola della misantropia: Louis-Ferdinand Céline, genio eccelso con gravi distonie neuroideologiche nel suo curriculum vitae di ardua decifrazione. Solo nell'individuo, l'anarchia trova l'occasione pragmatica di nidificare indisturbata ed esistere nella sua interezza, a differenza delle altre proposizioni più squisitamente (o disgustosamente) politiche che necessitano del «progetto complessivo», del supporto dei grandi numeri.

Tracce di questa materia vagante, anzi apolide, anzi

antimateria, le si possono trovare, ad esempio, in un poeta in pezzi, usando il radiotelescopio che ascolta il cuore ancora pulsante del primo big bang, dei quasar, delle supernove, perché, come ricordava Henry Miller, «i poeti e i veggenti hanno continuato per intere generazioni ad annunciare quel nuovo mondo, ma noi ci siamo rifiutati di prestar fede. Noi altri, quelli delle stelle fisse, abbiamo respinto il messaggio dei vagabondi del cielo. Li abbiamo considerati pianeti morti, spettri fuggitivi, sopravvissuti di catastrofi da tempo dimenticate». Il critico strutturalista invece, come un cardiocirurgo, non usa il radiotelescopio, ma il bisturi della vivisezione. L'anarchico e il poeta, quando il poeta è «maledetto», sono siamesi per predestinazione e inoperabili al disgiungimento: insieme vivranno o insieme moriranno. Sentinelle dell'impossibile per zodiaco genetico, per vessazione ciclica, per essere entrambi visionari e ladri di fuoco, qui e nell'altrove.

Dal punto di vista della società euclidea, l'anarchia e la poesia, sono dei virus di origine oscura che oltre a possedere una carica eversiva pericolosamente destabilizzante sono, come non bastasse, reciprocamente improduttive all'interno del capitalismo barbaro. Questa posizione ufficiosa di tipo difensivo (e poi d'attacco) avalla, nell'anarchico e nel poeta, il diritto di considerare la controparte avversaria una società immunologica al negativo, rovesciando così le prospettive: il virus è bene, l'immunologia è male. I codici morali si scontrano e nell'impatto cambiano collocazione. Chiameremo questo fenomeno di schianto, effetto salto immortale su se stesso. I due si guarderanno da ottiche contrapposte e quindi incompatibili al compromesso coabitativo. Da questa prospettiva alchemica (dove il male è bene, il bene è male) l'inverso ha i piedi per terra e il regolare la testa nella fogna, ma per l'inverso è la sola occasione di vivere nell'originaria verticalità ritrovata. L'utopista diventa «cittadino del nuovo realismo» e il regolare «cittadino delle vecchie illusioni». A salvarsi è l'individuo solitario, disperato e libertario. L'anarchia, pur dandole una datazione così lontana, nei meandri del fantastico, che la rende simile a una sfinge preistorica e misteriosa, ha una sua

proprietà camaleontica e mobile, quasi trovasse nella strategia mimetica e nel continuo spostamento, l'unica possibilità di sopravvivere in ogni era, glaciazioni e dinosauri compresi. Usa tecniche d'agguato, di depistaggio e di sparizione tipiche degli indiani d'America del secolo scorso, un popolo meraviglioso che pur massacrato, ancora esiste e, a fatica, mantiene la sua identità tribale. Il libertario trionfa a Little Big Horn e muore sul Sand Creek, tornando così alle stelle amniotiche. Ogni interpretazione personale dell'anarchia è legittimata dalla sua stessa matrice caleidoscopica, che crea una serie di rifrazioni da specchi lucenti. Ad esempio, il ceppo Sioux, comprende bande diversificate: i Sioux Teton, i Sioux Oglala, i Sioux Brulé. Allo stesso modo troveremo l'anarchico ascetico, l'anarchico epicureo, l'anarchico pacifista, l'anarchico guerriero, l'anarchico solitario, l'anarchico aggregazionista, l'anarchico misantropo. Depistandosi nelle sue metamorfosi, l'anarchia prende le sembianze di figure sociali diverse tra loro, ma tra loro unite dall'emarginazione reale che provoca e dalla solitudine psicologica che ne consegue. Più la si intellettualizza, più ti chiede di spogliarti di ogni informazione; con brutale rarefazione espositiva, direi che è la svestizione personale al selvatico in un mondo che ti riinfila le mutande ogni volta che te ne liberi, come i missionari maniacali con gli indios del Venezuela. Ecco perché poi qualche cacciatore di teste spoglia il missionario delle sue informazioni trapiantandolo in un campo di zucche.

Tornando per un attimo alla condizione sofferente e conflittuale della famigerata, cosmopolitica compressione dell'anarchia, possiamo individuare una sua aura astrale o semplicemente una sua forza gravitazionale: la scrittura creativa, cioè la letteratura. Questa, quando non si rassegna alla sublimazione cattolica in chiave di best-seller, diventa veicolo detonante di tale compressione, espressione anarchica che racconta, in preda a visioni, la cattiva novella tanto attesa, la genesi apocrifa della liberazione. Tali visioni sono frutto di veggenza, come quelle che nel digiuno volevano cercare gli indiani sulla montagna. L'utopia ritorna in formula magica.

Arthur Rimbaud era veggente, un fanciullo di ghiaccio liquefattosi in un grandioso autofalò, un bonzo laico di stampo libertario, un illusionista bambino tra il delirio delle profezie e l'ira perforante di una rivolta permanente. Di quel falò, di quell'incendio lontano, ancora siamo testimoni ed eredi, davanti a un riverbero accecante, di ciò che i bengala dell'anima hanno rischiarato con strazio e crudeltà. Quel fanciullo, benedetto e al contempo maledetto da un genio insaziabile, scrivendo *La lettera del veggente*, sconvolgerà alla radice tutta la poesia com'era fino a quel momento, dando vita a un big bang poetico da cui scaturirà un nuovo mondo. Da quel testo datato 15 maggio 1871 e inviato all'amico Paul Demeny, estraggo il momento più magico: «Io è un altro. Se l'ottone si desta tromba, non è certo per colpa sua. La cosa mi pare ovvia: io assisto allo sbocciare del mio pensiero, lo guardo, lo ascolto, dò un colpo d'archetto, la sinfonia si agita nelle profondità, oppure salta con un balzo sulla scena. (...) Io dico che bisogna essere *veggente*, farsi *veggente*. Il poeta si fa *veggente* mediante un lungo, immenso e ragionato *sregolamento di tutti i sensi*. Tutte le forme d'amore, di sofferenza, di pazzia; cerca egli stesso, esaurisce in sé tutti i veleni, per non conservarne che la quintessenza. Ineffabile tortura nella quale ha bisogno di tutta la fede, di tutta la forza sovrumana, nella quale diventa fra tutti il grande infermo, il grande criminale, il grande maledetto, e il Sommo sapiente! Egli giunge infatti all'*ignoto*! Poiché ha coltivato la sua anima, già ricca, più di qualsiasi altro! Egli giunge all'*ignoto*, e quand'anche, sbigottito, finisse col perdere l'intelligenza delle proprie visioni, le avrebbe pur viste! Che crepi nel suo balzo attraverso le cose inaudite e innominabili: verranno altri orribili lavoratori; cominceranno dagli orizzonti sui quali l'altro si è abbattuto! (...) Dunque il poeta è veramente un ladro di fuoco».

Direi che su quegli orizzonti di fuoco, Rimbaud ladro ha rubato a se stesso la vita, lasciando l'eredità bruciante a dei piccoli fiammiferai, a dei mangiafuoco da luna park. Tutti siamo unici sulla terra, ma una volta sola si è Rimbaud. La rivoluzione estetica della sua opera è una catarsi placentare

dalla quale, con taglio cesareo o colpo di ghigliottina, Rimbaud stacca il passato e butta in una roggia il vecchio corpaccio dell'elegia adamantina e dà i natali alla cultura del Novecento sotto il segno dell'innovazione, della provocazione e della rivolta. Molte teste cadranno sotto questo «terrore poetico»: scrittori futuri con il complesso del plagio involontario se non addirittura castrati da un blocco creativo irreversibile. Matthews Josephon scrive: «Realmente la letteratura da Rimbaud in poi è stata impegnata nel travaglio di aggirare Rimbaud». Henry Miller gli fa da controcanto, ritenendosi fortunato di aver letto Rimbaud solo in là con gli anni, altrimenti non avrebbe scritto una sola riga. Da quale crepa sotterranea il genio fluisca, nessun speleologo l'ha mai scoperto, nessun rabdomante della versificazione ha mai potuto captarne il punto sorgivo, il segreto fluviale, la corrente interna che gioca alle tre carte con il delta e la foce, la sostanza primigenia e cristallina che prolifera (destino feroce ma unico destino) nel concime sociale. Léo Ferré diceva che «la poesia non è che follia» e Antonin Artaud, a proposito di Vincent Van Gogh, pare continuare il discorso: «Perché un pazzo è anche un uomo che la società non ha voluto ascoltare e a cui ha voluto impedire di pronunciare insopportabili verità». Aggiungiamo allora all'anarchico e al poeta, il terzo fratello: il folle! Sia il benvenuto.

L'irrecuperabile

«Io è un altro». Allora il poeta trascrive incantamenti, furori, e luccicanze che gli vengono da un altrove ignoto, impasta l'informe e appare un linguaggio, un'entità madrina lo conduce per mano, cieco e illuminato, robotico e veggente, agli estremi delle profondità esistenziali, in un immaginario adottato per procura poetica e attinto da un pozzo che è la fossa delle Marianne dove la luna è il sorriso di un fantasma evocato come pronto soccorso. La voce si duplica nell'eco di un canyon nato al centro della propria erosione neolitica. Questo fenomeno indotto ma preesistente, necessita di una sua danza propiziatoria, di un cerimoniale d'ingresso, di un urto tra il barbaro e l'evoluto: lo sregolamento di tutti i sensi. Una via

crucis gaudente che ha le sue stazioni negli amori (qualunque amore), nei vizi (qualunque vizio), nelle pazzie (qualunque pazzia), una via crucis che eleva dal basso e crea per il suo ideatore una palafitta sospesa tra l'abbruttimento e l'estasi, una via crucis eversiva che rende fertile la distruzione come una manna, un comportamento etologico-sociale che pretende di essere messo all'indice della pubblica ignominia e smembrato nella derisione, che scatena l'esacrazione della classe borghese benpensante, che provoca l'accusa di eresia dai pulpiti clericali, che implora la condanna in contumacia dall'accademia letteraria bacchettona, miope e conservatrice.

Rimbaud, angelo extracomunitario senza soggiorno sulla terra, rinnegato da ogni paradiso preconfezionato, troverà asilo fraterno solo nell'inferno misericordioso. Il suo programma non è solo di reinventare la vita ma di reinventarsi sgretolandosi come un serpente-cicogna che cambia pelle per far uscire dal suo involucro l'alieno che è in lui: io è un altro. Cristo si è fermato a Eboli, Rimbaud è andato fino ad Harar. Al fotofinish della geografia onirica (prima) e reale (poi) è un bello stacco. Ma i primati di un decimo in più o in meno d'eternità non riguardano questa maratona-gospel, tra olimpiade del canto altissimo e doping d'assenzio. Sappiamo solo che molte croci formano un bateau ivre, non dall'arsenale osseo delle catacombe ma dalla falegnameria del sogno. Più che la terra promessa, Rimbaud cercava un tappeto volante che non atterrasse mai, per vivere così, in un perenne avvitalamento mortale senza rete.

L'uomo dalle suole di vento ha attraversato «l'altra vita» lasciando sulla nostra un passaggio tellurico; le sue impronte paiono un calco geologico a noi tramandato, per via misteriosa, sotto forma di cicatrice invisibile ma coriacea, una cerniera-finestra che dà su arcipelaghi inesistenti e irrinunciabili.

Queste «stimmate» del libertario che ha il suo fianco sanguinante nella mente eternamente emorragica, non sono blasoni di pace, né per sé, né per gli altri. La resurrezione, anch'essa olimpionica, consiste in una staffetta a ostacoli per noi che ne siamo l'incessante prosecuzione incompiuta, un boomerang scagliato nel tempo, al di là della speranza stessa. Miller, nel

suo illuminante e imbattuto saggio su Rimbaud, già citato prima, *Il tempo degli assassini*, parla però, verso la fine, di calvario, di martirio, di sacrificio. È strano, direi anomalo, che una indubbia figura libertaria come l'autore di *Primavera nera*, si lasci andare a concetti che parrebbero più intonati a quel chierico di Paul Claudel che definì Rimbaud un «mistico allo stato selvaggio».

Penso, a differenza di questi afflati sacrificali alla Giovanni Testori (peraltro poeta magnifico ai suoi albori) che, con un po' d'azzardo, sia più verosimile dire un «selvaggio allo stato selvaggio». La violenza espressiva e caratteriale di Rimbaud rifiuta l'idea sacrificale che è suprema passività di flagellante, conscio o per predestinazione che sia. Rimbaud sceglie, s'intestardisce, decide, reagisce, ama, abbandona, picchia, spara, accoltella, sputa, insulta, bestemmia, salpa, cammina, apre e chiude i capitoli della propria vita, sparisce e ritorna, paga di persona la sua coerenza con lo sregolamento di tutti i sensi e il regolamento di conti con l'esistenza. Non è vittima di nessuno, se non di tutta l'epoca essendo il precursore del secolo successivo.

Se per Artaud, Van Gogh è il «suicidato dalla società», per me Rimbaud ha «suicidato la società». L'altrove che Rimbaud cercava non risiede nella trascendenza ma in un luogo segreto nella topografia del sogno. Rimbaud, come Cristoforo Colombo, scopre un continente, solo che questo si chiama *Immaginario*. E scopre anche di esserne l'unico abitatore, un indiano senza tribù, senza identità etnica, apolide in missione apolide. Nella realtà, gli indiani furono massacrati dai bianchi perché il portiere Colombo aprì la porta dell'hotel America e mise loro lo zerbino ai piedi. Rimbaud invece non verrà massacrato da nessun invasore; nel suo continente inventivo entreranno, generazione dopo generazione, solo altri indiani, altri nomadi, tutti rigorosamente con le suole di vento che, come lui, squalo inquieto che può sopravvivere esclusivamente con il movimento fisico perenne, troveranno nella stessa dinamica viaggiatrice il senso profondo e rivelatore di questo nomadismo, di questo spostarsi, di questo suicidio delle radici, di questa fuga in

avanti che coincide con lo scontro inevitabile con le regole fagocitanti di vivere all'interno dell'imbuto riempito con la sbobba illusoria del paradiso e la polpetta avvelenata dell'inferno istituzionale.

Penso, in termini di passato relativamente recente, agli scrittori beat, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, e ai libri-miraggio: *Sulla strada*, *I vagabondi del Dharma*, *Big Sur*, *Viaggiatore solitario*, *Libro dei sogni*, *Visioni di Cody*, *Notte messicana*, *Diario beat*, *Juke-box all'idrogeno*, *Gasoline*.

Rimbaud non abbandona la scrittura perché l'ambiente letterario parigino gli è ostile o la sua creatività si è improvvisamente inaridita, ma perché i sogni e le visioni di «un'altra vita» restano nelle parole, in un limbo morto che ricicla le tensioni urgenti del cambiamento, sul foglio che si marmorizza come una lapide rispetto a quel cambiamento agognato. L'azione diventerà la seconda letteratura di Rimbaud, la poesia in «presa diretta». L'inquieto viaggio dello squalo alato si esprimerà con il linguaggio del corpo, i sensi allertati, lo stile anatomico, il fiuto del lupo, l'elegia del muscolo, la sorgente del sudore, come nella danza, un'estenuante danza in paesi lontani e su se stesso, centrifugandosi in una spirale rotante come i dervisci. Non è un caso, né una sottovalutazione, se sulle statue e sulle vie a lui dedicate, c'è scritto: «Arthur Rimbaud, poeta ed esploratore». Dall'immaginario al reale: il percorso inverso di qualsiasi altro «désormais».

Fuga sul battello ebbro

Verso la metà dell'Ottocento, Charleville, suo luogo di nascita nelle Ardenne, era una cittadina «leghista», il cui tessuto sociale si componeva di grassi bottegai, commercianti micragnosi e borghesi bigotti. In questo magma repulsivo, Rimbaud bambino vagava insofferente, annoiato, sprezzante. Presto si sarebbe scontrato con la maggioranza chiassosa, lo zoccolo duro, la parte «sana» della società, dibattendosi così nella ragnatela delle costrizioni educative e familiari, nella cecità del conformismo provinciale, nei vuoti formalismi dalla

ritualità quotidiana. Proprio in casa sua, tutti questi elementi urticanti convergeranno nella figura della madre-medusa, donna rigida e autoritaria che allevava i figli secondo principi rigorosamente religiosi, in un clima di disaffezione, di austerità opprimente che giorno dopo giorno, per stillicidio, provocavano in Rimbaud una sorta di claustrofobia psicologica.

Così facendo, la madre non si rendeva conto di concimare nel figlio soltanto solitudine, furore e rivolta. Più avanti in *Notte d'inferno (Una stagione all'inferno)* Rimbaud, ribellandosi al mangime cattolico, scriverà: «Sono schiavo del mio battesimo. Genitori, avete fatto la mia rovina e voi la vostra. Povero innocente! I pagani, l'inferno non li può attaccare. È ancora vita!». Nel frattempo si trastullava per Charleville segnando muri e panchine con queste frasi: «Merde à Dieu/Mort à Dieu». Lì intorno altri bambini della sua età giocavano a nascondino.

La poesia *Les poètes de sept ans*, oltre a descrivere lo stato d'animo che Rimbaud provava all'interno delle pareti domestiche, usando sia un gelido tono lapidario che un acceso livore compresso, ci appare come un programma della sua vita futura, il manifesto di un'agenzia di viaggi onirici che propone un trekking nella vertigine, in un territorio sottotitolato per gli ipervedenti alla pagina zero zero zero, la cui topografia è ancora tutta da delineare. Ma il primo pensierino, come si conviene, è per la mamma.

E la Madre, chiudendo il libro del dovere, / Se ne andava, contenta e fiera; non vedeva / Negli occhi azzurri e sotto la fronte prominente, / L'anima del figliolo colma di ripugnanze.

Che odio cristallino! Che diamante senza impurità! Grezzo fiele d'acacia in quel bimbo goloso d'invettive. Il Rimbaud felino stava uccidendo l'agnello per prenderne le sembianze. In quei silenzi carichi d'ira, in quegli sguardi da cortocircuito, possiamo vedere Rimbaud seguire i movimenti della madre mentre gira per casa, possiamo vederlo nell'attimo in cui studia la distanza di un agguato, quando sta per dischiudere le labbra in un insulto che reprime la bava, possiamo sentire

il brivido di un richiamo selvatico che gli percorre le reni, gli ritira le dita dei piedi, gli ansima nel respiro. Ecco il cherubino-licantropo che attende la notte per soffrire in silenzio le sue trasformazioni, solo, nella sua stanza, dove la folle corsa nasce lì, dalla mente:

A sette anni faceva romanzi sulla vita / Degli immensi deserti dove risplende estatica / La libertà: Foreste, soli, rive, savane! / (...) / Cieli pesanti d'ocra, foreste immerse, fiori / Di carne che nei boschi astrali si dichiodono, / Scoscendimenti, rotte, vertigine e pietà! / Mentre giù si animavano i rumori del giorno / Solo e steso supino sopra pezzi di tela / Grezza, egli presentiva con violenza la vela!

La violenza di tempeste devastanti che sconquassano non solo la vela del *Battello ebbro* (mitica poesia scritta sempre nel 1871) ma un'anima fragile e impietosa che nella negazione rifiutava di configurarsi in un essere umano, piuttosto un *bateau* e per giunta anche *ivre*!

Materia inerte, sbalottata alla deriva, che erige sui flutti un bollettino dei naviganti assenti nello sregolamento di tutte le rotte. Un *bateau* flagellato dall'aggressione esterna e dalle lucide allucinazioni di «ciò che l'uomo / qualche volta / ha creduto di vedere» (*Le bateau ivre*).

Scappa Rimbaud, scappa dalle rive della Mosa, lasciando sulle sue grigie e gelide acque una barchetta-giocattolo, scappa per non affondare anche lui nel tetro cupore dello stagno sociale, per non essere chiamato Titanic dai compagni di scuola, per non vivere dentro l'effluvio nauseabondo di una tomba aperta. Scappa verso Parigi senza biglietto ferroviario e finisce in prigione, all'epoca e nel paese in cui si mettono in prigione gli adolescenti! Scappa una seconda volta poiché asserisce: «Non amava Dio, ma gli uomini!» (*Les poètes de sept ans*). Allora va in soccorso agli uomini «nuovi», i comunardi, partecipa alle lotte sulle barricate e il primo fiume «impassibile» che vede è un affluente del sogno: il sangue.

Queste bare-bateaux che scivolano sui marciapiedi di Parigi nell'ordine ritrovato della morte-sbirro. Da questo orrore na-

sce un trittico sulla comune: *Chant de guerre parisien, L'orgie parisienne ou Paris se repeuple, Les mains de Jeanne-Marie*. Questo è il fanciullo che in pieno Ottocento scrive: «Giusti, vi cacheremo in quei ventri d'argilla!» (*Il Giusto*), questo è il fanciullo insolente che dopo aver ricevuto il rifiuto da parte di Théodore de Banville, di vedere pubblicata una sua poesia nell'antologia del Parnaso contemporaneo, non esita a comporre *Al poeta, a proposito di fiori*, dedicandola proprio a monsieur de Banville:

Sempre, così, verso l'azzurro nero / Dove tremola il mare dei topazi
/ Nella tua sera farai funzionare / Quei clisteri d'estasi, i Gigli! / In
questo nostro tempo di sagù / in cui le piante son lavoratrici, / Il Giglio
berrà gli azzurri disgusti / Nelle tue prose religiose!

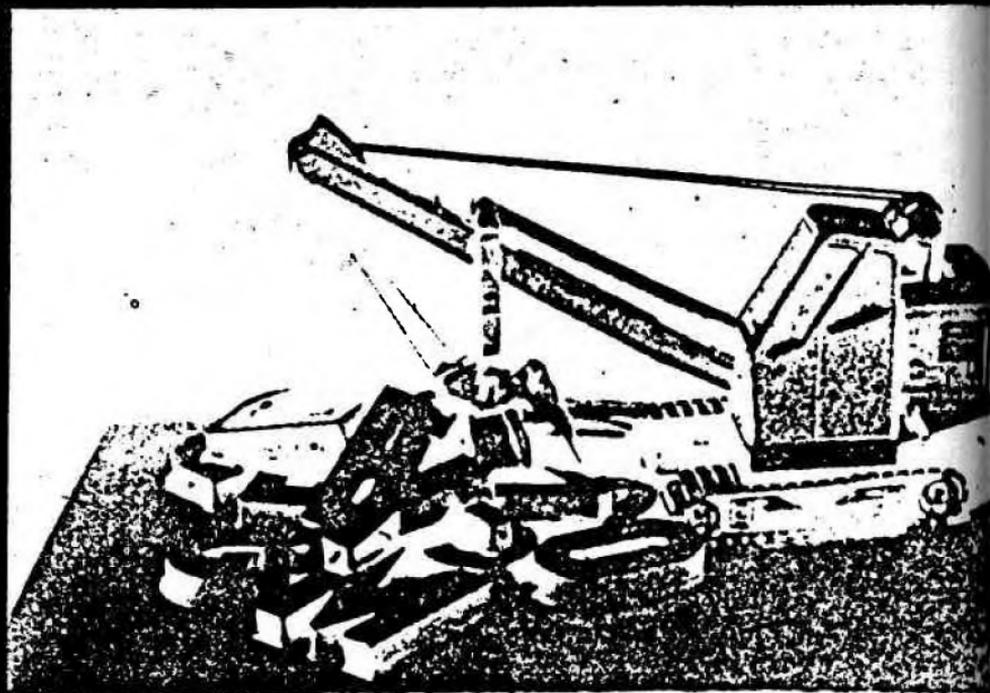
Questo è il fanciullo che ha bisogno di reinventare tutto e mette anche i colori alle vocali: «A nera, E bianca, I rossa, U verde, O blu: vocali». Ed essendo testimone delle guerre di quel tempo, non fa forse nascere la poesia pacifista solo descrivendo il sonno di un soldato?

I profumi non fanno fremere le sue narici / Egli dorme nel sole, con
la mano sul petto / Calmo. Ha due fori rossi, a destra sul costato
(*Chi dorme nella valle*)

Di Rimbaud a Parigi, della sua vita con Paul Verlaine, non c'è più niente da dire. Anche sui vagabondaggi, febbrili, eroici, disumani, per le strade d'Europa o in paesi lontanissimi, s'è raccontato tutto. Eppure immaginandolo al limite della psicopatologia del movimento inventivo, provo, per assurdo, il rammarico che non esista un video in grado di mostrarcelo lungo le rotte terrestri, impegnato in un corpo a corpo con le distanze, con la furia degli elementi, con la solitudine, vera e unica sposa in nero, come un fantasma sexy nel talamo sepolcrale delle sue notti a cielo aperto. I dieci anni in Abissinia, misteriosi e poco considerati dai suoi esegeti (solo Alain Borer ne scrive nel suo *Rimbaud in Abissinia*), sono lo scrigno più

rivelatore della sua finalità esistenziale. Quando tutti pensavano che ormai egli avesse per sempre abbandonato la poesia, Rimbaud, forse, l'aveva proprio lì raggiunta, nel punto di combustione vulcanica, ben oltre il *Fahrenheit 451* che non brucia solo le sue carte ma il cervello e il corpo per essere finalmente lui stesso visione di sé, posta al centro di un inferno reale, di un giardino incantato e torrido, di un altrove estremo, a sud del sogno. Angelo, demonio, martire, mistico! Quanti appellativi! Nel 1888, Verlaine, molto più stirnerianamente, scrisse: «Non era né il diavolo né il buon dio, era Arthur Rimbaud, cioè un grandissimo poeta, assolutamente originale, di un sapore unico, prodigioso linguista (...) la cui vita è tutta rivolta in avanti nella luce e nella forza, bella per la sua logica e per la sua unità come la sua opera».

Il battello che all'età di trentasette anni lo porterà indietro, a Marsiglia, non è certo il battello della sua infanzia. Non sbarcherà nel sogno, ma all'ospedale dell'Immacolata concezione, dove il più grande poeta del secondo millennio morirà di cancro al ginocchio senza sapere che la sua opera stava suscitando a Parigi un interesse così gigantesco che taluni ambienti già lo conclamavano maestro assoluto di una dissoluta verginità. Un medico gli amputerà la gamba. La gamba di Rimbaud! Adesso sì che è senza penna e senza immaginario. La sua stampella vola in aria come la clava-osso dei primitivi nel film di Stanley Kubrick *2001: odissea nello spazio*, anch'essa trasformandosi in un'astronave, un battello fotonico che attraversa i buchi neri del tempo, per uscire, da qualche parte, modellino innocente dentro una bottiglia. La bottiglia incendiaria e viaggiatrice che ci lascia in eredità.



Egon Günther / Franz Kafka contro il potere ● ●

Quanto ha influito la frequentazione dei circoli anarchici praguesi sull'opera letteraria di Franz Kafka? In che misura ha pesato la critica al principio di autorità propagandato dagli anarchici sulla struttura dei maggiori romanzi di Kafka: Il processo e Il castello? Ecco le tesi esposte da Egon Günther sul periodico tedesco Trafik (numero 35).

I biografi e i critici di Franz Kafka hanno interpretato il particolare significato della dimensione politica nei suoi scritti come un continuo porsi domande metafisiche e psicologiche. molti biografi menzionano anche i suoi legami con i gruppi anarchici di Praga, senza attribuirgli, però, un significato essenziale. Sono comunque concordi sul fatto che le molteplici forme assunte dalla lotta dell'uomo contro la macchina burocratica hanno un posto rilevante nelle opere di Kafka.

Nell'interpretazione delle sue opere principali, anche alla luce della sua biografia, che ci rivela una certa simpatia nei confronti degli anarchici, si trovano elementi che illuminano lo sguardo sul mondo intellettuale di Kafka. Si deve però sottolineare il fatto che i parallelismi politici sono solo frammenti, e che il mondo di Kafka è molto più ricco di contenuti, più vasto

e multiforme, e si lascia ricondurre a fatica in una forma specifica.

I contatti di Kafka con i circoli anarchici risalgono al 1908, anno in cui iniziò a lavorare per l'Istituto di assicurazioni contro gli infortuni dei lavoratori. Secondo la testimonianza di Michal Kacha, uno dei fondatori del movimento anarchico di Praga, e di Michal Mares, che a quei tempi era un giovane anarchico, Kafka frequentava di tanto in tanto le riunioni del Klub mladych (Club dei giovani) e prese parte a manifestazioni antimilitariste e anticlericali dell'associazione dei lavoratori Vilem Korber.

Partecipò anche al movimento anarcosindacalista ceco. Tutti i testimoni del tempo concordano sul fatto che l'interesse di Kafka per le discussioni che avvenivano era grande, anche se non prendeva mai la parola e non partecipava successivamente ai dibattiti. Kacha, che gli era molto affezionato, lo chiamò klidas, che significa qualcosa come taciturno o colosso muto. Mares racconta di aver invitato Kafka alle manifestazioni degli anarchici. Una delle prime, a cui Kafka prese parte, fu la dimostrazione di protesta in occasione della condanna a morte contro lo spagnolo Francisco Ferrer il 13 ottobre 1909, che fu sciolta dalla polizia. Nel maggio del 1910 Kafka ascoltò al Café de Paris il discorso di una giovane anarchica sull'amore libero; nel 1911 partecipò, di nuovo su invito di Mares, a un comizio contro la guerra, in cui le madri venivano invitate a non generare più figli, per protesta contro la guerra. Nel maggio del 1912 Kafka fu presente a una manifestazione elettorale dell'organizzazione anarchica, camuffata sotto il nome «Il partito del progresso moderato nei limiti della legge», nella locanda «L'albero verde» a Zizkov, in cui tenne un discorso Jaroslav Hašek¹. Di quest'incontro Kafka raccontò più tardi a Franz Werfel nel caffè Edison.

Nel 1912 partecipò a una manifestazione di protesta contro l'esecuzione capitale dell'anarchico parigino Liabeuf. Anche

1. Su Jaroslav Hašek si veda l'articolo a pagina 115.

questa dimostrazione venne sciolta dalla polizia e alcuni dei partecipanti vennero arrestati; tra questi si trovava anche Mares, per il quale Kafka volle rendersi garante presso la polizia. Secondo una versione narrata nelle cronache kafkiane, Kafka infilò nella tasca del cappotto di Mares la somma necessaria alla cauzione, una moneta da cinque corone, che non fu poi necessaria. Secondo lo stesso Mares i fatti si svolsero diversamente: «Kafka sedeva solitamente solo, nessuno lo conosceva, un ascoltatore silenzioso, attento, un bicchiere di birra davanti a sé, che appena toccava. All'uscita della sala, veniva fatta una raccolta di contributi, come era uso allora, a favore dei prigionieri politici, dei minatori della Boemia del nord in sciopero e a copertura delle spese. Ognuno elargiva a seconda delle possibilità; c'erano per lo più monetine, e centesimi; i fiorini erano già una rarità. Kafka donò invece modestamente e senza dare nell'occhio una moneta da cinque corone».

Kafka partecipò anche nel 1912 a una dimostrazione, dispersa dalla polizia, nella sala U velke Prahy (La grande Praga), contro l'esecuzione capitale dell'anarchico Liabeuf a Parigi. Era difficile non notare un uomo come Kafka, che superava quasi tutti in altezza, ma lui non si preoccupava affatto di ciò; rimase quindi tranquillo in piedi durante gli scontri tra polizia e manifestanti. E poiché in nome della legge non si allontanava, fu condotto alla stazione di polizia più vicina. Lì si poteva scegliere tra una multa in fiorini e ventiquattro ore di fermo. Kafka, che si recava ogni mattina puntualmente in ufficio, preferì pagare.

Mares racconta come Kafka leggeva con vivo interesse e simpatia gli scritti di diversi teorici anarchici, tra cui Domela Nieuwenhuis, i fratelli Reclus, Vera Figner, Michail Bakunin, Jean Grave, Pëtr Kropotkin e altri. Il 15 ottobre 1913 egli annotò, ad esempio, nel suo diario: «non dimenticare Kropotkin!».

Lettera al padre

Ci sono ancora altri due fatti, che documentano le tendenze antiautoritarie ed egualitarie di Kafka: nella *Lettera al padre*

(1919), definisce il comportamento del genitore in negozio come una tirannia e lo accusa: «tu hai definito nemici stipendiati gli impiegati, ma tu mi sembri il loro nemico pagante... Per questo motivo stavo dalla parte dei lavoratori...».

La ribellione contro l'autorità paterna si coniuga con una presa di posizione politica. È noto che Kafka detestava profondamente il suo lavoro alla compagnia di assicurazioni. Egli descriveva l'istituto come un «cupo nido di burocrati». Non poteva sopportare il dolore dei lavoratori feriti, che per misure di sicurezza carenti, avevano subito mutilazioni sui posti di lavoro, e il cui destino si giocava in una procedura attuata nel labirinto giuridico-burocratico della compagnia. Una frase spesso riportata, e menzionata anche da Max Brod, esprime molto bene la posizione di Kafka: «Come sono modesti questi uomini: vengono a pregarci. Invece di prendere d'assalto l'istituto e di spaccare tutto, vengono qui a supplicare». Lo spirito anarchico di questa dichiarazione, che anche lo stesso Bakunin avrebbe certamente firmato, è sufficiente a farci immaginare l'atteggiamento che Kafka assunse nei confronti delle istituzioni burocratiche. Brod conferma che interi capitoli dei romanzi *Il processo* e *Il castello* traggono il loro nocciolo, le loro pagine migliori e più vicine alla realtà dall'ambiente di vita vissuta nella società assicuratrice.

Kafka non fu certamente un teorico del socialismo e dell'anarchismo, il suo interesse si rivolgeva piuttosto agli esperimenti pratici. Si sentì attratto dal movimento socialista Chaluz in Palestina, che cercò di realizzare alcune idee della fallita rivoluzione russa del 1905. Al contrario di Brod, pensava di emigrare in Palestina e di vivere là come un semplice artigiano. E nel 1918 abbozzò il progetto di una comunità volontaria di lavoratori, «la comunità di lavoratori senza proprietà»: un progetto severo, ripartito tra doveri e diritti dei suoi membri, per una vita modesta, basata sulla responsabilità sociale.

Kafka non fu certo un patriota. Allo scoppio della prima guerra mondiale non unì la sua voce al coro dei pacifisti, ma a quegli avvenimenti dedicò poche parole, che però non lasciano

dubbi. Annotò nel suo diario: «sfilata patriottica... Queste sfilate sono uno dei più odiosi fenomeni transitori della guerra...», e scrive di «odio contro quelli che combattono, a cui io auguro tutto il male con passione».

Dopo il 1912 Kafka smise di partecipare alle attività dei gruppi anarchici cechi, il suo interesse prevalente si rivolse alle associazioni ebraiche e sioniste. Ma rimase intellettualmente ed emozionalmente un anarchico. È sufficiente infatti citare il contenuto dei suoi colloqui con Gustav Janouch nel 1920. In quei colloqui, Kafka descrisse gli anarchici cechi non solo come «uomini molto cari e allegri... così cari e simpatici che gli si deve credere a ogni parola», ma spiegò anche l'esclusione dei poeti dalla comunità dello stato progettato da Platone con le seguenti parole: «I poeti cercano di dare agli uomini occhi diversi, per poter mutare la realtà. Per questo sono considerati elementi veramente pericolosi per lo stato, poiché vogliono cambiare le cose. Lo stato, e con lui tutti i suoi devoti servitori, vuole invece soltanto durare». Queste parole fanno capire che Kafka stesso si annoverava tra i poeti, che rappresentano una minaccia per la sicurezza dello stato. Kafka definì il capitalismo come un «sistema di dipendenze» che vanno dall'interno all'esterno, dall'esterno all'interno, da sopra a sotto e da sotto a sopra. Tutto è dipendente, tutto è vincolato. Il capitalismo è una dimensione del mondo e dello spirito. L'atteggiamento scettico che Kafka assunse nei confronti delle organizzazioni di classe del movimento dei lavoratori appare come una conseguenza della sfiducia che gli anarchici ripongono nei confronti dei partiti politici e delle loro istituzioni.

In occasione di una riunione di lavoratori, che sfilarono con bandiere e stendardi, Kafka annotò: «La gente è così consapevole di sé, sicura di sé e ben disposta. Domina le strade e pensa con ciò di dominare il mondo, invece si sbaglia. Dietro di loro ci sono già segretari, funzionari statali, politici di professione, tutti i moderni sultani, a cui preparano il terreno del potere... La rivoluzione svanisce e rimane solo il fango di una nuova burocrazia. I ceppi dell'umanità tormentata sono fatti con la carta delle cancellerie».

Kafka nutrì dubbi, accompagnati da un cupo presagio, anche nei confronti del carattere progressista del movimento dei lavoratori, che avrebbe dovuto impedire un'ulteriore crescita del nazionalismo e dell'antisemitismo. Kafka riteneva questa speranza come un errore: «Penso che l'antisemitismo colpirà anche la classe dei lavoratori. Questo si nota anche nell'Istituto delle assicurazioni contro gli infortuni ai lavoratori, che è una conquista del movimento dei lavoratori. Che cosa succede là invece? L'istituto è un cupo nido di burocrati, in cui io fungo da unico ebreo da parata». Una sconcertante verità, la cui giustezza sarebbe stata presto confermata, superando tutte le immaginazioni più terribili. Kafka non conobbe questo orrore. La tubercolosi diede una fine precoce alla sua vita. Morì il 3 giugno 1924, un mese prima del suo quarantunesimo compleanno. Tre sorelle di Kafka furono deportate in un campo di concentramento e lì uccise, molti suoi amici subirono il loro stesso destino.

Il processo: la legge è ingiusta

Nel romanzo incompiuto *America*, Kafka è poco influenzato dalle idee libertarie. Ma già nel suo secondo romanzo, *Il processo*, la descrizione del potere autoritario dei funzionari statali raggiunge un alto grado di significato simbolico. L'aspetto giuridico-burocratico di un apparato con cui possono essere trovate corrispondenze reali nel meccanismo statale e giuridico è qui messo in rilievo molto chiaramente.

Ma il potere comprende sempre lo straniamento dell'uomo da sé. Che Kafka utilizzi l'immagine di una burocrazia giuridica nel *Processo* come simbolo ha naturalmente il suo fondamento reale nel fatto che egli stesso era giurista e burocrate, e faceva un lavoro che gli era sgradevole.

