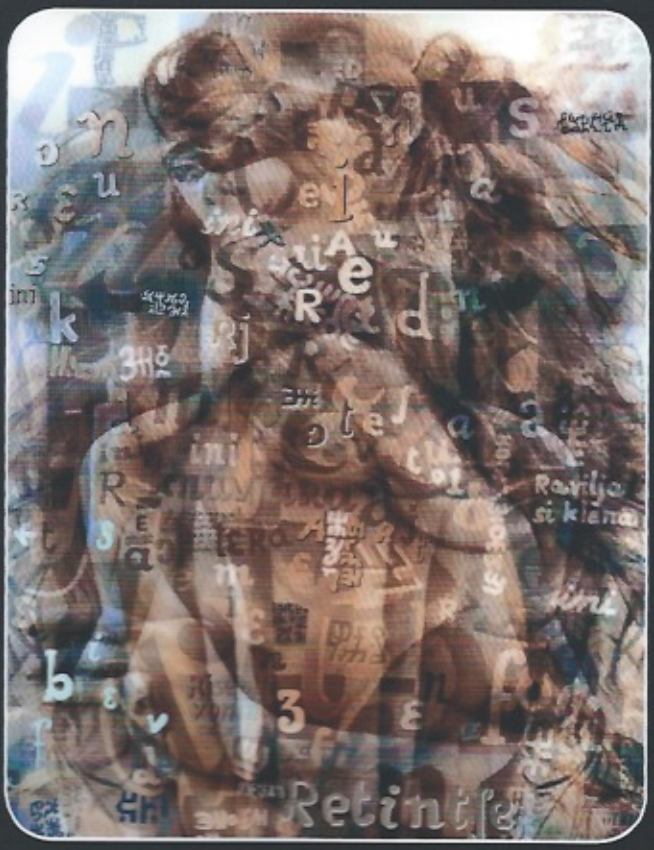
Bérénice

RIVISTA
DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE
Diretta da
Gabriel-Aldo Bertozzi e François Proïa

Avanguardia & avanguardie



SOLFANELLI

N. S.[4] – N. 45 – LUGLIO 2013

Bérénice

Fondata a Roma nel 1980 da Gabriel-Aldo Bertozzi

RIVISTA SEMESTRALE
DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Diretta da
Gabriel-Aldo Bertozzi e François Proïa

SOLFANELLI

Bérénice

RIVISTA SEMESTRALE DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Fondata a Roma nel 1980 da Gabriel-Aldo Bertozzi

Diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi e François Proïa

Comitato Direttivo

Gaetano Bonetta (direttore del Dipartimento), Maria Gabriella Adamo, Jorge Barreto, Julio Carreras (h.), Françoise Canal, Jean-Paul Curtay, Matteo D'Ambrosio, Carolina Diglio, Giovanni Dotoli, Albert Dupont, Pietro Ferrua, Giovanni Fontana, Louis Forestier, Gabriella Giansante, Eugenio Giannì, Marie-Thérèse Jacquet, Pierluigi Ligas, Gisella Maiello, Marilia Marchetti, Francesco Marroni, Nicola Mattoscio, Angelo Merante, Rosa Maria Palermo, François Poyet, Sandro Ricaldone, Vasile Robciuc, David W. Seaman, Neli Maria Vieira. *Membri scomparsi*: Gaetano Castorina

Comitato di Redazione

Francesco Asole, Kiki Franceschi, Andrea Chiarantini, Manuela Cipri, Paul Lambert, Lex Loeb, Franco De Merolis, Marisa Ferrarini, Stella Mangiapane

Direzione e Redazione

Dipartimento di Scienze Economico-quantitative e Filosofico-educative
(Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti e Pescara)
Campus Madonna delle Piane

E-mail
gabertozzi@yahoo.it
francoisproia@virgilio.it

Sito internet
www.rivistaberenice.com

Direttore responsabile
Marino Solfanelli

Edizioni Solfanelli
Gruppo Editoriale Tabula Fati
Via A. Aceto n. 18 – 66100 Chieti

Grafica e impaginazione
Romolo Di Michele

Stampa
Universal Book srl di Rende (CS)

Rivista semestrale
N. S.[4], anno XVII, n. 45 – 2013
Supplemento a Abruzzo Press n. 6 del 9/01/2013
Registrazione presso il Tribunale di Chieti con il n. 1 del 1981

Volume stampato con un contributo della Fondazione Pescara-Abruzzo

FONDAZIONE PESCARABRUZZO

BÉRÉNICE
Rivista di studi comparati e ricerche sulle avanguardie
diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi e François Proïa
N. S.[4], anno 17, n. 45 – 2013

SOMMARIO

G.-A. Bertozzi e F. Proïa *Editoriale*.....5

"Ricerche sulle Avanguardie"

Fabio Todeschini *Il Segno Nascosto: uno studio occulto sull'INLA*.....7
Giovanni Fontana *Scrittura verbo-visiva in Francia. "Poésie visuelle" e dispositivi per letture sinestetiche*.....19
Monica Esposito *Rilettura di "Ritorno a Zanzibar" in traduzione italiana*.....89
Eusebio Ciccotti *Il cinema secondo Boško Tokin*.....99
Sarah Pinto *L'orgueil surréaliste d'André Breton*.....109
Abstracts 127

RECENSIONI Rubrica diretta da Carolina Diglio.....131

Esposizioni & Icone 135
Lettere alla Direzione 141

Illustrazione di copertina
Angelo Merante (Angelus Novus)
Retinsha Kubographika (Kube), 2005
PhotoINIgraphia da file digitale

Illustrazione della IV di copertina
Neli Vieira
INIZIL em Bérénice, 2013
PhotoINIgraphia da file digitale

EDITORIALE

Siamo molto lieti per degli innumerevoli apprezzamenti giuntici per il precedente numero di *Bérénice* nel quale, pur confermando, in sostanza, carattere e intenti della nostra rivista, qualche mutamento tuttavia c'è stato.

Numerose, infatti, le telefonate giunteci da diversi paesi, per non parlare degli incontri diretti. Così pure illustri autori, quali Louis Forestier e Michel Otten, ci hanno confortato con i loro giudizi con lettere che abbiamo il piacere di riprodurre nella rubrica *Lettere alla Direzione*.

Per motivi di spazio abbiamo dedicato questo numero unicamente alla sezione "Ricerche sulle Avanguardie" dove il saggio di Fabio Todeschini, carico di particolare significazione mistica e alchemica, vede nelle inie (linguaggio primario del movimento inista) un avvicinamento, qualitativamente significativo, del macrocosmo col microcosmo, sottolineando quanto la loro visione d'insieme della realtà, unendo materia e spirito, sia una complessa raffigurazione dei "misteri attivi" dell'universo.

Occorre precisare che il saggio di Giovanni Fontana (*Scrittura verbo-visiva in Francia. "Poésie visuelle" e dispositivi per letture sinestetiche*), avrebbe già dovuto costituire, da tempo, l'aggiornamento alla ristampa dei due volumi di una delle più fortunate e divulgate "grandi opere" della L. Lucarini Editore (oggi Pagine Edizioni), *Le correnti d'avanguardia* (Roma, 1982), diretta da P. A. Jannini e G.-A. Bertozzi. Purtroppo, la pubblicazione di quest'opera è sempre stata rimandata per un accavallarsi d'impegni e, pur restando in programma, abbiamo deciso di anticipare i saggi di tre illustri autori, previo loro consenso. A vantaggio di *Bérénice*, che si avvale così di firme di autori noti nel settore per i loro numerosi libri e attività d'avanguardia. Dopo il saggio di Fontana, saranno pubbli-

cati, nei prossimi numeri di *Bérénice*, i saggi di Eugenio Giannì (*Mail Art*) e Sandro Ricaldone (*Internationale situationniste*).

Con una prospettiva critica particolarmente avveduta, Monica Esposito sottolinea l'inesauribile energia, il raffinamento della scrittura, le connessioni impensate ed innovatrici, la pluralità dei significati di *Retour à Zanzibar*, ora ottimamente tradotto in italiano da Gisella Maiello.

È un orizzonte ampio quello che *Bérénice* vuole mostrarvi e quindi ri-presentiamo, a cura di Eusebio Ciccotti, un testo teorico raro del poeta e scrittore futurista-zenitista Boško Tokin, *L'estétique* [sic] *du Cinéma*, apparso in Francia su *Esprit Nouveau* (1920) e, successivamente, in Italia su *Cronache d'Attualità* (diretta da A. G. Bragaglia, 1921).

Nell'ultimo saggio che presentiamo, le linee di analisi di Sarah Pinto si soffermano sul sentimento "elevato" e sul linguaggio "idealizzante" di André Breton, che possono confinare con l'orgoglio più smisurato.

Informiamo infine gli editori che da questo numero riprendiamo a esprimere il nostro giudizio sui libri pubblicati, avendo affidato la rubrica "Recensioni" a Carolina Diglio.

G.-A. B. e F. P.

IL SEGNO NASCOSTO
UNO STUDIO OCCULTO SULL'INIA

di FABIO TODESCHINI

"L'unica cosa non preregistrata in un universo preregistrato sono le preregistrazioni stesse". Così il grande scrittore William S. Burroughs, che aveva già nell'iniziale *Trilogia Nova* postulato l'origine virale del linguaggio, suggeriva implicitamente in un unico assunto ne *Le Città della Notte Rossa*, una panacea che avrebbe potuto sanare un sistema-limite come l'universo e, di conseguenza, il microcosmo organico-psichico dell'uomo. L'unico modo di agire, a un livello veramente reale, deve avvenire pertanto sulle preregistrazioni stesse, poiché "Nulla è vero" in un'organizzazione basata sulla consecutio spazio-temporale e sulla causalità deterministica che funge da base a tale tessuto illusorio. Quindi "Tutto è permesso" in tale contesto: la massima degli Hashashins riluce in caratteri mistici sopra il turbante del Vecchio Grifagno. La Magia e il Caos possono aprire le porte verso quello che il Sentiero di Mano Sinistra concepisce come Universo B o l'Altro Lato in cui, faustianamente e prometeicamente, il Magus assurge al titolo di Creatore, non sottoponendosi più alla Creazione Coatta del Logos Spermatikon irradiante la sua impronta organizzatrice sulla materia indifferenziata e sull'organismo naturale noto nella dottrina Hindu come Prakriti.