Una mattina Josef K., la vittima innocente del *Processo*, viene arrestato, «senza che avesse fatto nulla di male», e nessuno è in grado di dirgli il motivo del suo arresto. Viene infine accusato da un tribunale segreto, i cui scritti, soprattutto l'atto d'accusa, sono inaccessibili all'imputato e alla sua difesa. I processi in questi tribunali, con uffici collocati in

soffitte, rimangono segreti al pubblico e anche agli imputati stessi; si sottraggono persino alla esatta conoscenza di una classe inferiore di funzionari; petizioni indirizzate al tribunale vanno solitamente perse, vengono trasferite o proprio non considerate affatto, non arrivano neanche mai davanti ai sommi giudici, a rigor di termini non esiste una difesa riconosciuta dal tribunale, gli avvocati sono solo tollerati dalla legge; le sentenze che il tribunale deve pronunciare sono appena comprensibili ai non eletti, i giudici non si fanno riconoscere e il verdetto finale sarà di morire «come un cane». L'esecuzione capitale viene messa in atto da due signori in abito da passeggio con cappelli a cilindro, che agiscono come comparse teatrali o tenori.

La mancanza, o piuttosto l'oscuramento delle leggi, poiché l'ombra di una legge vi è in realtà, viene sostituita nel *Processo* da una forte organizzazione giuridica, che Josef K. critica indignato: «Non c'è dubbio che, dietro a tutte le manifestazioni di questo tribunale, e nel mio caso dietro l'arresto e l'inchiesta di oggi, esiste tutta quanta una grande organizzazione. Un'organizzazione che occupa non solo guardiani corruttibili, ispettori straccioni e giudici istruttori, che nel migliore dei casi sono modesti; ma anche un corpo di giudici di alti, anzi di sommi gradi, con un seguito innumerevole, di uscieri, scrivani, gendarmi e altri aiuti, e forse perfino carnefici: non esito a pronunciare anche questa parola. E qual è, signori miei, il senso di questa grande organizzazione? Esso consiste nell'arrestare persone innocenti e procedere contro di loro come nel mio caso, nel più insensato dei modi». *Il processo* descrive il meccanismo legislativo dal punto di vista delle sue vittime, uomini sottomessi e umiliati da una gerarchia assurda e irragionevole di burocrati, che non conosce pietà.

Il castello assurdo della burocrazia

Proprio come pagina rappresentativa dello stato e della burocrazia si può comprendere il romanzo *Il castello*. Il villaggio in esso descritto è infatti un quadro sarcastico tratto dalla rozza realtà della monarchia imperiale, così come Kafka

l'aveva vissuta e conosciuta. *Il castello* impersonifica il potere, il dominio, lo stato, nei confronti della popolazione, il cui simbolo è il villaggio. Il castello viene descritto come una minaccia lontana, irraggiungibile e ostile, che non si può comprendere razionalmente; rappresenta una forza sorprendente, capricciosa, che governa sul popolo con l'aiuto di una gerarchia di funzionari statali, il cui comportamento è imprevedibile e tanto assurdo quanto ridicolo. Nel quinto capitolo Kafka racconta una parodia tragicomica sul mondo dei funzionari: una discordia tra le autorità mette in moto un grottesco apparato.

Il borgomastro assicura che l'intero apparato di funzionari è composto solo da autorità, che si controllano a vicenda, senza che in pratica accada nulla che renda realmente necessario un controllo, perciò non si troverà mai neanche un errore. Una qualsiasi nuova disposizione mette fuori uso quelle vecchie esistenti e dimostra così definitivamente che l'assurdità è qualcosa di ufficiale; qualcosa degenera all'interno dell'autorità, e si estende a macchia d'olio: fascicoli di atti, pile di atti «i ceppi dell'umanità tormentata», come dice Kafka. Un intero mare di carta riempie l'ufficio del relatore Sortini, un impiegato del castello.

L'apice dell'alienazione delle autorità viene comunque raggiunto quando il borgomastro descrive l'apparato burocratico come una macchina che basta a se stessa: «Ora debbo parlarle di una caratteristica del nostro organismo amministrativo. Questo organismo ha una sensibilità corrispondente alla sua precisione. Quando una questione è da molto tempo sul tappeto può accadere, anche prima del termine delle deliberazioni, che in un punto imprevisto e più tardi indeterminabile si abbia una improvvisa e fulminea soluzione, la quale liquida la faccenda in modo perlopiù giusto e tuttavia arbitrario. Si direbbe che l'organismo amministrativo non possa più sopportare la tensione, l'eccitazione subita lunghi anni per colpa di quell'affare, forse trascurabile in sé; e da se stesso, senza l'aiuto dei funzionari, abbia preso una decisione». Qui Kafka sottolinea il tratto più profondo e disumano dell'esistenza

burocratica: «Il processo di straniamento, che indurisce i molteplici legami dei rapporti umani o li muta nella forma di un cieco meccanismo».

Kafka allude anche alla doppia natura del potere. Un esempio: il mutevole aspetto di Klamm. Una volta il suo sguardo è appena sopportabile, appare come un'aquila, quando conduce i suoi affari d'ufficio; poi però viene osservato un'altra volta attraverso lo spioncino nella corte dei signori, e qui questo importante rappresentante del castello appare come un qualsiasi altro burocrate: un signore di media altezza, grosso, maldestro, che fuma Virginia e beve birra, con occhiali a stringinaso e baffoni.

Allo stesso modo il castello appare inavvicinabile da lontano, forza chiusa, poi, osservato di nuovo da vicino, dà un'impressione deludente, come una misera cittadella.

Nel capitolo relativo a Sortini e Amalia, Kafka descrive gli aspetti più vergognosi del potere che però trovano una corrispondenza diretta nella sottomissione servile da parte degli abitanti del villaggio. I sudditi hanno così interiorizzato il codice del potere, da non aver più bisogno di nessun comando dall'alto, per evitare e bandire la poveretta caduta in disgrazia, come se questa avesse assunto un odore particolare, che si differenzia dall'odore di stalla, che tutti portano addosso. Cos'era accaduto? Il funzionario del castello, Sortini, ordina alla ragazza del villaggio Amalia di recarsi da lui in un modo per lei disonorante e impertinente; quando lei respinge il messaggero, viene esclusa dalla comunità del villaggio con la sua famiglia; essi diventano i paria del villaggio, senza che Sortini e il castello abbiano la necessità di intervenire.

Kafka svela il volto misero e mediocre che sta dietro la grandiosa facciata dello stato anche in altri scritti: nel *Processo*, Josef K. nota un grande ritratto di un giudice con la toga, che si compiace in posa da re su un alto seggio di trono. In realtà, come veniamo a sapere tramite Levi, si tratta solo del ritratto di un giudice istruttore, seduto su un mucchio di rifiuti di cucina a mo' di poltrona, su cui è arrotolata una vecchia coperta di cavallo.

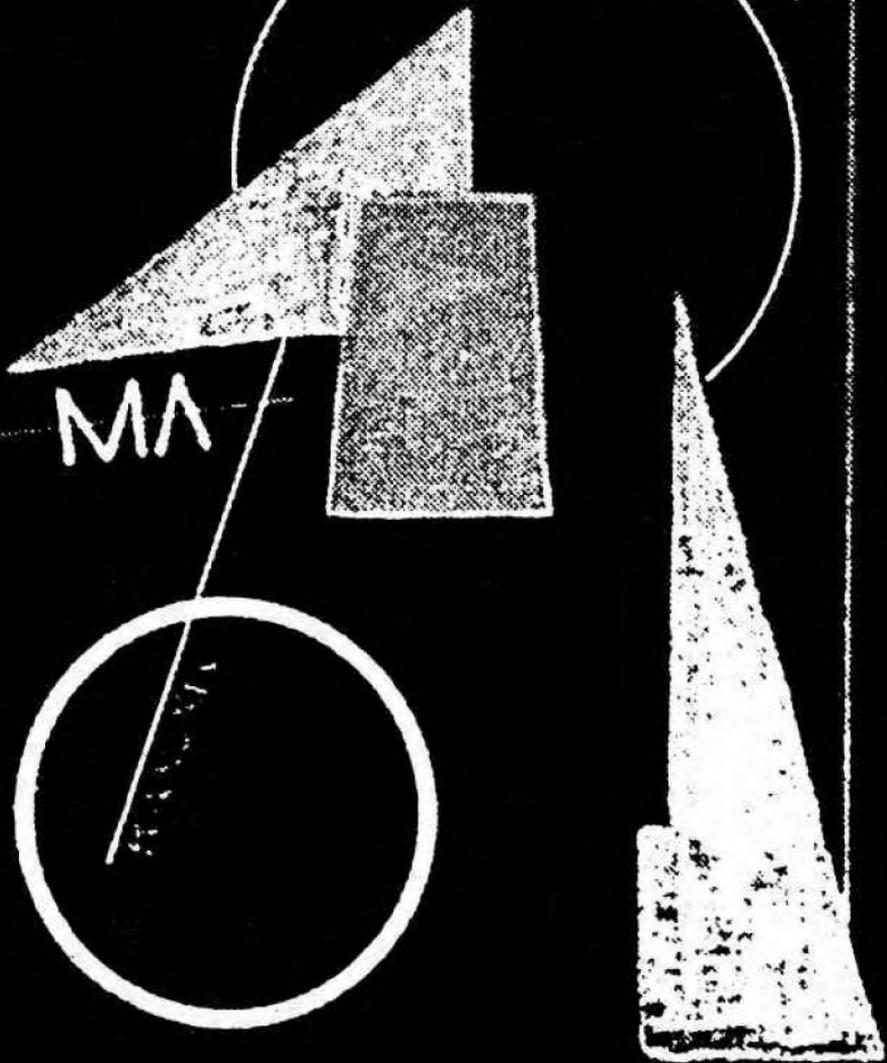
Il castello è una magistrale analisi dell'impotenza dell'uomo nei confronti di una forza luciferina: la tattica grottesca, brutale, cerimoniosa, condotta con circospetta pedanteria, di un onnipotente apparato statale. Non soltanto Kafka è un solitario, uno straniero e un perturbatore, ma tutti gli uomini messi dal loro destino contro la macchina del potere vengono da questa decimati senza pietà. Invece di dar loro un colpo mortale veloce, essa divora lentamente il midollo osseo di questi infelici.

Il romanzo è un attacco al potere politico e burocratico. Kafka non critica una particolare forma di stato, ma la sua essenza universale: la costrizione istituzionale e la paralisi gerarchica. Un'analisi del *Processo* e del *Castello* sarebbe però incompleta, se non contenesse la prova che l'atteggiamento di Kafka, come quello di Josef K. contro l'autorità non si esaurisce soltanto in un atto di ribellione.

Kafka è un irriducibile nemico del potere che non si lascia inquadrare in schemi rigidi, Kafka irrita e lascia una spina sotto la pelle del lettore, ed è giusto che sia così.

traduzione di **Silvia Colombo**

bilderbuch



Stig Dagerman / *Io e l'anarchismo*



Quale modo migliore per presentare le idee anarchiche dello scrittore svedese Stig Dagerman se non quello di pubblicare un testo del 1946 (inedito in italiano) in cui espone le sue concezioni politiche? Ecco quindi l'articolo di Dagerman, preceduto da un ritratto dello scrittore fatto da Marc Tomsin. Tra i testi di Dagerman pubblicati in italiano: *L'isola dei condannati* (1985), *Autunno tedesco* (1987), *Il viaggiatore* (1991), *Il nostro bisogno di consolazione* (1991).

È difficile immaginare che il 5 ottobre 1993, Stig Dagerman, avrebbe avuto settant'anni, tanto l'infanzia e l'adolescenza hanno pervaso la sua opera. «Lo Strindberg che io amavo era lo Strindberg adolescente, il ragazzo solitario dalle spalle strette che tremava, colui che durante le notti d'inverno della vita arrivava a riscaldarsi le mani al fuoco della speranza di essere capace un giorno di appiccare un gigantesco incendio con tutto quel che era freddo, grigio, marcio, triste e sporco. Quell'adolescente, io lo capivo e lo amavo come solo un adolescente può capire e amare un altro adolescente» (*Il mio incontro con Strindberg*).

A trentun anni, il 4 novembre 1954, Stig Dagerman si chiuse

nel suo garage, mise in moto la sua auto e si lasciò asfissiare dai gas di scarico. La sera prima della sua morte aveva portato un ultimo messaggio, una poesia intitolata *Attenti al cane*, al giornale della Sac (Sveriges Arbetares Centralorganisatione), *Arbetaren (Lavoratori)*, al quale collaborava regolarmente dal 1943. Dall'età di diciotto anni, nel 1941, Dagerman ha militato attivamente nel Circolo della gioventù sindacalista; nell'agosto del 1943, ha sposato AnneMarie, figlia di Ferdinand e Elly Gotze, anarco-sindacalisti esiliati tedeschi, dopo l'ascesa al potere di Adolf Hitler, poi fuggiti dalla Spagna dopo la vittoria di Francisco Franco (con questo matrimonio, Stig permise alla giovane donna di ottenere la cittadinanza svedese). La frequentazione dei rifugiati spagnoli ebbe su Stig una profonda influenza. AnneMarie, in un'intervista, rilasciata a Parigi nel 1990, spiegava: «Vorrei dire una cosa che non è risaputa neanche in Svezia. Si diceva che il padre di Stig fosse anarco-sindacalista, cosa che non è vera. Suo padre era sindacalista, e non è esattamente la stessa cosa. Mio padre era anarco-sindacalista, era cioè anarchico e sindacalista allo stesso tempo. È stato lui a far conoscere l'anarchismo a Stig. Noi ne abbiamo discusso molto insieme, durante i primi anni della nostra vita in comune, mio padre passava molto tempo con Stig e gli parlava a lungo». Da questa conoscenza arrivano di sicuro i riferimenti all'anarco-sindacalismo spagnolo che Dagerman fa nel brano *Io e l'anarchismo*.

Figlio di genitori proletari (la madre era telegrafista e il padre operaio viaggiante, in quanto lavorava per le ferrovie), che non vivevano insieme, Stig era stato allevato dai nonni che hanno avuto cura di lui con grande tenerezza («mio nonno e mia nonna sono, in un certo modo, le persone più degne di stima che io abbia mai incontrato»), poi il padre lo chiamò con sé a Stoccolma (l'opposizione tra la città e la campagna è un tema che ritorna sovente nella sua opera).

A scuola fu un allievo brillante ma silenzioso e riservato: il liceo gli sembrava una prigione, per fortuna c'erano lo spettacolo fornitogli dalla strada e, soprattutto, il cinema che acquistavano il suo temperamento naturalmente nervoso e inquieto.

Dagerman militava nel giro degli anarco-sindacalisti e scriveva per la rivista *Storm* (*Tempesta*) poi per *Arbetaren*, dalla quale veniva retribuito (la Sac ha avuto una stampa di rilievo e *Arbetaren* è stato un quotidiano: un giornalista non poteva percepire una retribuzione superiore a quella di un operaio specializzato).

Tra i venti e ventisei anni, Stig Dagerman scrisse quattro romanzi, quattro pièce teatrali, una raccolta di racconti, un libro di reportage e un gran numero di articoli, di saggi e di poesie. *Il Serpente*, romanzo che mette in scena un gruppo di giovani durante la seconda guerra mondiale, la loro paura e le loro angosce, il loro timore collettivo e individuale e i loro vani tentativi di padroneggiarli, apparve nel 1945. Questo libro venne accolto con entusiasmo da una critica unanime. Nel 1946, il giovane scrittore, che nel frattempo era diventato redattore della rivista *40-tal*, intorno alla quale si raggruppa tutta una nuova generazione di autori svedesi, ha pubblicato *L'isola dei condannati*, un grande romanzo allegorico sul fascismo, sul conflitto con l'autorità, nel quale regna ancora l'angoscia della solitudine e della colpa. Lo stesso anno, in autunno, viaggia attraverso la Germania in rovina, le sue cronache appariranno nel 1947, con il titolo *Autunno tedesco*, e gli offriranno un primo successo di vendite. Ha pubblicato inoltre *Giochi della notte*, raccolta di 17 racconti. Nel 1948 è apparso il suo terzo romanzo, *Bambino bruciato*, scritto in Francia, in Bretagna più esattamente, «in grande solitudine», un libro sull'adolescenza, «disciplinata a morte che descriveva in maniera chiara e ordinata dei personaggi poco numerosi», in cui si può leggere una straordinaria lettera d'addio del giovane protagonista prima del suo suicidio, «stanco di vivere così in un mondo di piccole menti. Il mondo di gente ordinaria dai piccoli sentimenti, dai piccoli piaceri, dai piccoli pensieri». Viene pubblicata la sua opera teatrale *Il condannato a morte*, andata in scena l'anno precedente a Stoccolma.

Nel 1949, Dagerman scrive e pubblica il suo ultimo romanzo, *Pene delle nozze*. Un turbine di ispirazione minacciava di far rovinare il libro, ma questo era necessario affinché «mi

fosse possibile credere in me stesso, dopo *Bambino bruciato*».

Restano da vivere solo cinque anni al bambino prodigio delle lettere svedesi, che continua a collaborare ad *Arbetaren*, cinque anni di silenzio? Di certo cinque anni di sofferenza. Dal 1950 al 1954, Stig ha iniziato quattro romanzi, prime pagine, prime linee, primo capitolo o ultimo prologo. *Dio va a trovare Newton*, che è apparso dopo la sua morte.

Bisognerà aspettare che i racconti, le poesie, i frammenti di prosa vengano riuniti in volume dopo la morte, per poter parlare del versante fantastico della sua opera, o del versante psicologico, o ancora ai testi di ispirazione autobiografica. Bisognerebbe anche affrontare l'influenza del cinema sulla sua opera, e sul come tre dei suoi romanzi siano diventati dei lungometraggi nel corso degli anni Sessanta. Pronte furono inoltre le traduzioni in molte lingue.

Ma occorre citare un estratto dal breve testo che ha fatto scoprire Dagerman in Francia nel 1981 e in Italia nel 1989, *Il nostro bisogno di consolazioni*: «Il mondo è dunque più forte di me. Al suo potere non ho altro da opporre che me stesso, il che, d'altra parte, non è affatto poco. Finché infatti non mi lascio sopraffare, sono anch'io una potenza. E la mia potenza è temibile finché ho il potere delle mie parole da opporre a quello del mondo, perché chi costruisce prigioni si esprime meno bene di chi costruisce la libertà» (l'ironia ha voluto che questo testo apparisse, nel 1952, nella rivista *Husmodern*, settimanale svedese delle casalinghe). Infine non è possibile resistere alla tentazione di citare Dagerman per coloro che da circa quarant'anni, hanno potuto considerare la sua opera come esclusivamente letteraria ed esistenziale: «C'è una grande consolazione nel fatto di poter andare tranquillamente a dormire quando gli altri si alzano. Questa consolazione nasconde l'amarezza dei fatti. Ad esempio io quest'ora la riconciliazione e la fratellanza, ma tutto ciò che otterrò non sarà che un apprezzamento estetico. Sì, per un attimo questa consolazione arriva anche a vincere quello che secondo me è il peggiore dei mali: temere gli uomini e scrivere per denaro».

Marc Tomsin

Io e l'anarchismo

Non tutti i detrattori dell'anarchismo la pensano allo stesso modo rispetto alla minaccia rappresentata dalla sua ideologia: le loro opinioni variano a seconda dell'armamento di cui dispongono e delle possibilità legali di cui si servono. Mentre in Spagna tra il 1936 e il 1939 l'anarchico era considerato talmente pericoloso per la società da dovergli sparare addosso da entrambi i fronti (infatti non solo era esposto di fronte alle fucilate tedesche e italiane, ma anche alle spalle alle pallottole russe e dei suoi «alleati» comunisti), l'anarchico svedese viene ritenuto, in certi circoli radicali e in particolare in quelli marxisti, un romantico impenitente, una specie di idealista della politica con complessi liberali profondamente radicati.

In modo più o meno consapevole si chiudono gli occhi davanti al fatto, pur fondamentale, che l'ideologia anarchica, coniugata a una teoria economica (il sindacalismo), ha saputo produrre in Catalogna, nel corso della guerra civile, un sistema di produzione perfettamente funzionante, basato sull'egualianza economica e non sull'appiattimento mentale, sulla cooperazione pratica senza violenza ideologica e sul coordinamento razionale senza il soffocamento della libertà individuale: tutti concetti contraddittori che per disgrazia sembrano diffondersi sempre di più in forma di sintesi.

Tanto per cominciare, volendo confutare tutta una serie di critiche antianarchiche che provengono spesso da persone che confondono la loro meschina poltrona di redattore con un barile di polvere e che pensano, dopo qualche reportage, per esempio in Russia, di essere i detentori della verità riguardo alla classe operaia e alle sue condizioni, ho intenzione di soffermarmi, nelle righe che seguono, su quella forma di anarchismo che è nota, soprattutto nei paesi latini, con il nome di anarcosindacalismo e che si è rivelata perfettamente efficace, non solo per la riconquista delle libertà conculcate, ma anche per la conquista del pane.

Quando si sposa un'ideologia politica, questa via maestra verso uno stato sociale che abbia almeno qualche briciola di

somiglianza con gli ideali sognati prima di rendersi conto che le bussole terrestri sono sfalsate senza speranza, si arriva quasi sempre a prendere coscienza del fatto che il fallimento di tutte le altre opzioni, che si tratti del nazismo, del fascismo, del liberalismo o di qualsiasi altra tendenza borghese, come del socialismo autoritario in tutte le sue sfumature, non si manifesta solo nella quantità di rovine, di morti e di invalidi nei paesi direttamente toccati dalla guerra, ma anche nel numero di nevrosi e di casi di follia e di squilibrio mentale nelle nazioni apparentemente risparmiate, come la Svezia.

Il criterio per cui si giudica anomalo un sistema sociale non si riferisce soltanto a una ripugnante ingiustizia distributiva rispetto alle possibilità di nutrirsi, di vestirsi e di studiare, ma anche al fatto, che deve essere ben evidente, che un'autorità temporale che ispiri paura a chi le è sottoposto deve essere oggetto di una sana diffidenza. È vero che i sistemi che si fondano sul terrore, come il nazismo, rivelano immediatamente la loro natura, con una brutalità materiale che non conosce limiti, ma se si riflette un po' più a fondo, si arriva presto a capire che anche i sistemi statizzati più democratici fanno gravare sulla maggior parte della gente un carico d'ansia che né i fantasmi né i romanzi gialli hanno la minima possibilità di uguagliare. Ci ricordiamo tutti di quei terrificanti titoli a caratteri cubitali sui quotidiani all'epoca di Monaco (quante nevrosi hanno sulla coscienza!), ma la guerra dei nervi che i padroni del mondo stanno scatenando in questo stesso momento contro tutta la popolazione del globo, a Londra, nel pieno dell'assemblea generale dell'Onu, non è meno raffinata. Lasciamo stare il fatto inammissibile che un pugno di delegati possa giocare con il destino di un buon miliardo di esseri umani, senza che nessuno lo consideri ripugnante, ma chi può dire fino a qual punto possa essere orripilante e barbaro, dal punto di vista psicologico, il metodo col quale si reggono le sorti del mondo? La violenza psicologica, che sembra il comune denominatore della politica di paesi per altri versi così differenti come l'Inghilterra e l'Urss, basta da sola a giustificare il fatto che i rispettivi regimi siano qualificati come inumani.

Sembra che per i regimi autoritari, democratici o dittatoriali, gli interessi dello stato siano a poco a poco diventati un fine in sé, davanti al quale si è eclissato lo scopo originario della politica: favorire gli interessi di certi gruppi umani. Purtroppo, la difesa dell'elemento umano in politica è stata trasformata in uno slogan privo di senso da una propaganda liberale che ha celato gli interessi egoistici di alcuni monopoli sotto il velo dei principi umanitari, in modo mellifluido e senza grandi contenuti ideali, ma questo non riesce naturalmente a mettere di per sé in pericolo la capacità umana di adattamento, come vogliono farci credere i propagandisti dello statalismo.

Il processo di astrazione che il concetto di stato ha attraversato nel corso delle varie epoche è, secondo me, una delle convenzioni più pericolose fra tutte quelle che formano l'intrico che il poeta deve attraversare. L'adorazione del concreto che, come Harry Martinson ha notato, durante il suo viaggio in Urss, era il cuore della dottrina statalista (e che si manifestava con ritratti di Stalin di ogni tipo e dimensione), non era naturalmente che una scorciatoia sulla strada della canonizzazione dell'astratto, che è una delle caratteristiche più terribili del concetto di stato. È proprio l'astratto che, per la sua intangibilità, per la sua situazione al di fuori di ogni sfera d'influenza, può dominare l'azione, paralizzare la volontà, bloccare le iniziative e trasformare l'energia in una catastrofica nevrosi da assoggettamento, mediante una brutalità psicologica che può sì garantire ai governanti, per un po', una certa dose di pace, di benessere e di apparente sovranità politica, ma che non può, in fin dei conti, che rivelarsi come un boomerang sociale.

Privato della sua capacità d'azione, l'individuo si vede offrire come contropartita in una società statizzata, in occasione di ogni votazione, qualcosa che è di per sé insufficiente e che naturalmente lo sarà sempre di più, nella misura in cui la sua capacità interiore di iniziativa sarà limitata. I legami invisibili che, al di sopra delle nuvole, uniscono in un destino comune, complesso ma grandioso, lo stato e l'alta finanza, i dirigenti e coloro che li manipolano, la politica e il denaro, fanno sorgere

nella parte non iniziata dell'umanità un sentimento fatalista che né gli enti per l'edilizia pubblica né i polpettoni di Upton Sinclair riescono a scalfire. Allora si deve poter riaffermare che lo stato democratico nell'epoca contemporanea rappresenta una versione affatto nuova del non umano, che non ha nulla da invidiare ai regimi autocratici delle età precedenti. Non si è abbandonato il principio *divide et impera*, ma l'ansia che è prodotta dalla fame, dalla sete, l'ansia che nasce dall'inquisizione sociale, almeno in linea di principio, ha dovuto cedere il posto, come mezzo di sovranità nell'ambito dello stato-providenza, a quella che nasce dalla condizione di incertezza e di impossibilità di disporre sostanzialmente del proprio destino, in cui versa l'individuo.

Incastrato nel blocco dello stato, l'individuo è continuamente in preda a un sentimento lancinante d'incertezza e d'impotenza, una condizione simile a quella di un guscio di noce nel Maelström o di una carrozza ferroviaria agganciata a una locomotiva impazzita, dotata di cervello ma incapace di capire i segnali e di raccapezzarsi tra gli scambi.

Qualcuno ha cercato di definire l'analisi ossessiva dell'angoscia che caratterizza il mio libro *Il serpente come una specie di «romanticismo dell'angoscia»*, ma il romanticismo implica un'incoscienza analitica, un ignorare intenzionalmente qualsiasi fatto che rischierebbe di non conciliarsi con l'idea che ci si fa delle cose. Mentre il romantico dell'angoscia, preso da un'intima gioia nel vedere che tutto concorda, desidera inserire l'insieme nel suo sistema d'angoscia, l'analista dell'angoscia lotta contro questo insieme, usando l'analisi come bastione avanzato e mettendo a nudo, col suo stiletto, tutte le sue ramificazioni nascoste. Sul piano politico questo comporta il fatto che il romantico, che accetta tutto quello che può alimentare la fiamma della sua fede, non può aver nulla da rimproverare a un sistema sociale basato sull'angoscia, e lo fa perfino suo con un entusiasmo fatalista.

Per me, che sono invece un analista dell'angoscia, è stato necessario, servendomi di un metodo d'analisi che procede per esclusioni successive, trovare una soluzione al cui interno

tutta la macchina sociale potesse funzionare, senza dover ricorrere all'ansia o alla paura come fonti d'energia. È senz'altro giusto dire che questo implica una dimensione politica completamente nuova, che si sia sbarazzata di quelle convenzioni che l'abitudine ci fa considerare indispensabili. La psicologia sociale deve darsi come obiettivo la distruzione del mito dell'«efficacia» del centralismo: la nevrosi provocata dalla mancanza di prospettive e dall'impossibilità di riconoscere la propria condizione nella società non può essere controbilanciata da vantaggi materiali puramente apparenti. La scissione, preconizzata dall'anarcosindacalismo, della macrocomunità in tante piccole unità individualiste, che cooperano tra loro ma sono per il resto autonome, è la sola soluzione psicologica possibile in un mondo nevrozizzato, nel quale il peso della sovrastruttura politica cancella l'individuo.

L'obiezione secondo la quale la cooperazione internazionale sarebbe bloccata dalla distruzione dei vari stati non regge naturalmente all'analisi; infatti nessuno oserebbe sostenere che la politica estera fatta dai vari stati a livello mondiale abbia contribuito a riavvicinare le nazioni.

È più seria l'obiezione che sostiene che l'umanità non sarebbe in grado, in termini qualitativi, di far funzionare una società anarchica. Questo sarà forse vero, ma fino a un certo punto: il riflesso del gruppo, inculcato con l'educazione, e la paralisi dell'iniziativa hanno avuto effetti nefasti per un pensiero politico che usciva dai sentieri battuti (per questo ho scelto di esporre le mie idee sull'anarchia soprattutto in forma negativa). Ma ho i miei dubbi sul fatto che l'autoritarismo e il centralismo siano innati nell'uomo. Sono portato invece a credere che un nuovo pensiero, a modo suo, che, in mancanza di meglio, definirei primitivismo intellettuale e che, attraverso un'analisi accuratissima, radiografasse le principali convenzioni lasciate da parte dal suo predecessore, il primitivismo sessuale¹, potrebbe finire con il fare proseliti tra tutti coloro

1. Tendenza intellettuale degli anni Trenta in Svezia, basata sul primato dell'istinto e delle forze più profonde dell'uomo, come la sessualità (n.d.r.).

che, al prezzo, tra l'altro, di nevrosi e di guerre mondiali, vogliono far coincidere i propri calcoli con quelli di Karl Marx, di Adam Smith o del papa. Questo forse presuppone a sua volta una nuova dimensione letteraria, i cui principi varrebbe senz'altro la pena di esplorare.

Lo scrittore anarchico (forzatamente pessimista, in quanto cosciente del fatto che il suo contributo non può che essere simbolico) può per il momento attribuirsi, in piena buona fede, il ruolo modesto di lombrico dell'humus culturale che, senza di lui, resterebbe sterile a causa dell'aridità delle convenzioni. Essere il politico dell'impossibile, in un mondo in cui i politici del possibile sono fin troppi, è malgrado tutto un ruolo che mi sta bene, sia come essere sociale, sia come individuo e autore del *Serpente*.

traduzioni di Guido Lagomarsino ed Elena Petrassi



Max Ernst, illustrazione per la poesia di Benjamin Péret *Changement de viande réjouit le cochon*, 1921



Paul Citroen

Paul Citroen, Autoritratto ad Amsterdam, 1921

Jaroslav Hašek / *Rivoluzionario nei limiti della legge* ●●

Ha vissuto nei bistrot scrivendo racconti per i giornali. È stato un giovane militante nel movimento anarcosindacalista quando lavorava nelle miniere e contemporaneamente collaborava ai giornali Omladina, Nova omladina e Kommuna. Ha saputo mettere in ridicolo autorità e tribunali. Questo è stato Jaroslav Hašek (1883-1923) irrequieto praghese che nel 1907 lascia il movimento anarchico e sposa una giovane signora della borghesia. Diventa redattore del Mondo degli animali. Ma nel 1911 questa parentesi borghese si chiude (lascia la moglie e la rivista). Riprende così la sua vita di bohémien e nel 1911 fonda il Partito del progresso moderato nei limiti della legge, presentandosi anche a elezioni politiche. Tra il 1920 e il 1923 scrive il suo libro, interrotto dalla morte, più famoso Le avventure del buon soldato Svejk. Ecco alcuni brani di La vera storia e il programma del Partito moderato nei limiti della legge, pubblicato nel 1992 in Italia da Graphos.

Quel che furono nella rivoluzione francese i giacobini più radicali era Mahen¹ nella nostra società. Era intransigente, perché nessuno mai si arrabbiava con lui. Era crudele, perché

1. Jiri Mahen (Antonin Vancura, 1882-1939), poeta, amico e collaboratore di Hašek.

non aveva mai occasione di fare del male a qualcuno. Inoltre, studiava alla facoltà di lettere e filosofia. Pensava grandi cose di se stesso, ma noi non pensavamo nulla di lui. Così alla fine smise di pensare alcunché di se stesso, e fu la sua fortuna; diventò un anarchico etico. Diventò anarchico come lo diventano i diciassetenni dei ginnasi, che formano gruppi segreti per aver modo di ritrovarsi in qualche osteria; un anarchico così era, un tempo, anche Mahen.

Josef Mach², un tempo, fu anarchico. E anarchico sono stato anch'io, e ringrazio qui il consigliere di polizia Petrusek di Vinohrady per avermene dissuaso.

Fu prima dell'ultima visita di Sua Maestà a Praga, quando ero redattore del foglio anarchico *La Comune*. Fui chiamato al commissariato di polizia di Vinohrady e il defunto consigliere Petrusek³, di cui conoscevo il figlio, dandomi dei colpetti sulla spalla e stringendomi calorosamente la mano mi disse queste parole veramente paterne: «Caro amico, ricordatevi: la polizia di Vienna vi tiene in evidenza nell'elenco degli anarchici».

«Ma scusate, signor consigliere, la polizia di Praga, forse».

«Di Praga e di Vienna, caro amico».

«E quella di Brno, signor consigliere?».

«Quella di Brno non è polizia di stato, caro amico».

«Allora mi trasferisco a Brno, signor consigliere».

«Voi non vi trasferite a Brno, voi restate a Vinohrady, come ci resto io».

«E scusate, signor consigliere, uno non può essere anarchico?».

«E perché mai non potrebbe essere anarchico?», rispose il consigliere di polizia, «solo che poi ci sono delle noie. Siete giovane, e sarebbe veramente un peccato per voi. Tutto questo l'ho passato anch'io. Ero anch'io tutto hrrr... Una volta dissi

2. Josef Mach (1883-1951), poeta, compose un inno per il *Partito del progresso moderato nei limiti della legge*.

3. Il colloquio forse è autentico e risale al 1907, quando Hašek fu condannato a un mese di carcere per «lesioni gravi alla persona» e «sobillazione contro la polizia».

a un mio superiore: «Ma permettete», e sbattei la porta. Ma io non la volevo sbattere, mi si era solo impigliata la tasca del cappotto nella maniglia mentre lui mi buttava fuori. E quando arrivai nella mia stanza alla vecchia direzione di polizia, riflettei su quel che avevo fatto. Sono andato dal capo, l'ho pregato di scusarmi e quell'anarchia era come se mi fosse caduta di dosso. Ora siete nella «Comune», giovane amico». Si alzò e mi carezzò i capelli. «Fatevi convincere, amico mio. Avete una madre, una brava moglie, avete un fratello che aspetta un posto nella banca Slavia, mettetevi coi giovani cechi. Toglietevi dalla testa la benzina e la dinamite, non vi fa onore, e se volete un partito che grida forte, mettetevi con i nazionalsociali. E se proprio avete idee rivoluzionarie, mettetevi coi socialdemocratici. Loro vogliono il suffragio universale, ma noi non glielo daremo. Solo, toglietevi dalla testa le bombe. Guardate dove vi pare, vedete che ci deve essere ordine. Così è in tutta la vita politica. Guardate me, io sono un uomo anziano, ne ho fatte parecchie, ma gridare «Ammazzo il re!», questo non è mai successo». Sorrise e disse: «Tranne così, giocando a ventuno e allora io con venti tiravo giù ancora un re mentre tenevo il banco, e gridavo Ammazzo il re!, perché avevo ventidue». Mi accarezzò nuovamente i capelli, e disse: «Fatevi convincere finalmente. Lasciate questo giornale anarchico *La Comune*, passate a un altro giornale politico, se proprio non potete fare a meno della politica. E ora potete andare». Così uscii da *La Comune*, fondai il Partito del progresso moderato nei limiti della legge e diventai redattore della rivista *Il mondo degli animali*.

Il giorno delle elezioni

Nessun partito politico fece tanta attività come noi. Comizi e riunioni elettorali si tennero ogni giorno, finché venne quel memorabile momento in cui l'elettorato di Vinohrady doveva mostrare la sua maturità politica dando il voto al candidato del Partito del progresso moderato nei limiti della legge. Purtroppo però, coloro che in apparenza simpatizzavano con il nuovo partito abbandonarono all'ultimo momento la ban-

diera che avevano scelto a Kravin, e votarono contro di noi. Soltanto trentotto uomini resistettero e non si lasciarono attirare dai candidati socialnazionali, socialdemocratici e costituzionalisti, ma votarono invece il candidato del Partito del progresso moderato nei limiti della legge, funzione affidata a me. Non riesco mai a parlare di questo piccolo numero di elettori se non col massimo rispetto e dichiarando sempre e dovunque che agirono come si conviene a degli uomini e sostenitori del partito. Di fronte a questi trentotto impagabili combattenti, c'erano duemilanovecentosessantasei fanatici, appartenenti ai tre campi politici sopra detti. Ed essi andarono orgogliosi ed entusiasti all'urna elettorale per dar libero sfogo alla propria convinzione, al di là di qualsiasi oppressione. Posso dire di loro che furono i primi pionieri delle nuove idee e che erano belli come degli Apollo e fieri come... non so più chi. La storia dell'umanità forse non conoscerà mai i loro nomi eppure sarebbe giusto che l'umanità costruisse un monumento a questi eroi, i quali sapevano fin da prima che sarebbero restati sul campo col loro condottiero.

La nostra sconfitta alle ultime elezioni è tuttavia soltanto il presagio di future vittorie. Abbiamo preso una batosta, ma abbiamo avuto una vittoria morale, come dicono i realisti.

Le abbiamo prese, ma ciò non è stato che il presagio di un più fortunato futuro, come dicono i giovani cechi.

Soltanto in trentotto hanno votato il candidato del Partito del progresso moderato nei limiti della legge, ma posso esclamare quel che dice il partito clericale quando prende una batosta, che quei trentotto voti testimoniano della poderosa crescita del partito.

A Kravin ci trovavamo nella posizione del domatore tra i felini. Di fronte, dal Corso della Corona, ci guardavano le finestre dell'ufficio elettorale del partito costituzionalista, dove c'erano moltissime scritte: «Votate Viktor Dyk!». E di fronte alla parte posteriore del nostro ufficio elettorale a Kravin, ci facevano le smorfie le finestre dell'ufficio elettorale dei socialnazionali con le stupide scritte: «Votate Vaclav Choc! Votate il miglior uomo di Vinohrady!».