A ciò, al metodo attivo (che si contrappone alla concezione passiva di sistemi filosofici quali il Buddhismo, il Giainismo, il Taoismo, l'Induismo) di poiesi universale, che rappresenta un'apocatastasi o reintegrazione primordiale, ci si avvicina attraverso numerose, oscure e misteriose vie.

Quasi contemporaneamente all'opera di Burroughs, in una temperie culturale che già vedeva la nascita e la crescita di gruppi organizzati tesi al sostanziale mutamento della realtà, come gli Illuminati di Thanateros, la Magia del Caos e il "Liber Null" di Peter J. Carroll (tutti figli, com'è noto, del Sethianismo Draconiano basato sul Nuovo Tantra del Thelema ricevuto da A. Crowley), Gabriel-Aldo Bertozzi affermava l'estrema polisemia del "nuovo segno", l'INIA, che si pone tuttora al di qua e al di là dalla parola, sia essa intesa a livello macrocosmico, o psichico e logico-consequenziale. "Orchestrazione di sentimenti e pensieri" l'INIA si manifesta come apoteosi contemporaneamente del significante e del significato, arrivando a includere in sé ogni sfumatura artistica in un unico guizzo di salamandra nel fuoco.

Le INIE rappresentano, in questo caso, scrigni panspermatici atti a effettuare una superfetazione poietico-artistica d'infiniti ed infinitesimali universi ri-organizzati dalla sregolata volontà oscura di colui che li disegna nelle intercapedini (che possono essere rintracciate simbolicamente anche nei Vever del Voodoo, nelle forme lineari dei Mantra, cioè gli Yantra e nella sigillazione Caldeo-Goetica) del tessuto cosmico.

Agire sulle preregistrazioni significa dunque agire sul *Verbo* nella sua accezione più illimitata, quindi anche subconscia: in ciò l'INIA trova un antecedente nel Linguaggio del Piacere e nella Magia della Sigillazione di cui Austin Osman Spare è stato il rappresentante più significativo e artisticamente talentuoso. Così come un singolo segno può contenere un'intera opera, allo stesso modo la realizzazione magica di un desiderio profondo si concretizza nella trasformazione e nella sublimazione artistica delle lettere che lo compongono. Il "sentiero eclettico tra le estasi, il precario sentiero funambolico" nell'"Affermazione di Fede di Zos vel Thanatos" trova quindi il suo equivalente nella polisemia INIsta, laddove è affermato, in *Apollinaria Signa*: "I discorsi chiari sono riservati alle

persone limitate". Possiamo quindi andare avanti e indietro, quadrimensionalmente, attraverso la creazione del tempo e la pre-esistenza, dalle istruzioni per l'utilizzo di un robot da cucina ai "segni primordiali" che scaturirono dall'inseminazione verbale del cosmo, dall'Alfabeto del Desiderio di Spare all'Abbecedario INIsta: in qualche punto nel mezzo, appaiono altre segrete registrazioni.

Dato che la pratica magica ha senso (per quanto occulto) soltanto in una realtà causale, quindi una non-realtà poiché perfettamente illusoria o mayica, il Mago e l'Artista operano nel tessuto percettivo (che comprende tutto il sensibile, perciò anche l'invisibile all'occhio non-schiuso) all'occorrenza utilizzando invocazioni barbare atte a scatenare in loro i poteri latenti e gli atavismi giacenti nelle regioni sotterranee (cioè Qliphotiche, nella Qabbalah) grazie al potere destrutturante che hanno sulla psiche. Tale potere risiede nel loro suono, per l'appunto barbaro, cioè privo di significato apparente. Nell'eventualità di una provenienza extra-cosmica, il processo verbalizzante (che opera a diversi gradi, secondo la purezza dell'universo di provenienza), già citato, le renderebbe apparentemente inutili, semanticamente parlando, se l'avanguardia esegetica non fosse in grado di leggerne i significati più profondi e utili all'azione magica, almeno nel contesto di questa specifica realtà universale. Sono proprio le Avanguardie a presentare un ovvio parallelo con queste invocazioni primordiali, attraverso la poetica (o, piuttosto, l'anti-dialettica) futurista e post-futurista (cioè, INIsta) che vede nel portentoso monologo finale del Re di Kapparia della pièce *La Signora Proteo* di Gabriel-Aldo Bertozzi un apice d'indiscutibile importanza.

Le Parole Segrete e le Chiavi Goetiche vengono gridate dall'Operatore in luoghi desolati, nelle solitudini in cui il vento porta suoni di striduli flauti lontani. Egli è circondato da simboli terrificanti e nel suo corpo scorrono strane droghe e liquori: tutto ciò contribuisce a distruggere in lui gli istinti fondamentali conserva-

tivi e causali attraverso i quali evita il gioco e il pericolo nietzschiani, che ne fanno una creatura, a sciogliere i nodi karmici, ad eccitare i marma erogeni e, percorrendo tutte le naadi, queste energie ancestrali liberano finalmente le shakti latenti nel corpo.

Tra i molti linguaggi segreti ricorderemo quello tibetano, oppure la Lingua delle Dakini, entrambi di derivazione induistica, il Linguaggio Crepuscolare tantrico, in cui un'unica parola può arrivare ad avere anche quattro significati diversi; nello sciamanismo, la Lingua degli Spiriti è parte integrante del processo d'identificazione con determinati totem animali, simile al Mistero Licantropico di derivazione africana, poi passato nello gnosticismo voodoo. Per quanto concerne il cosiddetto Linguaggio Watan, il Guénon ci ricorda dottamente che esso, rappresentando la primitiva lingua degli Atlantidei, fu il modello sul quale si svilupparono le lingue ebraica, sanscrita, egizia e caldea; ci si trova quindi di fronte ad una costruzione ancestrale/astrale, che può a buon diritto essere classificata come uno dei primi strumenti che il Logos utilizzò sulla mente umana.

Esso è solare e regolare, pertanto è chiaramente un'antica derivazione dello stampo demiurgico; ogni linguaggio che sia spiritualmente eversivo cioè desarcheometrico, appare lunare e oscuro, come il Regno delle Acque Sotterranee o Sheol, posto sotto il sancta sanctorum del Tempio, che è dimora della Presenza Divina, o Shekinah. In queste regioni governate dagli Dei dell'Ombra, sotto il segno della lettera, il Soffio del Drago o Theom, cioè la Parola veramente nascosta, può essere udito.

Un capitolo a parte meriterebbe il famoso Linguaggio di Enoch e le relative Chiamate, in grado di far penetrare l'Operatore nelle arie più rarefatte dell'universo, dimore degli Aethyr. Com'è noto, tale linguaggio fu rivelato al dott. John Dee attraverso il suo medium Edward Kelly. La potenza delle Chiamate, che comprendono numerose formule barbare, è tanto ampia e deflagrante che il loro

utilizzo è considerato, anche dai Maghi più esperti, estremamente pericoloso; molti seguaci di Crowley rischiarono o raggiunsero la follia attraverso questi e altri mezzi. Da un punto di vista d'avanguardia occultistica, poiché gli eventi narrati nel *Libro di Enoch* potrebbero rappresentare un esempio piuttosto lampante (anche se non certo) di ascesa verso un universo ad alta entropia, il relativo Linguaggio, a un'analisi tuttavia non sufficientemente serrata, sarebbe in questo caso un classico esempio di comunicazione extracosmica verbalizzata nel passaggio in un universo causale. Se ciò fosse vero, gli evidenti richiami a linguaggi già noti sul pianeta Terra, come l'ebraico, il greco o il copto, si spiegherebbero facilmente con il passaggio della comunicazione attraverso il medium, che come il suo compagno (e la maggior parte degli Occultisti) era imbevuto a dovizia di studi cabalistici.

Questi "misteri attivi" si espandono nell'universo come l'Energia Oscura, come un'eroica anabasi verso il Principio (che vede la sua controparte nell'introspezione occulta, cioè la "catabasi" verso quelli che Van Helmont chiamava gli Arké presenti nel corpo umano), sforzo tutto teso allo "sradicamento" dell'essere umano dai ceppi di una creazione artistica stantia e ripetitiva, farmaco atto a debellare la "Grande Diarrea" ricordata nell'opera teatrale di Bertozzi *La Signora Proteo*, senza incorrere nel rischio d'identificazione del Silenzio con una mortale "stipsi verbale", che vedrebbe letterariamente la sua diegesi coincidere con l'incipit.

Il Magus si trova davanti alla fatidica scelta, esemplificata nell'episodio della "pillola blu e della pillola rossa" offerte al protagonista di Matrix: rimanere in una determinata realtà in cui il linguaggio non fa che comunicare, ouroboricamente, se stesso attraverso se stesso, o sprofondare negli abissi dell'Indeterminato, dove infinite e infinitesimali supernove creano e distruggono ordini esistenziali sempre più ampi, in un'INInterrotta INIziazione nella quale il potere latente dell'Uomo si manifesta mediante il Pa-

nico Multiversale che soprassiede a ogni modifica essenziale di una preregistrazione. "Se i sassi sulla via iniziassero improvvisamente a cantare" ammonisce il *Mattino dei Maghi* di Pauwels-Bergier, o se si assistesse ad esempio a uno spostamento in fila indiana di mobili danzanti, come nel celebre racconto di Maupassant. Che cosa accadrebbe alle nostre strutture psichiche? Come minimo, una rottura di livello. Il passaggio da uno stato prettamente "tamasico" di Nigredo a un piano evolutivo superiore non può che essere traumatico.

Il limite del linguaggio, va da sé, è il limite dell'ermeneutica; pertanto, lungi dal sottostare con rassegnazione monastica alle limitazioni autoimposte del proprio essere, il Pellegrino esce letteralmente dal continuum biologico – esperienziale per dileguarsi oltre la sua sutura cranica, il Brahamarandra, supera l'Orizzonte degli Eventi e la stessa dimora del Distruttore Danzante dell'Universo, affinché, come nello specchio nero utilizzato dai Sacerdoti Centroamericani, egli possa scorgere il polimorfo, borbottante sguardo dei memi primordiali, oltre ogni esperienza concettuale o filosofica.

Nell'Eone inaugurato da Crowley nel 1904 al Cairo, il Logos pronuncia se stesso attraverso il Ruggito della Bestia (come già aveva fatto la Legge del Buddha) e annuncia la sua venuta con l'urlo goetico di una divinità teriomorfa; la sua ricongiunzione con la Donna Scarlatta (l'unica che può tradurre verbalmente il verso del Dio-Animale) provoca l'Incesto Originario al quale si rifà, secondo altre vie e attraversando sentieri avanguardistici, l'opera teatrale del Bertozzi. Tuttavia, il segno per i moderni psiconauti assume, dopo le avanguardie e superato lo sperimentalismo (sia nella Magia sia nell'Arte), una nuova dimensione, legata ai grandi enigmi della fisica teorica e quantistica. Nei regni della supersimmetria arriviamo dunque ad esperire ciò che è invisibile nell'universo, ed è proprio nelle controparti, rispettivamente microcosmiche e macrocosmiche, dei

mondi subatomici e supersimmetrici che scoviamo quei particolari segni eclettici e frattali i quali, verbalizzati dall'intervento della psiche sublimata dalla Rubedo alchemica, divengono opere d'arte sul pianeta Terra. Michael Bertiaux del Culto del Serpente Nero, lo Gnosticismo Voodoo, insegna ai suoi Adepti a costruire particolari "macchine astrali" che possono far pervenire messaggi dalle regioni più lontane del sistema planetario, dai mondi trans-uraniani.

"Il genio scientifico è la capacità di restare sorpresi", diceva Poincaré; pertanto è sempre la primavera la stagione della Poesia, della Magia e del Rinnovamento, siano essi concepiti su scala artistica, scientifica o meramente palingenetica. Ma l'Alchimia, la Scienza della spiritualizzazione del corpo, che si traduce in "oggettivazione del soggetto e soggettivazione dell'oggetto" come ricorda ancora Bertozzi nella sua *Guida del Rivoluzionario*, dovrà cedere il passo all'AlchINIA, lo studio infinitesimale delle essenze, o Tanmatra, i principi "sottili" che stanno alla base di ogni nuova genesi tantrica. In quest'accezione, ecco che le INIE, i segni nascosti divengono per l'Avanguardia la traduzione dei Bija, dei semi che spiritualizzano i Centri di Potere della fisiologia umana. La loro continua mescolanza crea dunque i sacri Mantra che il Mago urla oltre le porte plutoniane per creare varchi all'interno delle stelle, dai quali raggiungere nuovi universi composti dalle Ghirlande delle Lettere. Qui la lettera, il segno, che prende vita dalla palingenesi di antichi alfabeti e dalla più evoluta fonetica internazionale, racchiude in sé la molteplicità dei concetti e la multiversalità dell'esegesi, fino al punto in cui il nome e la forma perdono il loro potere contestualizzante, e i nuovi simboli sacri divengono mappe per raggiungere quelle intercapedini (Carfax) che conducono alla perpetua deriva verso i Poli d'Inaccessibilità.

I Rosacroce furono un esempio mirabile di universalità del sapere. "Non posso separare la luce dei colori, con quella dei profumi, allo stesso modo in cui non posso separare la poesia dalla

pittura, dalla musica, dall'architettura, dall'economia" – così Bertozzi, nel suo romanzo *Retour à Zanzibar*, descrive l'avvenuta abolizione di ogni barriera tra i vari campi dell'Arte. Più di quattro secoli prima di lui, il medico, filosofo e musicista Michael Maier dava alle stampe uno dei volumi più preziosi di quel movimento equivoco e sublime, l'*Atalanta Fugiens*, nel quale le fughe musicali, gli emblemi mirabilmente miniati, gli epigrammi e i discorsi filosofici si fondono in ogni capitolo donando al lettore una portentosa sensazione di espansione cosmica. Tale sensazione e il procedimento per evocarla e fissarla nel corpo furono sintetizzati dal già citato John Dee in un unico segno, la Monas Hieroglyphica. L'intero universo in un solo tratto, l'interezza e l'INInterrotta Creazione Poetica in un solo simbolo, che non rappresenta per nulla una fusione, se non nell'accezione di "titanica concentrazione" affinché ogni corpo celeste, irresistibilmente attratto dalle forze gravitazionali, possa esperire ciò che accade all'interno del passaggio dimensionale, lasciando in questo cosmo, come ultimo saluto, un potente getto di Radiazione X. Il Regime del Sole, l'ultima fase del Procedimento Ermetico, cessa improvvisamente e il suo simbolo zodiacale si tramuta nell'INIA del passaggio verso una Nuova Creazione (il Settimo Raggio, invisibile, che attraversa il Cuore-Sole), non più inficiata dal fatidico Velo.

Tuttavia, nonostante la genesi del movimento rosacrociano sia estremamente interessante, in quanto rivisitata in chiave moderna e mediaticamente competitiva dal gruppo che utilizzò il "nome multiplo" Luther Blissett (ricordiamo che nel 1622 gli sbalorditi parigini si trovarono davanti ad alcuni manifesti affissi sui loro muri, in cui i "Deputati del Collegio Principale dei Fratelli della Rosa+Croce" annunciavano di "fare soggiorno visibile e invisibile" nella città, una bufala ben congeniata), è fuori discussione che il loro lessico, le loro teorie, i loro procedimenti e la loro filosofica visione del mondo erano ancora troppo influenzati dal neo-

platonismo, dal classicismo e dal cristianesimo primitivo. Le Avanguardie sono comunque esistite in ogni epoca e il solo fatto di non saperle riconoscere rappresenta il limite dell'intelligenza umana, a qualsiasi grado evolutivo essa si trovi.

> Nella scrittura, il linguaggio raggiunge la sua piena realtà indipendente di mediazione fra le coscienze. Ma questa indipendenza è identica all'indipendenza generale del potere separato, in quanto mediazione che costituisce la società.

Qui Guy Debord, senza risparmiarci la sua dissacrante ferocia, ci dona un'interessante descrizione dello stato di "verbalità coatta" cui l'uomo sottopone se stesso nella strutturazione sociale. Un segno completamente indipendente cioè assoluto potrebbe dissolvere l'aporia: la mediazione tra le coscienze, va da sé, è la mediazione tra diverse dimensioni i cui passaggi sono occlusi dall'effetto della Grande Diarrea, inarrestabile sintomo dell'Incesto Originario. I Domini devono essere aperti dal Grande Rito della Riconciliazione, grandiosa metafora utilizzata da Clive Barker nel romanzo che è la definitiva vittoria dell'immaginazione: Imajica. Ma chi è colui che compie il Rito Finale del Solstizio? Che risolverà l'enigma di *SOL-OM-ON*? Soltanto l'INIziato che comprende la verità sottostante all'essenza sottile della Parola, cioè di Dio: il suono che "avviene senza che due oggetti cozzino tra di essi", lo Shabdabrahman, che pervade la realtà ultima del Verbo, allargando il suo potere alla Materia Oscura nell'universo invisibile. Così è la medesima Sfinge a risolvere se stessa, la Bestia e la Donna sono riunite nell'Enigma aldilà del Velo: il Sole (SOL) emana la sua Parola (OM) sul Lingam dell'Uomo (l'obelisco ON).

L'INIA, come segno polisemico, penetra all'interno del Quadrato Magico del Sole (il cui risultato è il 666) per superarlo e contemporaneamente per spiegare in una sintesi sublime le geometrie spirituali che sottostanno, come substrato silente, alla manifesta-

zione designata dal Taoismo con l'espressione i Diecimila Esseri. Il Sentiero di Mano Sinistra compie un atto simile eppur dissimile: poiché il numero dieci rappresenta la totalità della creazione (la Tetraktys pitagorica), il Vero Mago aggiunge un'unità (se stesso) a tale pre-disposizione o pre-registrazione. Il Numero dell'INIziazione Magica per eccellenza è dunque l'Undici, laddove l'ingresso in una nuova creazione non-consequenziale è rappresentato dall'ultimo livello di progressione poietica in cui il Mago diviene il passaggio verso una nuova dimensione, prima occultata dalle emanazioni eoniche. Lo Spirito del Sole, Sorath, viene lasciato alle spalle per penetrare nella formula occulta del Drakon, cioè la Visione Oscura delle Tenebre Esterne aldilà del Buco Nero, dimensioni pre-caotiche e pre-akashiche che non possono essere "misurate" dai consueti strumenti di calcolo cosmologico, come l'Archeometra, il quale presuppone appunto, oltre il suo numero senario-solare-creativo-fallico, il nero che è la base su cui si fonda ogni sistema di rivoluzione spirituale e veramente anarchica.

È appunto in questo senso che l'INIsmo può rappresentare la visione post-surrealistica dell'Arte intesa a livello prettamente magico: uno sciamanismo artistico che, attraverso i molteplici simboli assiali contenuti nei sistemi ontologici di ogni cultura primitiva, sale lungo la corda (o la scala) che conduce alla penetrazione nei mondi destrutturati e infinitesimali dai quali i mistici profumi di Ibn Arabi possono essere liberati. Non soltanto, essi possono utilizzare lo stesso strumento compenetrante per ritornare nel mondo (come i Grandi Antichi dei Cicli Lovecraftiani) in guisa di "lettere profumate" cristallizzate in monumento, in segno, in dipinto sacro d'aborigeno, in note musicali che segnino la deriva del Nocchiero di Mallarmé.

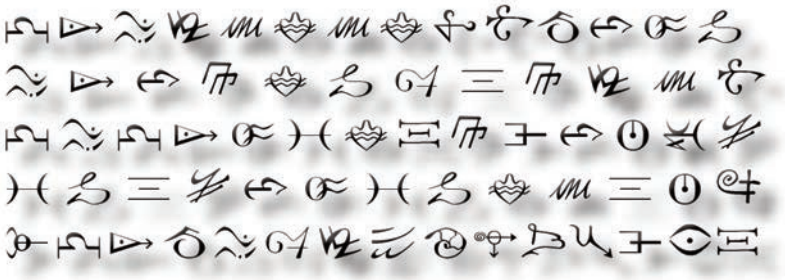
L'aleatorietà è insita nel processo cosmogonico esattamente come l'Essere, per forza di cose, deve essere contenuto nel "*Non-Essere*"; nello stesso modo il Tonal, la realtà fenomenica imma-

nente ed illusoria, non può sussistere senza la sua base Nagual. L'insegnamento di Don Juan dimostra che l'appercezione finale non consiste nel dimorare, come nell'Advaita Vedanta, nell'origine non-dicotomica e monistica dell'Essere, ma nell'esperire il casuale, il segno nascosto in ogni forma della materia congeniata secondo regole meccanicistiche, nello scorgere il Panico, la consapevolezza che "ogni cosa è viva e pregna di significato", nel dialogare con le intelligenze degli stomi nelle foglie come un mistico leggerebbe i segni mirabili sulle foglie del leggendario albero tibetano Kounboun. INIE come Bioni che, nelle parole di Wilhelm Reich, sono le "vescicole che rappresentano gli stadi di transizione tra le sostanze non-viventi e quelle viventi".