Eravamo come la voce che chiama nel deserto attorniata dai leoni ruggenti, eravamo come un fiore profumato soffocato dal loglio. Stavamo lì come un bambino innocente sul tetto di una casa allagata, intorno alla quale ruggisce il fiotto delle acque sporche e torbide. Ci sentivamo come una vergine innocente nella tana della vergogna, circondata da leoni. Stavamo più o meno come uno che si siede con le sole mutande su di un riccio.

E intorno alla nostra piccola fortezza ruggivano i conservatori in calore, che s'erano fatti attirare dalla birra di Velke Popovice e avevano votato Choc, oppure dalla birra di Smichov e avevano votato Dyk.

Per un concorso di circostanze sfortunate, nel nostro ufficio elettorale si mesceva birra di Vinohrady, e i nostri attivisti dovevano continuamente correre al gabinetto, e questo era il loro attivismo elettorale.

Sempre per un infelice concorso di circostanze il nostro ufficio elettorale si chiamava Kravin⁴, e ora immaginatevi tutto questo insieme: il gabinetto, la vaccheria, il Partito del progresso moderato nei limiti della legge, un candidato dal becco blaterante, e un programma politico inconsueto, e non poteva finire che in quel modo che si può esprimere solo con quella bellissima parola francese, *débaclé*.

Vane erano tutte le nostre scritte, esposte a tutte le finestre del nostro ufficio elettorale: «Elettori, usate il voto per protestare contro il terremoto in Messico!». «Distribuiremo tra i nostri votanti trecento biglietti della lotteria di stato serba, con un premio di quindici milioni di franchi in oro». «Ogni nostro elettore avrà un acquario da tasca». «Non votate il *bursak!*»⁵. «Elettori! Quel che vi attende da Vienna potete averlo anche da me!».

Era tutto inutile.

Le folle davanti al Kravin si stringevano nell'ufficio elettorale, venivano singoli elettori, bevevano una birra, correvano

4. «La vaccheria», da krava, vacca.

5. Membro del Burschenschaft (Associazione degli studenti tedeschi).

al gabinetto e invece dell'assicurazione che mi avrebbero votato ci lasciavano nell'ufficio elettorale soltanto una leggera puzza.

E contemporaneamente dagli uffici elettorali avversari giungevano notizie che i partiti avversari facevano un attivismo furibondo.

Esponemmo un manifesto in questo tenore: «Si assume un giovane di provata moralità per calunniare i candidati avversari».

Era quasi arrivato mezzogiorno.

Alla finestra comparve un grande foglio di carta su cui si poteva leggere: «Menu odierno, elaborato esclusivamente per i signori nostri elettori! Minestra: reale. Cherry. Salmone con maionese. Assaggio: grugno di elefante in rosolio. *Bodega*. Codino di cammello arrosto con granchi di mare. Cavalluccio di mare fritto con alghe arrostate. Ventre di canguro ripieno. Fegato di pescecane. Lepre azzurrata. Paté di linguette di pettirosso. Nidi di salangana. Veri *pirozki* russi. *Knedliky* alla prugna in salsa di cioccolato. Formaggio tartaro di latte di giumenta. Vini austriaci e ungheresi. Birra di Vinohrady».

All'una venne un elettore e prese un formaggino. Era un cattivo segno. E alle sei perdemmo contro la schiacciante maggioranza di duemilanovecentonovantadue voti. E invece di portarci sugli scudi, portarono via quel nostro elettore sul furgone del comune.

traduzione di **Enrico Danova**

TABU

Une Pensée nouvelle
Une Expression nouvelle
Une Religion nouvelle

est

ASSEZ

de sensualité
de matérialisme
de naturalisme
de déformation

EN ART

Nous voulons exprimer

Le Mystère

Ce qui ne se peut voir

Ce qui ne se peut toucher

Partout nous entoure le mystère
Partout les choses inconnues et invisibles sollicitent
notre curiosité

Le champ d'action est infini puisque nous nous
essayons à exprimer l'Infini lui-même

TABU

ne s'adresse pas à la foule
n'est pas humain
n'est pas social
ne s'occupe pas de la peste

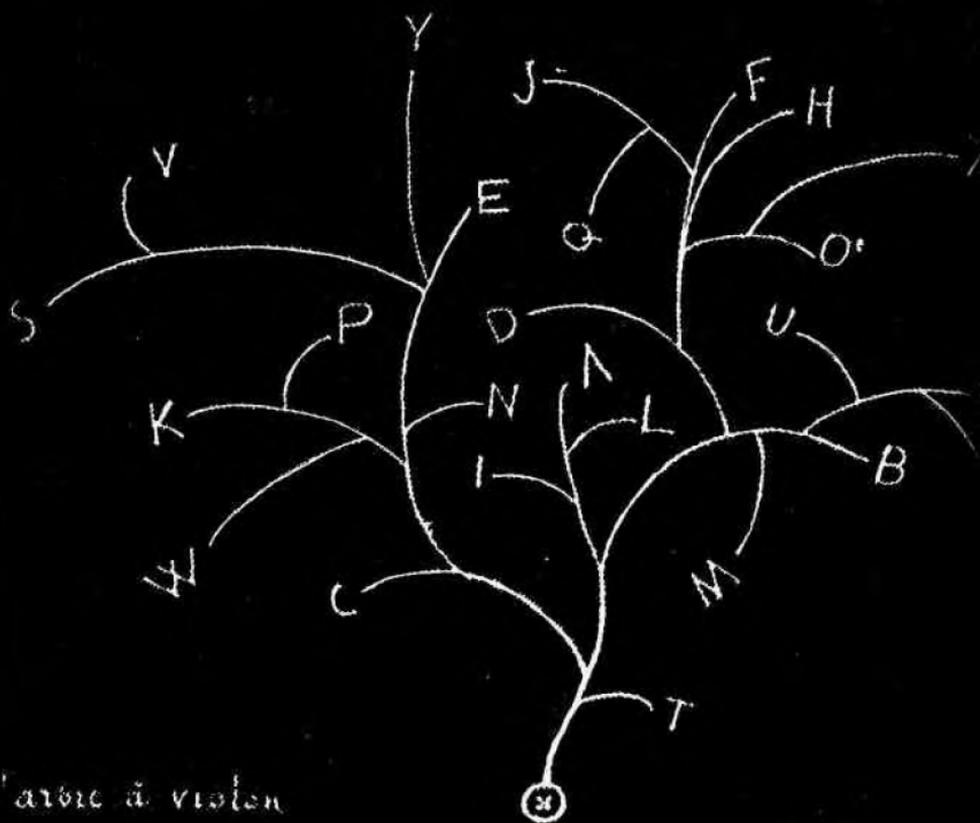
de la syphilis
de la misère
de la guerre
de la paix

TABU est le MYSTERE

et veut exprimer le MYSTERE

P.S. : Nous livrons ceci à la méditation de l'Elle pensante
TABU n'est déjà plus nouveau.
Jean CROTTI

Présenté par le Musée d'Art Moderne
Le MYSTERE ACATENE
au salon d'automne
par Jean CROTTI



L'arbre à violon

J. H. Dessaignes
 professeur à l'École Polytechnique

Peter Marshall / *La mistica libertaria di William Blake*



William Blake (1757-1827) artista e poeta romantico inglese, rappresenta il tipico ribelle, in contrasto con il pensiero della sua epoca. Profondamente influenzato dai grandi eventi rivoluzionari e dalla mistica di Jakob Böhme e di Emanuel Swedenborg, in linea ideale figlio dei rivoluzionari inglesi del Seicento, Blake inventa una propria mitologia, talvolta oscura e intricata, per dar forma alla propria visione di una società libera, sottratta ai vincoli della legge morale, della chiesa e dello stato. Isolato e dimenticato ai suoi tempi, fu riscoperto e amato dalla beat generation che vide in lui, nella sua arte dell'immaginazione, il pioniere alla ricerca di nuove chiavi per aprire le porte della percezione. Il brano qui presentato è tratto con alcuni adattamenti dal libro di Peter Marshall William Blake, Freedom Press, Londra, 1988.

William Blake non si limitò ad articolare poeticamente una critica devastante del mondo a lui contemporaneo. Offrì invece un sistema di valori alternativo e credette alla possibilità di creare una nuova società libera e pienamente soddisfacente. La prima cosa da fare era sbarazzarsi della religione

repressiva, del matrimonio coatto e senza amore e della guerra. In uno dei suoi *Antichi proverbi* dice:

Eliminate la chiesa ottenebrante / Eliminate il carro funebre
matrimoniale / Eliminate gli uomini sanguinari: / Avrete eliminato
le antiche sventure.

Blake non elaborò un codice morale rigido e onnicomprensivo. Come i fratelli del libero spirito andò oltre le convenzionali definizioni di bene e male fino a suggerire che la divina umanità è incapace di peccare. Come un antinomiano e un anarchico, ammira Gesù proprio perché rigettò i principi morali e infranse i dieci comandamenti. Nondimeno i valori fondamentali di Blake emergono dai suoi scritti: sono semplici e sublimi, accessibili a qualsiasi persona, indipendentemente dalla ricchezza, dal rango o dall'intelligenza. Gesù personificava ciò che per Blake aveva maggior valore: il perdono, l'energia e la creatività. Nella sua mitologia plasmò l'immagine di Gesù adattandola ai propri fini sovversivi e rivoluzionari e mostrò che aveva rifiutato la gerarchia e la tirannia: «Il regno dei cieli è la diretta negazione del dominio sulla terra». Il punto fondamentale del cristianesimo non era per lui la minaccia di punizioni ma il perdono: «La preghiera è perdono dei peccati e non ha precetti morali».

Un epicureo cristiano

Blake si contrappone nettamente a un approccio stoico o repressivo alla vita. In una nota a uno scritto di Johann Lavater osserva che «la vera filosofia cristiana insegna il più raffinato epicureismo e la massima gioia». E sebbene non rifiutasse le esigenze del piacere sensuale e intellettuale, riteneva che il grado più alto della gioia venisse dall'energia creativa: «L'energia è gioia eterna». Per lui il cristianesimo e la preghiera non erano altro che «libertà del corpo e della mente di esercitare l'arte divina dell'immaginazione».

Come rifiutò di elaborare un codice morale rigido, così pure non delineò un'immagine definita della società libera, limi-

tandosi a suggerire quale direzione avrebbe potuto prendere. Nel corso della sua giovinezza l'esperienza delle rivoluzioni americana e francese avevano suscitato in lui vive speranze. Nei *Canti dell'innocenza* (1789) schizzò un'immagine di come le cose avrebbero potuto essere: un giardino che risuona dei canti di bambini che giocano, sotto lo sguardo attento dei più grandi; spazzacamini che saltano e ridono nel sole; bambini e bambine neri e bianchi che si rispettano e si amano vicendevolmente; migliaia di bambini che cantano insieme alla presenza di saggi guardiani. Tutto è gioia infantile.

La Grazia ha cuore umano / la Pietà volto umano / Umana forma divina l'Amore / veste umana la Pace. / Ogni uomo, d'ogni clima, / se prega negli affanni / supplica l'umana forma divina / Amore Grazia Pietà e Pace.

Anche quando in Francia la rivoluzione stava degenerando nel terrore, Blake concluse il suo *Matrimonio del cielo e della terra* (1790-1793) con una *Canzone della libertà* nella quale nasce il fiero spirito della rivoluzione.

Sbaragliando nuvole con scritte di anatemi, / schiaccia e riduce in polvere sotto i suoi piedi / la legge di pietra, sciogliendo i cavalli eterni / dalle tane della notte, gridando: «Non c'è più / impero! Ora cesseranno il leone e il lupo».

Il coro finale profetizza l'avvento della libertà sociale e sessuale:

I preti del Corvo dell'alba, nel loro nero letale, / non maledicano più con voce rauca i figli della / gioia! Né quelli ch'egli ha accettato fratelli, e che, / tiranno, chiama liberi, pongano più limite / o costruiscano tetto! Né la pallida e religiosa lussuria / chiami più verginità quella che ha desideri ma / non li attua! / Poiché ogni cosa vivente è sacra.

Il contorto e angusto Urizen, simbolo dell'autorità e della

tirannia, dovrà essere sostituito da Albione simbolo per Blake dell'uomo eterno, della stirpe umana sapiente e incorrotta, che danzerà nella gioia, nella libertà, nudo con le braccia aperte per accoglierci.

Amore libero come il vento

Nelle sue *Visioni della figlia di Albione* (1793), Blake fa di nuovo appello a una rivoluzione politica e sessuale che avrebbe sconfitto «il demone dell'errore» i cui rigidi codici patriarcali separano corpo e mente e trasformano gli uomini e le donne in oggetti da possedere. Egli desiderava ardentemente che l'amore diventasse «libero come il vento di montagna» e di poter contemplare l'intera creazione immersa in un'eterna gioia.

Nello stesso anno riassunse il suo amore per la libertà e la sua volontà di affermare la vita in un taccuino:

Chi lega a sé la gioia / distrugge la vita alata / Ma chi la bacia in volo libero / vive nell'alba dell'eternità.

Sfortunatamente gli sviluppi storici dovevano mostrare che la fiducia di Blake dell'imminenza della rivoluzione era infondata. Quando la Gran Bretagna dichiarò guerra alla Francia rivoluzionaria, trionfarono il partito della chiesa e dello stato. Le sue *Canzoni dell'esperienza* (1789-1794) mostrarono in modo vivido quali orribili cose stessero accadendo. Ma pur guardando alla vita da una prospettiva più tragica, continuò a vivere nella speranza di ricostruire Gerusalemme e di eliminare la scissione tra società e umanità. In tempi oscuri di lotte, mantenne ferma la sua divina immagine. Nato nell'età delle rivoluzioni non perse mai la speranza che dalla dialettica tra innocenza ed esperienza, tra libertà e autorità, tra ragione e immaginazione, sarebbe emersa la sintesi di una persona globale in una società libera.

Linguaggio personale

La repressione condotta in Inghilterra da William Pitt

lasciava ben poco spazio alle idee radicali. Blake scelse tuttavia di non tacere: scelse la stessa strada che avevano imboccato i *ranter*, nel corso della rivoluzione inglese ed elaborò un linguaggio segreto per proseguire una propaganda prudente e clandestina. Egli era consapevole di quella che Thomas Paine chiamava «la Bastiglia delle parole», la tirannia del linguaggio dai significati angusti e prefissati, e cercò di creare un linguaggio personale attraverso cui esprimere simbolicamente il proprio pensiero. Perciò mascherò il suo messaggio libertario e rivoluzionario con allegorie profetiche per sfuggire alla censura e ai carnefici.

Per chi vuol fare lo sforzo di trovare la chiave del suo linguaggio e delle sue allegorie, il messaggio di Blake è abbastanza chiaro. Perché tutto il complesso simbolismo e l'oscura retorica degli scritti profetici, la Gerusalemme di Blake, non è una fantasia religiosa o un'utopia politica, ma la visione di una società libera che egli credeva si sarebbe realizzata un giorno sulla terra.

Nel *Libro di Urizen* (1794) Blake sviluppò per la prima volta il suo mito della creazione del mondo materiale e dell'umanità, in cui Urizen, il dio della ragione, rappresenta il creatore. Un dio infinito che per creare l'uomo come essere limitato si contrae e imprigiona l'uomo nella rete del tempo e dello spazio, nelle categorie della ragione. Figlio di Urizen è Los, figura centrale nel pensiero di Blake, che rappresenta l'immaginazione e il genio poetico, la parte maschile; da Los viene separata la parte femminile detta Enitharmon. Il figlio di Los ed Enitharmon, Orc, è il simbolo del suo vangelo anarchico, dello spirito di rivolta. Orc è l'antagonista di Urizen, che libera l'umanità dalle catene della legge, dei codici morali, della religione.

In *Vala o i quattro Zoa*, scritti tra il 1795 e il 1804, Blake descrisse così l'avvento della nuova Gerusalemme, al suono delle trombe del giudizio universale:

I troni dei re vacillano, essi hanno perduto corone e mantelli. / I poveri sopraffanno gli oppressori / si risvegliano e arrivano al

vertice. / I nudi guerrieri si precipitano sulla spiaggia / tremanti davanti alle moltitudini di schiavi ora liberi. / Essi sono ridotti a tetri greggi, come foreste spogliate dalle foglie. / Gli oppressi li inseguono come il vento senza scampo.

Blake era convinto che dall'inevitabile lotta di paradiso e inferno, innocenza ed esperienza, guerra fisica e intellettuale, sarebbe sorta Gerusalemme, all'interno degli uomini e sulla terra.

Non desisterò dal combattere con la mia mente / né la spada riposerà silente nelle mie mani / finché non avremo costruito Gerusalemme / nell'amabile e verde terra d'Inghilterra.

Nel suo scritto del 1820 *Gerusalemme* viene rappresentata la fine dell'oppressione della chiesa e dello stato. L'umanità ha compreso il suo potenziale divino e vive nella pace e nell'amore. La legge morale, imposta come una maledizione, ha cessato d'essere valida. All'interno di ogni persona si trova già Gerusalemme:

Nella immensa eternità ogni forma particolare emana la propria particolare / luce e la forma è visione divina e la luce il suo vestito. / Questa Gerusalemme si trova in ognuno: un tabernacolo del perdono / reciproco, abiti maschili e femminili. / E Gerusalemme è chiamata libertà tra i bambini di Albione.

Ormai vecchio Blake è un isolato. Repubblicano e anarchico difficilmente avrebbe potuto trovarsi a proprio agio nell'Inghilterra tory. A parte William Godwin e William Hazlitt quasi tutti i vecchi rivoluzionari della sua generazione o erano morti o avevano smarrito la strada.

Così Blake diventa un mistico molto particolare e crea per sé una propria personale liturgia in cui prega per la fine dello sfruttamento capitalistico, della moralità repressiva e dell'autorità politica. Prega Gesù e non dio, e così riscrive il paternostro:

Dacci questo giorno eterno il nostro giusto pane eliminando il denaro, le tasse, il valore, il prezzo, cosicché possiamo avere tutto in comune. Ogni cosa ha diritto alla vita eterna quanto dio, che è il servo dell'uomo. Il suo giudizio sarà il perdono e lui sarà consumato dalla vergogna. Non lasciarci nella parsimonia, regno di Satana; liberaci dall'uomo naturale. Perché tuo è il regno, tuo il potere e la gloria e non di Cesare o di Satana. Amen.

Visionario, ma con senso pratico

La visione profetica di Blake non è quella di una nuova era spirituale. Egli è senza dubbio un visionario ma combina misticismo, radicalismo sociale e senso comune. Apprezzava sopra ogni cosa il pane, la musica e il riso dei bambini. Come i fratelli del libero spirito e i *ranter* prima di lui, come Godwin, e più tardi Pëtr Kropotkin offre la visione di una società libera che trascende i limiti convenzionali della politica, la lotta per il potere. È una società basata sul mutuo appoggio, perché «la fratellanza è religione»; una società in cui l'individualità sarebbe fiorita, combinando cooperazione volontaria e autonomia personale. Uomini e donne sarebbero vissuti nella parità sessuale e avrebbero goduto del libero amore. I lavoratori avrebbero ricevuto il frutto della propria fatica e tutti insieme avrebbero goduto dei doni della terra.

Non si tratta per Blake di un sogno utopistico o di una fantasia mistica: «Ogni cosa cui è possibile credere è un'immagine della verità».

Blake non faceva anguste distinzioni tra teoria e pratica poiché «il pensiero è azione». Nello stesso tempo credeva che si potesse cominciare a realizzare la società libera qui e ora, senza aspettare interventi divini o sollevamenti cataclismatici. Se si aprono le porte della percezione, si vedono tutte le cose come sono veramente, infinite, palpitanti di vita e sacre. Blake credeva che il politico è il personale e spingeva alla ribellione individuale nella vita di tutti i giorni lavorando a una trasformazione totale della società.

Nella sua vita Blake fu un isolato, un eccentrico che visse in un esilio interiore. Eppure oggi possiamo vederlo come

figura centrale dell'età delle rivoluzioni in cui visse e come figura chiave del romanticismo inglese. E ancor oggi il messaggio di Blake è potente e significativo. Ci offre una visione profetica di una comunità libera di individui pienamente realizzati che agiscono spontaneamente, che sono artisti, re e preti per diritto proprio.

traduzione di **Filippo Trasatti**



Goffredo Fofi / *Mi rivolto dunque siamo* ●



Non sono molti scrittori ad avere detto «non accetto», «non ci sto». Scrittori maledetti che non hanno messo la loro arte al servizio del potere e del successo. Qualche nome? Albert Camus, Antonin Artaud, René Crevel. Ma anche scrittori dimenticati come Louis Guilloux e del cosiddetto terzo mondo: Attila Jozsef, Miguel Hernández e César Vallejo. Così li ricorda Goffredo Fofi, critico letterario e cinematografico, direttore delle riviste Linea d'ombra e Dove sta Zazà e che precedentemente era stato animatore delle riviste Quaderni piacentini e Ombre rosse. Tra i suoi libri Totò (con Franca Faldini, 1977 e 1987), Prima il pane (1990) e Strana gente (1993).

Gli scrittori (gli artisti) che sanno scrivere bene, e basta, non mi sono cari. Sono cari ai letterati, ai critici che loro somigliano. E sono addirittura odiosi gli scrittori (gli artisti) che della loro capacità di scrivere fanno mercato per intrattenere lettori nel maggior numero possibile, senza preoccuparsi di ciò che propinano, purché piaccia. Servi-padroni del successo, i peggiori sono quelli che qualità e talento in partenza ne avevano, e non hanno voluto farli crescere, metterli a frutto, i migliori quelli che, con istintiva, o sapiente, o cinica sintonia,

trovano con il pubblico una complicità attiva, sanno rendere le sue speranze e le sue paure: scrittori di successo ma interpreti del tempo, e per questo significativi e talvolta necessari.

La differenza sta, mi pare, in un'istanza di comunicazione, di non-solipsismo. Mi piacciono gli scrittori che reagiscono alla vita e alla società, che interferiscono nella vita e nella società, che non fanno dell'arte e della letteratura un feticcio. Tra costoro, dovendo rozzamente distinguere, posso dire di amare ugualmente quelli che «leggono» il mondo (un'epoca, un ambiente, una società, una tensione, un conflitto) e lo disvelano, lo chiariscono a sé e a noi; e quelli che, in modi diversi, consoni alla loro natura e a un loro progetto, «non accettano». Uno scrittore (saggista, poeta dell'esistenza) che molto amo (il dimenticato e perennemente emarginato Andrea Caffi) aveva per motto il latino «Sia pure contro tutti, io non ci sto». E Aldo Capitini partiva dall'affermazione: «Mi dicono che esiste il male, la morte, la sopraffazione nella natura e nell'uomo, ma io non accetto».

Quando Blaise Pascal affermava che nasceva la tragedia delle società con la prima dichiarazione del bambino che afferrando un oggetto dice «mio», ne derivava che solo con una volontà precisa di andare controcorrente rispetto alla stessa nostra natura si può contrastare l'istinto negativo e distruttivo dell'uomo, le costruzioni sociali che ne derivano; questa volontà può aver sostegno per lui solo nella religione (un ente esterno che sorregge e riscatta, poiché l'uomo da solo non ha la forza necessaria) ma per altri può non averlo (e allora, la forza del singolo dev'essere davvero enorme, e la sua coerenza trovare ascolto in quella di altri, nel gruppo dei simili).

«Non accetto», «non ci sto», non sono in molti ad averlo detto. Né filosofi né scrittori. E tantomeno politici. Quanti hanno messo la loro arte al servizio di un potere o di un successo? Quanti hanno fatto il contrario, pagandone spesso conseguenze assai amare? Della propria arte, rifiutando i dettami delle rivoluzioni politiche, Luis Buñuel diceva che era stata coerente con una frase di Friedrich Engels: «Lo scrittore», cito a memoria, «avrà fatto il suo dovere quando avrà contribuito a chiarire

il mondo in cui vive, a svelare i meccanismi che regolano una società». E Romano Bilenchi (cito ancora a memoria): «Se è ammissibile aderire in politica al credo di una parte, nel campo dell'arte l'unico dovere è di seguire la propria spinta e natura». Non a caso, il cinema di Buñuel ha avuto punte estreme di rivolta (*L'età dell'oro*, *I figli della violenza*) e la letteratura di Bilenchi ha dato con la trilogia di *Gli anni impossibili*, il dolore di una ribellione rientrata, quella dell'adolescenza che cresce in un modo ostile, di intima violenza e corruzione.

I volti della rivolta

Ci sono tuttavia autori che si sono «limitati» a narrare il mondo, a descriverlo senza pretendere di poterlo cambiare o tantomeno di dover incitare a cambiarlo. Il loro contributo di conoscenza è stato a volte immenso. Ma non è di loro che si vuole scrivere qui, bensì di quelli che in vario modo hanno reagito al mondo e hanno cercato di romperne le catene.

In un'ideale galleria di artisti amati, ognuno potrà porre i suoi, antichi, moderni o contemporanei. Per mio conto ne ho cari alcuni più di altri, e di essi dirò; ma vorrei, nonostante sappia bene la delicatezza di un'operazione del genere, distinguerli per tipo di rivolta. La rivolta è una, ma ha più volti. Cerchiamo di scoprirne alcuni.

Credo che la rivolta contro le condizioni sociali sia una molla fortissima. Ricordate *Il ragazzo e L'insorto* di Jules Vallès? *La casa del popolo* di Louis Guilloux? Avete in mente gli scrittori del cosiddetto terzo mondo? Questa è la rivolta più santa, più necessaria, più ricorrente. L'umiliazione di un'infanzia vissuta nell'emarginazione, nella miseria, nell'abbandono non ha paragoni, e l'esperienza della fame e della solitudine, l'esperienza dell'ingiustizia, sono basi potenti della rivolta.

Come è possibile dimenticare le scene d'avvio del capolavoro dell'afroamericano Ralph Ellison, *Uomo invisibile*, quando per guadagnarsi la sua borsa di studio il giovane protagonista è costretto a battersi, bendato, contro i suoi simili, per il divertimento dei ricchi bianchi del sud degli Stati Uniti? O la reazione del proletario protagonista del film *Sono innocente* o

Furia di Fritz Lang ingiustamente preso e stritolato nei meccanismi della giustizia? O le poesie di Attila Jozsef, di Miguel Hernández, di César Vallejo, poeti proletari degli anni Trenta che hanno cantato la disperazione e la speranza, e sono stati schiacciati dalle maglie del potere e da quelle della storia, da quelle stesse della rivoluzione? Come altri, allora, come Vladimir Majakovskij o Sergej Esenin e tanti altri in Unione Sovietica e tanti altri in tante altre rivoluzioni riconquistate da nuovi potenti irrigiditi nel dogma della loro ideologia, sulle leggi del potere?

Nel mite e povero Hernández morto nelle carceri di Francisco Franco c'è certamente più poesia e meno teoria che in Jozsef (un poeta del popolo toccato, oltre che dalla politica, dalla psicanalisi) o in Vallejo, che è forse il più arduo (e forse il meno limpido) dei poeti che per molti anni sono stati i miei prediletti. In quest'ultimo infatti, all'aspra coscienza inaccettabile della crisi interna e fine di una rivoluzione (la guerra civile spagnola) si unisce un altro tipo di disperazione che la sua poesia ha costantemente, ossessivamente cantato: quella del limite di tutte le impossibilità («e questo non fu possibile», insiste una sua poesia bellissima a replica delle aspirazioni a rompere il cerchio, a comunicare col mondo) del condizionamento fisico dell'esperienza della vita.

Questa coscienza la troviamo in altri dei suoi stessi anni: da Artaud (la cui «crudeltà» non è che andare al fondo delle cose, ed è un modo di reagire l'affermarla, un modo di guardare in faccia il limite, per meglio confrontarvisi e contrastarlo) a quei tre comici sgangherati che così tanto egli amava, i fratelli Marx; cui accosterei, primo tra tutti, Totò nella sua versione «marionettistica», quando sembra voler spezzare i limiti posti dalla biologia e dalla fisica, e si fa fuoco artificiale o direttore d'orchestra, quando vuole abbattere i confini del corpo; o tanti altri, grandissimi ed esasperati poeti della rottura dei confini della mente magari con l'ausilio delle droghe.

I surrealisti compresero tutto questo, sulla scia di Arthur Rimbaud, ma lo trasformarono in irrazionalità programmabile (le libere associazioni, i cadaveri squisiti poi i giochi di società,

il recupero del sogno nella veglia in una confusione di compiti e di slanci), e forse il solo tra loro ad andare davvero fino in fondo fu René Crevel. Fino in fondo, cioè fino al suicidio.

È sovente l'esperienza della guerra a spingere alla rivolta. La guerra è il massimo dell'ingiustizia sociale, macinatrice di vite di giovani. Sono i giovani, tramite l'esperienza dell'ingiustizia nell'età della prima affermazione di sé e della prima espansione di sé nel mondo, che sentono irrimediabile la spinta alla rottura e hanno il coraggio e l'incoscienza della rottura. La prima guerra mondiale è stata fucina di rivolte più della seconda; e il Vietnam più della Corea. Dalla prima, tra i tanti, basti ricordare il giovane Louis-Ferdinand Céline del *Viaggio al termine della notte*, il giovane Ernst Toller poeta spartachista, ma mi piace ancora ricordare il nome dimenticato di Guilloux, inventore con Cripure, in *Sangue nero*, del personaggio di un vecchio professore in rivolta di fronte all'assurdità del massacro dei giovani, dei «suoi» giovani.

L'uomo e la grande macchina

Dalla seconda vengono Kurt Vonnegut, l'incerto Norman Mailer, il grande Heinrich Böll, che ne hanno visto e vissuto gli effetti. Mentre è della cognizione di un altro tipo di dolore, quello dell'alienazione dell'uomo dentro la grande macchina sociale che, ancora negli anni Trenta, si spinsero due misure diverse e complementari, quella «di descrizione» di Franz Kafka (siamo noi suoi lettori a dover far conseguire la rivolta dalla lettura delle sue storie irrealistiche) e quella di George Orwell (un *1984* tanto orientale che occidentale, tanto sovietico che capitalista). E la gioventù confusamente insoddisfatta, ha trovato certo in Raymond Radiguet (ancora la prima guerra mondiale, sul fronte di chi era troppo giovane per farla e nelle retrovie come in *Sangue nero*) e nel suo *Diavolo in corpo* la vena più aspra, il modello più duraturo almeno fino a James Dean. Mentre negli anni di Dean, già si cercano nuove strade alla rivolta, nuove e insieme di vecchia matrice ottocentesca con quei giovani che si rimettono per la strada, che accettano e scelgono la strada: dopo Jack London, ecco Jack Kerouac, e

con Kerouac *L'urlo* di Allen Ginsberg, simile e diverso da quello di Toller, degli espressionisti. In Stig Dagerman, infine, gli elementi della gioventù, della miseria, del disordine morale del dopoguerra e della rivolta metafisica si congiungono, e danno vita a un capolavoro della rivolta, pieno di risonanza proletaria e insieme intellettuale, *Bambino bruciato*.

Dagerman è un altro suicida, un altro tardivo Peter Pan scottato dalla coscienza e dall'esperienza del limite. Anche in Italia molti sono gli autori che posso ancora citare, tra i ribelli a me cari: Elsa Morante, la più limpidamente anarchica e vitale (*Il mondo salvato dai ragazzini*) e tragica (*Aracoeli*) delle nostre voci poetiche; o Pier Paolo Pasolini, che da lei mutuò il concetto dell'irrealtà che ci soffoca, e dell'ingiustizia che ci schiaccia per il tramite dell'adeguamento dei più alla corruzione del potere e dei suoi mezzi e media. In un campo, il teatro, in cui si sono illustrati, nel mondo, Julian Beck con l'utopia realizzata e vissuta del Living Theatre, e Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor con la loro tensione non solo fisica abbiamo pur avuto in Italia un ultimo Raffaele Viviani, *I dieci comandamenti*, di dolorosa e fin sarcastica bestemmia; o con Carmelo Bene, un Artaud non teorico ma, sulla scena, in capolavori di inaudita tensione, di «crudeltà» delle verità ultime dell'individuo a scontro con il noto e con l'ignoto, con le norme e con l'inesprimibile.

Si potrebbe continuare. Ma in questa piccola galleria di diversità e di costanti, vorrei terminare ricordando assieme ai nomi già detti di Morante, che soccombe all'incendio della coscienza e alla coscienza della disperazione ma incita pur sempre a essere poeti come dei san Giorgio all'assalto del drago dell'irrealtà (che definisce in due immagini concretissime: la bomba atomica e la televisione), e di Böllch e alla disperazione trasformandola in speranza, poiché solo il disperato può agire e aprire, tentare davvero il volo; anche il nome di Albert Camus discendente dei Kirkegaard e dei Leopardi, bruciato dal sole dell'Africa e dalla coscienza della solitudine, egli ha espresso nell'asciutta precisione pratica e teorica dello *Straniero* un estremo di rivolta dell'uomo, solo di fronte alla verità, ma in *La*

peste, nell'immagine concreta del male, trova una chiave, una reazione. Nel primo capitolo di *L'uomo in rivolta* egli ha appunto detto la parola chiave di ogni rivolta, non solo distruttiva o autodistruttiva: «La solidarietà degli uomini si fonda sul movimento di rivolta, e questo, reciprocamente, solo in tale complicità trova giustificazione».

Il valore di un moto individuale sul quale può fondarsi la solidarietà, senza del quale la solidarietà non può esistere è da lui espresso in un motto essenziale, che dev'essere il nostro: «Mi rivolto, dunque siamo».

Arturo Schwarz / Surrealismo e anarchia ●



È stato un movimento artistico attivo dal 1924 al 1966. E in quei decenni ha assunto connotazioni politiche precise: dopo un primo avvicinamento al Partito comunista ha via via accentuato le sue caratteristiche libertarie (peraltro presenti fin dalle origini) per arrivare a dichiararsi anarchico. Così Arturo Schwarz (il maggiore studioso italiano del surrealismo) ricostruisce la storia di quel movimento attraverso i suoi personaggi di maggiore spicco: André Breton, Antonin Artaud, Robert Desnos, Michel Leiris, René Crevel e Benjamin Péret. Schwarz, saggista e critico d'arte ha scritto, tra l'altro: I surrealisti (1989), Anarchia e creatività (1981), L'immaginazione alchemica (1980), Man Ray, il rigore dell'immaginazione (1977), Almanacco Dada (1976).

Il surrealismo è stato certamente il movimento che, più di ogni altro, ha fatto propri, con grande consapevolezza e integrità, gli ideali dell'anarchia. I suoi protagonisti hanno così dato un contributo fondamentale al pensiero anarchico, conferendogli una dimensione lirica che, seppur presente sin dall'origine, trova con i surrealisti un non comune approfondimento e rigore ideologico.

Il primo proclama del gruppo riprende una classica rivendicazione del pensiero anarchico: «Aprite le prigioni. Sciogliete l'esercito. Non esistono reati di diritto comune». Ed ancora: «Le costrizioni sociali hanno fatto il loro tempo. Niente, né la constatazione di un fatto compiuto, né il contributo alla difesa nazionale potrebbero costringere l'uomo a fare a meno della libertà. L'idea di prigionia, l'idea di caserma hanno oggi pieno corso; queste mostruosità non vi sorprendono più... Non abbiamo paura di confessare che noi attendiamo, che noi auspichiamo la catastrofe. La catastrofe consisterebbe nel persistere di un mondo in cui l'uomo ha dei diritti sull'uomo... Restituite ai campi i soldati e i galeotti. La vostra libertà? Non c'è libertà per i nemici della libertà. Non saremo complici dei carcerieri». Tale dichiarazione, del 27 gennaio 1925, diffusa attraverso un volantino, redatto molto probabilmente da Antonin Artaud e al quale fu data grande diffusione, fu firmato dal gruppo surrealista al completo. Tra i firmatari ricordiamo: Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton, René Crevel, Robert Desnos, Paul Eluard, Max Ernst, Michel Leiris, André Masson, Benjamin Péret.

Pochi mesi più tardi, nel settembre del 1925, il volantino «La rivoluzione innanzi tutto e sempre» riafferma il ripudio del sistema sociale e filosofico: «Vogliamo proclamare il nostro assoluto distacco e in qualche modo la nostra purificazione dalle idee che sono alla base della civiltà europea e così pure da ogni civiltà basata sui principi insopportabili di necessità e di dovere. Più ancora del patriottismo, che è un'isteria come un'altra, ma più vuota e più mortale di un'altra, ci ripugna l'idea di patria che è veramente il concetto più bestiale e meno filosofico in cui si tenta di far entrare il nostro spirito... Dovunque regni la civiltà occidentale, tutti i vincoli umani sono venuti meno, tranne quelli che hanno una ragion d'essere nell'interesse, nel duro pagamento in contanti. Da più di un secolo, la dignità umana è ridotta al rango di un valore di scambio. È già ingiusto che chi non possiede sia asservito da chi possiede, ma quando questa oppressione supera il quadro di un semplice salario da pagare e assume come esempio la forma

di schiavitù che l'alta finanza internazionale fa pesare sui popoli, è un'iniquità che nessun massacro riuscirà a espiare. Non accettiamo le leggi dell'economia e dello scambio, non accettiamo la schiavitù del lavoro e, su un piano ancora più ampio, ci dichiariamo in istato di insurrezione contro la storia. La storia è governata da leggi condizionate dalla viltà degli individui e noi non siamo certo degli umanitari, in nessuna misura... Noi siamo la rivolta dello spirito; consideriamo la rivoluzione sanguinosa come la vendetta ineluttabile dello spirito umiliato dalle vostre opere. Non siamo degli utopisti: questa rivoluzione non la concepiamo che in forma sociale».

Il gruppo organizzato ha operato dal 1924 al 1966. Nessun altro movimento culturale può rivendicare una tale continuità di interventi, anche a livello politico. Inoltre, lo spirito libertario che ha animato tutte le iniziative surrealiste non si è mai affievolito nel tempo: il sogno a occhi aperti dei surrealisti non fece mai perdere loro il contatto con la dura realtà che combattevano. Altrove mi sono già soffermato sulla dimensione politica dell'attività surrealista [37; 38; 39; 40], qui vorrei invece ricordare, aiutandomi con una raccolta di testi scelti, il riflesso che il pensiero anarchico ha trovato nell'opera dei principali protagonisti della generazione storica.