Ecco che allora il segno nascosto esplode nella mente, come il sigillo posto nelle regioni sottili rivela l'intensità del desiderio, del piacere carneo che è il suo significante e il suo significato. La glossolalia pentecostale consente di tradurre i segni catturati nei mondi Devacianici in nuove forme linguistiche che drammatizzano il Teatro Chimico del corpo umano: è l'incontro, nel regno della supersimmetria, tra l'attrazione ignea del Logos Spermatikon dello Stoicismo con l'elementale apparato umano sublimato dall'ultima fase del Procedimento Alchemico Spirituale. L'Arte si spinge fuori delle cornici, nei graffiti metropolitani, nell'Entelechia che vede in se stessa il flusso vitale del girasole di Van Gogh: il Mago, l'Artista, è l'Uomo-Medicina, in grado di guarire il corpo eterico degli esseri grazie alla "retta visione" che, dal lato opposto, può tradursi in cieca, amorfa distruzione o Pralaya, un Bodhisattva il cui ciuffo tra le sopracciglia può distruggere o creare universi a suo piacimento.

Il segno nascosto non ha definizione e, per in-definizione, non può essere collocato su nessun piano ontologico sebbene, durante il fatidico superamento dell'Orizzonte degli Eventi, l'esperienza della sua natura molteplice e multiversale lo trasformi in noi nella

Chiave d'Argento che apre l'Abisso di Daath verso i regni ctoni delle archetipiche Madri. Tale chiave può essere utilizzata soltanto da colui che non vede la Porta. Ed è proprio davanti a questa nuova Abbazia di Thelema che il Poeta, Nuovo Essere bisessualizzato per aver assunto misticamente i Kala, le essenze contenenti colore, tempo, forma e parola, cioè le occulte INIE, si ferma ad ascoltare il Coro proveniente dall'alto dei bastioni. Improvvisamente le voci degli Iniziati ammessi alle Porte di Babilonia (Babalon nella grafia del moderno occultismo) scemano, il sole di cui la Città porta il nome si oscura per il passaggio di un corpo estraneo: è la Nuova Eclissi. Un giovane arriva a piedi a Parigi portando in tasca l'ecpirosi incontrovertibile dell'antica lirica. Il Poeta avanza verso i Giardini mutati magicamente dalla dissoluzione della luce nelle forme, mentre dall'Ultima Torre un'unica voce, con il distacco sovrasensibile che contraddistingue l'espressione degli Adepti, afferma perentoria: "Sale solo chi scrive".



INIE

SCRITTURA VERBO-VISIVA IN FRANCIA
"Poésie visuelle" e dispositivi per letture sinestetiche

di GIOVANNI FONTANA

Pantagruele e compagni, dopo una lunga sequela di avventure, arrivano finalmente davanti alla "Dive Bouteille" per interrogarla. Bacbuc, nobile pontefice, invita Panurge a compiere i gesti di rito: lo fa inginocchiare, gli fa baciare la fontana, gli fa eseguire tre danze dionisiache, lo fa sedere a terra tra due seggi preparati appositamente per la cerimonia e, infine, aperto un libro rituale, gli suggerisce di porre le sue domande cantando in versi. Ed ecco che per François Rabelais (1494-1553) l'interrogazione assume proprio la forma della bottiglia, che in modo del tutto sorprendente risponde: "Trink", cioè "Bevi".

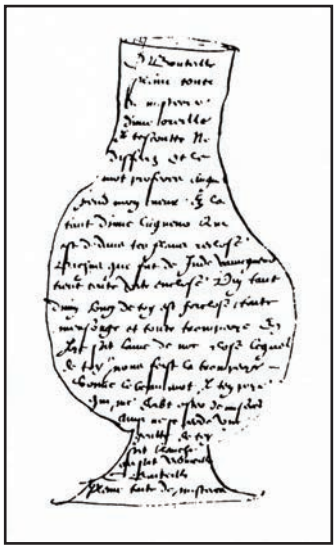
"Proprio così parlano le bottiglie cristalline del mio paese quando crepano per essere troppo vicine al fuoco", esclama Panurge captando lo squillante responso come puro suono[1].

Si tratta di un enigmatico gioco di specchi in cui la componente tautologica, sembra assolvere funzione rassicurante, ma le porte dell'arcano (al di là del nostro piacere sinestetico) restano aperte.

C'è modo e modo, comunque, di interpretare l'oracolo; tra i mille modi: ricostruire la risposta attraverso le infinite forme che può assumere la domanda.

Quale migliore occasione di quella offerta dalla "Dive Bouteille" rabelaisiana, vero e proprio incunabolo dell'interlinguaggio, per aprire un discorso sulla poetica delle scritture in espansione?

La parola e l'immagine, la melodia del verso e l'onomatopea del "trink". Si tratta di un'operazione perfettamente riuscita sul piano della comunicazione sinestetica: il gioco delle forme con-



François Rabelais, *Dive bouteille*

sente l'amplificazione del testo in una dimensione intersensoriale dove l'input verbo-visivo sembra stimolare fragranze e sapori mentali, riesce quasi a rendere reale sulle nostre papille un immaginario gusto di vino. Del resto la lettura di un testo verbo-visivo implica sempre un atteggiamento sinestetico. La componente verbale, l'immagine, ma anche il suono che deriva, direttamente, dagli effetti acustici della lettura del testo o, indirettamente, dalla valenza "sonora" di certe strutture figurali con funzione di notazione (tessiture, articolazioni ritmiche, cromatismi, ecc.), fanno sì che l'opera si ponga come una sorta di nodo da sciogliere in chiave polisensoriale e da esplorare a 360°. A volte i confini tra i diversi elementi interagenti si fanno molto labili: la parola si pone come immagine, l'immagine si pone come parola e così via. In particolare accade spesso che i limiti tra l'elemento visivo, quello verbale e quello sonoro si perdano, specialmente quando sia l'uno che l'altro vengono organizzati sulla base della loro mera fisicità significante, al di là di ogni codificazione precostituita (e proprio per questo ampiamente usurata). Prove in tal senso sono offerte da numerose "scritture visive", elaborate ed articolate con varie tecniche e modalità nel corso dei secoli e balzate alla ribalta nell'ambito delle avanguardie[2].

In Francia nel XIX secolo, con Victor Hugo e Charles Nodier, la forma del testo è riconsiderata con attenzione nell'attività poetica e letteraria. Hugo pubblica nel 1829 *Les djinns*[3], un testo in versi ropalici dove fa corrispondere alla lunghezza dei versi, dapprima crescente e poi decrescente, un crescendo e decrescendo

ritmico che si sviluppano parallelamente alle variazioni della tensione interna della composizione, che può essere percepita anche sul piano visivo. Nel 1830 Nodier rimette in ballo l'organizzazione del testo e dello stesso oggetto libro in relazione ad un rinnovato uso dell'immagine e dell'impianto tipografico[4], al quale l'autore assegna valori simbolici attraverso la disposizione del testo e la scelta dei caratteri. Ma è soprattutto Mallarmé che offre il poema ad un sintetico colpo d'occhio prima ancora che il lettore entri nella dimensione della lettura. Al lettore si domanda un fondamentale passaggio nel meccanismo percettivo; gli si richiede uno sguardo sinergico e nello stesso tempo la capacità di varcare la superficie del "quadro", di penetrarla prospetticamente e di procedere oltre, spazialmente, in una analisi testuale *sui generis*; in un certo senso è come se gli si rivolgesse l'invito a contemplare la necessità di uno sfondamento, come se, paradossalmente, si invitasse ad anticipare un virtuale taglio "fontaniano" del foglio per scoprirne l'universo compresso tra le due facciate opposte.

Sarà il Novecento a far esplodere miriadi di combinazioni verbo-visive. Basti pensare ai testi "optofonetici"[5] disseminati nell'intero corso del secolo, a partire dalle tavole parolibere futuriste fino alle tessiture verbo-visive di molti poeti "concreti" e "sonori", o, in ambito francese, ad alcuni "poèmes mécaniques"[6] di Pierre Garnier e a molte opere di Henri Chopin.

La poesia del XX secolo è stata particolarmente segnata dal rapporto con le neo-tecnologie ed i nuovi media. Bisogna risalire agli albori della "galassia Gutenberg" per registrare effetti così rilevanti. Lo sconvolgimento degli assetti nell'universo estetico, infatti, ha catalizzato mutazioni nella produzione letteraria favorendo in modo significativo lo sviluppo di forme di comunicazione e di espressione legate all'immagine, allo spazio, al gesto, fino alla più generale azione intermediale, che include le dimensioni visive rimodellate sulle tecnologie (olografia, videografia,

laser, ecc.) e le dimensioni acustiche fondate sull'esercizio di una vocalità rilanciata dalle conquiste elettriche ed elettroniche e dalle loro peculiari capacità di "memoria". Questa vocalità, che apre alla letteratura gli spazi di un'oralità secondaria, incide sulle strutture del testo, anche sul piano visivo, e attraversa, direttamente o indirettamente, buona parte delle pratiche performative, da un lato, e della creatività tecnologica, dall'altro. Tutto si inquadra nel processo che conduce verso l'*opera totale*: tema fondamentale nel dibattito novecentesco, area di ricerca viva e vivificante, banco di prova delle più interessanti personalità, talora laboratorio della temerarietà, dell'azzardo. Ai progetti più rivoluzionari, tendenti comunque alla definizione polidimensionale dell'opera d'arte in un ottica di generale rinnovamento, lavorano, su vari fronti, uomini di diversa estrazione.

L'idea dell'opera totale già si affaccia verso la fine dell'Ottocento nelle teorizzazioni wagneriane[7], che tanto successo riscuotono in ambiente simbolista, se non altro per le affinità con la teoria delle "corrispondenze", secondo cui l'essenzialità è raggiungibile avvicinando la parola al suono e al colore. Ma se il famoso "Correspondances"[8] di Charles Baudelaire ha fornito indicazioni preziose a generazioni di poeti, ponendo in termini del tutto nuovi la questione del rapporto tra due dati sensoriali, "Voyelles"[9] di Arthur Rimbaud costituisce un esempio emblematico di astratte corrispondenze tra suono e immagine che sposta fortemente l'attenzione sugli aspetti significanti della parola. A tal proposito Breton si esprime in questi termini:

> C'est en assignant une couleur aux voyelles que pour la première fois, de façon consciente et en acceptant d'en supporter les conséquences, on détourna le mot de son devoir de signifier. Il naquit ce jour-là à une existence concrète, comme on ne lui en avait pas encore supposée. Rien ne sert de discuter l'exactitude du phénomène de l'audition colorée, sur lequel je n'ai garde de m'appuyer. Ce qui importe, c'est que l'alarme est donnée et que désormais il semble imprudent de spéculer sur l'inno-

> cence des mots. On leur connaît maintenant une sonorité à tout prendre parfois fort complexe; de plus ils tentent le pinceau et on ne va pas tarder à se préoccuper de leur côté architectural.[10]

Sul piano prettamente percettivo, molti possono avere "ascolti colorati", ma non tutti le stesse qualità ricettive e associative di Rimbaud. Anche se sono state scientificamente individuate coincidenze nelle lunghezze d'onda di dati colori e dati suoni, così da poterli definire corrispondenti a tutti gli effetti, in linea di massima l'analogia segno-suono passa per le qualità ricettive del soggetto che attua una sua linea di lettura sinestetica in relazione alla propria corporeità, in quanto "sensualmente" disponibile agli stimoli esterni e capace di collegamenti intersensoriali.

Scrive a tal proposito Lamberto Pignotti che:

> Insieme all'orecchio che ode c'è l'orecchio che vede, quando per esempio sentendo da lontano la voce di una persona amata o temuta ne prevede l'arrivo; c'è l'orecchio che odora, quando per esempio avverte un colpo di vento anticipatore di un profumo di fiori, oppure il rumore della messa in moto di una fuoristrada che annuncia il gas di scarico; c'è l'orecchio che gusta, come quando sente friggere, bollire, arrostire, o come quando – trattandosi di un cagnolino di Pavlov – ode il campanello che gli fa venire l'acquolina in bocca; c'è l'orecchio che tocca, quando un rumore improvviso può fare accapponare la pelle, o quando – trattandosi del giovane Proust – ode il passo della mamma avviata a dargli il bacio della mezzanotte.[11]

Hausmann nella sua *Costruzione optofonetica* del 1922 (pubblicata su *Plastique* nel 1939) scriveva: "Vidi una lampada ad arco, cantava". E ancora: "Vogliamo creare nuove immagini di base. Tuttavia l'immagine parla attraverso il numero che la racchiude. Risuona. Contrassegno dell'indivisibile. Lingua formante del nonudito. Immagine immutabile del mosso. Non Euclide, non Newton definiscono questo spazio da radioscena, nel quale la mia mano vide ciò che udì il mio occhio. Noi non siamo fotografi"[12].

Anche sulla scorta di queste premesse, nell'ambito teatrale si moltiplicano gli esperimenti di trasposizione in termini spaziali della poesia, che comincia a delinearsi come poesia della voce, del suono e del gesto. L'attività spettacolare sembra costituire infatti la molla più efficace per la realizzazione della "sintesi delle arti". Ma l'idea di totalità intesa come somma di elementi, come accumulazione, talvolta eterogenea, è gradualmente sostituita da nuovi concetti che presuppongono stretti ma agili rapporti sinergici tra i codici espressivi. A partire dalle spinte futur-dada l'idea di un'arte polivalente serpeggia per l'Europa. Da quel momento numerose saranno le proposte creative e teoriche con valenze esattamente opposte a quelle del progetto wagneriano. La fusione di parola, suono e colore nell'opera drammatica è vista, per esempio, in termini di pura fisicità nel *Teatro sintetico futurista* o in termini di fluidità astratta[13] negli esperimenti di Wassily Kandinsky. Si fa leva su un rinnovato concetto di "corrispondenza" sostenuto da parametri di tipo strutturale e metodologico, distinguendo correntemente le sinestesie soggettive, funzioni delle capacità percettive del soggetto, da quelle oggettive, legate a procedimenti tecnico-scientifici e ad apparecchiature tecnologiche in grado di attivare processi sensoriali complessi[14]. Di fatto l'universo comunicativo non vive solo di parole, e la comunicazione è sempre intersensoriale. Essa coinvolge tutti gli organi di senso, e quasi mai uno per volta, mentre in linea di massima si può sempre parlare di "comunicazione intrecciata". Ovviamente, l'opera d'arte "totale" esige una plurisensorialità. D'altra parte la confusione dei linguaggi tra i diversi canali sensoriali è più facile di quanto non sembri. Il cervello non contiene *culs de sac*[15].

In letteratura, a partire dai primi manifesti marinettiani e poi via via tramite il contributo essenziale dei nuovi movimenti d'avanguardia, si accreditano e si sviluppano diverse tecniche di scrittura verbo-visiva, dove l'universo della parola e quello dell'immagine

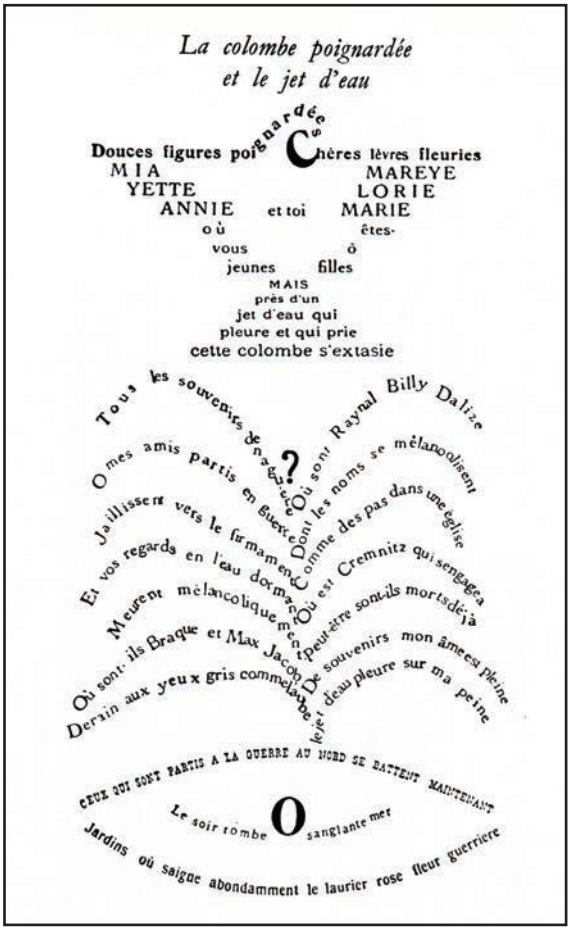
si attraggono, si intersecano, si scontrano, si sovrappongono, individuando e amplificando anche la dimensione fonetica, sonora, rumoristica attraverso tipologie scritturali che assumono valore di notazione[16]. Insomma si assiste all'orientamento di un ampio e significativo settore della poesia verso la complessità della scrittura intercodificata, che forza i confini della pagina e colloca la figura del poeta di fronte alla necessità di agire nello spazio visivo, acustico, scenico per far fronte alle esigenze pressanti di progetti fondati sulle intersezioni linguistiche, sulla percezione sinestetica, sulla dimensione articolata della performance, sul rapporto con le nuove tecnologie. Filippo Tommaso Marinetti aveva scagliato la sua prima invettiva rivoluzionaria il 20 febbraio 1909 pubblicando il *Manifesto del Futurismo* sulle pagine di *Le Figaro*[17]. Sostenuto immediatamente da un nutrito gruppo di artisti (poeti, pittori, musicisti, ecc.), aveva avviato un processo di totale sovvertimento della cultura e dell'arte. Il futurismo si configurava come programma di coordinamento dell'attività artistica e della pratica quotidiana, ponendosi anche come stile di vita, e disegnava quelle prospettive creazioniste concentrate sul dato fisico e materico che investiranno rapidamente tutti i movimenti di reazione allo spiritualismo simbolista e attraverseranno tutto il secolo fino ad in-formare le più recenti esperienze artistiche[18].

Lanciate nel 1912 con il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*[19] e teorizzate in maniera più ampia nel manifesto dell'11 maggio del 1913, le parole in libertà, unitamente all'ortografia libera espressiva, al lirismo multilineo, alla rivoluzione tipografica, all'accordo onomatopeico e ad altre polemiche e spinte innovazioni tecniche, aprono il campo, in maniera determinante, a nuove forme di poesia, dove la dimensione extraverbale concorre alla formazione di atmosfere decisamente spettacolari. Scrive Marinetti: "Il poeta lancerà su parecchie linee parallele parecchie catene di colori, suoni, odori, pesi, spessori, analogie. Una di queste linee potrà essere per

esempio odorosa, l'altra musicale, l'altra pittorica"[20]. Da qui il passaggio al paroliberismo più oltranzista è breve: "le parole in libertà si trasformano naturalmente in *autoillustrazioni* mediante l'ortografia e tipografia libere espressive, le tavole sinottiche dei valori lirici e le analogie disegnate"[21]; esse "rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l'arte dei rumori e gettando un meraviglioso ponte tra la parola e l'oggetto reale"[22], in esse "l'ortografia e la tipografia libere espressive [...] servono per esprimere la mimica facciale e la gesticolazione del narratore"[23]. Alle differenti situazioni grafiche e spaziali e ai diversi "spessori" tipografici corrisponderanno i toni, i volumi, i registri della lettura.