André Breton: libertà, color d'uomo

André Breton è anzitutto un poeta, probabilmente il più grande, con Benjamin Péret, della letteratura francese. Fu anche il teorico di un movimento culturale la cui motivazione più imperiosa fu una sete inestinguibile di libertà, una libertà di cui l'amore e la poesia sono componenti e strumenti indissociabili. Per Breton, la poesia è uno strumento di conoscenza, il più valido; e l'amore il fine stesso della vita. Ma la libertà non è una cosa astratta, Breton capisce che la si potrà conquistare solo quando si avvererà «una società senza classi, senza stato, in cui possano realizzarsi tutti i valori e tutte le aspirazioni dell'uomo» [11, p. 181].

La poesia, come strumento di conoscenza, deve permetterci di illuminare la via che condurrà a una società migliore.

Convinto che la politica non è sufficiente a migliorare quest'ultima perché la sua area di intervento è troppo limitata, Breton propone una visione più generosa che, investendo la totalità umana, contrappone la libertà e l'immaginazione del poeta alla razionalità della politica, la quale si sforza di risolvere solamente i problemi di carattere economico.

Sin dall'inizio Breton chiarisce che la rivoluzione sociale non risolverà tutte le contraddizioni, costituendo solo un punto di partenza, non di arrivo, dal quale procedere per risolvere le contraddizioni più profonde dell'uomo: «Il problema dell'azione sociale, tengo a tornare su questo punto e v'insisto, è soltanto una delle forme di un problema più generale che il surrealismo si è sentito in dovere di sollevare e che è quello dell'espressione umana in tutte le sue forme» [6; p. 87].

«Non mi stancherò di contrapporre all'imperiosa necessità attuale, che è di cambiare le basi sociali di questo vecchio mondo anche troppo traballanti e consunte, quell'altra necessità non meno imperiosa che è di non vedere nella rivoluzione di là da venire un fine che indubbiamente sarebbe, nello stesso tempo, la fine della storia. Il fine, secondo me, non può essere altro che la conoscenza della destinazione eterna dell'uomo, dell'uomo in generale che soltanto la rivoluzione potrà restituire pienamente a tale destinazione. Ogni altra maniera di giudicare, per quanto si vanti di una presunta preoccupazione per le realtà politiche, mi sembra errata, paralizzante e, dal punto di vista strettamente rivoluzionario, disfattista. È una cosa troppo semplice, secondo me, voler ridurre il bisogno che ha l'uomo di adeguarsi alla vita a un riflesso faticoso che potrebbe sparire in conseguenza della soppressione delle classi» [7; pp. 163-164].

In una delle ultime interviste, Breton così riassume il senso della sua vita: «Per me l'essenziale è che non sono mai sceso a compromessi con le tre cause che avevo abbracciato in partenza e che sono la poesia, l'amore e la libertà» [13; p. 214].

Anche durante la guerra, quando la parola più frequentemente abusata era appunto libertà: Breton puntualizza che la libertà della quale parlano i governanti è la libertà di continua-

re ad asservire l'uomo. In un momento in cui parlare di arte, di poesia, d'amore poteva sembrare addirittura reazionario, egli riafferma che sono proprio questi i valori che danno forza al colpo d'ala liberatorio: «L'amore, la poesia, l'arte; solo grazie al loro impulso potrà tornare la fiducia e il pensiero umano riuscirà ancora a prendere il largo. Sarà possibile ricominciare a fare assegnamento sulla scienza solo quando avrà preso coscienza dei mezzi per porre rimedio alla strana maledizione che pesa su di essa e sembra destinarla ad accumulare più disinganni e sventure che benefici. Al di là delle misure di risanamento morale che si impongono in questa oscura vigilia di due volte l'anno mille, misure di ordine essenzialmente sociale, per l'uomo in quanto individuo non può darsi speranza più valida e più vasta che nel colpo d'ala» [8; p. 30].

In questo colpo d'ala sta il significato del surrealismo. Icaro con l'intelligenza di Prometeo (o Lucifero, portatore di luce) e la forza della disperazione di Spartaco. Così come il premio per la lotta, per la conquista della pietra filosofale non è la pietra, ma la lotta stessa. La giustificazione della rivolta sta nella sua dinamica negatrice: «la rivolta, la rivolta soltanto è creatrice di luce. E questa luce si diffonde solo per tre vie: la poesia, la libertà e l'amore» [8; p. 78].

Breton ci ricorda inoltre che: «Non v'è menzogna più spudorata di quella che consiste nel sostenere, anche e soprattutto in presenza dell'irreparabile, che la ribellione non serve a nulla. La ribellione trova in se stessa la propria giustificazione, indipendentemente dalle sue possibilità di modificare o meno lo stato di fatto che la determina. È la scintilla nel vento, ma la scintilla che cerca la polveriera» [8; p. 71].

In *Arcane 17*, scritto durante la guerra, nel 1943, Breton esprime i primi dubbi sulla via proposta dai marxisti-leninisti per giungere alla liberazione dell'uomo. È evidentemente scosso dalla sterile esperienza di quindici anni di lotta come militante di sinistra (marxista, si badi, ma non certo stalinista). Quest'esperienza gli ha consentito di constatare quanto i militanti della sinistra siano sordi a tutte quelle rivendicazioni che non sono di natura sociale. Lev Trotskij, l'unico uomo

politico che aveva capito il carattere insopprimibile delle rivendicazioni dell'uomo come individuo e non come un'entità astratta indissolubilmente legata alla massa, era stato assassinato quattro anni prima. Breton torna allora al suo primo amore, torna alla grande corrente del pensiero libertario, alle fonti, al socialismo utopico di Charles Fourier (si veda tra l'altro, la bellissima *Ode à Charles Fourier*) [9].

Egli ricorda l'emozione che provò, a diciassette anni, all'apparire delle bandiere nere in una dimostrazione popolare: «Ritroverò sempre lo sguardo che ho avuto a diciassette anni, quando, nel corso di una manifestazione popolare, alla vigilia dell'altra guerra, l'ho vista dispiegarsi a migliaia nel cielo basso di Pré Saint-Gervais. E tuttavia, sento che razionalmente non posso evitarlo, continuerò a fremere ancora di più evocando il momento in cui quel mare fiammeggiante, in punti poco numerosi e ben circoscritti, è stato forato dal volo delle bandiere nere» [8; p. 20].

Il suo ricordo lo conduce ai tempi dell'infanzia: «Non dimenticherò mai il sollievo, l'esaltazione e l'intima soddisfazione suscitati in me, una delle prime volte in cui da bambino fui accompagnato in un cimitero, tra tanti monumenti funebri deprimenti o ridicoli, dalla scoperta di una semplice lastra di granito dov'era inciso in lettere maiuscole rosse il superbo motto: Né dio né padrone. La poesia e l'arte avranno sempre una predilezione per tutto ciò che trasfigura l'uomo in questa ingiunzione disperata, irriducibile, che di tanto in tanto, come una sfida derisoria, egli rivolge alla vita. Perché al di sopra dell'arte e della poesia, lo si voglia o no, sventola una bandiera rossa e nera di volta in volta» [8; p. 21].

Queste considerazioni lo portano, molti anni dopo, a interrogarsi sul perché il primo surrealismo preferì collaborare con la sinistra marxista anziché con quella libertaria. «Perché in tale momento non poté aver luogo una fusione organica fra elementi anarchici propriamente detti ed elementi surrealisti? Venticinque anni dopo sono ancora qui a chiedermelo. Non c'è dubbio sul fatto che l'idea di efficacia, che sarà stata lo specchio per allodole di tutta quest'epoca, ha deciso altri-

menti. Quello che poté essere considerato il trionfo della rivoluzione russa e l'avvento di uno stato operaio comportò un grande mutamento nelle prospettive».

«La sola ombra sul quadro (ombra che si sarebbe poi precisata in macchia indelebile) consisteva nell'annientamento dell'insurrezione di Kronstadt, il 18 marzo 1921. I surrealisti non riuscirono mai a dimenticarla del tutto. Non è però meno vero che, attorno al 1925, solo la Terza internazionale sembrava in possesso dei mezzi per trasformare il mondo. Si poteva credere che i segni di degenerazione e di regresso già facilmente percepibili nell'Est fossero ancora scongiurabili. I surrealisti vissero allora nella convinzione che la rivoluzione sociale estesa a tutti i paesi non potesse mancare di promuovere un mondo libertario (alcuni dicono un mondo surrealista, ma è la stessa cosa)...

Sappiamo bene quale impietoso saccheggio è stato fatto di queste illusioni, durante il secondo quarto di questo secolo. Per una spaventosa ironia, al mondo libertario che molti sognavano si è sostituito un mondo in cui è di rigore l'obbedienza più servile, un mondo in cui all'uomo sono negati i diritti più elementari e in cui l'intera vita sociale ruota attorno al poliziotto e al carnefice. Come in tutti i casi in cui un ideale umano arriva a questo colmo di corruzione, il solo rimedio è quello di ritemperarsi nella grande corrente sensibile da cui esso ha avuto origine, di risalire ai principi che gli hanno permesso di costituirsi. È al termine stesso di questo movimento, oggi più necessario che mai, che si incontrerà l'anarchismo ed esso solo, non più la caricatura che ce ne viene presentata o lo spauracchio in cui esso è stato trasformato, ma quello che il nostro compagno Fontenis descrive «come il socialismo stesso, ossia questa rivendicazione moderna della dignità dell'uomo (della sua libertà oltre che del suo benessere materiale); il socialismo concepito non come la semplice soluzione di un problema economico o politico, ma come l'espressione delle masse sfruttate nel loro desiderio di creare una società senza classi, senza stato, in cui possano realizzarsi tutti i valori e tutte le aspirazioni dell'uomo» [11; p. 181].

Breton è stato la coscienza libertaria del nostro secolo. Ricordo il 28 settembre 1966, lo accompagnammo al cimitero des Batignoles, sino alla trentunesima divisione, la sua bara era adorna da una corona di rose rosse abbracciate da un nastro nero sul quale fiammeggiavano le parole «Les anarchistes de France».

Antonin Artaud: nero è il colore della libertà

All'attivo di Antonin Artaud (1896-1948) bisogna citare in primo luogo *Eliogabalo o l'anarchico incoronato* (1934), dedicato «all'anarchia e alla guerra per questo mondo». Il poeta esalta in Eliogabalo «un insorto, la cui insurrezione è sistematica e sagace» [1; p. 120]. Artaud celebra in questo lavoro il ruolo della donna «la nata prima, la prima giunta nell'ordine cosmico alla quale tocca fare le leggi» [1; p. 115]. Pensa probabilmente alle antiche società matricentriche fondate sulla libertà e la cooperazione, in contrasto con la nostra, basata sulla sopraffazione e la competizione. E riconosce soprattutto nell'androgino la metafora ideale dello stato in cui le antinomie non sono più conflittuali, ma complementari: «L'uomo... non può nulla senza la donna, il suo doppio, nel quale si riflette... Uno e due riuniti nel primo androgino... l'uomo, la donna. Nello stesso tempo riuniti in uno» [1; pp. 98-99].

Lo scopo ultimo del poeta è scoprire e far scoprire il valore liberatorio dell'erotismo, sinonimo, per i surrealisti, dell'amore, ora «folle» (Breton), ora «sublime» (Benjamin Péret). Artaud è memore della lezione di Eliphaz Levi, che nel secolo scorso notava come: «L'uomo è colui che deve amare per vivere e che non può amare senza essere libero» (*Dogme et rituel de la haute magie*, Editions Niclus, Parigi, 1960). Il rapporto speculare tra amore e libertà è ribadito inoltre dal surrealista Péret, per il quale l'amore sublime è innanzi tutto «una rivolta dell'individuo contro la religione e la società, che si spalleggiano a vicenda» [35; p. 21]. La lotta per la realizzazione dell'amore, in tutte le sue dimensioni, è al contempo, anelito a una società libertaria: «L'amore sublime, centro vivente delle rivendicazioni dei poeti romantici, riassume tutte le altre rivendicazioni,

comprese quelle sociali» [35; p. 62].

Se in *Eliogabalo* Artaud mette in luce la valenza eversiva dell'erotismo, in *Per finirla con il giudizio di dio* [3], e in *Van Gogh il suicidato della società* [2] egli denuncia la funzione repressiva della società e il ruolo nefasto dell'idea di un principio autoritario superiore. *Per finirla con il giudizio...* è la trascrizione di un'emissione radiofonica che avrebbe dovuto essere diffusa il 28 novembre 1947, ma che fu censurata. Evidentemente non si poteva far sapere al pubblico che il potere utilizzava «lo spirito di purezza di una coscienza rimasta candida... per asfissiarla sotto le false apparenze che (l'idea di dio) diffonde universalmente» [2; p. 38]. Né si poteva permettere di confrontarlo con la logica inesorabile di questa alternativa: «Dio è un essere? Se lo è, è merda. Se non lo è, non esiste» [2; p. 23]. Il tragico e lancinante saggio su Van Gogh, scritto pochi mesi prima di morire, costituisce un bruciante atto d'accusa a «un ordine fondato interamente sul compiersi di una primitiva ingiustizia, di crimine organizzato, insomma» [2; pp. 13-14]. Così, se Van Gogh si è suicidato è perché egli «era una di quelle nature dotate di una lucidità superiore che permette loro, in ogni circostanza, di vedere più lontano, infinitamente e pericolosamente più lontano del reale immediato e apparente dei fatti» [2; p. 33]. Di conseguenza egli non sopportava più una società che aveva sviluppato una «cultura turca, quella di un'onesta facciata che trova nel crimine origine e puntello. Ed è così che Van Gogh è morto suicidato, perché l'accordo dell'intera coscienza non ha più potuto sopportarlo... Ed è per questo che si è stretto intorno alla gola quel nodo di sangue che l'ha ucciso» [2; pp. 52, 62].

René Crevel: la libertà o la morte

Il tema dello *Spirito contro la ragione* (titolo del testo pubblicato nel 1928) ispira la breve ma intensa traiettoria vitale e creativa di René Crevel (1900-1935), il poeta morto suicida a trentacinque anni. Crevel si erge contro la dittatura della «ragione» che giustifica la logica del dominio, l'imperio dell'autoritarismo, la pigrizia insita nella delega dei poteri.

Fattori questi che hanno legittimato la carneficina conseguente alla guerra del 1914-1918, lo stalinismo, i processi di Mosca, il nazi-fascismo, l'abominio dei campi di concentramento, il depredamento dei popoli colonizzati, la devastazione della terra ridotta a immenso deposito di rifiuti tossici e radioattivi e sulla via di diventare nuda e sterile.

La matrice comune di questi eventi è il totale disprezzo verso la persona in quanto tale e verso lo spirito che trasforma in ribelle ogni individuo (nel senso etimologico del termine: *individuus*, indiviso, integro).

Crevel esalta l'animo individualista che «democrazie» e totalitarismi si accaniscono invano a estirpare nel tentativo di plasmare un essere unidimensionale: «Per lo spirito non è una maledizione non trovarsi in accordo con il mondo esterno, bensì una benedizione (e bisognerebbe quasi parlare di grazia), poiché, se nulla lo scuotesse dalle apparenze o dalle leggi che gli uomini si sono dati, lo spirito, con tali apparenze, tali leggi, si confonderebbe, non avrebbe vita propria. Ogni poesia, ogni vita intellettuale, morale, è una rivoluzione, perché per l'essere si tratta sempre di spezzare le catene che lo inchiodano allo scoglio della convenzione» [15; pp. 27-28].

Tre anni prima, nel manifesto redatto da Artaud *Lettera ai rettori delle università europee (La Révolution surréaliste* n. 3, 15 aprile 1925), i surrealisti avevano già espresso la loro diffidenza della ragione preferendo lo «spirito che si muove, spiando i propri moti più segreti e spontanei, quelli che hanno un carattere di rivelazione e l'aria di giungere d'altrove, di cadere dal cielo».

Crevel individua lucidamente che la cultura dominante ha creato, per meglio asservire lo spirito libertario, delle antinomie conflittuali (anima e corpo, maschile e femminile, sogno e veglia, amore ed erotismo), là dove invece siamo in presenza di polarità complementari: «I potenti sanno che per regnare bisogna dividere. D'altronde, non è forse per possedersi che l'uomo si divide in corpo e spirito, quindi divide il proprio spirito in categorie, ciascuna delle quali assume di volta in volta nei confronti delle altre un potere dittatoriale, quando

invece l'una senza l'altra, non ha in effetti alcun potere. La ragione ha tradito lo spirito e lo ha tradito fino al giorno in cui esso, per non sacrificare la propria totalità a una delle sue parti, si è dichiarato a sua volta contro la ragione» [16; p. 47].

L'autoritarismo che genera l'oscurantismo, contrastando l'ineestinguibile brama di conoscenza della nostra natura, trova inoltre nell'idea di dio e negli insegnamenti delle tre religioni monoteiste la più sistematica convalida. Crevel denuncia: «Dall'oscurantismo è nata, è vissuta, continua a vivere l'idea di dio. Ebbene, dio, finché non sarà stato cacciato dall'universo come una bestia fetida, non smetterà di dar modo di disperare di tutto, e in primo luogo della conoscenza, la conoscenza applicata, la rivoluzione che, sola, può cacciare dio» [16; p. 60].

Egli puntualizza dunque il ruolo che svolge il cristianesimo, oggi come sempre, per giustificare la sopraffazione sociale e culturale: «Il cristianesimo non ha mai perso il gusto medievale della scrofolosi. I paradossi evangelici sulla felicità degli affamati e dei poveri di spirito compaiono ancora come titolo, epigrafe, tema dei libri dei nostri letterati...

La cultura borghese comincia sempre con il farsi beffe delle ricerche che mirano al di là del consueto. Gli audaci, vengono classificati come teste calde, come se il rogo che l'inquisizione riservava agli eretici, aspettasse ancora coloro che non hanno rispettato le barriere dell'ortodossia» [16; p. 146].

Anche qui si ribadisce una costante del pensiero surrealista che non è anticlericalismo di facciata, ma rigorosa presa di coscienza e denuncia del ruolo di tutte le chiese. In una celebre lettera indirizzata al papa (*La Révolution surréaliste* n. 3, 15 aprile 1925) i surrealisti scrivevano: «In nome della patria, in nome della famiglia, tu spingi alla vendita delle anime, alla libera macerazione dei corpi.

Tra noi e la nostra anima abbiamo troppe strade e troppe distanze da percorrere per interporvi i tuoi preti traballanti e quel cumulo d'avventurose dottrine di cui si nutrono tutti i castrati del liberalismo mondiale.

Dall'alto in basso della tua mascherata romana, ciò che

trionfa è l'odio delle verità immediate dell'anima, delle fiamme che bruciano direttamente lo spirito. Non c'è dio, non c'è Bibbia o Vangelo, non ci sono parole che fermino lo spirito».

Nel condannare certi aspetti della cultura borghese, Crevel non dimentica i tentativi delle sinistre di legare al proprio carro i creatori di cultura: «L'ignoranza sistematica dei problemi culturali non è più tollerabile, in chi pretende operare con tutta la propria violenza alla risoluzione del conflitto sociale, del disprezzo del conflitto sociale da parte di chi dichiara di interessarsi, da vicino o da lontano, all'esame delle questioni culturali» [16; p. 158].

Sin dal primo manifesto (1924), Breton precisava che il surrealismo ebbe l'ambizione di essere innanzitutto strumento di conoscenza. Nella prospettiva surrealista la conoscenza è un processo che si identifica con i propri scopi: libertà e amore. Per realizzare la pulsione irresistibile verso la libertà è necessario conoscere, non si può pretendere di «cambiare il mondo» se non si capisce l'individuo, e per capirlo bisogna amare. La conoscenza, la libertà e l'amore si concepiscono dunque soltanto in rapporto l'uno con l'altro. E come l'amore è a un tempo strumento di conoscenza e di libertà, l'arte (anche poetica) è amore e illuminazione. Benedetto Spinoza aveva riconosciuto nel desiderio «l'essenza stessa dell'uomo» (*Ethica*, terzo libro, prop. IX). Crevel colloca l'ansia sapienziale nello stesso contesto rivelandone la dimensione eversiva: «Il desiderio della conoscenza è parte integrante dell'insieme dei desideri, del desiderio, in quanto nato dall'obbligo che ha la creatura di trovare un accordo fra le proprie esigenze più intime e quelle del mondo esterno...

Il desiderio di conoscenza che l'opportunismo mediterraneo ha voluto fin dall'antichità soffocare sotto le rose pagane, è stato più tardi deliberatamente strangolato dalla chiesa. Ebbene, se ha saputo resuscitare da tutte le asfissie più o meno esalanti il profumo delle virtù cristiane, oggi deve ancora avere la meglio su più d'un attentato dogmatico» [16; p. 148].

Se la poesia è strumento di conoscenza, essa è altrettanto necessaria all'individuo; è quanto Crevel voleva puntualizzare

quando affermava: «Uno dei bisogni della vita è dello spirito, della vita dello spirito, il bisogno di poesia, sembra il più cieco solo perché è il più difficile da conoscere. Il surrealismo che intende dissipare i tabù delle oscurità, lavora dunque all'elaborazione di un concetto di libertà, che non va più confuso con i capricci da esteta, con la fantasia e con altri piccoli piaceri dell'individualismo» [16; p. 157].

«La poesia non ha nulla a che vedere con questi canti più o meno felicemente rimati o ritmati che adulano le cose e gli esseri ben sistemati e li lasciano al loro posto: è necessario ripeterlo?... Tuttora una poesia degna di tal nome è una minaccia: non fu forse Platone il primo a riconoscerla, quando cacciava i poeti dalla sua repubblica chiacchierona e opportunista, la prima repubblica dei professori?» [16; pp. 154-155].

Passando da considerazioni generali alla realtà del suo vissuto, Crevel ricordava pure la collusione tra il clero e il potere: «Sappiamo a quale crimine non esitano a ricorrere coloro che traggono beneficio dall'iniquità sociale. Non pensano ad altro che reprimere, opprimere, soffocare, immobilizzare con la minaccia, gelare con la paura, paralizzare con le sevizie, accecare, sotto i colpi di un oscurantismo più o meno ufficiale, ciò che già si agita, arde, corre, capisce. Alla religione, per secoli e secoli, è stato delegato questo bel compito. Per mezzo di simulacri e di un intero apparato sacramentale, essa costringeva l'uomo a ripiegarsi su se stesso e a punirsi... La genuflessione, le pratiche espiatorie, anche oltre i luoghi e i tempi storici dell'inquisizione, continuano a perpetuare la memoria degli omicidi rituali e organizzano il terrore per dominare. La morte si trova esaltata a spese della vita. Per il masochismo cristiano, non c'è mai stato nessun progresso che non fosse un peccato. Fin dall'alba della rivoluzione francese, il papa condannò la dichiarazione dei diritti dell'uomo. Oggi, in un mondo che troppo lentamente si laicizza, i grandi sacerdoti del capitale, come i padri delle chiese più sanguinarie, esaltano astrazioni omicide e celebrano il proprio culto» [18; pp. 125-126].

L'Europa di Crevel, uscita da una guerra di proporzioni

immani per l'epoca, traversava un breve periodo di calma relativa. Tuttavia egli non si illudeva, conscio com'era dell'immensa miseria materiale in cui versavano i lavoratori metropolitani e coloniali, miseria superata dal degrado morale del capitale e del clero. Si preoccupava dunque delle condizioni delle minoranze etniche e religiose, senza però immaginare le dimensioni della tragica sorte che l'avvenire riservava loro: «Dallo zingaro famelico che canta, gli occhi luccicanti di coltelli, all'ebreo del ghetto, il cui eterno lutto si piega sotto la minaccia dei pogrom, tutte le razze che il portavoce del diritto dei popoli a disporre di sé ha ammassato entro frontiere stravaganti in cui, per i più fortunati, per coloro che non sono ridotti a vivere di accattonaggio e di furto, le condizioni di lavoro e di esistenza restano, nel secolo della meccanizzazione, abominevoli paradossi di feudalesimo, tutte queste razze oppresse, represses, soffocate, accumulano, raccolgono, uniscono i propri odi per quello slancio che non manca mai di portare i sedicenti arretrati molto più avanti dei borghesi dei paesi del giusto mezzo, che sanno sacrificare al progresso quanto basta per non aderirvi veramente e organizzano, a proprio vantaggio e per la loro massima gloria, l'arretratezza economica, cioè la miseria in tutte le forme fisiche, intellettuali e morali, nei territori caduti alla loro mercé o semplicemente sottomessi alla loro influenza di voraci furbacchioni» [17; pp. 288-289].

Con l'ottimismo della disperazione, egli credeva, nonostante tutto, in un avvenire libertario, in un mondo privo di rivalità nazionali e di sopraffazione, in un'etica senza ipocrisie: «Dietro al cumulo di conflitti che produce senza sosta il disordine economico, sulle macerie di una società in declino, splende comunque, oltre l'orizzonte e al di là dell'abitudine, un sole di zolfo e di ardore. Il sudario dei tempi trascorsi non saprebbe come seppellire l'astro della rivoluzione, così come la notte non saprebbe come impedire al giorno di sorgere o il freddo minerale come fermare il fuoco che si sprigiona da due sassi strofinati l'uno contro l'altro. Così tutto il sangue che si sparge, che si rapprende per lastricare la strada dell'apocalisse imperialista, deve riassorbirsi nel suo contrario. Dopo tanta putredine, tanti

assassini, sempre la decomposizione si ricompone, ciò che è confuso si chiarisce. Così nascerà, vivrà, prisma al contempo unico e innumerevole, la società senza classi, senza chiese, senza frontiere» [18; pp. 127-128].

Robert Desnos: vivere la poesia

In nome dello spirito, Crevel si erge contro tutte le ragioni che possono limitare il pieno sviluppo dell'individuo e la realizzazione dei suoi desideri. Con Robert Desnos (morto l'8 giugno 1945, a quarantacinque anni, appena liberato dal campo di concentramento di Terezin), la rivolta trova la sua ragion d'essere nella capacità di sapersi immergere nella dimensione poetica dell'esistenza. Nel primo *Manifesto del surrealismo*; Breton invitava a «praticare la poesia» [5; p. 24] ma già nella lirica *Piuttosto la vita* [4; pp. 51-52] aveva manifestato la stessa ansia libertaria, la medesima volontà di colmare lo iato tra teoria e pratica che riscontriamo in Desnos. Questi poco prima di morire, affermava: «al di là della poesia libera, vi è il poeta libero» [21; p. 404].

Lo slogan «vietato vietare», scribacchiato sui muri della Parigi del 1968, trova nella vita e nell'opera di Desnos il suo più fulgido riflesso. Lo dimostrano i due brani qui proposti, scelti da una delle poesie iniziali (*L'altro testamento/Poema del nuovo*, 1922-1924), e da una delle ultime (*La vedetta del ponte del cambio*, 1944). Nel primo si afferma il valore eversivo dell'amore, nel secondo si esalta la resistenza in nome della giustizia e della fratellanza.

L'altro testamento (Poema del nuovo)

Il più grande grido della nostra fede / Non sale fino al cielo / Il più grande grido della nostra fede / S'è perso negli oceani. / Gli oceani sono senza pietà / Ma la nostra fede era senza fiele / Il più grande grido della nostra fede / È respinto dal vostro cielo. / Dal vostro cielo oh vecchi dei / Che sospirate di piacere / Nei vostri palazzi di cristallo... / Guardatevi dall'amore o dei. / Potrebbe uccidere il vostro culto. / Guardate le nostre lussurie occulte / Quanto migliori sono le vostre preghiere. / Canto d'amore la Salpêtrière / Tutte le folli mi sono

madri / Ho messo sui loro seni i miei santi / I miei desideri e i miei progetti. / Il più grande grido di fede è andato oltre ai cieli / Il più grande grido di gioia ha indignato gli dei / Il più grande grido d'amore è risuonato sul mare / La tempesta nei giorni ha purificato l'etere. / L'etere dei vostri cervelli vergini in ginocchio / vale più di un sangue divino nei vostri petti umidi / L'etere di un sangue divino è l'amore delle mortali / E l'amore più bello non si trova che in loro. / Salutate dunque gli amori oh dei troppo alti per le nostre pene [19; pp. 53-54].

La vedetta del ponte del cambio

Vi saluto, voi che dormite / Dopo il duro lavoro clandestino, / Voi che stampate, portate bombe, allentate i bulloni dei binari, voi incendiari, / Voi che distribuite volantini, contrabbandieri, voi che portate messaggi, / Vi saluto, voi tutti che resistete, ragazzi di vent'anni dal sorriso di fonte, / Vecchi più canuti dei ponti, uomini robusti, immagini delle stagioni, / Vi saluto all'albore del nuovo mattino... / Vi ascolto e vi intendo, Norvegesi, Danesi, Olandesi, / Belgi, Cechi, Polacchi, Greci, Lussemburghesi, / Albanesi e Jugoslavi, compagni di lotta, / Sento le vostre voci e vi chiamo, / Vi chiamo nella mia lingua che tutti conoscono, / Una lingua che ha una sola parola: / Libertà! [20; pp. 397-398].

Michel Leiris: dalla conoscenza del sé all'anarchia

Il saggista e poeta Michel Leiris (1901-1990) ha perseguito per tutta la vita il tentativo di definire un'antropologia dell'anima prendendo come soggetto il proprio essere. Egli era conscio che la conoscenza dell'individuo, come già accennato, è la premessa per la sua trasformazione, la quale implica, a sua volta, la trasformazione della società. Nei suoi testi autobiografici egli si sforzerà sempre di mettere a fuoco, con una sincerità lacerante e una esigenza di verità che ha pochi riscontri, gli aspetti più segreti della personalità.

In Leiris alberga tenacemente un bisogno inestinguibile di assoluto che lo porta a voler indagare la natura delle proprie emozioni, conscio però che mai riuscirà a coglierne tutta la complessità. In una poesia giovanile intitolata appropriatamente *Nulla è mai finito*, egli esclama: «Il mare non ha smesso

di discorrere/a colpi di onde/a colpi di schiuma che crea grandi effetti di abito» [24; p. 19].

Molti anni dopo, la necessità di raggiungere una condizione essenziale, di liberarsi da ogni vincolo, da ogni ambizione carrieristica, lo porta a scrivere:

Avaro

Alleggerirmi / spogliarmi / ridurre il mio bagaglio all'essenziale /
Abbandonando la mia lunga scia di piume / di piumaggi / di ricami
a piuma e di pennacchi / divenire uccello avaro / ebbro del solo volo
delle sue ali [28; p. 196].

Anche per Leiris l'amore e la poesia sono strumenti salvifici di conoscenza e quindi di liberazione. L'amore e la poesia illuminano la via maestra che conduce all'assoluto. Solo questi riescono a farci riconoscere la sacralità dell'esistenza: «Un amore duraturo è qualcosa di sacro, che impiega molto a esaurirsi... La sola possibilità pratica di salvezza è l'amore per una creatura tanto speciale che, per quanto si continui ad avvicinarla, non si arriva mai al limite della conoscenza che di lei si può davvero avere; una creatura dotata di un'istintiva civetteria, tale che, per quanto profondamente ci ami, sembra pronta a fuggire in ogni istante» [23; p. 208].

L'amore e la poesia permettono così la discesa vertiginosa nell'essenza stessa del nostro essere, e possono riconciliarsi con il fine, e la fine, naturale della vita, sublimandone liricamente il significato: «Se il problema essenziale cui si sforzano di rispondere tutte le religioni è la neutralizzazione dei mali e in primo luogo della morte, il problema che invece devono porsi i costruttori di specchi (cioè coloro che si rendono, grazie alla creazione estetica o con qualsiasi altro mezzo, i lucidi artigiani delle nostre rivelazioni) sarebbe quello di assimilare questi mali dai quali non importa lasciarsi rovinare o corrompere, se se n'è per lo meno operata la trasmutazione mitica in fermenti di esaltazione» [22; pp. 50-51].

Si tratta di prendere coscienza del fatto che la fonte della felicità più completa è anche la causa stessa della morte. Eros

e Thanatos sono uniti in un abbraccio indissolubile: «La nostra morte è legata alla dualità dei sessi. Un uomo che fosse nel contempo maschio e femmina, e in grado di riprodursi da solo, non morirebbe e la sua anima si trasmetterebbe pura alla posterità. L'odio istintivo che i sessi hanno l'uno per l'altro viene forse dalla coscienza oscura del fatto che la mortalità è dovuta alla differenziazione dei sessi. Rancore violento equilibrato dalla tendenza all'unità, unica cifra di vita, che essi tentano di realizzare con il coito» [26; p. 63].

Il pensiero esoterico immagina che l'uomo e la donna in origine erano un solo essere. Dopo la separazione in due parti, come ricorda il mito narrato da Platone, le due metà si cercheranno instancabilmente per riunirsi in una sola «unità di felicità umana» (Péret). Ricordando questo postulato, Leiris si pone l'interrogativo se, amando una donna, non si finisce per amare se stessi? «Dal momento che Eva, uscita da una costola di Adamo, non è altro che l'affettività dell'uomo, la sua sensibilità esteriorizzata e a lui opposta, si ama forse se stessi amando una donna e si torna all'unità alleandosi con quella parte di sé da cui ci si era separati?» [26; p. 206].

Leiris lascia saggiamente la domanda senza risposta ma, in due poesie separate da quasi un quarto di secolo, egli riconosce alla donna amata il dono di riuscire a far dimenticare tutti gli affanni, non diversamente da quanto viene espresso in un verso di una tra le più belle Upanishad: «Un uomo tra le braccia della donna amata non è più cosciente né del mondo interiore, né di quello esteriore» (*Brihad-Aranyaka*, IV, 3: 21). Così il solo pensare all'amante permette al poeta di trovare rifugio contro l'ostilità del mondo: «Penso a te / e la tua immagine costruisce intorno a me una fortezza, a tal punto inespugnabile / che non l'ariete delle nuvole / non la pece molle della pioggia / nulla possono / oh mia cisterna di silenzio / contro il muro traforato di stelle con cui mi hai circoscritto... / Ma oggi / oh tu così pallida / perché sei il mio cielo e il mio doppio specchio che / moltiplica i muri e versa l'infinito nella mia prigione / ascolto il fischio delle nuvole / non temo più nulla e nessuno / parlo alle nevi dell'inverno» [24; pp. 109-110].

In una brevissima poesia intitolata significativamente *Senza catene*, egli ribadisce che solo dall'unione carnale può nascere un canto di speranza: «Come le radici dell'albero / o come i filamenti del ragno, / unirsi / perché maturi un canto d'uccello / nello scantinato in cui siamo rinchiusi» [28; p. 219].

Tornando alla poesia, linguaggio dell'amore, egli confessa che vi aspirava sin da giovane, considerandola una difesa dalle vicissitudini della vita con Samuel Coleridge, che cita nel suo *Diario* [29; p. 828], Leiris pensa che i poeti saltano al di sopra della morte: «A quest'epoca risalgono le mie prime aspirazioni alla poesia, che mi appariva, a dire il vero, come un rifugio, un mezzo per raggiungere l'eterno sfuggendo alla vecchiaia...» [22; p. 209].

Anche per Leiris, la poesia, lungi dall'essere un'attività meramente letteraria, è un'esigenza di vita. La poesia chiede di essere vissuta come libertà inderogabile, e se all'inizio domina in Leiris il desiderio di scrivere testi all'altezza di quelli che ammirava, ben presto è l'aspetto totalizzante dell'attività poetica che prende il sopravvento: «Scrivere poesie, essere poeta, tale fu di fatto la mia ambizione di gioventù. Non si trattava, in quel momento, di cercare di determinare che cosa fosse vivere poeticamente. Tutto era racchiuso nel mio desiderio di scrivere poesie in grado di confrontarsi con coloro che amavo. Come la fabbricazione dell'oro per il filosofo eremitico (che vi vedeva il compimento dell'opera di perfezione più che un buon risultato di laboratorio), fare poesie di questo tipo mi avrebbe dimostrato che, carico di un segreto che tralasciava ogni estetica e ogni morale, ero nella direzione giusta, in uno stato di grazia difficilmente definibile e, a maggior ragione, tanto poco codificabile quanto lo stato di santità. Ciò che mi ha attratto immediatamente nel surrealismo, e che non ho mai rinnegato, è la volontà che vi si manifestava di trovare nella poesia un sistema totale: in una forma adatta a nutrire l'immaginazione, il bello, il bene, il vero, rimescolati nella mancanza di rispetto delle idee scontate e private delle maiuscole che le pongono come grandi principi immutabili. Certo, una totalità che mi ostino a perseguire, ma con le più grandi

difficoltà!» [27; p. 253].

Nella poesia Leiris vede non soltanto uno strumento che gli permetta di vivere un'esistenza libera dalle convenzioni borghesi e dalle servitù del quotidiano, ma, soprattutto un agente trasmutativo tale da trasformare il proprio essere: «La poesia fu dunque per me, essenzialmente, uno scarto sia sul piano spirituale sia su quello della vita sociale, in quanto presa di distanza, evasione fuori dalle norme (anche il viaggio mi parve tale per un certo periodo)... Ritrarsi. Astrarsi. Isolarsi dall'ordine delle cose. Non esercitare nessuna di quelle professioni troppo confessabili che marchiano il condannato ai lavori forzati con un numero che porterà fino alla fine. Rompere il corso del tempo per tornare alla libertà dell'infanzia, una sensazione che a volte l'adulto ritrova con i viaggi, le vacanze fuori dal proprio paese o altre parentesi ritagliate nell'uniformità della durata, e che è soprattutto legata all'impressione che si aveva allora di disporre di un tempo illimitato, che abbracciava il presente in cui non c'era che da lasciarsi vivere (senza essere travolto dall'urgenza di un compito da assolvere), e il futuro che si estendeva davanti a noi a perdita d'occhio. Da quando formulai un'esigenza totale nei confronti della poesia non mi fu più possibile mercanteggiare. Praticare una tecnica da cui mi aspettavo la trasfigurazione dell'intera esistenza era incompatibile con una vita regolata» [25; pp. 236-237]. Non a caso Leiris, nel suo *Journal (1922-1968)*, cita quest'affermazione di Saint-John Perse: «Ma più che modo di conoscenza, la poesia è innanzi tutto un modo di vita, e di vita integrale» [29; p. 815].

È bene non pensare che il suo desiderio di evasione coincida con un disinteresse per la causa della libertà. Il voler stabilire una distanza tra sé e la società è motivato dall'indignazione che prova il poeta davanti alla cieca violenza di un sistema retto soltanto dalla volontà di sopraffazione e dalla logica dello sfruttamento. In una poesia intitolata *Corruzione* e scritta nel 1943, quando la Francia era occupata (Leiris partecipò alla Resistenza), egli denuncia la perdita di tutti i valori e teme che le circostanze spingano la vittima, in reazione ai drammatici

avvenimenti, ad assumere le sembianze del boia:

Corruzione

Gli uomini / torturati nel corpo / e marci fin nelle parole / che tanto sono oggi distolte / dal loro polo naturale / Le cose / svuotate del loro contenuto / e divenute orpello / della commedia fetida / in cui il mondo suda sangue e acqua / Il suono che scimmietta il pane / il legno mutato in lana / il colore rosso in vino / mentre il sangue illividisce sui muri delle prigioni / o imbrunisce mescolandosi al fango / La terra presa per tana / la luce oscurata / la donna fatta nube di lacrime / e l'uomo mutato in pietra / di cui ogni giorno come ogni notte accrescono / il silenzio / Sarà necessario / oh vittime / che siate a vostra volta carnefici / per rendere le essenze al loro destino? [28; pp. 191-192].

Il concetto di fratellanza è, dopo l'amore, quello che suscita in Leiris le emozioni più intense e l'adesione più incondizionata. Come per l'amore e la poesia, questo sentimento, se non è vissuto e tradotto in atti, diventa un mero vocabolo che non esige nulla da chi lo pronuncia. Leiris ne precisa tutta la portata quando spiega che questa forma di solidarietà (non a caso egli prende il termine in prestito dal titolo del saggio di Pëtr Kropotkin) non terrà certamente conto di differenze di sesso, di età, di occupazione, di nazionalità o di colore della pelle: «La parola fraternità (che segue in rosso il bianco di uguaglianza a sua volta ufficialmente preceduto dal blu della libertà) è forse per me la più viva delle tre parole, quella che caricherei più volentieri (senza la pretesa di farne la parola guida) dei riferimenti precisi, biografici cui attribuisco tanto valore. Accordo tacito fra alcuni che non devono necessariamente appartenere allo stesso ceppo (oppure allo stesso sesso o alla stessa generazione) per formare una società segreta, solidarietà aperta con la massa delle persone di buona volontà (qualunque sia la loro occupazione, il loro paese o il colore della pelle), fraternità oscilla tra l'uno e l'altro di quei poli la cui distanza non è solo una questione di quantità e io mi sento, per il momento, incapace di optare, sia nel senso dell'attaccamento a un numero minimo di persone con le quali tutto accade

implicitamente o a mezze parole, sia nel senso di una comunione più vasta ma, proprio per questo, più diffusa e che vale solo se espressa ad alta voce e costantemente tradotta in atti» [26; p. 137].

Come l'amore e la poesia, anche la fratellanza può ampliare il tempo dell'esistenza. In proposito, nel già citato *Journal (1922-1989)*, Leiris ricorda una frase di Eluard che puntualizza questa valenza: «Amerò il mio prossimo, mi farò amare da lui, prolungherò la mia vita» [29; p. 814].

Benjamin Péret: l'amore è anarchia

Benjamin Péret (1899-1959), è con Breton il poeta, saggista e militante che, più di ogni altro, ha incarnato l'ideale dell'intellettuale impegnato la cui vita è il prolungamento del proprio pensiero: *Je ne mange pas de ce pain-là*, è il titolo di una sua raccolta di poesie del 1936. Ed è anche l'epitaffio inciso a lettere rosse su una lastra di granito per la sua tomba al cimitero des Batignoles. Nessun'altra frase potrebbe meglio definire e riassumere la figura di Péret, ribelle e rivoluzionario, uomo e poeta.

Al pari di Breton, al quale è unito fin dal 1920 da una profonda amicizia rinsaldata negli anni da una vita di lotte comuni, Péret è la più compiuta figura di surrealista, per il quale la lotta per la liberazione materiale dell'umanità è inseparabile dalla lotta per la liberazione spirituale dell'uomo. «Il poeta attuale non ha altra scelta che essere rivoluzionario o non essere poeta», scriverà nel 1943 [33; p. 50].

Prima di soffermarmi su alcuni dei suoi testi più significativi, mi si lasci evocare, nel modo più succinto possibile, una vicenda umana che è anche itinerario politico e poetico. Tra il 1925 e il 1928 si situa il suo tentativo (e quello degli altri surrealisti) di collaborare con il Partito comunista francese... Dal 1929 al 1931 soggiorna in Brasile, dove aderisce a un gruppo trotskista, affiliato all'Opposizione internazionale di sinistra, La Liga comunista (Opposição), viene quindi arrestato, imprigionato ed espulso. Tornato in Francia è tra i redattori e firmatari del volantino *Al fuoco*, che esalta la

distruzione delle chiese a opera dei rivoluzionari spagnoli. «Opponendo a tutti i roghi eretti nel passato dal clero spagnolo la grande luce materialista delle chiese incendiate, le masse sapranno trovare nei tesori di quelle chiese l'oro necessario per armarsi, per lottare e trasformare la rivoluzione borghese in rivoluzione proletaria... Distruggere con ogni mezzo la religione, cancellare fin le vestigia di quei monumenti di tenebre dove si sono prosternati gli uomini, annientare i simboli che un pretesto artistico cercherebbe invano di salvare dal grande furore popolare, disperdere la pretaglia e perseguirla nei suoi ultimi rifugi, ecco ciò che, nella loro comprensione diretta dei compiti rivoluzionari, hanno intrapreso di loro iniziativa le folle di Madrid, Siviglia, Alicante».

La storia della militanza di Péret non si confonde con quella del gruppo surrealista. Benché egli abbia sempre condiviso le opzioni politiche del gruppo che fece sentire autorevolmente la sua presenza in tutti i momenti in cui gli avvenimenti esigevano una presa di posizione, egli mai si limitò a solo apporre la propria firma in calce a qualche manifesto. Prese parte attiva nella costituzione di nuclei di oppositori impegnati nella lotta contro lo stalinismo, il dogmatismo e la burocratizzazione del movimento rivoluzionario. Il quinto volume delle sue opere complete (1989) che raccoglie (sono quasi 400 pagine) i suoi testi politici, testimonia sia la lucidità e la profondità delle sue analisi sia la continuità e il coraggio della sua azione. Ricordiamo alcuni dei volantini surrealisti accennati prima. Nel 1931 il manifesto *Non visitate l'esposizione coloniale* è una violenta requisitoria contro il colonialismo francese e reclama la liberazione di uno studente indocinese arrestato a Parigi. Nel 1932, *Buffone* prende a pretesto il passaggio di Louis Aragon al campo stalinista per denunciare lo stalinismo. Nel 1933, *La mobilitazione contro la guerra non è la pace* denuncia il pacifismo e la passività degli stalinisti di fronte al nazismo e al pericolo del fascismo in Francia, pericolo che gli avvenimenti del 1934 confermeranno.

Il pianeta senza visti del 1934 è una vibrata protesta contro l'espulsione di Trotzki dalla Francia. Invece il testo *Quando i*

surrealisti avevano ragione (1935), sancisce la rottura tra il gruppo surrealista e il Partito comunista e l'Urss, e si chiude con queste parole: «Limitiamoci a registrare il processo di rapido regresso per cui, dopo la patria, è la famiglia a uscire indenne dalla rivoluzione agonizzante (che ne pensa André Gide?). Laggiù non resta altro che restaurare la religione e, perché no, la proprietà privata perché sia finita con le più belle conquiste del socialismo. A costo di provocare il furore dei loro turiferari, chiediamo se vi sia bisogno di un altro bilancio per giudicare dalle loro opere un regime, in particolare il regime attuale della Russia sovietica e l'onnipossente capo sotto il quale quel regime sta volgendo alla negazione medesima di ciò che dovrebbe essere e di ciò che è stato».

«A quel regime, a quel capo, non possiamo che significare formalmente la nostra sfiducia».

Pochi giorni dopo l'insurrezione franchista, nell'agosto del 1936, Péret raggiunge le forze repubblicane a Barcellona. Delegato del Poi (Partito operaio internazionalista: trotskisti francesi) combatte con il Poum (Partido obrero de unidad marxista) in Catalogna, Aragona, a Madrid, e a Somosierra. A Barcellona curerà le trasmissioni in portoghese per il Poum. Nel 1937 si unisce alla prima compagnia del battaglione «Nestor Makhno» della divisione Durruti.

I rovesci militari e politici lo costringono a rientrare a Parigi nel 1937. Nel 1938 è tra i promotori della Fiari (Federazione internazionale dell'arte rivoluzionaria indipendente) insieme a Breton, che è appena rientrato dal Messico dove ha incontrato Trotzki. La guerra è imminente e i surrealisti tentano di mobilitare tutte le forze rivoluzionarie. Viene pubblicato il volantino *Né la vostra guerra né la vostra pace* che si conclude con questo appello: «Alla folle Europa dei regimi totalitari noi non contrapponiamo la vecchia Europa del trattato di Versailles, anche se corretto. A queste due Europe contrapponiamo, in pace come in guerra, le forze destinate a ricreare l'Europa da cima a fondo mediante la rivoluzione proletaria».

Nel 1939 Péret collabora agli unici due numeri di *Clé*, organo della Fiari ed è tra i firmatari dell'ultimo manifesto

pubblicato prima dello scoppio della guerra, *Abbasso gli ordini d'arresto arbitrari! Abbasso il terrore grigio!*, per protestare contro l'arresto di esuli antifascisti in Francia.

Nel febbraio del 1940 viene richiamato sotto le armi, ma nel maggio dello stesso anno è già arrestato per la sua attività politica e rinchiuso in carcere a Rennes. L'avanzata delle truppe tedesche ne provoca la liberazione prima del processo. Péret si rifugia allora a Marsiglia e nell'estate del 1941 riesce a raggiungere il Messico dove milita con Natalia Troztkij e alcuni compagni di lotta della guerra civile spagnola, esuli come lui. Rivede così G. Munis, col quale scriverà più tardi un testo di grande importanza politica, *Les Syndicats contre la révolution* (1958).

Nel 1946 pubblica il *Manifesto degli esegeti* (firmandolo con lo pseudonimo Peralta) che suggella la sua rottura con la Quarta internazionale le cui posizioni non collimano più con quelle di Natalia Troztkij.

Nel 1948 rientra a Parigi reinserendosi tra i surrealisti che nel dopoguerra si erano avvicinati agli anarchici, firma le varie prese di posizione politiche collettive (sui fatti d'Ungheria, sulla politica dell'Urss), e collabora con il gruppo *14 luglio*, che cerca di coordinare l'opposizione degli intellettuali di sinistra contro il regime gollista. Oltre a questa attività «ufficiale», Péret continua una militanza politica più impegnata nella lotta rivoluzionaria, accanto a compagni francesi e spagnoli. Elabora, insieme a G. Munis, l'importante contributo teorico, già citato, *I sindacati contro la rivoluzione* e collabora con il gruppo *Socialisme ou barbarie*. È proprio questo gruppo che, alla sua morte, gli dedica l'omaggio più vibrato. I due testi più significativi sui rapporti tra poesia e conoscenza, poesia e rivoluzione, intellettuali e potere sono scritti in piena guerra: *La parole est à Péret* [33] e *Le Déshonneur des poètes* [34].

A quanti vorrebbero trasformare il poeta in «piffero della rivoluzione» (Elio Vittorini), Péret replica: «Il poeta, non parlo dei buffoni di ogni genere, non può più essere riconosciuto come tale se non si oppone con un non-conformismo totale al mondo in cui vive. Egli si erge contro tutti, compresi i rivoluzionari

che, ponendosi sul terreno della sola politica, arbitrariamente isolata dall'insieme del movimento culturale, preconizzano la sottomissione della cultura alla realizzazione della rivoluzione sociale. Non vi è poeta o artista cosciente del suo posto nella società che non pensi che questa rivoluzione indispensabile e urgente sia la chiave dell'avvenire. Tuttavia, voler sottomettere dittatorialmente la poesia e tutta la cultura al movimento politico mi pare reazionario quanto il volercela escludere. La «torre d'avorio» non è che una faccia della moneta oscurantista il cui rovescio è l'arte detta proletaria, o inversamente, poco importa» [33; pp. 49-50].

Due anni più tardi, insistendo sull'argomento, Péret aggiunge: «I nemici della poesia hanno sempre avuto l'ossessione di sottometterla ai loro fini immediati, di schiacciarla sotto il loro dio...

Da qui la volontà di umiliarla, di toglierle ogni efficacia, ogni valore di esaltazione dandole il ruolo ipocritamente consolante di una dama di carità.

Ma il poeta non deve far vivere negli altri un'illusoria speranza umana o celeste, né disarmare gli spiriti infondendo loro una fiducia senza limiti in un padre o in un capo contro cui ogni critica diventa sacrilegio. Al contrario è suo compito di pronunciare le parole dissacranti e blasfeme permanenti... Il poeta deve lottare contro ogni oppressione: innanzitutto quella dell'uomo sull'uomo e quella del suo pensiero attraverso i dogmi religiosi, filosofici e sociali. Egli combatte perché l'uomo raggiunga una conoscenza sempre perfettibile di se stesso e dell'universo. Ciò non vuol dire che egli desidera mettere la poesia al servizio di un'azione politica, anche se rivoluzionaria. Ma la sua qualità di poeta ne fa un rivoluzionario che deve combattere su tutti i terreni: quello della poesia con i mezzi che le sono propri e quello dell'azione sociale, senza mai confondere i due campi per non rischiare di ristabilire la confusione che si doveva dissipare e cessare così di essere poeta e quindi rivoluzionario» [34; pp. 57-58].

Quando pensiamo alle guerre e alle tragedie che il fanatismo religioso e lo sciovinismo provocano, è necessario, oggi più

che mai, denunciarli nei termini più chiarificatori possibili: Péret lo ribadisce ancora quando sostiene che: «Finché i fantasmi malevoli della religione e della patria invaderanno l'area sociale e intellettuale, dietro qualunque maschera si celino, nessuna libertà sarà concepibile: la loro immediata espulsione è una delle condizioni principali dell'avvento della libertà. Ogni poesia che esalta una libertà volontariamente indefinita, quando non è rivestita che di attributi religiosi o nazionalisti, cessa innanzitutto di essere poesia e di conseguenza costituisce un ostacolo alla liberazione totale dell'uomo, perché lo inganna mostrandogli una libertà che cela nuove catene. Per contro, da ogni autentica poesia si sprigiona un soffio di libertà piena e attiva, anche se questa libertà non è evocata sotto il suo aspetto politico e sociale e contribuisce perciò alla liberazione effettiva dell'uomo» [34; p.66].

Dall'alchimia alla Kaballah, al tantrismo, al taoismo, tutti i grandi sistemi esoterici puntualizzano che l'acquisizione della conoscenza non è un fine in sé ma un mezzo per trasmutare l'individuo e cambiare la vita. Anche per il surrealismo, l'imperativo della conoscenza del sé è motivato dalla volontà di trasformare la società. In una siffatta prospettiva la poesia è uno strumento di conoscenza privilegiato: «Se si ricerca il significato originale della poesia, oggi dissimulata sotto i mille orpelli della società, si constata che essa è l'autentico respiro dell'uomo, la sorgente di ogni conoscenza e questa conoscenza stessa nel suo aspetto più puro. In essa si condensa tutta la vita spirituale dell'umanità da quando ha cominciato a prendere coscienza della sua natura; in essa palpitano ora le sue più grandi creazioni e, terra sempre feconda, serba perpetuamente i cristalli incolori e i raccolti di domani. Divinità tutelare dai mille volti, la si chiama qui amore, là libertà, altrove scienza» [34; p. 55].

Per questa ragione, Péret esige dal poeta una presa di coscienza «della propria natura e del suo ruolo nel mondo. Inventore per il quale la scoperta non è che il mezzo per raggiungere una nuova scoperta, deve combattere senza tregua gli dei paralizzanti, accaniti a mantenere l'uomo nel suo

stato di servitù nei confronti delle potenze sociali e della divinità che si completano reciprocamente» [34; pp. 57-58].

Nel 1921, proprio nella sua prima raccolta di poesie, Péret esprime già l'estremo smarrimento davanti allo spettacolo della società ed esclama: «Siamo persi, siamo persi», ma nelle ultime due righe egli si riprende, il suo sogno è a occhi aperti e, lasciando dietro a sé sogni, sospiri e contemplazione, riconosce nell'azione la salvezza, poiché «non c'è più tempo da perdere»: «Sogno tutte le stelle / ed esse fanno altrettanto / Non c'è tempo da perdere / tutto ciò esploderà / Siamo perduti / siamo paralizzati / Sospirare o guardare / proprio no non sogno più e me ne vado / Non siamo perduti» [30; p. 21].

In un testo fondamentale, *La cometa del desiderio* [35], Péret sviluppa la sua visione dell'amore, unica giustificazione della vita, dotato di una incomparabile valenza eversiva dato che, al pari della donna, è illuminante. Altrove mi ci sono soffermato [39; pp. 41-46] e quanto detto sinora mi dispensa dal tornare sull'argomento se non per segnalare l'estrema importanza del contributo di Péret nel quadro di una strategia anarchica della liberazione.

Concludendo, essere surrealisti significa, in primo luogo, essere anarchici, con tutto ciò che il termine comporta e cioè pura rivolta cosciente, rifiuto di ogni principio di autorità, di ogni sistema, di ogni gerarchia, di ogni violenza. Le opzioni fondamentali del surrealismo conservano tutta la loro carica eversiva perché esprimono le aspirazioni più profonde dell'uomo. Al pari del poeta, dell'innamorato, dell'alchimista, il surrealista è un paria, un solitario, anche quando milita in un gruppo, e allora lo stesso gruppo è un gruppo emarginato, fuori dal sistema del quale nega le regole del gioco. La solitudine del surrealista è quella di Friederich Nietzsche e di Max Stirner, dove il confine tra solitudine ed egoismo è difficile da ritrovare. Perché l'amore del prossimo è operante solamente nella misura in cui il prossimo si ritrova nel sé. L'amore del sé è il presupposto alla consapevolezza del sé, e capire se stessi significa capire, e amare, l'altro. La trasformazione della società passa necessariamente dalla trasformazione dell'indi-

viduo, pensare l'inverso significa collocarsi in una prospettiva cattolica o stalinista. Per cui la felicità non è mai una realtà da conquistare ora e per sé, ma una promessa per altri che dovrebbe realizzarsi in un ipotetico futuro, a patto, evidentemente, che si accetti di rinunciare oggi a quello che ci viene promesso per domani.

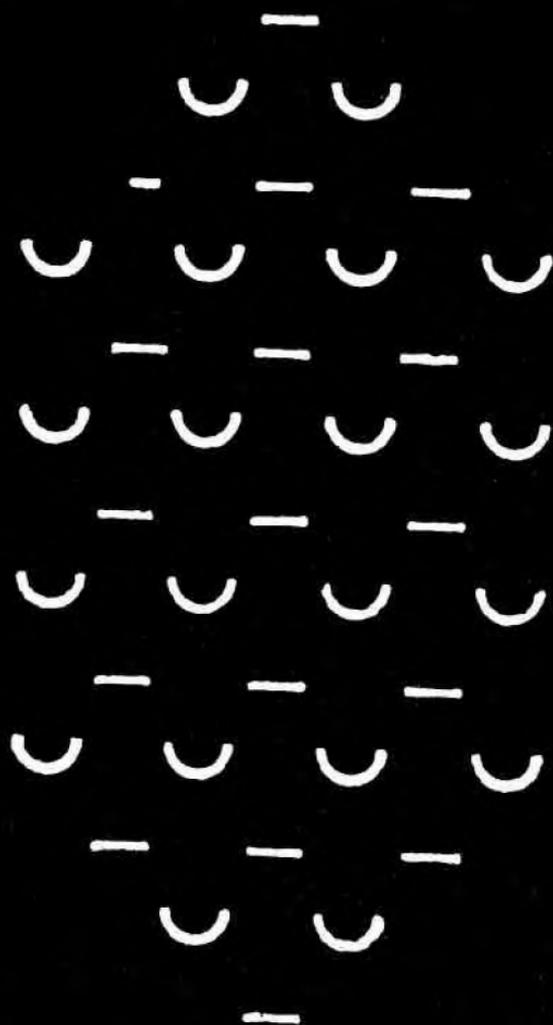
L'egoismo del surrealista è individualismo, nel senso già ricordato. Il surrealista aspira alla totalità, lotta per incarnare la lettera e lo spirito della rivoluzione, per essere verbo e azione, per conciliare il sogno e la realtà. Sui muri della Sorbonne una mano anonima aveva tracciato nel sessantotto «prendo i miei desideri per la realtà perché credo nella realtà dei miei desideri». «Libertà, color d'uomo» scrisse Breton in una delle sue prime poesie [4; p. 40], e Artaud, a sua volta ricordava che «nero è il colore della libertà».

Riferimenti bibliografici

1. Antonin ARTAUD, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Denoel et Steele, Parigi, 1934. Edizione italiana: *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Adelphi, Milano, 1969.
2. Antonin ARTAUD, *Van Gogh le suicidé de la société*, K editeur, Parigi, 1947. Edizione italiana: *Van Gogh il suicidato della società*, Adelphi, Milano, 1988.
3. Antonin ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, K editeur, Parigi, 1948.
4. André BRETON, *Clai de terre*, Collection de littérature, Parigi, 1923.
5. André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Editions Kra, Parigi, 1924. Edizione italiana: in *Manifesti del surrealismo*, Einaudi, Torino, 1966.
6. André BRETON, *Second manifeste du surréalisme*, Editions Kra, Parigi, 1930. Edizione italiana: *Manifesti del surrealismo*.
7. André BRETON, *Les vases communicants*, Editions des Cahiers libres, Parigi, 1932.
8. André BRETON, *Arcane 17/Enté d'ajours*, Sagittaire, Parigi, 1947. Edizione italiana: *Arcano 17*, Guida, Napoli, 1985.
9. André BRETON, *Ode à Charles Fourier*, Editions de la revue Fontaine, Parigi, 1947.
10. André BRETON, *Poèmes*, Gallimard, Parigi, 1948. Edizione italiana: *Poesie*, Einaudi, Torino, 1967.
11. André BRETON, *Entretiens / 1913-1952 / avec André Parinaud*, Nrf, Parigi, 1952. Edizione italiana, *Storia del surrealismo 1919-1945*, Schwarz editore, Milano, 1960.
12. André BRETON, *La claire tour*, in *Le libertaire*, Parigi, 7 marzo 1952. Edizione italiana: Arturo Schwarz, *Breton, Trotzki e l'anarchia*, Multhipla, Milano, 1980.
13. André BRETON, *Qu'est-ce que le surréalisme en 1962?*, in *L'Express*, Parigi, 9 agosto 1962.
14. André BRETON, *Perspective cavalière*, Gallimard, Parigi, 1970.
15. René CREVEL, *L'esprit contre la raison*, (1928), Tchou, Parigi, 1969.
16. René CREVEL, *Le clavecin de Diderot*, Editons Surréalistes, Parigi, 1932.
17. René CREVEL, *Les pieds dans le plat*, Editions du Sagittaire, Parigi, 1933.
18. René CREVEL, *Au carrefour de l'amour, la poésie, la science et la revolution* (1935), Tchou, Parigi, 1969.

19. Robert DESNOS, *L'autre testament*, (1922-1924), In *Robert Desnos*, Cahiers de l'Herne, Parigi, 1987.
20. Robert DESNOS, *Le veilleur du pont duchange*, (1944), in *Domaine public*, Nrf, Parigi, 1953.
21. Robert DESNOS, *Réflexions sur la poésie*, (1944), in *Domaine public*, Nrf, Parigi, 1953.
22. Michel LEIRIS, *Miroir de la tauromachie*, Glm, Parigi, 1938.
23. Michel LEIRIS, *L'age d'homme*, (1939), Gallimard, Parigi, 1966.
24. Michel LEIRIS, *Haut mal*, (1943), Gallimard, Parigi, 1969.
25. Michel LEIRIS, *Biffures*, (1948), Gallimard, Parigi, 1968.
26. Michel LEIRIS, *Fourbis*, (1955), Gallimard, Parigi, 1968.
27. Michel LEIRIS, *Fibrilles*, (1966), Gallimard, Parigi, 1967.
28. Michel LEIRIS, *Autres lanciers in Haut mal*, (1943), Gallimard, Parigi, 1969.
29. Michel LEIRIS, *Journal (1922-1989)*, Gallimard, Parigi, 1992.
30. Benjamin PÉRET, *Le passager du transatlantique*, Collection Dada, Parigi, 1921
31. Benjamin PÉRET, *Je ne mange pas de ce pain-là*, Editions surréalistes, Parigi, 1936.
32. Benjamin PÉRET, *Je sublime*, Editions surréalistes, Parigi, 1936.
33. Benjamin PÉRET, *La parole est a Péret*, Editions surréalistes, New York, 1943.
34. Benjamin PÉRET, *Le déshonneur des potes*, Poésie et revolution, Città del Messico, 1945. Edizione italiana: *Il disonore dei poeti*, Edizioni l'Affranchi, Salorino, 1988.
35. Benjamin PÉRET, *Le noyau de la comète*, prefazione per *Anthologie de l'amour sublime*, A Michel, Parigi, 1956. Edizione italiana: *La cometa del desiderio*, Arcana, Roma, 1980.
36. Benjamin PÉRET, *Oeuvres complètes*, J. Corti, Parigi, 1989.
37. Arturo SCHWARZ, *Breton, Trotskij e l'anarchia*, Multhipla, Milano, 1980.
38. Arturo SCHWARZ, *Anarchia, surrealismo e altre cose*, in *Volontà*, n. 3/1984.
39. Arturo SCHWARZ, *I surrealisti*, Mazzotta, Milano, 1989.
40. Arturo SCHWARZ, *I surrealisti contro la patria*, in *Volontà*, n. 2-3/1991.

Fisches Nachtgesang.



Angelo Quattrocchi / *All'inizio era il Beat* ● ●

Il grande fenomeno della cultura beat, della beat generation, gli anni Cinquanta e Sessanta, la critica al potere e la voglia di vivere al di fuori delle convenzioni. Una grande stagione di speranze, di utopie, di sogni vissuti come realtà. I cantori di quella che può essere considerata la rivolta permanente: Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, Charles Bukowsky. Così ricorda quei mitici anni Angelo Quattrocchi. Scrittore ed editore alternativo negli anni Settanta, Quattrocchi ha pubblicato, tra l'altro, Oltre la gelosia e l'amore (1975), Wounded Knee. Indiani alla riscossa (1976), E quel maggio fu rivoluzione (1978), Come e perché difendersi dalla tv e difendere i vostri figli (1988). Sta per pubblicare novantanove racconti erotici Carnalità.

Chiaro che con il Beat (lo scriverò sempre in maiuscola perché lo penso in maiuscola) entriamo nel territorio montagnoso dell'immaginario collettivo. Là dove non arrivano i panzer televisivi Rai e nemmeno i rombanti elicotteri berlusconiani che han portato l'allucinazione fin dentro ai pavidi cuori massificati, fin sulle vette aspre e amare dove

ancora lampeggiano desideri non omologati.

Certo, lassù è guerriglia ancora. Non è un caso ch'io scriva (gratis) per i miei amatissimi duecento lettori, d'una epopea che, mi dicono, i ragazzetti disperanti e disperati d'oggi cercano di recuperare, quelli almeno che si son rifugiati sulle montagne dell'animo dove ancora c'è spazio per pensare (da soli), sognare (da soli), vivere (in compagnia). Beat. Già.

Per cominciare, qui, in Italia, evoco un libro fondamentale, di Fernanda Pivano (Nanda, perché non ti frequento più, eppure vivi a trecento metri da me, eppure ogni tanto ti incontro per strada, e quasi fingo di non vederti... perché? In quel perché, dentro le carni, dentro i cuori, che il tempo, grande scultore, scolpisce, c'è l'essenza del Beat) che si chiamava: *Beat hippie yippie*. Pubblicato dall'Arcana, editrice del Biffi, e i cui libri trovo ancora dai remainder di via del Pellegrino qui a Roma (frequentateli, cari i miei ragazzi, troverete più verità lì che nelle nuove asettiche Feltrinelli, che offrono scopate virtuali, senza carne, direbbe il buon Charles Bukowsky), il *Beat hippie yippie* resta grande testo antologico, per il quale a Pivano tutti perdoniamo gli ultimi trascorsi e romanzetti.

Chiedere ad amici, zii o padri se siete anagraficamente giovani, quel libro antologico della nostra signorina Felicita-Nanda Pivano, che nasce con Cesare Pavese, di cui fu groupie e/o ninfa Egeria non so, e poi traduce l'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, grande libro che io assocerei al Beat per affinità di cuore, e poi dopo non perde più un colpo per 40 anni.

Unica, diciamolo pure, figura di statura internazionale decente, che entra cioè nel Pantheon anglosassone, dov'è entrato poi Umberto Eco, e recentissimamente Roberto Calasso. Ma non, a mio parere, Italo Calvino, che a crederlo sono soltanto quei quattro coglioni dei salotti buoni che frequentano quattro editor spocchiosi americani, tra l'Accademia e le tristizie letterarie, oddio non portatemi troppo lontano.

Mi terrò ancorato, almeno per ora, a Pivano, che parte, non

lo scordiamo, mettendo i puntini, negli anni Cinquanta, dove già nel primo Beat, ante-neat o come cazzo, appunto, alle fatidiche parole, che allora eran cose, eran muri di Berlino, erano, appunto vette simboliche che lei, señorita, non scalava di certo, parole come cazzo, figa (che si sta felicemente riciclando come fica con la c, e spieghi pure l'alessandrino Alberto Arbasino perché ciò è bello, io in questo momento non ho tempo, né voglia).

Avrete già capito che per parlare del Beat ho scelto il flusso (non joyciano, che è altra cosa) ma il flusso proprio Beat, unica arma di rifiuto all'altrimenti inevitabile saggio strutturato. Insomma, Pivano mette i puntini al posto dei cazzi e delle fighe negli anni Cinquanta, però poi prende il taxi per andare magari alla Bawery (il luogo maledetto, quindi l'ottimo posto di New York dove si vive con poco, a fianco di magnaccia, prostitute, neri e altri vari diversi) a incontrare il poeta, naturalmente seduto per terra, con una lattina di birra in mano. Lei arriva lì, tutta vestita per bene, con il suo taxi, a compiere quella operazione meravigliosa di viaggio nello spazio-tempo mentale-collettivo, per poi scriverne. Sono i tardi Cinquanta, i giovanissimi anni Sessanta.

Cercate altrove le sistematizzazioni, da me avrete solo ricordi, flash, illuminazioni, stronzate, invettive, preghiere *et similia*. Del resto, il buon lavoro, il gran lavoro, addirittura il lavoro alessandrino ma istantaneo l'ha proprio fatto Pivano, la fatina dai capelli turchini, e io qui Pinocchio, non mi ridurrete a grillo parlante, non mi leggerete sul *Corriere della Repubblica*, no, ho una dignità io, ah.

Io avrei detto Beat hippie freak, e poi, una stupenda invenzione illuminazione deviazione locale, italiana, il fricchettono. E già siamo come cani della semantica, mastini dell'interpretazione, sull'osso. Ché Nanda (o fu il suo editore Biffi, figlio del Biffi Scala della galleria milanese, e da noi un po' plagiato editore di una underground, cultura alternativa, a mettere il titolo al libro?) fosse riuscita, unica al mondo, e senza mai rinnegare il suo esser solo una brava ragazza borghese, anzi, proprio per questo (che sta forse pagando ora

nella terza età, e sarà questa forse la ragione per la quale non mi viene di vederla e telefonarle) a tenere il taccuino di bordo globale, italo-anglo-americano e non solo della letteratura-come-movimento è opera-operazione miracolosa. Lei fu miracolata, non c'è dubbio.

Ma mettiamo qualche paletto, qualche recinto, per il lettore giovane, per il lettore sprovvisto, per il lettore che arrivi ora. E anche, chissà, per quel mezzo milione di cretini istituzionali che fanno i professori di mestiere (se ne salverà qualche migliaio? Il solito 5% come dicono sempre gli antropologi?) che sono, bontà loro, passati da Carducci-Pascoli-D'Annunzio (che, fatti bene, comunque) a Ungaretti-Montale-Quasimodo (che, anche fatti bene, poveretti...).

Dunque, *Howl (L'urlo)* di Allen Ginsberg, quello che ha un incipit che conoscono in molti, ed è incipit stupendo: «*Ho visto le menti migliori della mia generazione, sbranate*» è del 1956. Che è poi, ricorderei a ragazzi e professori sopraccitati, l'anno in cui i sovietici invadono l'Ungheria con i carri armati. *L'urlo* resta (leggetelo! rileggetevelo!) come il grido esistenziale, e anche, direbbe che so, Franco Fortini mio antichissimo maestro, che tanto ammiro e tanto m'incazza, forse la cerniera (la lampo, direi io) tra appunto quel periodo esistenziale (che è Europa e ovviamente Parigi) e il Beat che nasce.

Son vent'anni che mi rendo conto che la storia dei movimenti e del loro entrare e uscire dalla società, per uscire ed entrare nella letteratura è tutta da scrivere. Certo toccherebbe a Pivano, ma lei un po' s'è persa, un po' non ha mai avuto quel genere di visione, ci arrivava con il taxi, prendeva appunti e se ne andava, e basta. No, non è vero, ha fatto di più, ha anche fatto i collegamenti, però, insomma, ora che si tratterebbe di dare ai Novanta la visione e coscienza di quei fabulous Sixties e di quei bei Settanta, beh, lei non lo fa, e pazienza. Non mi chiedete chi potrebbe farlo, in questo momento non mi viene un nome, però, chissà.

L'urlo era, è, proprio un urlo. Uno scomposto, felicissimamente scomposto manifesto dove l'esistenziale si travasava nel Beat. Esistenziale era Juliette Greco sedicenne, puttanel-

la molto gamine, molto rive gauche, che la dava a chi voleva, ma un po' anche a Jean Paul Sartre. Il gioco era delizioso, le cave erano ottimo luogo per il sesso e per la mente, luogo, come diranno poi i situazionisti, la cui prima uscita è anch'essa del 1956, l'oppressione del sistema è minore. Dove il grigiore del cielo del profitto non è così totale.

Ricordo una stupenda antologia del surrealismo di Fortini (Garzanti, anni Sessanta, mi pare) in edizione economica, e subito mi dico, in una sequenza mentale che mi percorre da decenni: ma c'eran gli scapigliati, e lo sturm und drang, e insomma poi Vladimir Majakovskij e i surrealisti, e i dadà, e poi appunto l'esistenzialismo, poi il Beat, poi gli hippy, e poi i freak (lo yippie del libro della Pivano era una stupida invenzione editoriale).

In altre parole (oddio no!) va rivista la letteratura-movimento, e van rivisti i movimenti-politico-letterario-esistenzial-movimentisti, e più che rivisti van riscritti come memorie di resistenza continua, con i suoi alti e bassi momenti, e con i suoi territori, le sue città.

Di questo mai s'è detto, e forse questo è il luogo per dirlo, qui, parlando di Beat. Se l'esistenzialismo è nelle cave parigine, il Beat è piuttosto un luogo immaginario, è, come tutti sappiamo: la strada. Certo, la strada di Jack Kerouac. E anche, naturalmente, quella Highway 61 di Bob Dylan, che nasce nelle cave di New York, cioè nei primi localetti (erano coffee shop, erano i mitici luoghi dove si stava insieme con affinità antiestablishment) che sono il punto di sutura, la lampo tra esistenzialismo e Beat, e che sono a Parigi, ma anche a Londra, e a New York. Ma è da lì che il Beat si mette sulla strada, e andrà lontano, oh se andrà lontano, fino a Katmandu, come sappiamo, e mai più tornerà, non è ancora tornato, almeno ch'io sappia.

Per inciso, qualche localino c'era anche a Milano, a Brera, e neanche male. Ai vecchi basterà ricordare le sorelle Pirovini della trattoria loro, che dava da mangiare a tutti gli artisti. Il babbo è, naturalmente, Henry Miller, e la sua stagione della mitica Parigi degli americani, degli anni Trenta, quelli che

finiscono con la guerra di Spagna e la vittoria di Francisco Franco. Vallo a raccontare a quei cretini prezzolati che insegnano nelle università (questa è reminiscenza di una delle mille poesie di Ginsberg, che grande poeta non è davvero, tranne per quell'assolo iniziale che è urlo), imbalsamatori alessandrini messi lì appunto perché quel che io sto dicendo, ipotizzando, sperando, mai succeda.

A tener chiusa cioè la porta di passaggio tra letteratura e vita, a negare il flusso che c'è anche, se volete, tra vita intensamente vissuta, non all'ombra del capitale ma al buio delle cantine, o nelle strade di sole, e poi riversata negli amori collettivi che a volte prendono il nome di rivoluzioni.

Sentiamo l'inizio di *Tropico del Cancro* di Miller, il grande babbo che già ipotizza, nelle sue stanze con l'acqua fredda, la felicità della scopata, la scopata della felicità: «Sono senza denaro, senza risorse, senza speranze. Sono l'uomo più felice della terra. Un anno fa, sei mesi fa, pensavo di essere un artista. Ora non lo penso più, lo sono. Tutto ciò che era letteratura mi è caduto di dosso».

Kerouac lancerà la doppia strada, quella esterna e quella interiore, spalancando le porte dell'io che Sigmund Freud aveva imbalsamato, Wilhem Reich marxistizzato e storicizzato, e tutti e due insieme reso impraticabili ai giovani.

È il Ginsberg dell'*Urlo* e il Kerouac della *Strada* che danno la poesia e la prosa al movimento Beat, e poi il *Pasto nudo* di William Burroughs. Sono tre capolavori, che vanno letti, o rilette. Sono tre opere prime. E tutti e tre, ciascuno a suo modo, si svaccano abbastanza dopo di quelle, sicuramente non sono più all'altezza.

Ginsberg finisce per fare poesia di tutte le sue cacatine, pisciatine, scopatine e sofferenze varie, con una classe, una tensione formale che lo fa sempre godibile, e goduto, spesso interessante, ma mai più riuscirà a trovare non dico sintesi, ma nemmeno sintonia con il Beat. Riuscirà a galleggiare, anche con gli hippy, scriverà quell'ode al Plutonio, l'elemento che in natura non esiste, dove le sue capacità formali verranno fuori sempre più, e la sua carica sempre meno. Finirà accom-

pagnato dal suo fidanzato, Peter Orlovsky, mediocrissimo poeta, a suonare con un armonium d'accompagnamento, leggendo cose sue e cose zen, a sopravvivere a se stesso.