Un momento fondamentale per la svolta operativa di Marinetti è costituito dalla pubblicazione di *Les mots en liberté futuristes* (1919)[24], dove le tavole "Les soirs, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front", "Après la Marne Joffre visita le front en auto" e "Une assemblée tumultueuse (sensibilité numérique)" rappresentano una vera e propria metabolizzazione di segni in uno spazio che per caratteristiche strutturali apre a dimensioni che superano i limiti stessi della "tavola parolibera". Tutti i segni impegnati (grafici, tipografici, verbali e non verbali) sono fortemente oggettualizzati, al di là di ogni referenza descrittiva (sia in chiave linguistica che figurativa) proponendo un nuovo modello di testo materico[25].

Nel 1913, a seguito dell'esposizione parigina dei pittori futuristi, Guillaume Apollinaire pubblica *L'Antitradition futuriste* e intrattiene fitte relazioni con Marinetti e il movimento italiano, subendone per alcuni versi l'influenza. Pubblica nel 1918 i *Calligrammes* e, in una lettera indirizzata a André Billy, il poeta scrive: "Quant aux *Calligrammes*, ils sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe"[26]. Apollinaire in-



Guillaume Apollinaire, *La colombe poignardée et le jet d'eau*

tuisce che la poesia entrerà presto in altri spazi, dove nuove forme espressive saranno supportate da nuovi mezzi di "riproduzione" e di comunicazione. Osserva Michel Butor:

> Certes la carrière de la typographie, en donnant à ce mot son acception la plus large et en y intégrant tous les perfectionnements récents qu'Apollinaire ne connaissait pas: linotype, lumytipe, etc., est bien loin d'être terminée, pourtant, près de cinquante ans plus tard [...], sa vision

> nous apparaît comme prophétique. Apollinaire a été un des premiers à comprendre poétiquement qu'une révolution culturelle était impliquée dans l'apparition de nouveaux moyens de reproduction et de transmission, que le phonographe, le téléphone, la radio et le cinéma (sans parler de la télévision et de l'enregistrement magnétique), moyens de conserver et diffuser le langage ou l'histoire sans passer par l'intermédiaire de l'écriture, obligeaient à poser sur celle-ci un regard nouveau, et en particulier à interroger d'une façon toute nouvelle cet objet fondamental de notre civilisation qu'est le livre.[27]

Secondo Heissenbüttel in quest'opera egli "tenta di realizzare qualcosa che si differenzia totalmente dagli esperimenti degli italiani. Egli ricompone infatti i segni tipografici liberati dagli schemi della riga e del verso in nuovi rapporti figurativi. Le righe di "Il pleut", ad esempio, scorrono in semidiagonali irregolari come strisce di pioggia"[28]. I calligrammi sono di due tipi. C'è quello più legato alla tradizione (anche più semplice dal punto di vista strutturale), dove il testo prende la forma dell'oggetto descritto o quello dove, invece, traccia il contorno dell'oggetto. L'esempio di Apollinaire è ripreso da Pierre Albert-Birot (1876-1967) e da Louise de Vilmorin (1902-1969)[29]. In realtà è vero quanto osserva Butor circa la capacità di Apollinaire di prevedere gli sviluppi futuri della poesia in seno alle nuove tecnologie, ma è anche vero che il poeta, contrariamente a quanto afferma Heissenbüttel, segna un passo indietro rispetto a quanto si stava osservando da tempo nel panorama dell'espressione verbo-visiva, soprattutto perché uno dei dati strutturali dei calligrammi è dato dal loro mimetismo. Essi non si sottraggono agli aspetti descrittivi legati alla figurazione. In "Paysage" sono rappresentati una casa, un albero, una sigaretta fumante, una figura; in "La cravate et la montre" sono raffigurati entrambi gli oggetti, addirittura con accenno a vaghi tratti assonometrici che segnano lo spessore dell'orologio; cuore, corona e specchio sono disegnati in "Cœur couronne et miroir"; così accade in "La mandoline l'œillet et le bambou", in "La colombe poignar-

dée et le jet d'eau" e in molti altri calligrammi. E c'è inoltre da osservare che la parte verbale conserva sostanzialmente il suo inquadramento sintattico e lessicale, nonché la sua leggibilità. Disponendo il testo secondo un ordine grafico-figurativo – osserva ancora Heissenbüttel – "Apollinaire si rifaceva ad una consuetudine praticata per l'ultima volta dalla lirica barocca nella cosiddetta poesia emblematica. Il tema della poesia, il suo 'oggetto', veniva allora ripetuto disegnativamente nella composizione a stampa, ma in ciò i poeti del Seicento tendevano ad esteriorizzare l'elemento linguistico a vantaggio di quello araldico: l'elemento linguistico si fossilizzava nel disegno emblematico allegorico. La ripresa di Apollinaire ha invece un carattere chiaramente impressionistico"[30]. Dichiarazione, questa, che contraddice chiaramente il giudizio sugli "esperimenti italiani", che in realtà sono quelli che aprono lucidamente incisive prospettive di rinnovamento. A questo proposito Vincenzo Accame sottolinea come Heissenbüttel, insistendo sulla "scoperta" della figurazione non sospetti minimamente del senso involutivo che essa comporti[31]. Resta comunque il fatto che Apollinaire abbia intuito l'importanza della visione sintetica in relazione ai nuovi mezzi di comunicazione. Se fenomeni di interferenza e interrelazione nelle arti erano già stati ampiamente osservati in passato, la reale consapevolezza dell'enorme potenzialità dell'interconnessione dei significanti sul piano della comunicazione estetica è una conquista delle avanguardie novecentesche. I testi escono dai libri, subiscono gli effetti dei codici gestuali, spaziali, musicali e assumono connotazioni nuove offrendosi perfino a sensazioni tattili, olfattive, gustative.

Già nel 1897 Stéphane Mallarmé aveva consegnato alla rivista "Cosmopolis" la sua opera più singolare, quella che così profondamente avrebbe segnato i percorsi poetici del Novecento: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*[32]. Il testo assume per la prima volta una forma tipografica nuova: si dispone con libertà sulla pa-

gina, occupandone gli spazi secondo ritmi che la logica della composizione vuole ben regolati, rispettosi del vuoto, del bianco del foglio.

Qui i bianchi hanno un'importanza fondamentale. Suggeriscono silenzi e ritmi del silenzio. "Les blancs" pervadono la composizione; svolgono un ruolo guida, ma nello stesso tempo si pongono come un grande sfondo, tanto che il verso acquista la forma d'una costellazione che si libra nella pagina. Il foglio acquisisce un valore poetico che non ha mai avuto prima: interviene nella sequenza del testo-immagine come elemento regolatore e offre una successione di suddivisioni prismatiche "de l'Idée". La pagina si presenta al lettore nella sua unità, in visione simultanea, e nello stesso tempo si lascia percorrere all'interno, tra il bianco della carta e il nero dell'inchiostro tipografico, come una vera e propria partitura, nella quale il pensiero messo a nudo si carica di valori tonali, di tratti sonori. Le variazioni dei caratteri di stampa suggeriscono al lettore l'intensità dell'emissione orale; l'inquadramento del testo nella pagina, in taglio alto, medio o basso, indica l'intonazione ascendente o discendente.

> La lezione di Baudelaire viene portata a conseguenze ben più estreme di quanto non ci si potesse attendere in clima parnassiano. Le ambizioni 'musicali' giocano un ruolo di primissimo piano, portando l'espressione verso zone di inesprimibili sensazioni, immergendo la poesia in una sfera dai contorni sempre più sfumati; è la stessa via, in certo senso, seguita dal cromatismo wagneriano (soprattutto del Tristano) e bruckneriano: il cui sbocco sarà l'atonalità di Schönberg.[33]

Mallarmé sostiene la ricerca poetica nell'ambito del verso libero e del poema in prosa ("poursuites particulières et chères à notre temps") sotto il segno della musica, dove parecchi metodi e procedimenti sembrano appartenere all'universo delle lettere. Il poeta se ne appropria, meglio se ne riappropria, per accentuare il corpo sonoro delle parole e per assegnare, nello stesso tempo, valore lin-

guistico al silenzio, introducendo nella composizione pause variamente articolate, estese oltre le convenzioni della punteggiatura, in modo da sviluppare una nuova struttura poetica che finirà per amplificare, secondo direzioni fino allora imprevedibili, gli spazi della prosodia.

Il valore del bianco della pagina, inteso come silenzio, come pausa di respirazione, ma anche il valore del segno tipografico nelle sue qualità formali (corpo, carattere, disposizione, ecc.) assumeranno un peso fondamentale nella poesia degli anni successivi. Se, da un lato, l'avventura formale dell'arte moderna sarà "sempre tentata dall'assenza, dal silenzio, dalla pagina bianca, intese non come fallimenti, ma come realizzazioni assolute di un voler sentire solo l'essenziale"[34], dall'altro, la rinuncia alla linearità della disposizione tipografica tradizionale e la composizione visuale del testo costituiranno le premesse per l'introduzione in ambito letterario di nuove nozioni tecniche che avranno l'effetto di coinvolgere nella "lettura" tutti gli apparati sensoriali[35].

Mallarmé mette in discussione la poesia stessa, mettendo in discussione i media correnti della poesia in quel momento, cioè la pagina e l'oggetto libro, e apre un discorso sui valori non soltanto fonici, ma più ampiamente sonori del testo anticipando il concetto di optofonia. Pertanto la poesia non sarà più legata al binomio scrittura/tipografia ma al trinomio parola/suono/immagine.

Nessuna delle nascenti avanguardie potrà ignorare la lezione di Mallarmé. Da una parte l'importanza crescente della comunicazione non verbale, dall'altra la spinta dei poeti a commisurarsi con questo tipo di comunicazione, porteranno gradualmente verso un nuovo modo di concepire il testo, inteso come territorio di intersezione delle arti, come luogo della contaminazione. Ai primi del secolo, "[...] i segni del linguaggio ritrovano la loro dimensione di reciprocità sonora e grafica e capovolgono i rapporti della comunicazione lineare annullando la necessità di trasmettere un senso

logico"[36]. Le avanguardie storiche teorizzavano e realizzavano, "a partire dal rifiuto del linguaggio in quanto storicamente determinato, esperienze che contemplavano interessi precisi sia per i modelli iconici di compilazione testuale che per i valori fonici, riscoperti nel corso di ricerche quasi sempre autonome e originali rispetto alla musica contemporanea"[37].