Dice Pivano che quando lo conobbe lei, e aveva Ginsberg già trent'anni, avevan già vissuto insieme il periodo di università, questa triade Ginsberg, Kerouac, Burroughs, ed eran tutti jeans sbiaditi, sandali e giacche a vento, e a legger sandali uno non può non ricordarsi che eran sandali anche quelli di Juliette Greco, e piedi nudi.

Per Ginsberg poi ci fu l'India, nei primi Sessanta, nel 1962 credo, ma niente India per Kerouac che invece trova la sua India negli hobo, nei barboni che viaggiano, e che sono un mondo derelitto e meraviglioso che va indietro nel tempo americano, indietro fino alla Grande Depressione, che li crea. Ma ovviamente indietro fino alle radici del viaggio verso l'Ovest che sta nel cuore della leggenda americana, per quanto sputtanato dai film, e dai western. Gli hobo ho fatto in tempo a viverli anch'io, nei Sessanta e anche nei Settanta, e c'è comunque tutta una letteratura, come si suol dire, su di loro, sono quelli che non vogliono stare dentro, e non vogliono stare fermi, e le due cose le mettono insieme. Ne vien fuori una comunità emarginata ma élitaria nella sua scelta terribile, di non fermarsi mai. Ancora ci sono, mi dicono. Ci saranno probabilmente sempre. Ora sono spesso anche chicano, i neri no, i neri mi paiono più stanziali, anche se se ne trovano, naturalmente, tra gli hobo, anche dei loro.

Insomma, Kerouac in fondo era dei loro, e infatti poi alla fine torna a casa a morire, con la birra in mano, come un hobo. Dio ricordo bene l'ultima intervista a lui, dove cavolo era, su un giornale semi-alternativo, tipo *Rolling Stones*, ma non era *Rolling Stones*, che non c'era ancora quando moriva Kerouac, col fegato spappolato. Ed era un'intervista stupenda, tortuosa, inquietante, impietosa, con l'intervistatore che era andato a stanarlo quando ormai non lo cercava più nessuno, e lui stava da anni, due, tre, chissà, da una vecchia zia in un paesetto qualsiasi, a spappolarsi il fegato: si era fermato e voleva morire, era ovvio.

E le cose che diceva sembravano quelle di un che so, un Lotta continua nostro che poi ha fatto il freak e poi è andato in campagna e poi dopo mettiamo Carlos Castaneda e mettiamo chissà quante delusioni, e fregature, di sesso, di droga, di lavori, di tutto, ora che so, gli piace più di leggere Élemire Zolla e Pietro Citati che altro, e dice malissimo del sinistrese, e naturalmente il suo giro non lo capisce più, fa finta di niente.

Patriottico, era diventato, dissero di lui, ed era vero. Perché quando si era fermato, a riflettere, disse, sul come morire, con cosa morire dentro, disse, mi ricordo, aveva capito che il paese suo era grande, grande geograficamente ma anche grande dentro, per via della sua ricerca della felicità, così patetica, così naif, così inarrestabile, così anti-intellettuale, così anti-accademica, così anti-establishment, eppure così poco di sinistra. Già perché la sinistra è ancora lì a voler coniugare il suo dentro e il suo fuori, il suo privato e il suo pubblico, il suo essere e il suo voler essere, mentre lui che tutte queste storie le aveva trovate sulla strada, le aveva certo scavalcate, le aveva affogate nei lunghi tramonti delle infinite pianure d'America.

Dio che intervista lancinante, vorrei ricordarmi di più, vorrei averla tenuta, ma come si fa, avrebbe detto lui, e mi pare abbia sicuramente detto qualcuno, probabilmente l'angelo che morì troppo giovane, perché troppo caro agli dei, Neal Cassady, perché: «O vivi, o conservi le cose, tutte e due le cose insieme non riescono bene».

Burroughs e Ginsberg sono tutti e due dei signori che stanno anche loro cercando una buona maniera di morire. Burroughs alla sua maniera sulfurea di sempre, prova vivente che l'eccesso di droghe non ha mai ammazzato nessuno, se ci stai attento, se le prendi per vivere, e anche se hai i soldi per sceglierle. Come ben sa chi si fa d'eroina da trent'anni e più, ogni weekend, e non è Burroughs nemmeno. Ginsberg, che il grande beat ad honorem Bukowsky considera stronzo e fighetto, non si sa bene, ne lui specifica, giustamente, se fighetto perché stronzo, o stronzo perché fighetto. Fate voi. Ma di lui ancora diremo.

Beat, come beat generation? Potrebbe anche andarci bene.

Basterebbe metterci dentro anche quel signore, versificatore passabile a proprietario della libreria City lights che si chiama Lawrence Ferlinghetti, che pubblicò *Howl*, *L'urlo*, e si prese il processo mentre Ginsberg era a Tangeri da Burroughs che metteva insieme le sue carte, del *Pasto nudo*. E poi anche Gregory Corso, che dopo l'estate dei poeti di Castelporziano, sul mare vicino a Roma, quando vennero davvero tutti, perché pagati bene (alcuni per la prima volta nella loro vita) cominciò a frequentare Roma, e a farsi e sfarsi dal vinaio di Campo dei Fiori a Roma, in una città ormai così sfatta e imputridita, che due cose sole (anni Ottanta) potevi fare: farti, o sfarti.

Di Cassady, ladro d'auto e angelo, cioè uomo caro agli dei, voglio solo qui dire che uno ne avemmo anche noi, a Roma, nell'era hippy, e fu Claudio Marras, e tanto basti a chi l'ha conosciuto. Se volete dare un inizio, ma è meglio di no, se volete dare una fine alla beat generation (ma è meglio di no) può essere l'estate dei fiori di San Francisco, la mitica e anche sputtanata estate quando i giovani un po' svegli di mezza America decisero che era proprio il caso di andare a San Francisco, a diventare hippy.

C'è un libro, splendido, mai tradotto credo in italiano, l'autobiografia appena un po' romanzata di Emmet Grogan *Ringolevio* che racconta, da situazionista, quella stagione, smitizzandola, riducendola all'osso, alla sua dimensione incasinata ma lancinante nella sua bellezza.

A Londra c'era stato, l'estate prima, un grande incontro di poesia alla Albert hall (come dire la Scala) «con ragazze a piedi nudi che distribuivano fiori in un'atmosfera greve di incenso e di hashish» dice Pivano. Io c'ero, ed ero a piedi nudi perché beatnik, del genere londinese, cioè pacifista, anti-bomba e per le promiscuità notturne tra l'alcolico e il fumogeno. C'erano settemila persona, e fu davvero, lì, la fine del beat, e la nascita dell'hippy. C'era Ginsberg, ma il vero poeta era l'inglese Harry Feinlight, davvero grande, lui, non so più che fine abbia fatto. Ho seguito le storie, personali e di scrittura, di Philip Larkin (bravissimo ma non c'era, era troppo convenzionale) e di Christopher Logue (c'era e fu bravo e impeccabile, com'è

sempre stato) ma Fainlight non so proprio.

Naturalmente, la grandissima poesia la faceva Bob Dylan negli States, e i Beatles a Londra, e di loro, e dei loro testi sapete, e avete tutto. Anzi, va detto che quel poco che è passato sul Beat, e sullo hippy e poi freak (e fricchettone) in Italia lo si deve ai loro testi di canzoni. Beat i Beatles? Sì all'inizio, nel loro antro di Liverpool. Poi naturalmente, hippy e poi psichedelia, che è altra cosa ancora.

Beat Dylan? Sì e sempre, con venature che tutto danno, di quel che entra, lo hippy, il freak, la psichedelia e poi ancora e ancora fino a oggi, ma essenzialmente Beat. Irrimediabilmente Beat. E forse per questo irredimibile.

Anch'io ho la mia tesi, e non sono il solo ad averla, e avendo vissuto il Beat, poi l'hippy, poi il freak e poi psichedelia posso se non altro esporla dall'interno. Il Beat è il più irredimibile, irriconciliabile dei movimenti. Chi è partito Beat difficilmente è rientrato nell'establishment, difficilissimamente s'è riciclato, come han fatto più facilmente poi hippy e freak, ciascuno a loro modo.

Che vuol dire? Niente vuol dire, non mi strapperete una lacrima sociologica neanche a strapparmi le unghie. Posso solo dire che Corso, il povero incasinatissimo, sbrindellatissimo Corso diceva allora che Beat non era un movimento ma un atteggiamento, uno stile di comportamento, uno stile di vita.

Certo. Ha detto tutto, e niente, e benissimo. Ma qui mi piace ricordare anche, per il suo inevitabile effetto spiazzante, anche il fatto che *The doors of perception* (*Le porte della percezione*) di Aldous Huxley, esce anche lui attorno al 1956-1957.

È un misero luogo comune quello che vuole il Beat legato all'alcol, e la stagione hippy invece quella che spalanca le porte all'hashish (a Londra) e alla marijuana (in California e Usa). Ed è anche luogo comune quello che vuole il viaggio verso l'oriente un pellegrinaggio hippy: il Beat si mette sulla strada senza meta, certo, ma poi alla fine il suo last stop, i suoi terminali sono San Francisco e Katmandu, o se preferite, India e California. E per gli americani, c'è già la discesa al

Messico. Insomma i luoghi per uscire da sé che è operazione opposta, ma complementare, a quella dell'entrare dentro di sé, e scrivendo oggi queste cose, nell'ultima decade di questo secolo, fa un po' pena riflettere che Beat, hippy e freak sono dei big bang che ancora s'espandono, che tutto vien da là e che sta solo proseguendo un percorso là iniziato.

Quanto e quando il Beat abbia lasciato il posto al periodo hippy abbiamo più o meno detto, ed è stato facile, perché la fase hippy parte chiamando a raccolta, con i grandi raduni che segnano e scandiscono i suoi tempi (da Woodstock ad Altamont, dice ormai la storiografia ufficiale, che mi trova non del tutto d'accordo). Ma quanto e come l'uno si travasi nell'altro, quanto l'uno, il primo, il Beat, dia agli altri, è cosa complessissima, impastatissima, che si può solo illuminare con qualche flash. Vivendoli dal cuore di Londra, nel cuore di Londra, m'è parso che il passaggio dal Beat allo hippy fosse quello dalla strada alla piazza, dall'individuale al tribale, dal chiamarsi fuori allo scoprirsi in tanti.

Beat è beat generation, hippy è hippy movement. Il percorso beat è tutto racchiuso nei tre libri di Kerouac che ne resta l'inarrivabile cantore, creatore del mito, oracolo e, nonostante tutto, anche filosofo-teorico.

Tutto comincia con *On the road* naturalmente (*Sulla strada*) e poi con *The subterraneans* (*I sotterranei*) e direi che si conclude con *The Dharma bums* (*I vagabondi del Dharma*). Il resto, *Mexico city blues* e i due romanzi *Doctor Sax* (*Il dottor Sax*) e *Big Sur*, sono, direi, appendici alla trilogia, che è il cuore pulsante del mito. Poi c'è *Howl* (*L'urlo*) di Ginsberg, e, molto, molto meno, quello che di Ginsberg vien dopo, poesie e frammenti vari di prosa. Ferlinghetti è una figura letteraria, Cassady il mito orale, Burroughs con *The naked lunch* (*Il pasto nudo*) una presenza allucinante, allucinata, luciferina.

Io includerei molto Dylan, che è nel Beat di New York, nei coffee bar di Grant street che ha imparato quasi tutto, e da quelli, nel bene e nel male, non è mai uscito, quasi. Sarà forse ancora presto per tirar somme, il polverone di stelle non s'è ancora sedimentato, ma io penso che sarà sempre al limite

dell'impossibile ficcare dentro alla letteratura i testi beat. L'unico parallelo che ho è quello dei testi surrealisti, e del dadà, tutti e due abbastanza lontani. C'è ovviamente un valore aggiunto che il movimento offre a quei testi, e probabilmente resterà nel tempo, come quello che trovi nel dolce stil novo nei Guido Guinizelli-Guido Cavalcanti-Dante Alighieri e via citando in ogni letteratura fatta, in buona parte, di movimenti.

Più importante, essenziale forse, capire, o almeno sentire con il cuore, quanto d'eterno, quanto di sovversivo, e quanto di recuperabile c'era, c'è in questi movimenti. E ancora, quanto abbian squarciato il cielo grigio del profitto, l'assetto insomma dell'esistente chi si pretende immodificabile nella sua meravigliosa poliformità, nella sua finta permeabilità, nella sua silenziosa porosità, nella sua tetragona razionalità. E non è, questa, un'altra storia, è la storia vera. Come si diceva un tempo, quella della gente, e non quella dei re. Oggi, quella che è nei cuori, nelle menti, e, sempre di più nell'immaginazione, nell'immaginario di tutti. Per non volar troppo alto, dove manca l'ossigeno, richiamiamoci giù ricordando come gli hobo sono amici e ispiratori di Kerouac. E come i wobblies, i mitici anarcosindacalisti americani degli anni Venti, sono i suoi progenitori.

Di lui più che di Ginsberg, che è l'ala soft, come ha subito capito e ferocemente detto Bukowsky, che io metto (avrò torto?) come grande, ultimo beat, o se preferite, beat ad honorem. Intanto, quando la fioritura dei giornali underground era negli States fortissima, dai mille colori (io scrivevo per *Berkeley Barb* di Berkeley, fondato e diretto dall'indimenticabile Max Scheer), diciamo nei Sessanta tardi e nei primi Settanta, Bukowsky scriveva il suo racconto, uno la settimana, per il *Los Angeles Free Press*, e, son sicuro, erano i Sessanta. Ed era già una specie di culto underground, uno dei più sotterranei, e forti.

Bukowsky era (ora mi dicono se ne stia tranquillo, com'è giusto che sia) un inarrestabile hobo lento. Cambiava quartiere, scena, città dopo qualche settimana, al massimo qualche

mese. C'è in lui, come negli hobo, come in Kerouac, come nei beat, una irriducibilità al sistema, a ogni sua *forma mentis*, a ogni suo orpello, a ogni sua blandizie, a ogni sua vetrina che ne fa il più amaro, ma anche il più duro cantore del fuori per sempre. Del fuori senza illusioni. Solo che mentre la disperazione di Kerouac è giovane, quella di Bukowsky è vecchia, mentre il primo crepita, divampa, il secondo accende candele, fiammiferi destinati a spegnersi nello stesso buio.

Beat come sesso, strada e misticismo? Come stile, strada e oriente?

O solo come strada dentro e fuori di se stessi?

Decidano i letterati, che, come si sa, sono i pubblicitari, i recuperatori dei movimenti viventi. Chi li vive, li viva, fino alla feccia, e buon pro gli faccia.

cinemacinemacinemacinemacinemacinemacinem
acinemacinemacinemacinemacinemacinemacine
macinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
emacinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
nemacinemacinemacinemacinemacinemacinema
inemacinemacinemacinemacinemacinemacinema
cinemacinemacinemacinemacinemacinemacinem
acinemacinemacinemacinemacinemacinemacine
macinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
emacinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
nemacinemacinemacinemacinemacinemacinema
inemacinemacinemacinemacinemacinemacinema
cinemacinemacinemacinemacinemacinemacinem
acinemacinemacinemacinemacinemacinemacine
macinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
emacinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
nemacinemacinemacinemacinemacinemacinema
inemacinemacinemacinemacinemacinemacinema

Pietro Adamo / *La rivolta libertaria del cyberpunk*



Ha riproposto le ragioni classiche del libertarismo e dell'anarchismo proiettandole in un futuro cibernetico, che in parte è già presente. Il movimento culturale denominato cyberpunk ha così dato nuovo vigore alle tematiche libertarie immettendole nella science fiction e ha saputo modificare profondamente questo genere letterario. Ecco la storia, e l'attuale declino, del cyberpunk nella ricostruzione di Pietro Adamo. Tra i suoi libri: Il dio dei blasfemi. Anarchici e libertini nella rivoluzione inglese (1993).

Nel 1988 Timothy Leary ha dedicato il suo *Neuropolitique* a Bob Dylan, profeta degli anni Sessanta, e William Gibson, profeta degli Ottanta; lo stesso titolo del libro di Leary è un omaggio a *Neuromancer* (1984) dello stesso Gibson, il più famoso e influente romanzo cyberpunk. La dedica potrà sembrare strampalata a tutti coloro che nel cyberpunk hanno visto una semplice espressione della letteratura postmoderna, un nuovo sapere tecnologico (la realtà virtuale) oppure una filosofia basata su rivoluzionarie concezioni spaziali e temporali. Ma negli ambienti della controcultura, della psichedelia, degli hacker, dei cosiddetti tecno-anarchici, dei centri sociali

(in Italia), il cyberpunk è divenuto in breve tempo una riproposta delle ragioni classiche del libertarismo, proiettate in un paesaggio psico-socio-politico stile *Blade Runner* (1982), il leggendario cult-movie di Ridley Scott. Leary ha tracciato il programma di questa nuova filosofia:

1. Nell'essenza sarà scientifica ma fantascientifica quanto a stile.
2. Sarà basata sull'espansione della coscienza, della comprensione e del controllo del sistema nervoso [...].
3. Politicamente metterà l'accento sull'individualismo, sulla decentralizzazione dell'autorità e su una tolleranza tipo vivi e lascia vivere.
4. Continuerà la tendenza verso un'aperta espressione sessuale [...].
5. Cercherà la rivelazione e la più alta intelligenza non in forme rituali [...] ma all'interno dei processi naturali, del sistema nervoso, del codice genetico [...].
6. Il tono emotivo della nuova filosofia sarà edonistico, estetico, senza paura, ottimistico, umoristico, pratico, scettico.

Come è evidente, questa nuova filosofia rispecchia abbastanza da vicino le preoccupazioni e le istanze dei gruppi e degli stili anarco-libertari emersi dagli anni Sessanta (situazionisti, psichedelici, hippy, provo, socioecologisti e così via), combinandole con l'high tech, la mitologia del computer, la sensibilità rock e l'iconografia della fantascienza. Non a caso: il cyberpunk, come esperienza culturale in senso lato, nasce dalle intuizioni estetiche e filosofiche di un gruppo di scrittori di science fiction, i primi ad articolarne la struttura come modello d'interpretazione del mondo e canone euristico della realtà (virtuale e non).

Tecnologia e controcultura

Parecchi anni fa Henry James notò che, in letteratura, i risultati più creativi sono spesso offerti dai membri di un gruppo che lavorano insieme in un territorio circoscritto. James pensava forse ai trascendentalisti e al loro New England; possiamo aggiungere la *lost generation* e i *beat*, con i loro fascinosi luoghi mentali (Parigi per i primi, New York prima e San Francisco poi per i secondi). Per i cyberpunk

questo luogo della mente (un po' prosaico e, per così dire, poco mitico) è Austin, Texas. Qui hanno vissuto due dei padri fondatori del movimento, Bruce Sterling e Lewis Shiner, e qui hanno pubblicato la loro polemica fanzine *Cheap Truth*; per Austin sono passati i manoscritti e la corrispondenza di altri due padri del movimento, John Shirley (altro texano, nato a Houston) e William Gibson, espatriato in Canada.

Agli inizi degli anni Ottanta questi quattro si scambiavano opinioni e suggerimenti. A loro bisogna forse aggiungere, nel ruolo di genitori del cyberpunk, il californiano d'adozione Rudy Rucker (noto in Italia come filosofo della matematica) e Pat Cadigan, midwesterner per scelta. Quest'ultima, intervistata alla *Armadillocon* di Austin tenuta nel 1988, ha dichiarato: «Sono andata alla convention di Baltimora (settembre 1983). C'erano Rucker, Sterling, Shiner, Gibson e Shirley e stavamo tutti parlando delle stesse cose. Avevamo tutti iniziato... Non so quando loro abbiano cominciato a riflettere sulle loro cose, ma io avevo già cominciato a scrivere».

Sterling, portavoce del movimento per vocazione, ha poi steso una specie di programma, firmandolo «Vincent Omniaveritas» (in *Cheap Truth*, Shiner si spacciava invece per «Sue Denim»). La «piccola gerontocrazia» dei maggiori scrittori di fantascienza, concentrata nella costruzione di meccanismi narrativi equiparabili a una «Cadillac degli anni Cinquanta», sperava soltanto che il lettore medio divenisse un «moderno amish, eccentricamente outdated, insulare e incestuoso». Sterling non ne faceva una semplice questione di contenuti, ma di immaginazione, di sensibilità, di percezione, di organizzazione del discorso; non alludeva semplicemente ai dinosauri dell'epoca d'oro (Arthur Clarke, Isaac Asimov), ma a tutti i loro epigoni ancorati a una visione ottocentesca dell'etica, della scienza e della tecnica. Lo stesso valeva per quei progressisti che si rivelavano in fondo cultori del romanzo borghese: «Io apprezzo Ursula Le Guin», ha dichiarato Sterling in un altro intervento, «ma la sua teoria letteraria mi lascia freddo. Trovo bizzarra la sua posizione politica, e più ha importanza nelle sue opere meno mi piacciono».

Non c'è da meravigliarsi dell'antipatia di Sterling per il libertarismo bucolico e preindustriale della Le Guin, spesso tradito da una struttura narrativa «accentrata» e dalla propensione allo psicologismo¹. Altro l'obiettivo del texano: «Noi dobbiamo creare la letteratura originale di una società postindustriale». Le caratteristiche di questa dovrebbero essere «un'alfabetizzazione tecnologica» che rifletta realmente la scienza contemporanea, una «concentrazione immaginativa» che permetta estrapolazioni complete e originali, «un'intensità visionaria, con un approccio audace e senza sbarramenti al potenziale di espansione mentale della fantascienza», un «punto di vista globale, da ventunesimo secolo, non limitato dai presupposti dei maschi americani bianchi di mezza età e di classe media» e, infine, una tecnica narrativa memore degli esperimenti della new wave, ma che privilegi «il contenuto sullo stile» e il «significato sul manierismo».

Il progetto di Sterling (per comodità, possiamo definirlo il progetto cyberpunk, anche se non credo che tutti fossero disposti a sottoscriverlo *in toto*) poggia sul presupposto che la fantascienza possa esprimere la mitologia culturale del ventesimo (e del ventunesimo) secolo: «Vedo me stesso», ha dichiarato Gibson, «come una specie di collagista letterario e la fantascienza come una forma di marketing che mi permette di saccheggiare allegramente l'intero grasso supermercato dei simboli culturali del Novecento». Al centro dei romanzi cyberpunk troviamo la manipolazione consapevole di questi miti e di questi simboli, spesso trasfigurati attraverso due elementi chiave: «Il regno dell'high tech e il moderno pop underground», ha dichiarato Sterling nell'introduzione di *Mirrorshades* (1986), l'antologia ufficiale del movimento.

Tecnologia e controcultura, quindi, una «sacrilega alleanza» celebrata con non poco entusiasmo, sebbene con modalità differenti, dai pilastri dell'underground: *Semiotext (e)*, *Re/Search*, *Mondo 2000*, *Enciclopedia Psychedelica*, l'italiana

1. Per una posizione differente sull'opera di Ursula Le Guin, si veda l'articolo a pagina 49.

Decoder, nonché da innumerevoli zines. La tecnologia (strumento di conservazione sin quando è gestita dall'élite) diventa strumento di liberazione quando di essa si appropria «il mondo underground della cultura pop, della fluidità visionaria e dell'anarchia a livello di strada», ha scritto Sterling. «Gioventù mutante!», ha dichiarato con entusiasmo R.U. Sirius, direttore di *Mondo 2000*, «una hip youth alimentata dalla tecnologia! Abbiamo una rivoluzione culturale nei centri urbani del mondo occidentale». L'integrazione tecnologia/controcultura produce le icone dei cyberpunk: il loro protagonista usuale, per esempio, combina grandi abilità di manipolazione tecnologica (in genere si tratta di un hacker) e uno stile di vita tipico della cultura alternativa.

«Abbiamo una massiccia simbiosi tra uomo e computer che si sta sviluppando molto più velocemente di quanto noi la si possa comprendere realisticamente», ha affermato Rucker, «quindi dobbiamo pensare fantascientificamente, ed è così che ci ritroviamo a scrivere fantascienza cyberpunk ambientata nel prossimo futuro».

L'immaginazione di questi autori si rivela così potentemente differente da quella della fantascienza tradizionale, si tratti di tecnologia o di sociologia: i temi usuali sono la protesica, la neurotecnologia, la manipolazione genetica, l'interfaccia con i computer, gli impianti cerebrali. Una lista forse più rappresentativa dal punto di vista sociale e intellettuale si trova nel sommario del recente *Mondo 2000 User's Guide to the New Edge*:

Vita artificiale, Impianti cerebrali, Caos, Computer grafica, Industria del computer, Cracker, Ciberspazio, Decostruzione, Droghe, Libertà elettronica, Mutazioni evolutive, Fibre ottiche, Scienza marginale, Hacker, Hip-Hop, House music, Iperrealtà, Iper testo, Musica e arte industriale e postindustriale, Longevità, Marshall McLuhan, Media Pranks, Multimedia, Nanotecnologia, Rete, Nomadismo, Politica, Droghe psichedeliche, Robot, Smart Drug, Street tech, Sinestesia, Zone temporaneamente autonome, Transrealismo, Realtà virtuale, Sesso virtuale, Virus, Wetware.

Bombe ideologiche

Con tematiche tanto provocatorie, e una matrice culturale ovviamente scandalosa per quella parte della sinistra immersa in fantasie bucoliche ottocentesche, non c'è da meravigliarsi se i due responsabili dell'introduzione al numero di *Semiotext(e)* sulla fantascienza abbiano scritto di immaginarseli, i cyberpunk, «come hacker pazzoidi con creste da mohicano verdi e giacche di cuoio disfatte, fatti con droghe tanto nuove che la Fda (Federal drugs administration) non ne ha ancora sentito parlare, mentre word-processano la loro prosa necropsichedelica al suono a tutto volume di gruppi con nomi come i Crucifucks, i Dead Kennedys, i Butthole Surfers, i Bad Brains». Shirley (l'uomo dalla cresta da mohicano), che, secondo i due editor sopra citati, ha adottato una posizione libertaria-socialista pienamente elaborata, ha dichiarato: «Si potrebbe dire che il cyberpunk è intrinsecamente anarchico. È illimitatamente autoritario, e può essere usato come un'arma, come un virus cibernetico, che inietta nuove informazioni per mezzo di un meccanismo già funzionante. L'immagine pop dell'anarchismo è sempre stata una bomba, bene, questa è appunto una bomba ideologica lanciata nella cultura contemporanea».

Mi pare che tre elementi definiscano significativamente la natura del libertarismo cyberpunk. In primo luogo l'iconografia del politico: nei loro romanzi molto spesso il potere è gestito da grandi corporation e organizzazioni criminali, con lo stato nazionale praticamente obsoleto. Il paesaggio descritto può essere connotato in maniera francamente negativa, come critica dell'esistente nei termini tradizionali della soppressione dell'individualità e della coercizione dei corpi (*Frontera* di Shiner, *Eclipse* di Shirley, *Metrophage* di Richard Kadrey); o altrimenti può assomigliare all'utopia di Robert Nozick, con una serie di agenzie protettive in diretta concorrenza (*Neuromancer*, *Snow Crash* di Neal Stephenson, che cade quasi nella parodia); in qualche caso la proliferazione di queste agenzie protettive diventa lo strumento per salvaguardare, entro certi limiti, la libera espressione umana (l'immaginario futu-

ro di *Schismatrix* di Sterling, o ancora, dello stesso, *Islands in the Net*, dove la scomparsa dell'autorità statale e la conseguente decentralizzazione ha permesso la costruzione di organizzazioni democratiche che propongono gli stili di vita più differenti). Abbiamo tuttavia l'opposizione; che spesso prende la forma di un enclave alternativo, di matrice controulturale, che usa la versione underground della tecnologia ufficiale per attaccare il cuore del sistema. Nei termini di Hakim Bey, una Zona temporaneamente autonoma (Taz): «Il microcosmo del sogno anarchico di una cultura libera (...), un accampamento di guerriglieri ontologici (...). L'attacco è portato a strutture di controllo, essenzialmente a idee; la difesa è l'invisibilità, un'arte marziale, e l'invulnerabilità, un'arte occulta tra quelle marziali. Si tratta della tattica perfetta per un'era nella quale lo stato è onnipresente e onnipotente». Nelle opere dei cyberpunk la Taz è in genere composta da hacker (*Neuromancer* e *Virtual Light* di Gibson, *Islands in the Nat*, *Synners* di Cadigan, innumerevoli racconti), ma sono possibili altre soluzioni (in *Eclipse* la Taz è una vera e propria organizzazione militare, in *Neon Lotus* di Marc Laidlaw è una comunità di nomadi tibetani armati di street tech, mentre in *Schismatrix* il protagonista sembra essere egli stesso una Taz in piena efficienza).

La questione libera circolazione delle informazioni diviene fondamentale. Le apologie dell'anarchismo classico in favore della diffusione del sapere si trasformano nella richiesta del diritto d'accesso alla rete cibernetica. Molto spesso al centro dei romanzi cyberpunk troviamo uno scontro per il possesso della conoscenza; nel seminale *Johnny Mnemonic* di Gibson, il protagonista, inseguito dalla Yakuza, la mafia giapponese, perché è in possesso di informazioni segrete, le rende pubbliche con una trasmissione pirata. La situazione (giovane low tech con informazioni speciali in fuga) si ripete innumerevoli volte (*Metrophage*, *Synners*, *Neuromancer*, *Hardwired* di Walter John Williams). In *Eclipse* (come sempre, Shirley si dimostra il più sensibile al politico) si lotta per il possesso di un decodificatore dei programmi televisivi. In *Synners* lo

stesso libero accesso alla rete, in virtù della sua estrema specializzazione, può presentare problemi più antichi: «Ti è permesso sapere solo quelle cose che gli zar dell'informazione decidono che hai bisogno di sapere», commenta uno dei protagonisti, «lo chiamano ricerca di mercato o uso efficiente di risorse, ma è la stessa vecchia merda che ci hanno dato per più di cento anni, per tenerci confusi e all'oscuro».

Il punto di riferimento più generale del cyberpunk è comunque la controcultura. Le Taz, enclavi alternative, non sono altro che aggiornamenti più battaglieri delle comunità hippy o magari delle prime organizzazioni clandestine della fine degli anni Sessanta (i Weathermen, per esempio). Gli allucinogeni abbondano, soprattutto nella versione smart drug, ma non sono assenti elaborazioni sul tema più tradizionali (per esempio il rivelatorio trip oppiaceo del protagonista di *Halo*, 1991, di Tom Maddox). Ma il riferimento più evidente è alla cultura musicale, e al rock in particolare, che permea in più modi il cyber. Lucius Shepard, tra i migliori autori degli anni Ottanta, ed egli stesso un radicale, ha criticato la controcultura dal punto di vista della sinistra ortodossa: «Poca gente veramente impegnata, gli altri stavano solo a farsi, a scopare e a spernacchiare mamma e papà». Diversa la prospettiva di Sterling: «La controcultura degli anni Sessanta era rurale, romanticizzata, antiscientifica, antitecnica. Ma nel suo cuore vi era sempre in agguato una contraddizione, simbolizzata dalla chitarra elettrica. La tecnologia rock si è rivelata la sottile lama del cuneo. Con gli anni il rock tech si è evoluto, espandendosi nelle registrazioni ad alta tecnologia, nel satellite video e nella computer grafica». Forma di vita, politica culturale, opposizione politica globale, ma anche iconografia, velocità, oniricità: è l'eredità del rock per i cyber.

Spettri semiotici e deliri cibernetici

Nel 1984 Shiner e Gibson hanno pubblicato rispettivamente *Frontera* e *Neuromancer*, nell'anno successivo è stata la volta di Sterling (*Schismatrix*) e Shirley (*Eclipse*). Questi quattro romanzi sembrano dare, con modalità anche molto

differenti, forma concreta al programma di «Vincent Omniaveritas». La vittoria di quasi ogni premio letterario nel campo della science fiction, da parte di *Neuromancer*, ha sanzionato l'ascesa della nuova potenza letteraria.

Gli studiosi di genealogia si sono accaniti sul fenomeno, alla ricerca di avi, predecessori, fonti d'ispirazione. Nel campo della fantascienza si possono ovviamente rintracciare assonanze tematiche a iosa (Asimov ha parlato di questo, John Varley di quest'altro); tuttavia mi pare che il peculiare immaginario cyberpunk non debba molto alla science fiction precedente. Per certi versi l'unico riferimento accettabile è ad alcuni autori degli anni Sessanta, esponenti della new wave e magari santoni della controcultura: James G. Ballard o il Thomas Disch di *Camp Concentration* e *334* (il rapporto tra scienza e psiche), Norman Spinrad, Michael Moorcock, Samuel Delany, Harlan Ellison (per la loro sensibilità alla cultura rock), o magari Philip Dick (per la sua allucinogena vocazione virtualistica). Ma, appunto, non andiamo al di là di assonanze abbastanza generiche.

Più significativo mi pare l'aggancio con esterni del calibro di William Burroughs e Thomas Pynchon, grandi manipolatori di paranoie scientifiche, icone culturali e metafore pop in chiave underground. Ancora più decisivo mi pare il riferimento ai filosofi, ai sociologi e ai semi-mediologi che hanno studiato la costituzione materiale e la mitografia culturale del tardo ventesimo secolo: Guy Debord, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Marshall McLuhan o magari agli stessi filosofi del cyberpunk, Hakim Bey e Michael Sinergy.

L'estetica cyberpunk ha fatto la sua comparsa nei primi anni Ottanta. Shirley e Sterling hanno cominciato a giocare con i materiali topici sin dal 1980 (rispettivamente nei romanzi *City come a' walking* e *The Artificial Kid*). In quest'ultimo compaiono alcuni degli elementi più ricorrenti: un protagonista proveniente da un enclave alternativo, con una professione che fonde alta tecnologia e aspirazioni artistiche, un mondo controllato dalle grandi multinazionali, un paesaggio urbano alterato dall'high tech di stampo cibernetico.

Nell'anno successivo sono pubblicati i primi racconti che possiamo far rientrare nel cyberpunk vero e proprio. *The Pathosfinder* di Cadigan è un estratto da un suo work in progress pubblicato poi come romanzo nel 1987 (*Mindplayers*); la protagonista è una pathosfinder, guaritrice della psiche che opera attraverso la creazione e la manipolazione cibernetica di una realtà virtuale in cui interagire con il suo paziente. *The Gernsback Continuum* di Gibson è una brillante riflessione sul rapporto tra i materiali della cultura pop, l'immaginazione (para) scientifica e l'inconscio collettivo, con l'incontro tra il protagonista e uno «spettro semiotico», vale a dire un'immagine psichica prodotta dalla condivisione di precisi miti culturali (in questo caso l'utopia umana e architettonica costruita dai futuristi degli anni Trenta).

In *Hinterland* compaiono interazioni uomo/computer, impianti cerebrali, droghe sofisticate, all'interno di una storia per molti versi ancora molto tradizionale. Infine, con *Johnny Mnemonic*, entriamo in pieno territorio cyber: un paesaggio urbano degradato in cui sono però introdotti elementi di high tech, popolato da personaggi alterati prosteticamente, con modifiche cerebrali e fisiche, il territorio controllato dal crimine organizzato e da multinazionali basate sul modello giapponese (dette *zaibatsu*) e, con piccole sacche dominate da gruppi alternativi specializzati. I dettagli rendono incredibilmente concreto l'universo di Gibson: incroci cibernetici tra uomo e delfino, innesti chirurgici di elementi animali sull'uomo, modificazioni high tech dei corpi e dei cervelli, manipolazioni genetiche per la produzione di assassini professionisti in vitro, connessioni uomo/computer (nel cervello del protagonista sono registrate informazioni inserite per mezzo di «protesi microchirurgiche contrautistiche»).

Nel 1982 Gibson ha poi pubblicato *Burning Chrome*, in cui per la prima volta prende chiara forma il concetto di cyberspazio, con il resoconto di un vero hold up cibernetico, una intrusione in una banca dati (la Chrome del titolo) a opera di due hacker. Il racconto si snodava lungo due assi: la narrazione dell'hold up, visionaria descrizione di uno spazio

virtuale, con virus cibernetici, immagini generate elettronicamente, matrici visuali, in una specie di delirio frattale complessivo; ma la vicenda umana, per così dire, era la banale storia di un rapporto a tre degna di una women's magazine.

Il contributo degli altri cyberpunk aggiungeva nuovi elementi e suggeriva altre strade. Rucker, per esempio, ha combinato un gusto per i pastiche metaletterari e le metafore scientifiche pop con un surreale sens of humor e un'immaginazione tecnologica follemente radicale (*The 57th Franz Kafka, Tales of Houdini, The Jack Kerouac Disembodied School of Poetics, Monument to the Third International, Soft Death*). Il suo romanzo all'epoca più influente è stato *Software* (1982), deliziosa black comedy robotica incentrata sulla costruzione di una società anarchica sulla luna da parte di robot ribelli all'uomo. Il leader della rivolta, di fronte all'offerta di unirsi ai cervelli artificiali più grandi e complessi che vogliono reimporre rapporti economici di tipo capitalistico, bofonchia: «Sono ancora un anarchico, ho ancora dei ricordi».

Sterling invece ha cominciato a costruire una specie di storia futura, basata sulla divisione della razza umana in due specie che hanno preso strade evolutive differenti, gli Shaper (manipolatori genetici) e i Mechanist (alteratori protesici) (*Spider Rose, Swarm, Cicada Queen, Sunken Gardens, Twenty Evocations*, sino a *Schismatrix*). Qui l'high tech determina paesaggi più fantasiosi e variegati di quelli urbani di Gibson, mentre Sterling costruisce una apologia filosofica in chiave biologica (quasi antiumanistica) del multiculturalismo e della differenza tipica di certo postmodernismo libertario. A parte abbiamo *Spook*, ambientato nel mondo degli zaibatsu, con un'opposizione che combina alta tecnologia e teologia maya, e una sua brillantissima collaborazione con Gibson, *Red Star Winter Orbit*, dove si narra dell'unico sopravvissuto alla distruzione di una stazione spaziale sovietica, l'anziano cosmonauta Korolev, dissidente antiautoritario e appassionato di digitalized pop music degli anni Ottanta. Al suo soccorso giungono gli americani; non si tratta però dei sani e robusti militari wasp dell'agiografia borghese, ma di un vero e proprio

gruppo di hippy, creativi recuperatori della tecnologia alta. Nella wonderful lunacy che il sovietico scorge negli occhi dei suoi salvatori ritroviamo la visione politica di Sterling, high tech più controcultura.

Mentre Shiner e Shirley nei primi anni Ottanta scrivono in una vena più tradizionale, qualche eccentrico si avventura nel territorio cyber da prospettive inusuali (Marc Laidlaw, per esempio). Con quelli di Gibson, il più importante racconto cyberpunk nei primi anni Ottanta mi sembra però essere *Rock on* di Cadigan. Qui, una synner (vale a dire una sintetizzatrice di immagini e suoni per via cibernetica) abbandona la sua corporazione perché il rock 'n' roll «non è inteso per essere guardato dalla gente in televisione»; rifugiata nei bassifondi, viene rapita da un gruppo di giovani musicisti che la costringono a sintetizzare per il loro gruppo, i Misbegotten. Il racconto di Cadigan è un'amara riflessione sui rapporti tra industria e controcultura, nonostante la presenza della fusione sterlinghiana tra high tech e underground: Cadigan svilupperà poi l'argomento nel recente *Synners* (1991), ambientato nello stesso universo narrativo di *Rock on*.

Protesta e celebrazione

Passiamo ora ai quattro romanzi chiave. *Frontera* è probabilmente il meno ambizioso. L'ambientazione (grandi corporation e zaibatsu, paesaggio urbano degradato, sviluppo di una tecnologia radicale) è quella solita del cyberpunk, qui ricostruita con particolare asprezza e disperazione. Il protagonista è un giovane soldato di ventura che ha subito una serie di drammatiche alterazioni; diretto su Marte con alcuni compagni, nel suo cervello è stato inserito a sua insaputa un impianto che ne condiziona le reazioni e lo spinge a compiere determinate azioni. Il confronto tra i terrestri e la comunità marziana (costituita dai resti di spedizioni russe e americane) si risolve in una sconsolata parabola sulla perversione del potere e la corruzione dell'autorità.

Schismatrix è invece una metafora del postmodernismo. Abelard Lindsay, giovane rivoluzionario Shaper che ha tenta-

to di rovesciare il governo Mechanist del Mare Serenitatis Circumlunar Corporate Republic (una «plebe ribelle contro una ricca aristocrazia»), vaga in esilio tra i colorati mondi dello spazio umano, sfruttando la sua preparazione genetica nell'arte della diplomazia per creare (in una sezione del romanzo intitolata *Community Anarchy*) lo Schismatrix, un «sistema solare postumano, diverso ma unificato, dove regna la tolleranza e ogni gruppo ha diritto alla sua parte». L'umanità si scinde in gruppi differenti, afferma uno dei personaggi, «bisogna ritrovare l'unione su un livello ancora più basilare», citando poi «i livelli di complessità di Ilya Prigogine»; non è difficile leggere nella metafora un'apologia della differenza qui e ora. Tuttavia il fascino di *Schismatrix*, più che nelle implicazioni libertarie, sta nello scoppiettante radicalismo dell'immaginazione scientifica, che si concreta soprattutto nell'alterazione fisico-cerebrale dei corpi (con droghe, protesi, manipolazione genetica), ma anche dell'immaginazione sociologica, parecchio lontana, nel suo marcato multiculturalismo, dai presupposti dei «maschi americani bianchi, di mezza età e di classe media».

Con Shirley le matrici più immediatamente politiche del movimento diventano centrali. «Il cyberpunk per me è sia una protesta sia una celebrazione», ha dichiarato, «e la celebrazione la stavano già facendo Sterling e Gibson». *Eclipse* (e i suoi due seguiti) è ambientato nel prossimo futuro; dopo una guerra nucleare in Europa, la destra cristiana fondamentalista americana crea un corpo di polizia internazionale (la Second alliance, in breve Sa), con il compito di ripulire l'Europa (e poi gli stessi Stati Uniti) dalle razze inferiori, dai comunisti, dagli atei, dalla «cospirazione sionista/Kgb e da quella musulmana». «Non stiamo parlando di fascisti nel senso che userebbe un dilettante di sinistra per indicare un falco guerrafondaio, come insulto, come semplice peggiorativo», dice uno dei personaggi parlando dei capi delle Sa, «stiamo parlando di fascismo nel senso pieno del termine. In privato loro sono ammiratori del fascismo classico e della demagogia razzista, inclusi Adolf Hitler e Benito Mussolini.

Sono antisemiti e antineri».

Lo scopo delle Sa è quello di ricreare lo stato nazista, con tutti i suoi corollari; Shirley descrive con una certa finezza l'interazione tra le Sa e la destra europea; per gli italiani, c'è una divagazione su Stefano Delle Chiaie (tratta probabilmente dal saggio di Stuart Christie su Delle Chiaie apparso in *Anarchy Magazine* nel 1984).

In un contesto socio-tecnologico assai simile a quello di Gibson (ma, per così dire, non tanto avanzato), la New resistance (ex-scienziati, artisti, soldati di ventura, infiltrati nelle multinazionali, tutte più o meno fiancheggiatrici delle Sa) esprime, più che una banale fiducia nei principi classici della democrazia liberale, l'adesione pratica ai valori della controcultura. In *Eclipse* il rock diviene una vera e propria arma culturale. Il romanzo è a mosaico, con molti protagonisti, ma l'enfasi è su Rickenharp, musicista tradizionalista che rifiuta le nuove tecniche di espressione musicale semitelepatiche, e se ne va in giro con un vecchio giubbotto forse appartenuto a John Cale (dei mitici Velvet Underground). Il suo passaggio per i bassifondi di Freezone (nome di per sé esplicativo) è un memorabile saggio di sociologia cyberpunk: degrado urbano in ambienti altamente tecnologizzati. La parte finale del romanzo (con Rickenharp che suona l'assolo della sua vita alla chitarra elettrica dalle cime dell'Arco di Trionfo, in una Parigi controllata dalle Sa, come ultimo gesto di sfida) è la più potente metafora politica prodotta dal cyberpunk.

Giungiamo infine a *Neuromancer*. Il romanzo allarga in sostanza le intuizioni di *Johnny Mnemonic*; alla tipica ambientazione cyberpunk (paesaggio urbano degradato/tecnologizzato), con un plot ormai quasi canonico (l'eroe hacker/artista in fuga) viene aggiunta l'altra icona cyber, la realtà virtuale già presentata con verve onirica in *Burning Chrome*. Il protagonista, lanciato nella dimensione cibernetica virtuale, è coinvolto nello scontro epocale tra due intelligenze artificiali in lotta tra loro per il controllo della rete (più o meno). Nel romanzo domina la dimensione visivo-sensoriale;

un'eruzione di immagini in movimento caratterizza sia la realtà high tech che la realtà virtuale prodotta dai computer. Per Gibson questo diventa un modo per giocare con miti e simboli dell'immaginario collettivo: «Parte del processo è conscio», ha dichiarato, «nel senso che io sono consapevole di lavorare in questo modo, ma come queste cose, miti e simboli, finiscano con l'incastonarsi nel testo è intuitivo. Non vedo come possa essere altrimenti per uno scrittore».

Neuromancer non è però una riflessione sui valori e le motivazioni di certo materiale mitico/simbolico, ne è semplicemente un'illustrazione; in altri termini, Gibson si qualifica come autore essenzialmente epidermico. È probabile che il suo grande successo non sia dovuto alle novità tematiche, o al tessuto visionario del testo, ma soprattutto alle componenti più tradizionaliste: una perfetta organizzazione del materiale, un plot teso, veloce, ritmato, personaggi affascinanti e un romanticismo forse un po' nichilistico, ma certamente più in linea con i gusti del pubblico rispetto alla grittiness di Shiner, alla filosofia multiculturalistica di Sterling, all'aperto radicalismo politico di Shirley (che in qualche modo si riflettono nella struttura stessa dei loro romanzi: *Schismatrix* è quasi un romanzo picaresco, mentre *Eclipse* è, con la sua struttura a mosaico, peculiarmente decentrato).

Una fuga dal genere

Il cyberpunk è stato essenzialmente identificato con il canone di *Neuromancer*. Nella seconda metà degli anni Ottanta il cinema e la televisione lo hanno saccheggiano, mentre letterati e filosofi ne hanno prontamente analizzato i risvolti postmoderni e le rivoluzionarie intuizioni spazio-temporali (sono apparsi enormi volumi sulla filosofia della realtà virtuale). Nel campo della fantascienza *Neuromancer* è diventato esso stesso una specie di icona pop. Non pochi romanzi pubblicati nella seconda metà degli anni Ottanta si rivelano variazioni sul tema, a volte piuttosto vicine (i pur notevoli *Hardwired*, 1986, di Walter John Williams, *Metrophage*, 1988, di Richard Kadrey, *Snow Crash*, 1992, di Neal

Stephenson), a volte abbastanza eccentriche (la trilogia sul Budayeen di George Alec Effinger). Greg Bear, spesso annoverato (a torto) tra i cyberpunk, ha scritto *Blood Music* (1985), incentrato su una bizzarra trasformazione epocale in chiave biologica, e *Queen of Angels* (1990), veloce mystery high tech. Altri hanno mostrato influenze meno decisive e più articolate, centrate su specifici aspetti del cyberpunk (la street-scene o la realtà virtuale): per esempio Kim Stanley Robinson (*The Gold Coast*, 1988), Kim Newman (*The Night Major*, 1989), Norman Spinrad (il romanzo breve *Journal of the Plague Years*, 1988; tuttavia quasi tutti i suoi lavori sono riflessioni intellettuali sulla controcultura, cfr *Songs from the Stars*, 1980, *Child of Fortune*, 1985, L'epopea rock-punk *Little Heroes*, 1987).

L'enfasi va comunque sugli aspetti più epidermici del cyber; da questo punto di vista i più abili sono Paul Di Filippo (i cui migliori racconti mi sembrano *Stone Lives*, *A Short Course in Art Appreciation*, *One Night in Television City*) e James Patrick Kelly (*Rat*, *Solstice*, *Mr. Boy*, e il recente *Standing in line with mr. Jimmy*, maggiormente attento alla contestualizzazione politica).

Più originali Marc Laidlaw e Tom Maddox. La predisposizione del primo alla comedy (si veda la sua parodia dello stesso cyberpunk nel racconto *Nutrimancer*) lo ha portato a *Dad's Nuke*, 1985 (battaglie urbane tra famiglie rinchiusi nei propri bunker, con una memorabile gita virtuale allo Yosemite Park), *Neon Lotus*, 1987 (una banda di nomadi high tech all'assalto di un cervello artificiale situato in Tibet) e *Kalifornia*, 1993 (una net televisiva totale cui tutti sono collegati per via cibernetica diretta, che diventa lo strumento per un possibile coup su scala mondiale).

Irresistibile, per follia pura, *Probability Pipeline*, scritto con Rucker, dove un gruppo di eccentrici surfisti, usando una tavola che è un chaos attractor, escono dalle dimensioni usuali ritrovandosi nel surfspace, dove hanno un incontro ravvicinato con dio. Maddox è invece autore di *Halo* (1991), inusuale romanzo cyber giocato in sottotono, dove la più grande intelligenza artificiale del mondo tenta di creare una realtà virtua-

le permanente che permetta all'ayatar del suo creatore di continuare a vivere.

Tra i padri fondatori i percorsi sono stati differenti. Rucker sembra ora più interessato ai pastiche (*The Hollow Earth*, 1990) e ai romanzi meta-autobiografici. Shiner ha invece sviluppato una personale commistione tra fantasy, controcultura, e, suppongo, autobiografia (splendidi i racconti *Twilight Time* e *Jeff Beck*), con qualche puntata nell'horror. Il suo romanzo *Deserted Cities of the Heart* (1988), ambientato nell'America del sud, combina la crisi personale di una rockstar, la mistica degli allucinogeni, la guerriglia antiamericana e una milizia privata della destra cristiana presa quasi di peso da *Eclipse*. Il recente *Glimpses* (1993) è una straordinaria riflessione sui sixties, con il protagonista, ex batterista, che pare misteriosamente in grado di recuperare sul suo vecchio stereo canzoni e album progettati, forse incisi, ma mai pubblicati dai loro autori (Beatles, Doors, Beach Boys e naturalmente Jimy Hendrix, icona rock dei cyber). Le uniche puntate nel cyberpunk sono il racconto *Stoked*, che coglie magnificamente il nesso tra ribellione giovanile e repressione borghese, e il fumetto *The Hacker Files* (1992).

Per Shirley vale quasi lo stesso discorso. Di recente si è concentrato soprattutto sull'horror, usando il genere come strumento di riflessione sulle perversioni della società americana. I suoi racconti cyberpunk di quest'ultimo periodo sono estratti dalla sua trilogia o sono ambientati nello stesso universo (*The Incorporated*, *Shaman*, *Six Kinds of Darkness*). Tra questi emerge l'eccezionale *Wolves of the Plateau*, storia della collaborazione tra cinque emarginati (si va dal video hacker al ras chicano al travestito da strada), che si servono della sterlinghiana street tech dell'underground per evadere dal carcere in cui sono rinchiusi.

In quanto allo stesso Sterling, la sua produzione è divenuta sempre più eclettica: apologie del multiculturalismo in versione favolistica (*Dinner in Audoghost*, *Flowers of Edo*) o in versione drammatica (l'eccezionale *We See Things Differently*), comedy esotiche (*The Gulf Wars*, *Hollywood Kremlin*), con

occasionalmente puntate nella fantasy surreale (*The Shores of Bohemia*) o nel moderno racconto morale (*Our Neural Chernobyl* e soprattutto *Dori Bangs*, straordinaria e commossa alternate story su una famigliola hippy). Come abbiamo visto, *Islands in the Net*, del 1988, presenta un futuro piuttosto ottimistico in cui corporation democratiche assumeranno le funzioni delle «agenzie protettive» di nozickiana memoria, costruendo un'utopia più o meno libertaria. Si tratta di un veloce romanzo d'azione, dove, sebbene non manchino le usuali annotazioni filosofiche tipiche dell'autore, la fantasia tecnologica è meno sbrigliata che non in *Schismatrix*.

Per quel che riguarda Gibson, dopo i due romanzi finali della trilogia neuromantica, il suo recente *Virtual Light* (1993), teso quasi-mystery ambientato in un futuro prossimo, si è rivelato una gradita sorpresa. L'usuale paesaggio urbano cyberpunk assume sfumature più realistiche, mentre gli stessi protagonisti sono ben lontani dai fascinosi, ma troppo fumettistici Case e Molly di *Neuromancer* o dalla Angie Mitchell di *Mona Lisa Overdrive*. Le estrapolazioni tecnosociologiche sono meno legate a un appariscente impianto visuale, mostrando una nuova maturità e una più complessa concezione dei rapporti socio-politici; per esempio, seppure i compiti d'attacco della Taz siano svolti da un gruppo di mercenari hacker, i valori positivi del comunitarismo libertario si incarnano nel complesso umano che occupa il Golden Gate Bridge, una metafora che mostra una nuova consapevolezza del senso storico-politico dei miti pop.

Cadigan ha pubblicato *Mindplayers*, il suo primo romanzo cyberpunk, nel 1987. Si tratta di un'opera per certi versi ancora immatura, frutto di una collazione di racconti pubblicati in precedenza; la street scene compare solo in un breve episodio iniziale, mentre l'enfasi è sulla concettualizzazione della realtà virtuale come strumento terapeutico (in questo assimilata consapevolmente alla psichedelia). Fortemente legata alla controcultura dei sixties.

Cadigan, oltre ad alcuni notevoli racconti che mostrano la sua versatilità (*Another One Hits the Road*, *Roadside Rescue*,

Dispatches from the Revolution, i cyber *Pretty Boy Crossover* e *Fool to Believe*), ha offerto di recente una specie di summa del cyberpunk con *Synners*. High tech e low tech, zaibatsu ed enclavi alternative, realtà virtuali e arte rock, tutti gli elementi del modello si fondono nella storia di un virus cibernetico che distrugge la rete e una classica Taz di hip youth che la ristabilisce, creando nel contempo un nuovo ordine.

Di fronte alla mercificazione e alla canonizzazione del movimento alcuni hanno cominciato a dissociarsi, altri ne hanno invece celebrato pubblicamente il *De Profundis* (Rucker e Shiner, per esempio). Nella fantascienza sembra proprio che le possibilità innovative offerte dal cyberpunk si siano sclerotizzate, se non proprio esaurite. Ma oggi le considerazioni puramente estetiche sono forse riduttive; R.U. Sirius non ha avuto torto quando ha dichiarato che «il cyberpunk è sfuggito ai generi letterari per divenire realtà culturale».

1922 STIJL HAAG

EL LISSITZKY

SUPREMATISCH

WORDEN

VAN

T W^{EE}
K WA

DRA
TEN

IN 6 KONSTRUKTIE

Augustín García Calvo / **Pazzia e ragione** ●



Se non si venisse interessati o divertiti da una narrazione letta o teletrasmessa ci sarebbe il serio rischio di diventare pazzi. Perché diventare pazzi è veramente normale e quello che la ragione si domanda è perché non tutti sono pazzi. Questo è uno dei tanti interrogativi che si rivolge Augustín García Calvo, docente di latino all'università di Madrid, poeta, saggista e linguista. Tra i suoi libri: Del lenguaje (due volumi, 1983 e 1991), Hablando de lo que habla (1990), Razón común (1985), Contra el Tiempo (1993). Questo articolo è tratto da Eso y ella (1987).

Va segnalata, in primo luogo, la condizione della narrativa, del romanzo, inserito nell'ordine economico della società, perché trattare di un fatto culturale in astratto, separato dalle sue condizioni economiche, è sempre una falsificazione, non tanto perché si faccia astrazione da tali condizioni e si pratichi una separazione non realista, quanto perché il fatto stesso culturale, il romanzo ad esempio, contiene necessariamente nella propria struttura l'impronta di queste condizioni sociali.

Perciò è quanto di più immediato rendersi conto che la prosa narrativa, il romanzo, è l'unico genere letterario che ai giorni nostri entri veramente nel gioco dell'offerta e della domanda,

che propriamente si consuma, come i prodotti non letterari: la poesia è qualcosa che si continua a produrre, una poesia letteraria certamente, destinata alla scrittura e al libro, non alla voce, non più arte temporale come la musica; però si fa espressamente come qualcosa che non sarà venduto attraverso le normali vie di consumo, ma si fa e si consuma espressamente per fare cultura, in modo cioè che a nessuno serva a nulla se non per rendersi colto, così come si va alle esposizioni di classici o delle avanguardie: per fare cultura. Come mai il romanzo, in cambio, si venda realmente tanto, il romanzo di massa (che poi si legga oppure si veda alla televisione è secondario), è una questione che ha senza dubbio a che vedere con il titolo Pazzia e ragione che abbiamo dato a questo articolo, passando però attraverso l'aspetto che a noi più importa: le relazioni con il tempo, del romanzo da un lato, della ragione e della pazzia dall'altro.

Bisogna ricordare le origini del genere, ponendo come principali per il nostro mondo (il racconto, la narrazione in genere, sono esistiti fin dall'inizio della storia, o meglio della scrittura, e sono abbondanti le narrazioni più o meno epiche o quotidiane e burlesche o favolose di cui ci restano esempi sia in epopee orientali come quella di *Gilgamesh* sia in racconti egizi, ed è simbolico che la nostra letteratura cominci, da una parte, con la versione in poesia di una di queste narrazioni, l'*Odissea*, anche se vi sia, opposta a questa, l'*Illiade*, che è un'altra cosa, è poesia, epica nella sua stessa essenza), come origini principali, dunque, del romanzo propriamente detto, che è divenuto sempre più chiaramente la letteratura del nostro mondo, queste due: da un lato quella forma in cui si era modificato il teatro attico man mano che perdeva i suoi elementi musicali e poetici, ritmici, incluso il ballo (il teatro era infatti un singolare sviluppo della danza che si combinava con il canto e l'azione drammatica, azione anche verbale), convertendosi, con la commedia nuova di Menandro, in una commedia di costume e di caratteri, ma anche in un teatro di argomento, nel quale tanto la trama, l'intrigo delle vite, quanto i ruoli dei personaggi (anche se molto spesso tipi) erano giunti

a costituire il centro dell'interesse, portando già questo teatro a essere un teatro in qualche modo romanzesco prima dell'apparizione del romanzo, nel quale possiamo inoltre riconoscere la combinazione e lo scontro tra due mondi, la borghesia, che occupa espressamente lo scenario visibile con le sue passioni domestiche e i suoi imbrogli familiari, e l'avventura, d'oltremare, esotica, che nella commedia appare narrata o evocata, non rappresentata direttamente, combinazione e scontro tra borghesia e avventura che sarebbero divenuti per sempre caratteristici del romanzo; e l'altra origine, la satira menippea, questo genere fondato da una diramazione dei postsocratici, i cinici (quelli che con maggiore decisione sostenevano la fede in una natura e naturalezza come mezzi per negare la società, nella cui stessa struttura percepivano, come tutte le sette postsocratiche, ciascuna a suo modo, la negazione della felicità o della vita), un genere in cui veniva alternata la prosa al verso e dove quindi i residui della poesia, ormai letteraria e molte volte parodica, si inserivano nel corso prosaico di una narrazione, più o meno aneddotica, breve e carica di intenzione satirica, come dovettero essere quelle dello stesso Menippo e di Varrone, di cui abbiamo un esempio nella *Apocolocyntois* di Seneca, oppure lunghe, procedendo secondo il filo di un'avventura relativamente unitaria, ma in ogni caso continua, a cui appartiene il primo esempio conservato di quello che possiamo chiamare propriamente un romanzo, il *Satyricon* di Petronio che, per quanto possiamo giudicare dalla parte che è giunta fino a noi, doveva già essere un po' un romanzo fiume fatto a puntate.

La contraddizione del romanzo

Questa doppia origine che principalmente attribuiamo al genere, dunque, rivela già abbastanza di ciò che il romanzo in sé è sempre stato e di quello che si consuma e si vende, sotto diverse forme, nel nostro mondo. C'è nel romanzo una contraddizione, che questa attenzione alle origini rivela: da un lato deve intrattenere, deve aiutare a passare il tempo, e questo, che a tutti i livelli culturali, lo si voglia o no, appartiene

all'essenza del genere, è senza dubbio proprio e peculiare del romanzo di massa, quello che le persone colte sono solite disprezzare come romanzo scadente; però, d'altro lato, il romanzo che non vuole limitarsi a questa funzione di intrattenimento, che pretende essere un buon romanzo, non può che ricadere nell'altro aspetto che presenta fin dalle proprie origini: essere ritratto della vita (che è quello che già si diceva della commedia di Menandro) implica che divenga per ciò stesso satirico, per lo meno nel senso di rivelatore della falsità su cui si basano le vite umane, per la sola fedeltà del ritratto e per il fatto di essere ritratto, non immersione diretta nella pratica della vita stessa.

A questo si può aggiungere una più sfacciata intenzione satirica, che non ha mancato di essere la caratteristica di alcune tra le produzioni narrative più celebrate, il *Don Chisciotte* di Miguel Cervantes, i *Viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift, l'*Erewhon* di Samuel Butler, fino a *Il mondo nuovo* di Aldous Huxley; però, generalmente, o sempre più, si preferisce per il romanzo più fine, di più alto rango letterario, che la sua satira consista nella pura e non prevenuta descrizione dei modi infinitamente multiformi della disgrazia umana, come avviene nei romanzi di queste dame inglesi che da anni ho l'abitudine di leggere per invitarmi al sonno, da quelli di Virginia Woolf o Elizabeth Bowen, fino a quelli di Iris Murdoch, o anche le novelle di Anton Checov o, nel loro aspetto così peculiare, i racconti di Franz Kafka, dove la disgrazia quotidiana, pur essendo lucidamente trasfigurata, non smette per questo di essere il ritratto di ciò che ci accade.

Si dovrebbe ancora aggiungere, e forse si impone a proposito dei vari esempi che ho citato, una valutazione sulla differenza che è d'uso fare tra un tipo di romanzo fantastico e uno realista: tale distinzione, che rimanda a quella combinazione che già segnalavamo nella commedia nuova, tra la vita borghese presente sulla scena e l'avventura d'oltremare lì evocata, si può porre in relazione con ciò che abbiamo detto sulle due funzioni contrapposte del romanzo, quella di intrattenere o distrarre, e quella di essere specchio delle varie forme della

infelicità umana, nel senso che in un primo momento sembrerebbe che la finzione o il volo nel fantastico sia proprio del romanzo destinato all'intrattenimento, offrendo un mondo oltre il mare o nello spazio della fantascienza o nel paese delle fate, tale che senza rivelarci nulla di esso ci offrisse un provvisorio sostituto per aiutare, come si dice, a tirare avanti; mentre l'altro tipo di romanzo, quello che offre al lettore il mondo che conosce più direttamente, ma rappresentato, sarebbe il più adatto per un romanzo che pretendesse non limitarsi a distrarre ma attuare la scoperta o la denuncia.

Tuttavia, questa corrispondenza è molto lontana dall'essere affidabile: alcuni tra i romanzi più satirici che ho citato sono certamente fantastici o di finzione, o ancora meglio, utopici, senza che per questo, nei casi più riusciti, manchino di essere rivelatori rispetto a questo mondo. In cambio, è evidente che molto di quello che c'è nei romanzi di massa che si vendono non è fantastico, ma si riferisce alla vita più immediata e quotidiana dei lettori, non più con le orfanelle o i villani degli ambienti rurali o urbani, ma con segretarie, dirigenti e figlie di buona famiglia dello stesso mondo, o con ruoli leggermente diversi, di quello dei lettori, dando naturalmente maggior enfasi a questa vita con un'aura melodrammatica e dai toni rosa, che non so se renda tali romanzi più o meno realisti rispetto agli altri, che sono quelli buoni. Il fatto è che quest'aura è anche parte della vita quotidiana e reale, e nessuna realtà si può sopportare se non grazie a questo suo essenziale ingrediente che è l'illusione. La differenza in ogni caso sarebbe che il narratore buono, cioè quello spietato, presenterebbe quest'aura e l'illusione come parti integranti dei ruoli dei suoi personaggi, mentre quello scadente o mistificatore le offrirebbe come proprie, dell'autore, affinché diventino anche del lettore o continuino a esserlo.

Però si nota come già questa differenza tra romanzo di intrattenimento e romanzo alla scoperta delle varie forme di miseria possa essere abbastanza illusoria e a sua volta discutibile. In ogni caso, ciò che più mi interessa è considerare in che modo il romanzo in generale, in qualunque dei suoi generi, si pone in relazione con la questione della ragione e la

pazzia, passando, come si è accennato prima, per quella delle sue relazioni con il tempo.

Il tempo della narrazione

Bisogna dire che la narrazione, anche se non si tratta di romanzo scritto (anche se passa attraverso il cinema o giunge addirittura sugli schermi della televisione) mantiene relazioni con il tempo molto diverse e in un certo senso opposte a quelle di ciò che si chiamavano arti temporali, la poesia, e specialmente il teatro stesso, quando il teatro, a sua volta, non era divenuto letterario, cioè a dire romanzesco. In effetti la narrazione non gioca con il tempo come giocano il canto, la musica o la poesia non letteraria, per mezzo della regolazione ritmica e tutto ciò che questo comporta nel trattamento del linguaggio, il romanzo è invece obbligato ad accettare il tempo come una parte della realtà che ne costituisce il tema: nel teatro c'era una viva contraddizione tra il tempo della rappresentazione e il tempo di ciò che veniva rappresentato. Ma questo non può dirsi per il romanzo: lì vi è un tempo reale, quello di ciò che è narrato, e un altro tempo, anch'esso reale, è cioè il tempo che impiega il lettore a leggere il romanzo, un tempo insignificante ai fini del romanzo stesso così come poteva essere il tempo impiegato dall'autore nello scriverlo; questo si dimostra con la banale osservazione che un romanzo si può leggere a pezzi, lasciando un segnalibro in una pagina qualunque per poi riprenderla, oppure a fascicoli o a puntate televisive, cosa che è impensabile per una produzione poetica o musicale o per un teatro non letterario, dove il tempo della rappresentazione è parte essenziale del gioco e della contraddizione con il tempo di ciò che è rappresentato, supponendo che ciò che è rappresentato abbia un tempo, che non è poi essenziale né al teatro, quando non ha argomento, né alla poesia.

Con il romanzo il lettore deve accettare il tempo che passa in ciò che gli viene narrato come un sostituto reale del suo tempo (non meno reale per il fatto di essere illusorio o fittizio), di modo che il tempo della sua vita, che direttamente si impone, o disordinato e caotico, o, al contrario, molto ben organizzato

per il lavoro o l'amministrazione, e in ogni caso un tempo vuoto, che è l'unica forma di tempo della quale si può avere idea e con la quale, appunto, il potere può realizzare i suoi calcoli, crediti e previsioni. Questo tempo dunque risulta, per un periodo almeno, sostituito dal tempo della vita dei personaggi, reali esattamente come tu lettore e come me, ma che per opera dell'arte letteraria giunge ad apparire relativamente organizzato e libero allo stesso tempo, sostanzioso (un tempo in cui possono veramente accadere delle cose, anche se non sempre così avventurose, ma più modeste e quotidiane) un tempo, insomma, con un senso, una vita con un senso, anche se è un tempo per la satira o la caricatura. Quello che non troviamo nel romanzo è un gioco che possa rivelare la falsità e insensatezza dell'idea stessa del tempo a cui le nostre vite sono sottoposte, una rivelazione cioè di quanto la quotidianità o normalità sia una pazzia, un'insensatezza.

Il fatto è che il tempo è un impossibile: è reale, è la realtà stessa o il fondamento della realtà, ma non evita per questo di essere logicamente impossibile. C'è in effetti una contraddizione insuperabile nell'idea di tempo, nel fatto che ciò a cui il tempo allude sia un'idea, come lo è, dato che per vivere, per sostenere la realtà e la nostra realtà individuale, dobbiamo farci un'idea del tempo. Di più, questa è la prima cosa che ci viene richiesta fin dal momento in cui siamo entrati nel linguaggio e, pertanto, inevitabilmente nel suo vocabolario, che è più o meno il mosaico stesso della realtà: ci viene imposto facendo sapere a ciascuno di noi che deve morire, o meglio a chiunque non pretenda di essere qualcosa di fuggitivo dipendente da ogni atto stesso del parlare, ma un essere tra gli esseri, una persona. Infatti si sa che «tutti muoiono e quindi anch'io perché sono uno dei tutti», per glossare più esattamente il tipo principale di sillogismo della logica scolastica e sottomessa; quindi, con la imposizione della morte, l'idea di tempo ci viene imposta, naturalmente, come tempo futuro e vuoto (il tempo che va da qui fino al compimento di ciò che ci viene promesso o profetizzato).

Questa idea di tempo, così reale, contiene tuttavia in sé la

contraddizione per cui, d'altro canto, pretende riferirsi a qualcosa di instabile, che passa, inafferrabile e pertanto inconcepibile, infinito, cioè indefinibile, mentre allo stesso tempo pretende essere questo, un'idea, che è (come la sua purificazione nei linguaggi formali, il concetto) qualcosa di simile a un insieme di note (anche se per i linguaggi naturali sia un insieme non chiuso) e pertanto, come tutti gli insiemi, necessariamente stabile e fisso, dato che le sue note devono essere tra loro simultanee per divenire figura, idea.

Questa contraddizione del tempo è il fondamento della realtà contraddittoria che, come insegna la ricerca del linguaggio, è composta di due metà, per così dire, inconciliabili, incompatibili. Una, quella della proposta, innegabile ma anche non dimostrabile, che vi sia lì qualcosa; l'altra che quello che c'è, oltre a esserci, sia quello che è, cosa quest'ultima che evidentemente non si può concepire se non con l'aiuto dei nomi del linguaggio. Detto in altri termini: una parte della realtà si suppone che sia lì, prima o al di fuori dell'operazione del linguaggio e dei suoi nomi, ma l'altra metà, quella dell'essere, è già linguistica; e in questo senso tutta la realtà è ideale, almeno per metà.

Questo che si dice della realtà in generale (per la quale la contraddizione si presenta sotto forme come quella per cui deve essere senza fine, non può avere fine, e che, d'altro lato, deve essere tutto, quindi tutto implica finitezza, che è lo stesso che definizione; o anche quella per cui deve essere continua, senza la minima possibilità di interruzione, e d'altro canto deve avere parti) si dice ugualmente di ognuna delle cose che la costituiscono, e dicendosi delle cose, si dice anche delle persone, che sono cose, quando si permette e si esige che si parli di esse; e dicendosi delle persone, si dice di me stesso in quanto io voglio essere una persona, cioè una cosa, un qualcosa di obiettivo, e non mi accontento di essere colui che a un certo momento dice «io»: che non voglio essere solamente colui che racconta, il narratore, ma anche quello di cui si racconta, il personaggio.

Questa contraddizione costitutiva della realtà non viene

rivelata dal romanzo, dal racconto. Questi cercano magari di rivelarla, con procedimenti ben diversi, ma spesso coincidono con la sua azione negativa, la logica non sottomessa, il ragionamento o raziocinio che prende costantemente come suo oggetto le idee, cioè le realtà che gli vengono date già costituite, e scoprendo la contraddizione che porta nel proprio intimo. E anche la poesia quando non è mera letteratura, quando, in virtù della perfezione stessa del ritmo e in virtù dei giochi sintattici e perfino semantici che il ritmo poetico trae con sé, cerca di produrre uno squarcio nella realtà che sia anche una lieve percezione della sua contraddizione. Però racconto e romanzo non possono in questo senso scoprire la contraddizione della realtà, come la logica o la poesia, ma al massimo mostrarla, raccontarla in maniera spoglia.

Nella parola stessa raccontare si trova un tratto semantico, perfino etimologico, che risulta al nostro proposito rivelatore: contar si dice, in spagnolo e in molte altre lingue, nel senso della narrazione e in senso aritmetico allo stesso tempo; l'aritmetica peraltro, il computo, è un elemento essenziale nella costituzione e mantenimento della realtà. Infatti solo quando di fronte a un rosaio prorompente di innumerevoli, infinite sensazioni, un qualcosa di indefinito, si giunge a contare una a una le rose, solo allora si può esser certi che l'idea stessa di rosa è ben fissata, in maniera che ognuna di esse, oltre a profumare, risplendere, stare, esserci insomma, sia una rosa; e solo grazie al fatto che le pecore vengono contate una dopo l'altra, l'idea di pecora può informare la realtà senza creare dubbi, e facendo sì che le pecore del gregge siano semplicemente pecore e, pertanto, già capi di bestiame, cioè una forma di denaro, il nome a cui devono ridursi tutte le cose nel successivo passaggio del processo di astrazione. Hanno ben chiaro, poi, tanto la banca come la scienza, quanto necessari sono i numeri per stabilire l'idealità reale, perché solo grazie ai numeri, e riducendo sempre più nel progresso i loro linguaggi in linguaggi aritmetici, possono stabilire e perfezionare la realtà che è il loro dominio.

Per quanto si voglia, dunque, non si può allontanare com-

pletamente l'altra parte del significato del verbo contar, quella che si riferisce al racconto e al romanzo, da quest'altra parte del suo significato, che è quella del computo e dei numeri. Perciò così come la molteplicità delle applicazioni del concetto (la sua estensione, come dicevano i vecchi logici) è il procedimento per assicurare stabilità al concetto stesso (della sua comprensione o costituzione come insieme di note), alla stessa maniera qualunque narrazione di fatti molteplici, successivi o anche ripetuti, ma sempre variati, non può che contribuire alla certezza delle idee che costituiscono questo mondo della realtà molteplice, in cui si inserisce la mia stessa realtà come elemento a sua volta *contable*. Ed è sicuramente per questo che si dice, con motivo, che l'intrattenimento è essenziale al genere stesso del romanzo in qualunque delle sue apparizioni più o meno degne o colte. Il procedimento per intrattenere il tempo di ciascuno è un procedimento per riempire il tempo, che è essenzialmente vuoto fin dalla sua nascita come futuro; di modo che qualunque cosa che serve a riempire il tempo non può evitare di prestare servizio alla conformità, cioè al mantenimento dell'inganno o tranello fondamentale su cui la realtà si basa, alla non scoperta della sua contraddizione, che metterebbe in pericolo la realtà in generale, ma in primo luogo la mia realtà, la fede in me stesso che cerco di essere allo stesso tempo queste due cose contraddittorie che sono il narratore e il personaggio.

La moltiplicazione

È forse questa la questione più pertinente che ci possiamo porre rispetto alla relazione della narrativa con la ragione e la pazzia: a che serve questa moltiplicazione di personaggi che è inerente al fatto stesso del racconto e del romanzo? È abbastanza chiaro a che cosa serve la moltiplicazione reale delle persone reali nel mondo, ed è stato specialmente chiarito dal progresso dell'eterno, con l'attuale accelerazione della moltiplicazione degli esseri umani, la promozione sempre maggiore di nuove nascite, e non possiamo nasconderci che proprio questa moltiplicazione, come prima abbiamo detto dei numeri,

serve per la riaffermazione della credenza fondamentale della realtà sociale per cui ognuno di noi è ognuno per essere tutti tra i tutti, cioè per occultare la contraddizione che c'è come fondamento nell'idea di me, nell'io, come dicono i filosofi. E allora quest'altra moltiplicazione di persone per mezzo dell'artificio del romanzo, non è che una continuazione dello stesso processo, dello stesso trucco? Senza dubbio deve esserlo, e in questo senso ci riferivamo prima alla sua funzione di intrattenere, di far passare il tempo, di riempire il vuoto di cui hanno bisogno la banca e la scienza come oggetto delle rispettive speculazioni, e di cui allo stesso tempo si ha bisogno nel corso della vita ordinaria e quotidiana. Può essere però, d'altro lato, che questo stesso artificio o esagerazione nella moltiplicazione dei personaggi che troviamo nel romanzo implichi magari, alcune volte, per la propria esagerazione, una certa forma di denuncia del processo.

Se non fossimo intrattenuti, se non ci facessero passare il tempo, sembrerebbe che ci fosse il pericolo imminente che la falsità generale e quella di me stesso si trovassero allo scoperto: per me questo sarebbe la pazzia, nel senso medico e comune della parola. Un'uscita dalla normalità, che implicherebbe la perdita della mia realtà o almeno il suo deterioramento, dato che per essere io reale, cioè che io abbia e che ci sia un'idea di me stesso, ho bisogno di credere che sono come gli altri, un elemento dell'insieme; una pazzia, d'altra parte, quella dei pazzi riconosciuti, anche quella di coloro che «stanno dentro», quella dei pazzi da manicomio fino ai pazzi da suicidio, una pazzia sempre imperfetta, che continua a mantenere molto della normalità, grazie a cui anche i pazzi, perfino in tali situazioni, possono venire reintegrati nell'insieme, grazie alla comprensione, carità o medicina dei normali. Invece è evidente che non conviene all'ordine che il numero di anomalie, anche se imperfette, giunga a presentare percentuali clamorose ed è chiaro che per questo c'è, così come gli altri procedimenti di distrazione, la narrazione letta o teletrasmessa: perché è chiaro che se uno non fosse divertito, se non gli venissero raccontate storie, diventerebbe pazzo. Per meglio dire, diven-

tare pazzi è veramente normale, e quello che la ragione, stupita, si domanda, è perché mai non siamo tutti pazzi: perché alla ragione sembra che la pazzia sia ragionevole, ed essa, la ragione, in un certo senso passa la sua vita cercando di dare ragione alla pazzia, prestandogli la voce che la pazzia normalmente non ha.