D'altra parte l'intreccio di lingue naturali e artificiali offre interessanti spazi alla sperimentazione, mentre la manipolazione del linguaggio, considerato come 'materia' e non come strumento di comunicazione, diventa principio stilistico costante: "decomposizione di sintassi e grammatica sino alle relazioni fra singole parole, emancipazione dei parametri letterari, lo scrivere come avventura pianificata, ricomposizione in strutture linguistiche artificiali, queste e altre innumeri prove nascono dall'esigenza di testimoniare la realtà moderna"[38]:

> Lo spostamento della poesia verso zone proprie della linguistica, che Mallarmé rappresenta certo più vistosamente e consapevolmente di chiunque altro, il riconoscimento pratico non della reciproca influenza dei due campi, bensì la loro 'connaturalità', costituisce un passo importante verso la definizione di un'area poetico-visuale e di una interdisciplinarietà della ricerca estetica ben più importante di alcune delle già citate esperienze visualistiche anche successive [...]. E non è azzardato affermare che la lezione di *Un coup de dés* sia stata recepita solo parzialmente, e anche del tutto trascurata, almeno fino agli anni Cinquanta, quando con la poesia concreta nasce tutta una nuova fase di ricerca, con il linguaggio protagonista del fatto poetico in tutti i suoi aspetti più propri.[39]

In questo senso Mallarmé è inventore di un nuovo linguaggio, ma, come mette ben in evidenza Vincenzo Accame, è anche un poeta che ne fa un uso concreto "al di là dei valori rappresentativi e connotativi offerti dal codice linguistico"[40].

In relazione a quelli che saranno gli sviluppi sul piano del rap-

porto tra parola e immagine, appare importante sottolineare il concetto di *struttura* della pagina di Mallarmé, pagina che si profila straordinariamente unitaria. Il poeta, nell'introduzione al *Coup de dés*, scrive:

> Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores régulier ou vers – plutôt, de subdivision prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai le droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page: celle-ci prise pour unité comme l'est autrepart le Vers ou ligne parfaite.

È, dunque, lo stesso Mallarmé ad indicarci che la "visione simultanea" della pagina è un elemento del suo progetto poetico. In realtà ne costituisce una fondamentale caratteristica strutturale. La poesia si arricchisce di un ulteriore elemento compositivo: la struttura organizzativa della pagina, la struttura dello spazio in quanto elemento indispensabile ad una percettività simultanea; entra, perciò, a pieno titolo nella poesia la nozione di geometria, quale regola disciplinatrice dell'organizzazione figurale del testo e dei rapporti significanti tra le parole. Ogni elemento del testo si colloca nello spazio secondo una precisa relazione con tutti gli altri elementi[41]. Vincenzo Accame ritiene che:

> L'elemento primo che Mallarmé acquisisce alla poesia è lo spazio: uno spazio delimitato, come quello del pittore, se vogliamo, ma sostanzialmente diverso nell'ordine del 'segno'. Il 'segno grafico' del pittore occupa uno spazio di per sé esistente, mentre il segno poetico di Mallarmé determina lo spazio, lo gestisce linguisticamente; anzi spesso è lo spazio stesso, nella sua poesia, che si fa segno.[42]

In realtà viene adottato un nuovo livello sintattico che si ritroverà negli anni Cinquanta nella poesia concreta. Il procedimento è, in un certo senso, paragonabile a quello schönberghiano della logica "seriale". In *Composizione con dodici note*, Arnold Schönberg, riferendosi allo spazio musicale, scrive:

> Lo spazio a due o più dimensioni nel quale sono presentate le idee musicali è un'unità. È bensì vero che gli elementi di queste idee appaiono separati e indipendenti all'occhio e all'orecchio, ma essi scoprono il loro vero significato solo nel momento in cui cooperano fra di loro, proprio come una sola parola non può esprimere un pensiero se non entra in rapporto con altre parole. Qualsiasi evento accada in un punto qualsiasi di questo spazio musicale provoca un effetto non ristretto alla sua area immediata, ossia non agisce soltanto sul suo piano specifico, ma opera in ogni direzione e su tutti i piani, estendendo la sua influenza fino ai punti più lontani [...]. Gli elementi di un'idea musicale sono per una parte compresi nel piano orizzontale sotto forma di suoni che si succedono, e per un'altra in quello verticale sotto forma di suoni simultanei.[43]

La musica si apre alla nozione di spazio in termini del tutto nuovi. Sarà Webern ad estendere il concetto con la sua spazializzazione postdodecafonica, a fronte della quale, al contrario, Mondrian individuerà nelle arti visive la temporalizzazione ritmica, cosicché per musica e pittura si realizzerà uno scambio di dimensioni. La nozione di "serie", che mediata da Webern, interesserà numerosi musicisti contemporanei, è applicata alla lettura critica di Mallarmé da Augusto De Campos, poeta attento all'universo musicale, il quale, nel 1953, realizza *Poetamenos*[44]. "Si tratta di un esempio importantissimo di poema-partitura, nel quale, seguendo le indicazioni [...] di Webern, Augusto De Campos segna i vari timbri fonetici attribuendo colori diversi alle parole, alle sillabe o alle lettere"[45].

Secondo Accame né dadaisti, né surrealisti seppero leggere Mallarmé nella corretta angolazione; mentre il raccordo tra il *Coup de dés* e le più recenti esperienze concrete e visuali sarebbe piutto-

sto diretto. Il segno poetico contemporaneo avrebbe perciò più profonde radici nell'opera di Mallarmé che nelle avanguardie storiche. A titolo di curiosità, trascrivo parte dei risultati del sondaggio della rivista "Littérature" (n. 18 del marzo 1921), che sottoponeva al giudizio dei collaboratori una folta schiera di personaggi storici e numerose personalità del mondo della cultura e dell'arte; Mallarmé prenderà 2,63 punti, con una scala compresa tra -25 a +20 e dove *zero* rappresentava l'indifferenza assoluta. In dettaglio: Tzara assegnerà -25 punti, Breton -1, Soupault +3, Rigaut +5, Aragon +8; solo Éluard darà +15; anche gli altri partecipanti al sondaggio furono avari nel giudizio. Per contro Breton prenderà +16,85 voti, Charlot +16,09; mentre Marinetti verrà punito con un -11,40.

Lo stesso Marinetti, nel manifesto dell'11 maggio 1913, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, aveva scritto: "Combatto l'estetica decorativa e preziosa di Mallarmé e le sue ricerche della parola rara, dell'aggettivo unico insostituibile, elegante, suggestivo, squisito [...]. Combatto inoltre l'ideale statico di Mallarmé, con questa rivoluzione tipografica che mi permette d'imprimere alle parole (già libere, dinamiche e siluranti) tutte le velocità [...]". Osserva Luciano De Maria: "Può darsi che Marinetti ignorasse l'edizione di *Un coup de dés*, apparsa in "Cosmopolis", nel 1897, ma non è improbabile che un uomo così addentro in quegli anni nel mondo letterario francese, ne avesse almeno sentito parlare: il suo filoneismo assoluto lo portava a nascondere gli influssi più profondi e rilevanti [...]"[46]. D'altro canto c'è da sottolineare che la nozione di ritmo di Mallarmé, così strettamente associata alla regola dell'intervallo ampio, della pausa assoluta e silente è del tutto estranea al paroliberismo marinettiano.

Breton, tuttavia, avrà modo di dire (1922) che i nomi di Paulhan, Eluard, Picabia sono legati a ricerche cui parteciparono anche Ducasse, il *Coup de dés* di Mallarmé e i calligrammi di Apollinaire. Ma la visione simultanea della pagina di Mallarmé supera la con-

cezione di tempo lineare, quasi giocando su una prospettiva temporale incidente il piano della pagina, dove va ad intersecarsi con lo sviluppo diacronico della scrittura che è giacente su di esso: come a suggerire l'immagine di un tempo stellare, pluridimensionale e volumetrico, non legato alla successione di eventi unitari; ma nemmeno fondato sulla sovrapposizione plastica e materica degli elementi sonori. Sta di fatto che il concetto di simultaneità dei futuristi (sia pure arricchito da processi di superamento del modello lineare)[47], dei dadaisti o del simultaneista Pierre Albert-Birot (1876-1967) è senza dubbio differente, così come è distante il simultaneismo di Henri-Martin Barzun (1881-1974), il quale intendeva la voce come realtà costitutiva del poema, cosìcché i suoi testi si sviluppano secondo strutture che, pur avendo un indiscutibile valore sul piano visivo, implicano un percorso di lettura obbligato, proprio come accade nello spartito musicale corrente, al fine di ottenere "l'oggettivazione plastica dell'espressione verbale [...]. L'oggetto, cioè il dramma e l'azione, si atomizza in infinitesimali sottigliezze, la parola evapora scindendosi in suoni onomatopeici sino alla pura eufonia [...] dando luogo ad un pluralismo di espressioni fra loro correlate. Espressioni che sono le 'voci' sulla superficie della pagina-spartito, di là dal verso, direttamente calate in prima persona e contemporanee, come accade nel vissuto quotidiano"[48].

Le tecniche simultaneiste delle avanguardie sono ricollegate da Arrigo Lora Totino direttamente al simultaneismo del gruppo francese Barzun-Divoire-Voirol, che influenza, a suo dire, buona parte dei movimenti letterari, "dal Futurismo italiano, all'Espressionismo tedesco, dal Dadaismo, all'Imagismo anglosassone e contribuì, per contrasto polemico, alla creazione e al perfezionamento di alternative soluzioni di simultaneità "virtuale", quali la tecnica dei *Poèmes-Conversations* di Apollinaire o quella in certo modo affine del montaggio «découpage poétique» di Cendrars"[49], tecniche che

per l'autore costituiscono riferimenti essenziali nell'officina da cui usciranno i *Vingt-cinq poèmes* di Tzara, lo *Hugh Sewyn Mauberley* e i *Cantos* di Pound, la *Waste Land* di Eliot, per tacere dei contemporanei.