Tuttavia può essere che tutto quello che il romanzo fa non si esaurisca in tale collaborazione con la distrazione. Non possiamo almeno dimenticare la curiosa coincidenza per cui quello che da noi è considerato il re dei romanzi, il *Don Chisciotte*, ci presenta, in primo luogo, il caso di una persona che leggendo romanzi non si accontenta di intrattenersi ma, a causa di tali letture, diviene pazzo. L'intenzione di Cervantes in questo caso (denunciare la funzione dei romanzi d'avventura tradizionali utilizzando il procedimento che gli sembrava più impressionante, quello di mostrarle come causa non solo della stoltezza dell'ottuso, ma anche di quella del pazzo) è forse ciò che ha meno interesse, di maggiore importanza per noi è che vi sia questa figura di don Chisciotte, che rappresenta la contraddizione, rinchiusa in un solo personaggio, degli effetti opposti che il romanzo può produrre: da un lato divertire, abbagliare la percezione della realtà sostituita da altre fantasie (altre, dato che anche quelle della realtà normale sono fantasie, idealità) ma, dall'altro, produrre una specie di liberazione della sensibilità e della ragione di fronte alle contraddizioni del mondo, e animare una specie di spirito di guerra e di avventura contro le ingiustizie, cioè le deviazioni o falsificazioni su cui è fondata la realtà. Solo l'avvicinarsi alla morte riporta don Chisciotte a essere una persona integra, normale, in cui è scomparsa la contraddizione interna tra l'illuso e il guerriero contro il mondo.

È dunque possibile che il racconto e il romanzo, oltre a contribuire all'intrattenimento, alla falsificazione, e nonostante questo, possa fare di più, qualcosa in eccesso. Non certo scoprire in senso stretto, come dicevamo della poesia e della logica, però mostrare (mostrare davanti agli occhi dopo averli sottoposti alla sequenza dell'ascolto) tanti e tanti esempi

imprevisti, rari o anche esageratamente ordinari e quotidiani di personaggi e di eventi, a tal punto che questo possa causare almeno un sospetto della pazzia che ci viene venduta come normalità; forse a qualcosa di simile alludeva la stessa Bowen con quella frase, così enigmatica o senza un senso apparente: «La funzione del romanzo è la formulazione non poetica di una verità poetica»; e in questo senso possiamo suggerire che anche la produzione e il computo delle molteplici e diverse maniere dell'infelicità umana (che è poi l'unico tema dei racconti e romanzi non sottomessi) possa nascere, non dall'impulso di intrattenere il prossimo (e guadagnare, all'occasione, come è giusto, denaro e fama) ma dall'anelito di un desiderio o ricordo di felicità non del tutto morto dentro la storia (desiderio o ricordo che è quello che ci induce alla ragione stessa, quando non può indurci all'amore), e che possa servire a coloro che ascoltano, o almeno leggono, per rivelargli in maniera palpabile che, così come la felicità, evidentemente, non è reale, per lo stesso motivo la realtà è impossibile.

traduzione di **Marco Presotto**

L'INQUIÉTUDE

1 " 23456789 10 11 12 : : : : : -TTTTTTT- Qh

Dragnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn

(Petite) \$!Drooooooooooooooooooooo.

PI!TY

I'll see you again soon, yes, soon.

Thought : (sooner than you think) soune or suun !

Collender 1920

Wetch by time

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 S M T W T F S

Man Ray

Eduardo Colombo / La psicopatia criminale di Oskar Panizza ●●

Prima medico, poi scrittore Oskar Panizza ha sfidato per tutta la vita le convenzioni dei benpensanti, ha messo in discussione il potere del principe e le regole della società gerarchica e autoritaria. Per questo è stato perseguitato, messo in prigione, rinchiuso in manicomio. Ecco alcune pagine (presentate da Eduardo Colombo) di Psychopathia criminalis (1898) nella traduzione di Giovanni Chiarini per le edizioni Spirali / Vel (1990).

«**L**iberiamoci da tutto ciò che è sacro, cerchiamo di essere senza fede e senza legge, e anche i nostri discorsi lo saranno». L'affermazione di Max Stirner nel libro *L'unico e la sua proprietà* (1844) sottintende un formidabile rivolgimento sociale. L'oppressione e l'alienazione tendono a deviare ogni volontà di liberazione nell'individuo (a condizione che questa volontà esista) e lo costringono a rifugiarsi nella sua difesa estrema: la pazzia. L'ironia di Oskar Panizza non deve trarci in inganno: «Chi può dirmi chi è pazzo e chi no, se non l'esattore». Perché come ha scritto un altro contemporaneo di Stirner e di Panizza, J. Jacoby: «Quando la pazzia si fa epidemica, prende il nome di ragione».

Il 30 aprile 1895 Panizza comparve di fronte al tribunale

regio di Monaco per aver scritto il *Concilio d'amore*; opera teatrale che determinò il trionfo letterario dell'autore in tutta Europa, ma che fu rappresentata per la prima volta a Parigi nel 1969! In quell'anno del secolo che volgeva al termine quasi nessuno lesse l'opera. La polizia, incaricata di sequestrare il volume, ne rintracciò, nelle librerie di Monaco, soltanto due copie. Nel complesso se ne saranno vendute una ventina in un circolo ristretto di intellettuali. Ma la stampa gridò allo scandalo e la comunità cattolica si adombrò per un testo che metteva in scena Dio come un vecchio con i reumatismi, la Maria Vergine civetta e frigida, e Gesù un po' idiota e afflitto da ecolalia. Soltanto il Diavolo è intelligente e umano, e lo sa: «E tuttavia tu sei meglio di tutti loro! Meglio di quei burattini celesti avvoltolati nella loro felicità! Sei al centro del mondo, tu! È nella tua testa che vengono a parare i pensieri della Terra, e quando tu sei là, solitario, con il tuo odore terrestre, e il tuo spirito si illumina, allora si sprigiona dalla tua testa dolorante, malgrado la disperazione, una scintilla che attraversa il mondo, tale il lampo, tuonando e sprizzando fuoco, e che fa tremare quelle teste vuote, lassù sui loro nemi!» (*Il concilio d'amore*, pp. 97-98).

Panizza fu condannato a un anno di carcere. Uscito di prigione, si rifugiò a Zurigo per sottrarsi a un mandato di cattura emesso dopo il sequestro del suo pamphlet *Addio a Monaco* (1896) e chiese la nazionalità svizzera, che non gli fu mai accordata.

A Zurigo scrisse e pubblicò con la sua stessa casa editrice una satira politica, *Psychopathia criminalis* (1898), «nella quale irrideva magistrati tedeschi, assetati di persecuzioni, inventando una malattia politica che si sarebbe impadronita del popolo tedesco» (*Autobiografia*, p. 177).

Dopo un breve periodo come medico generico, Panizza andò a lavorare in qualità di psichiatra nell'ospizio per alienati dell'Alta Baviera, dove partecipò a una serie di indagini anatomiche sul cervello. Contemporaneamente scrisse poesie e romanzi come *Il diario di un cane* e *L'immacolata concezione dei papi*. Nel 1896 abbandonò la medicina per dedicarsi

esclusivamente alla letteratura.

Sulla malattia mentale, Panizza aveva espresso fin dal 1891 idee assai più avanzate dei clinici psichiatrici del suo tempo, e per essi inaccettabili. Per esempio l'idea che la pazzia non può essere isolata dalle condizioni sociali in cui si esprime. Oppure, come disse nel corso di una conferenza, quella che «non siamo in grado di dare un giudizio oggettivo sulle alterazioni mentali», e dunque «la sola cosa che possiamo dire è che esse sono incompatibili con la vita sociale e culturale del nostro tempo». Dopo questa conferenza Panizza fu privato della sua qualifica di aspirante medico.

Ciò che egli denunciava nella *Psychopathia criminalis* lo aveva sperimentato di persona, a partire dal processo del 1895. Nel corso del giudizio due degli avvocati che aveva scelto rifiutarono di difenderlo, un terzo accettò, si chiamava Joseph Popp. Costui scrisse sulla stampa: «Panizza farfuglia nell'immondizia, quest'opera scritta da un malato mentale è uno spaventoso ammonimento del destino. Il suo autore non può essere che un satiro della specie più ripugnante, il quale, vittima di un'immaginazione mostruosa, cerca soltanto l'orgia».

Nell'ottobre del 1898 fu espulso dalla Svizzera con l'accusa di aver avuto rapporti sessuali con una prostituta di quindici anni, cosa che Panizza smentisce nella sua *Autobiografia*. Da quel momento cominciarono le difficoltà economiche che lo condussero alla miseria. Finché, costretto a lasciare Parigi, dove si era installato, si vide obbligato a comparire di fronte al tribunale regio di Monaco. Fu nuovamente incarcerato per quattro mesi e quindi trasferito, per sei settimane, nell'ospizio per alienati dove aveva esercitato la psichiatria una ventina di anni prima. All'uscita tornò a Parigi dove cominciarono i primi sintomi psicologici che raddoppiarono la persecuzione di cui era oggetto in una interpretazione delirante. Sdoppiamento del quale certamente Panizza era cosciente. Dopo un soggiorno a Losanna tornò a Monaco e decise di farsi ricoverare per dimostrare la veridicità della persecuzione che lo opprimeva. Dopo diverse vicissitudini si fece di nuovo arrestare il 19

ottobre 1904; qui ebbe inizio il suo secondo ricovero che durerà fino alla morte nel 1921.

Il tribunale che si pronunciò sulla sua alienazione, lo privò di tutti i diritti e lo mise sotto tutela. L'argomentazione del tribunale e degli esperti psichiatrici si può riassumere nella frase di uno di loro, S. Ungemach: «Chi insulta l'imperatore e la patria malgrado una buona educazione non può che essere pazzo».

I suoi due principali tutori, nel corso di quei quindici anni, furono Joseph Popp e il pastore Lipert; quest'ultimo fu volutamente scelto dalla madre di Panizza, eterna persecutrice, perché pensava che un ecclesiastico sarebbe stato capace di liberare Oskar «dal suo demone, dai suoi pensieri anarchici» e di restituirlo alla realtà.

Ecco qui di seguito alcune pagine della *Psychopathia criminalis*, dove si parla di una delle sue forme, la paranoia, la pazzia.

Psychopathia criminalis

«**I**l nucleo più profondo di questo vasto gruppo di malattie (paranoia) è un disturbo primario della vita rappresentativa, che si manifesta in forma di inibizione o di stimolazione del gruppo dell'io con appercezione allegorizzante», scrive H. Schüle. Eccellente! Cosa vuole questa gente con il proprio io? Nelle diete, nelle assemblee popolari, nelle gare di tiro, nelle conversazioni al bancone della birreria questi io vengono continuamente stimolati, ne viene alimentato il fuoco che cova sotto la cenere, sono dilatati all'infinito. Si giunge perfino a chiedere indennità parlamentari per loro. Alla fine questa gente non riesce più ad avere una corretta percezione; figuriamoci poi l'appercezione. Costruiscono allegorie totalmente fasulle («sovranità dell'io», «sovranità del popolo», «madre Germania», «Deutschland über Alles»), mentre i gruppi delle idee superiori che si costituiscono in presenza di una perfetta appercezione («dio», «principe», «diritto regale di grazia», «sovranità», «diritto divino del monarca», «principio della

consacrazione della nobiltà», «franchigia postale di corte») vanno totalmente perduti. Logicamente queste persone poi non riescono più a orientarsi nel mondo esterno monarchico. Cosa resta da fare allora se non consegnare il più precocemente possibile questi individui così gravemente sviati a un asilo psichiatrico? (...)

È dunque di estrema importanza per il giovane medico, per il giurista, per il funzionario di polizia, imparare a conoscere sia l'habitus esterno che la struttura psicologica di questi individualisti, di questi «io dilatati», di questi uomini dell'anima, visto che costituiscono un estremo pericolo per lo stato monarchico. Si provi a ripensare alle descrizioni dei «democratici arrabbiati» degli anni intorno al 1848, con quelle loro energiche barbe, i capelli da venditore ambulante, gli sfacciati farsetti, all'occasione i riccioli alla «Giovane Germania», nel complesso non è che le cose oggi siano cambiate di molto. Assistiamo semplicemente ad aggregazioni di persone provenienti da due parti diverse, ognuna con una fisionomia peculiare: da un lato giovani proletari con lo sguardo ostinato del fabbro, con l'astuta faccia del falegname, con il volto superintelligente del sarto, tutta gente che in proporzione ha dannatamente letto moltissimo e ha assimilato tutto il materialismo degli anni Sessanta. Dall'altra vi sono tutti quei disperati dottori, professori, giornalisti, redattori, studiosi, che ritengono di avere nel calamaio un nuovo sistema filosofico completo oppure un nuovo ordinamento economico del mondo. In tribunale, con tutti questi individui, è sempre la solita storia. (...)

Or dunque noi vogliamo provare (e con ciò tocchiamo il più alto livello di umanità) che queste persone non sono dei criminali (stiamo parlando degli imputati, s'intende!), ma dei malati. Chi sulla base di una qualunque idea, oppure richiamandosi a essa (da Platone ad Adam Smith, da Friedrich List a Ferdinand Lassalle, da Tommaso Campanella a Karl Marx) giunga alla conclusione della necessità di limitare, di ridurre o, addirittura, di potere svilire o fare a meno delle monarchie tedesche (ivi incluso il Liechtenstein), che sono invece decise

da dio *ab aeterno* e da lui stesso istituite, ecco, costui è *a priori* malato. Egli ha in sé, senza che se ne accorga, il *dolus criminis lesae majestatis* conficcato dentro come una trave nella propria carne. Per il fatto stesso di essere giunto a una conclusione di tal genere egli è diventato (senza che il signor presidente abbia neppure bisogno di proferire verbo) un criminale. Lo stato moderno, però, seguendo in ciò la tendenza del secolo e per rispetto all'idea (in quanto non si sa ancora veramente bene se essa provenga da dio, da cui ha origine comunque anche il diritto divino dei principi) intende alloggiare queste persone in asili, in ospedali, in nosocomi delle idee. Per il giovane medico, dunque, per il funzionario di polizia si tratta logicamente di accertare il più presto possibile i primi sintomi di questi invisibili deleteri stati mentali criminali (che per lo più si insinuano attraverso i libri), e tutto ciò onde non perdere tempo in sospensioni dal servizio, in destituzioni oppure in terapie a base di acqua diaccia, offrendo con estrema rapidità allo spirito malato la quiete di chiusi istituti di provincia.

Non è sempre facile provare *in foro* immediatamente la colpevolezza di questa gente. Quelle teste piene zeppe di sapere rovinoso sommergono spesso il presidente di citazioni dal *Convivio* di Platone e dalle *Upanishad* al punto che l'atmosfera per lui diventa opprimente. In realtà questa gente crede che, essendo esistiti Muzio Scevola e Guglielmo Tell o siccome Ferdinand Schiller ha scritto *I masnadieri*, sia loro consentito di pensare qualunque cosa. In tale eventualità il presidente dovrà semplicemente respingere tutto l'inutile cicaleccio dei tempi universitari, dal momento che esso non è riconducibile all'ambito di un articolo del codice penale, e sottoporre direttamente l'imputato alla verifica dei suoi sentimenti oppure delle sue opinioni monarchiche. Se, per esempio, è noto che l'imputato non ha fatto parte di Associazioni combattenti, né di Organizzazioni degli ufficiali della riserva, oppure ha mostrato carente entusiasmo nel gridare i suoi urrah! (cosa questa facilmente accertabile con l'aiuto delle autorità locali di polizia indagando sui precedenti dell'imputato), si potrà rapidamente vedere con chiarezza qual è lo stato

delle cose e dell'animo del convenuto. Una volta poi che sia stata accertata nell'imputato una carente struttura monarchica dei suoi nuclei cerebrali, il che equivale a dire del suo substrato intellettuale, si andrà direttamente alla meta. Per quanto si comportino eroicamente per tutto l'interrogatorio, c'è sempre qualcosa che non va in queste persone. O sono mal pettinate, o la scriminatura è storta, o la veste è sfilacciata, oppure sono i bottoni a essere sciupati, se non addirittura staccati (stato questo molto amato e diffuso tra i professori tedeschi), oppure le lenti degli occhiali sono molate in modo diseguale e lo sguardo assume così quell'infame convergenza che agisce come acido nitrico su certi machiavellismi; può darsi ancora che un lobo dell'orecchio sia attaccato, oppure un naso alla Schiller sia collocato fuori squadra, com'era nel suo proprietario d'origine. Cesare Lombroso ha enumerato una gran quantità di sintomi di tal natura per questi casi, e un qualunque segno degenerativo in senso antimonarchico lo si trova sempre fra tutte le possibilità offerte! E se la cosa non va *e re ipsa*, funzionerà certamente *ex adjuvantibus*, come abbiamo esposto sopra diffusamente. La predisposizione alla follia è comunque innata nell'immortale anima tedesca, per cui sarebbe proprio un caso singolare non ritrovarla poi in un professore, in un docente universitario, in un proletario che pensa, in un democratico inveterato e testardo, in un giornalista o in uno scrittore che si rode le unghie, in un teologo liberale. Dovremmo ritrovarla cioè nella misura necessaria per fare sì che si possano considerare giuridicamente ricorrenti le condizioni del manifestarsi della *psychopathia criminalis*, il che consentirebbe l'internamento del malato nel salvifico istituto di stato.

Osservazione 5. Crisi pessimistiche a base teologica. Conversione alla filosofia. Ipernutrizione megalomane dell'io di origine hegeliana. Megalomania sfrenata. Esaurimento precoce e infine morte (senza intervento governativo) in stato di totale perversità.

Max Stirner, trentanove anni, di discreta formazione cul-

turale, figlio di persone rispettabili e di convinzioni monarchiche. Famiglia originaria della zona di Bayreuth. Forse l'improvviso passaggio del land dalla sovranità della Prussia a quella della Baviera e il conseguente rapido mutamento di direzione dei suoi principi monarchici ha profondamente scosso il giovane nel suo intimo. Datano da questo momento, infatti, i primi dubbi del giovane teologo sul «dogma del diritto divino del re» e sul «sangue dell'agnello». Perduto ogni punto di riferimento, si volge alla filosofia e finisce per entrare a fare parte della corrente più radicale della cosiddetta sinistra hegeliana. Pubblica un'opera filosofica, oggi probabilmente dimenticata, al punto che in questo momento ce ne sfugge il nome. Stirner offre l'esempio più lampante di quelle malattie della rappresentazione, che Schüle così precisamente definisce «stimolazione del gruppo dell'io» e «dilatazione dell'io personale». Nella sua opera si trovano passi di questo tenore:

Io derivo ogni diritto e ogni giustificazione da *Me*; sono autorizzato a fare tutto ciò che è in mio potere di fare. Sono autorizzato ad abbattere Zeus, Jehova, Dio e così via, se lo posso...

Io do o tolgo a me stesso il diritto usando la pienezza del mio proprio potere e sono il criminale più impenitente nei confronti di ogni potere superiore. Possessore e creatore del mio diritto, non riconosco alcuna fonte di diritto al di fuori di *Me* stesso: né Dio, né lo stato, né la natura e neppure l'uomo stesso, con i suoi eterni diritti dell'uomo... Il divino è cosa di Dio, l'umano è cosa dell'uomo. La mia cosa non è né il divino, né l'umano, non è neppure il Vero, il Buono, il Giusto, né il Libero, ecc. (*et cetera*!), ma soltanto il Mio; ed essa non è generale, bensì... unica, come io sono unico. Per me non c'è nulla sopra di *Me*.

Questo folle, che metteva maiuscole dovunque e comunque nominasse se stesso, riteneva addirittura che i pensieri «svolazzanti di qua e di là» non fossero «liberi come l'aria, ma fossero i suoi pensieri». È logico che, se l'io dei sudditi si dilata in questa misura, il fiato diventa corto per il monarca e per i suoi diritti divini. A quel tempo non c'erano ancora istituti per

malati di mente, né la ricerca psichiatrica era assolutamente progredita al punto da capire che sarebbe stato meglio trasformare fin dall'inizio tutta la cosiddetta ala sinistra della scuola hegeliana nell'annesso di un manicomio provinciale validamente retto. Invece, in omaggio a un falso rispetto per la speculazione filosofica o, come si suol dire, per la «libertà di pensiero», si lasciò che questa gente (individui del tipo di Bruno ed Edgar Bauer, Arnold Ruge, David Friedrich Strauss) mostrasse apertamente al popolo le sue poesie radicali e i suoi sentimenti lesivi dell'onore di Sua Maestà. Sì, al punto che Stirner fu per qualche tempo insegnante in un istituto per ragazze e poté gettare il seme di sentimenti irriverenti nell'animo di quelle dolci creature, in parte destinate alla corte. Tuttavia alla fine il vulcano si estinse da solo. E quando la morte il 26 giugno 1856 toccò a Berlino il corpo dello sfrontato pensatore, spoglio di qualunque onorificenza e aquila imperiale, trovò un triste mare di scorie di perverse dilatazioni dell'io e raggelati crimini intellettuali di lesa maestà.

Negli anni Trenta e Quaranta di questo nostro secolo il numero dei pensatori malati (noi ne abbiamo ricordati solo alcuni) con i quali lo stato, in mancanza di istituti psichiatrici adatti, è dovuto venire ai ferri corti nelle fortezze o sul patibolo, è straordinariamente elevato. Vi si trovano i nomi «più brillanti». Ciò significa che i nomi e coloro che li portavano «brillarono» agli occhi del pubblico e apparvero come fiaccole del pensiero e tutto ciò perché lo stato non recise a tempo giusto il corso dei loro criminali pensieri. Una funzione intellettuale oppure un'idea divenuta manifesta (una volta che sia penetrata per contagio nel popolo e vi sia stata ripensata) non può più essere estirpata, se non procedendo a decapitazioni in massa. Essa vi resta in quanto tale, con tutto il diritto dell'ovvietà dell'idea, come una funzione autoctona dell'intelletto. È necessario pertanto che i medici, i giuristi, gli psichiatri, i tutori, i funzionari della pubblica amministrazione, cioè tutti coloro che per primi entrano in contatto con questi scellerati del pensiero, tanto per cominciare, abbandonino l'idea che il pensiero sia «qualcosa di particolare», d'intangibile, una cosa

per la quale si debba avere rispetto o peggio ancora della quale si debba sondare e accertare la natura disinteressata e ideale. Nemmeno per sogno! I pensieri sono come gli elmi con il pennacchio, come le divise militari; si aboliscono, si proibiscono, si mutano di colore. Il pensiero si suddivide in pensiero dei sudditi e pensiero di chi comanda e si danno a ognuno le idee corrispondenti al suo rango. Se si verifica invece che un singolo individuo, la cui occupazione preferita sia quella di pensare, nutre dentro di sé le idee di chi comanda (mentre in realtà è un suddito) e per di più le vuole diffondere fra il popolo, fra i propri simili, è evidente che egli soffre palesemente di «io dilatato» (Schüle). Egli dovrà allora essere posto in ogni caso sotto osservazione. Se poi si dovesse constatare che la sua affezione è progredita fino al «salto nell'oggettività», fino alla «oggettivazione della sua interiorità nel mondo esterno» (Schüle) e che essa ha lo stesso carattere antimonarchico volto al sovvertimento dei «dogmi del diritto divino dei principi tedeschi (ivi inclusi quelli del Liechtenstein)», bene, in quel caso la *psychopathia criminalis* sarà manifesta. In nessun modo allora, a meno di volere fare subire al popolo profondi danni morali, si dovrà consentire al malato di continuare tranquillamente a scrivere e a pubblicare i suoi libri. Che si chiami Emmanuel Kant, Lassalle o Bruno Bauer egli dovrà essere trasferito nei benefici bagni temperati di un istituto psichiatrico di stato, amministrato con amorevole cura e lì essere trattenuto per tutta la durata della forma di governo esistente.

Non mi illudo certamente che i punti di vista qui esposti, per la loro assoluta novità, vengano accolti rapidamente dagli alti governi oppure dai miei stimatissimi colleghi. Ciò che ha realmente il sapore del nuovo deve sempre mettere in conto di incontrare certe resistenze. Quante nuove malattie, nuovi bacilli, nuove sieroterapie ci siamo dovuti lasciare infliggere in questi ultimi dieci anni! Perciò anch'io dovrò tenere conto della possibilità che queste mie idee basilari vadano incontro a molti dubbi o che siano addirittura accolte con una beffarda alzata di spalle. In particolare gli psichiatri nazional-liberali probabilmente obietteranno che è possibile ipotizzare la nascita di

certe idee o di gruppi di idee nel popolo stesso, nella massa dominata. Non voglio rispondere ora a questa obiezione e comunque non posso credere alla sua fondatezza. In ogni caso essa non può impedirmi di richiamare l'attenzione su una forma patologica particolare che da noi, in Occidente, esiste da almeno cento anni e minaccia di assumere dimensioni sempre più vaste.

Il fatto poi che dal miscuglio delle intricate complicazioni politiche e dai comportamenti rivoluzionari questa nuova forma di degenerazione psichica si possa alla fine enucleare in un tipo è per me il postulato di una convinzione scientifica e al tempo stesso il risultato di anni di diligenti studi e di puntuale osservazione del decorso degli eventi storici. Accade fin troppo spesso che certi sintomi, anche i più vari, vengano confusi, mescolati disordinatamente per lungo tempo, per secoli, solo perché mancano ancora l'acume e la necessaria capacità di discernimento e soprattutto perché la malattia in questione non si è manifestata ancora in maniera così massiccia. Ricorderò, per esempio, la paralisi progressiva dei dementi, la *tabes dorsalis*, la paralisi spinale spastica, la nevrastenia, la sclerosi multipla, certe affezioni degli occhi; tutte forme patologiche individuate come tali soltanto nel corso di questo secolo. E ciò va avanti fino a quando una malattia non si manifesta con grande frequenza e determinati sintomi non tornano a comparire tutti insieme; a quel punto, quasi improvvisamente, il tipo emerge e si palesa con grande evidenza.

Tale è il caso della *psychopathia criminalis*. Essa è una delittuosa forma della ragione, una specie di influenza del pensiero, che prima dimorava soltanto nelle teste di individui isolati, si manifestava in apparizioni singolari come per esempio in Arnaldo da Brescia, nell'abate Gioacchino da Fiore, in Girolamo Savonarola, nel *Pifferaio* di Nicklashausen, oppure si evidenziava in epidemie che afferravano sette di ridotte dimensioni come i valdesi, i begardi, i taboriti. Questa gente credeva che il suo pensiero fosse il pensiero, la vita e che essi avessero valore universale. Il fatto è che la malattia a quel tempo non aveva modo di espandersi, in quanto i germi

patogeni morivano dentro le teste degli impiccati, oppure (quando si mostrava una maggiore prudenza) bruciavano proprio sul rogo; quindi i sintomi continuavano a venire trascurati. Soltanto nel sedicesimo secolo la malattia ebbe una recrudescenza in Germania, poi fu la volta dell'Inghilterra, nel diciottesimo e, ancora, sul finire del secolo scorso, in Francia, dove l'estensione del contagio fu tale che i medici furono costretti a occuparsi in modo più puntuale di queste manifestazioni, a studiarne l'eziologia e a stabilirne il *tipus*.

Nel Medioevo, per esempio, non sarebbe venuto in mente ad anima viva di mettere in dubbio il diritto del principe, da dio istituito, di disporre liberamente del corpo, della vita e dei pensieri dei sudditi. Singoli spiriti smarriti, laddove comparivano, venivano rapidamente giustiziati e allontanati. Quando però duecento anni fa i free-thinker inglesi, i liberi pensatori d'Inghilterra («liberi pensatori», che espressione!) iniziarono la loro ostile attività intellettuale, o più esattamente quando in Occidente si capì che il principe poteva realmente venire eliminato, decapitato proprio in virtù di ciò che intellettualmente esprimeva, vale a dire fin dall'impiccagione di Carlo I d'Inghilterra, queste idee dissolute e sediziose si concentrarono tutte nella tesi che esistevano «diritti dell'uomo» (ciò significa diritti del suddito) accanto ai diritti del principe. Un prodotto intellettuale totalmente insano ed evanescente; questo fu il risultato di quei pensatori inglesi e francesi e di quei giovinastri devianti che non furono ricoverati in tempo in un *lunatic asylum* o internati alla Bastille oppure, se vi capitarono, non vi furono trattiene. È merito della moderna psichiatria e delle ricerche scientifiche sulla suggestione e sulle forme di contagio psichico avere compreso le condizioni nelle quali queste creazioni intellettuali antimonarchiche continuano a divorare gli spiriti e a propagarsi. Grazie a esse soltanto si è riconosciuto che è necessario il tempestivo intervento del medico e delle autorità amministrative per eliminare i pericoli che minacciano le case regnanti tedesche e scongiurare i conglomerati di idee a esse ostili.

Ecco dunque che oggi il *tipus* della *psychopathia criminalis*

è fissato con chiarezza e in via definitiva. La malattia si manifesta attraverso i sintomi più vari che noi abbiamo esposto in questa sede riassumendoli nelle forme patologiche più correnti, in quanto più comprensibili: *mania*, *melancholia*, paralisi cerebrale e follia. Bisogna ricordare anche che spesso i sintomi patologici di questa psicosi criminale si sviluppano particolarmente nelle forme che rientrano nel quadro della paranoia.

La nostra raccomandazione è che il carattere aereo, evanescente come il respiro, proprio di tutte le manifestazioni psichiche, non ci tragga in inganno sulla grande virulenza dei germi di cui stiamo qui trattando. Il pericolo è qui. È imminente. E considerando che il processo delle affezioni cerebrali politiche in Occidente è progressivo, presto risulterà con chiarezza che siamo di fronte a una delle epidemie di massa più pericolose e più gravide di conseguenze. È tempo dunque di gridare ai monarchi: «Principi d'Europa, proteggete i vostri beni più sacri!».

Anarchico, perciò pazzo

Poiché la virulenza delle affezioni cerebrali politiche è ben conosciuta, non fermiamoci qui ma proseguiamo con la seguente lettura: «Di qui che gli autori più attivi dell'idea anarchica (salvo rare eccezioni quali Henrik Ibsen, Elisée Reclus e Pëtr Kropotkin) siano pazzi o criminali, e molte volte entrambe le cose insieme. Una prova chiarissima di ciò la si ha esaminando il quadro fisiognomico, unito al mio *Delitto politico*, nel quale si vede come i regicidi, quali Feniani, e gli anarchici, abbiano una perfetta tipologia criminale». «Un giudice, l'egregio avvocato Spingardi, che mi ha fornito molti materiali per questo studio, mi diceva: Per me non ho ancora visto un anarchico che non fosse segnato o zoppo, o gobbo, con faccia asimmetrica».

«Io non sono, per esempio, contrario alla pena di morte, ma solo quando si tratti di rei-nati, la cui vita metterebbe in pericolo quella di molti onesti: e perciò non avrei esitato a condannarvi Pini e Ravachol; ma certo, se vi è grande delitto

in cui la pena capitale non solo, ma anche le pene più gravi, e soprattutto le ignominiose, debbano essere risparmiate, mi par quello degli anarchici. E ciò, prima: perché molti non sono che pazzi, e pei pazzi occorre il manicomio e non il patibolo e la galera; poi: perché anche quando sono criminali il loro altruismo li rende degni di speciali riguardi».

Ma queste ultime due citazioni non appartengono più alla letteratura, bensì alla «scienza», giacché non sono tratte da un testo dell'ironico Panizza, risultano scritte nel libro *Gli anarchici* dall'assennato Cesare Lombroso.

kp erioUM Ip'ER ioum

Nm' periii PERno...

bpREtiBerreeERREbEe

ONNOo gplanpouk

konmpout PERIKOUL

RREEeEEeEERREEE

oapAerrreEE

mgled padANou

MTNou tnoum t

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre

renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re

re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre

nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

Haroldo de Campos - *se / nasce*

●

Volontà

gli ultimi numeri

Note di rivolta

scritti di Pietro Adamo / Giuseppe Aiello / Adriano Bassi / Cesare
Bermani / Fabrizio De André / Mimmo Franzinelli / Pierandrea Gebbia /
Richard Kostelanetz / Mauro Macario / Gianna Nannini / Marco Pandin /
Dimitri Roussopoulos / Nanni Svampa / Colin Ward

Geografia senza confini

scritti di Giuseppe Dematteis / Pier Luigi Errani /
Fabrizio Eva / Pëtr Kropotkin / David Pepper /
Claude Raffestin / Elisée Reclus / Colin Ward

Il bambino fra autorità e libertà

scritti di Matthew Appleton / Marcello Bernardi / Heloisa Castellanos /
Francesco De Bartolomeis / Marianne Enckell / Paul Goodman /
Susanna Mantovani / Tamar Okonowski / Ferro Piludu /
Giuseppe Pontremoli / Ruben Prieto / Nanni Salio /
Sergio Spaggiari / Anna Maria Turrini / Colin Ward

●

Le altre pubblicazioni dell'Editrice A

A rivista anarchica

mensile / 44 pagine
in vendita nelle edicole e nelle librerie /
una copia 3.000 lire /
abbonamento annuo 30.000 lire /
versamenti ccp12552204 intestato a Editrice A

●

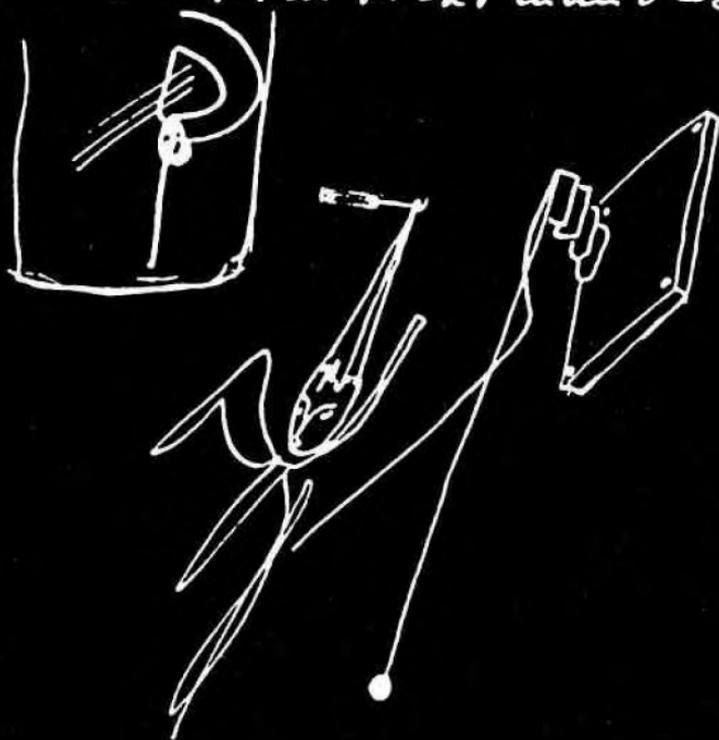
Elèuthera

ultimi volumi pubblicati

Marc Augé / Nonluoghi
Egon Bondy / Fratelli invalidi
Derek Humphry / Uscita di sicurezza
Kurt Vonnegut / Le sirene di Titano
Jacques Ellul / Anarchia e cristianesimo
Pierre Enckell / Che gioia vivere
Colin Ward / Dopo l'automobile
Marc Augé / Un etnologo nelmetrò
Kurt Vonnegut / La colazione dei campioni
Noam Chomsky / Illusioni necessarie
Kurt Vonnegut / Perle ai porci

ein T

er stützt den Arm auf seine Hüften
Durch den Arm sieht man das Licht



●

Volontà

i prossimi numeri

Delitto e castigo

Crimine e sanzione.

Quali punizioni oltre il carcere?

Critica dell'attuale sistema penale.

È legittima la sanzione?

Può la società autoregolarsi senza divieti?

L'universale e il relativo

I valori sono estensibili a tutto il genere umano?

Una cultura può giudicare un'altra?

È possibile un'antropologia culturale non relativista?

Qual è il rapporto tra etica e valori nel pensiero anarchico contemporaneo?

Tempi moderni

L'invenzione del tempo.

Quale distanza separa il tempo della scienza

da quello della vita quotidiana?

Come media e capitalismo divorano il tempo.

●

Elèuthera

le prossime pubblicazioni

Stanley Maron

Comunità e mercato

Il kibbutz tra utopia e capitalismo

Ursula K. Le Guin

La via del mare

Romanzo

David Cayley

Conversazioni con Ivan Illich

Un libro-intervista con l'autore

di *Descolarizzare la società* e *Nemosi medica*

Pietro Toesca

Manuale per fondare una città

Critica libertaria della ragione urbanistica



Chi sono le penne all'arrabbiata? Ma è chiaro: scrittori dissacranti che combattono il potere. Come? Con la poesia o il racconto di fantascienza, con il romanzo di denuncia sociale o la satira. Tutti uniti dall'insofferenza verso religione, gerarchia, burocrazia, razzismo, autoritarismo e stupidità. Ecco gli anarchici della letteratura.



Pietro Adamo

La protesta libertaria del cyberpunk

John Brennan e Michael Downs

Ursula Le Guin: ambigua utopista

Augustin Garcia Calvo

Pazzia e ragione

Eduardo Colombo

La psicopatia criminale di Oskar Panizza

Pino Cacucci

Il detective Paco Ignacio Taibo II

Stig Dagerman

Io e l'anarchismo

Goffredo Fofi

Mi rivolto, dunque siamo

José Angel González Sainz

Scrivere nell'età della tecnica

Egon Günther

Franz Kafka contro il potere

Jaroslav Hašek

Rivoluzionario nei limiti della legge

Mauro Macario

Rimbaud, ladro di fuoco

Peter Marshall

La mistica libertaria di William Blake

Carlo Pagetti

Kurt Vonnegut: una risata vi seppellirà

Angelo Quattrocchi

All'inizio era il Beat

Arturo Schwarz

Surrealismo e anarchia

Pietro Toesca

L'altro mondo di Don Chisciotte

VOLONTÀ

Lire 25.000