Barzun, che inizia a lavorare al suo corpus poetico nel 1902, nel biennio 1912-1914 elabora le sue teorie simultaneiste in tre saggi raccolti sotto il titolo di *Esthétique Dramatique*. Per la nuova poetica si parla di "poésie dramatique", "poésie simultanée", "poésie panrytmique", "poésie vocale", "poésie harmonique polhymnique et polymélodique", "poésie orphique" e, inoltre, di orchestrazione vocale e di lirismo multiplo "che ha carattere plastico a più dimensioni, vale a dire non solo durata, ma pure volume, masse, profondità"[50]. La panarmonia orfica teorizzata da Barzun proietta la rivisitazione delle antiche tecniche polifoniche verso il polimorfismo e la dinamica della materia vocale. La sua poesia, non intonata artificialmente, ma fondata sulle naturali inflessioni del parlato si legherebbe per Lora Totino "alle tecniche polifoniche medievali dell'Ars antiqua e poi Nova, ove s'ebbero casi di più voci sovrapposte, ciascuna con proprio testo che spesso era in lingua diversa. Nell'Ars antiqua una voce, il 'tenor', sta ferma, un'altra, la 'vox organalis', si muove «come voce in voce si discerne / quando una è ferma e l'altra va e riede» (Dante, *Paradiso*, VIII, 17-18)"[51]. Nell'opera di Barzun spicca *L'Orphéide*, poema simultaneo completato nella prima versione nel 1914, anticipato in minima parte sulle pagine della rivista "Poème & Drame"[52] e rimasto in sostanza finora inedito, nel quale il testo costella le pagine in masse piuttosto rade, bilanciate intorno all'asse della voce del "tenor". Il poema fu rappresentato in parte con il titolo di *Panharmonie Orphique* a Parigi, al teatro "Art et Action" di Édouard Autant e Louise Lara, che adattarono il terzo episodio usando le voci di diciotto attori mascherati, con una scenografia di taglio cubista disegnata da Henri Valensi[53]. Un caso a parte, per l'attenzione al contrappunto poli-

fonico e per l'importanza che egli assegna al bianco della partitura inteso come pausa di respirazione, è costituito dall'opera di Pierre Albert-Birot (1876-1967). Animatore della rivista "Sic" (1916-1919), egli si pone tra futurismo e dadaismo, con successive aperture verso il surrealismo. Le sue partiture risentono della scrittura adottata da Fortunato Depero nella sua verbalizzazione astratta. Esemplari i suoi poemi a due, tre, quattro voci: *Poèmes à deux voix* (1916-1919), *Poèmes à crier et à danser* (1916-1919), *Poème Promethée* (1918).

Nel dopoguerra l'esperienza di Barzun e di Albert-Birot viene ripresa da Arthur Pétronio (1897-1983), figura composita di poeta e musicista, introdotto alla poesia fonetica da René Ghil, che nel suo *Traité du Verbe* (1885) proponeva orchestrazioni di parole combinate secondo valori sonori, e al bruitismo da Luigi Russolo, di cui tradusse opere in francese. Pétronio, che esordisce ad Amsterdam nel 1920 con *La Course à la Lune*, introduce nel 1953 la *verbophonie*, forma compositiva dove l'elemento polifonico si arricchisce di suoni e di rumori. In un appello ai poeti Pétronio auspica la nascita di "corali verbofoniche" a quattro voci miste, con accompagnamento di batteria, orchestrate come polifonie ritmiche per otto o venti esecutori (a seconda che si tratti di cori da camera o "de plein air"), dove le voci siano portatrici del suono delle parole, della melodia del parlato, cioè, e non del canto[54]. Per Pétronio la *verbophonie* è una sorta di "poésie totale" che tende alla concertazione polifonica evidenziando l'originaria sostanza materiale del linguaggio e agendo sulla plasticità della parola. Le sue caratteristiche vibratorie, le sue radici onomatopeiche, la dipendenza dall'apparato fonatorio, la sua fonogenia saranno per il "poeta verbofonista" materiale indispensabile alla costruzione dell'architettura sonora della composizione. I testi sono trascritti in veri e propri spartiti, sui quali, attraverso la notazione canonica, sono indicati tempi, altezze e modalità esecutive. Nel suo progetto poe-

tico non trascura l'elemento visivo dato dalla sottile ed eloquente "coreografia muscolare" concentrata sui volti dei "coreuti": lo spettacolo dei riflessi facciali sostiene il poema nella sua evoluzione spaziale[55].

Scrive Tristan Tzara (1896-1963) a proposito de *L'amiral cherche une maison à louer*: "La poesia che ho composto (con Huelsenbeck e Janco) non offre una descrizione musicale, ma tenta di individualizzare l'impressione del poema simultaneo [...]. La lettura parallela che abbiamo fatto il 31 marzo 1916, Huelsenbeck, Janco ed io, era la prima realizzazione scenica di quest'estetica moderna"[56]. La simultaneità è pertanto un fattore relativo alla lettura scenica a più voci, nell'intenzione di rendere spettacolarmente i valori fonetici della composizione. In tal senso, i testi multilineari e/o articolati visualmente si pongono come partiture finalizzate alla teatralizzazione, talvolta con effetti di sovrapposizione caotica[57] spinta alla pura fonicità e al rumorismo, e quindi lontane dalla lucida e tagliente atmosfera del *Coup de dés*.

> La polivalenza di letture di un testo visuale e la traduzione (anche nelle prose marinettiane, ad esempio) della parola stampata nella sua specificità fonica indicano che il passaggio al simultaneo, cioè ad una realizzazione teatrale, è quasi inevitabile. I dadaisti propendono per una fusione che s'inserisce pienamente nell'estetica cabarettistica dello choc.[58]

La materialità del linguaggio si coniuga alla corporeità, intesa sia come presenza scenica del corpo, sia come vocalità in quanto espressione di tale corporeità. La dinamica della voce diventa "prolungamento lirico e trasfigurato del nostro magnetismo animale"[59]. La forza dell'impatto con l'auditorio è sottolineata spesso da rumori concreti e da suoni di strumenti non convenzionali. In *L'amiral cherche une maison à louer* c'è un intermezzo ritmico che prevede il sostegno di un fischietto, di una nacchera e di una gran-

cassa: nella partitura sono indicate le modalità di esecuzione: forte, piano, fortissimo, crescendo, decrescendo, ecc. "Ma [...] varrà la pena di scoprire tutti gli effetti della sonorizzazione del prodotto poetico che acquista, in tal modo, quella qualità tattile che Benjamin, con molta acutezza, associava all'incremento dell'arte cinematografica ai suoi albori"[60]. Il poema simultaneista risulterebbe omologo all'immagine in movimento. Sia il cinema che la dinamica del poema, con le sue intersezioni sonore, impongono un loro ritmo attraverso una rapida successione di eventi che avvolge completamente lo spettatore, bombardato da sequenze che non consentono scelte, che non consentono soste, che non consentono riflessioni sui dettagli, ma presumono e richiedono impressioni complessive demolendo il cliché poetico, in favore di un caos magmatico di effetti diversivi, fino all'eventuale choc finale.

> Basta sfogliare l'*Anthologie Dada* [...] per accorgersi che le insalate di parole (secondo l'espressione di Benjamin) all'insegna della sincronia, condite di allitterazioni, giochi verbali, accostamenti a sorpresa (quasi automatici), composti più che inusitati o invenzioni lessicali e alogicità, denunciano caricaturalmente e grottescamente un universo minaccioso [...]. Le osservazioni di Ball sulla prima recita di poesie simultanee indugiano, in effetti, sul contrasto tra vox humana, incapace a rappresentare la sfaccettatura umanistica dell'uomo, e un mondo disgregatore.[61]

La simultaneità dadaista si pone come momento dissacratorio, come gesto indicativo delle contraddizioni di una società in rovina. Il taglio ironico, sarcastico, parodistico fa del simultaneismo dadaista un cabaret tanto pungente, quanto distante dall'aura declamatoria marinettiana, tutta protesa all'esaltazione del mito della modernità[62]. Ma, nonostante questa profonda differenza di segno, è proprio al "lirismo multilineo" e alle "coscienze molteplici e simultanee" di Marinetti che si rivolgono i poeti dada. Huelsenbeck, e come lui tanti altri, dichiareranno di aver letto i futuristi e di aver tratto da lì l'idea della simultaneità.

> Per ora, comunque, gli spunti di una teatralizzazione della parola, di una rottura con il suo carattere culturale e della sua analogia simultaneista con la tecnica cinematografica palesano l'ambivalenza di una ricerca che, almeno in Arp e Ball, dietro le rovine del mondo moderno e della sua organizzazione capitalistica, fa riaffiorare il mito di una libertà vergine. L'imprevedibile 'moralità' di certi spunti dadaisti rigetta Marinetti sullo sfondo di un'alleanza con la tecnica. S'intende che nelle divergenti reazioni al mondo moderno si compie, pur nella comune perdita dell'aura, un diverso destino per l'individualità impaurita e degradata.[63]

Sul piano del linguaggio, lo splendore adamantino della simultaneità della pagina di Mallarmé si colloca su un versante opposto; la lucentezza silente dei rapporti tra gli elementi, il loro algore geometrico, la disponibilità delle parole a scambiarsi riflessi come sfaccettature di cristalli, la rete delle relazioni così sottile e trasparente appaiono notevolmente distanti dal clangore futurista e dadaista, dall'impasto di voci e dallo scontro di piani linguistici. La pagina di Mallarmé, tanto distante, per esempio, dal simultaneismo rumoristico della *Macchina tipografica* (1914) di Giacomo Balla, quanto da quello di Huelsenbeck (1918) che "insegna il significato della corsa sfrenata e disordinata di tutte le cose"[64], sembra velarsi di impenetrabilità fino agli anni della neo-avanguardia.

A partire dalla metà degli anni Dieci del Novecento il Futurismo incrocia esperienze creative e riflessioni teoriche con il movimento Dada, in seno al quale si delinea una nuova sensibilità poetica. La teatralizzazione della poesia si trasforma in poesia d'azione, il rumorismo e l'onomatopea futuristi sono sostituiti dal fonetismo; mentre maturano le idee del *poema oggetto* e della *scrittura automatica*, che diventeranno motivi fondamentali della poetica surrealista. Tutto va ricondotto al mitico Cabaret Voltaire di Zurigo, dove il 5 febbraio del 1916, Hugo Ball e Emmy Hennings lanciano le loro intenzioni di radicale rinnovamento artistico. Accanto a loro ci saranno Tristan Tzara, Marcel Janco, Jean Arp, Richard Huelsenbeck ed altri; e saranno fondamentali per il nascente mo-

vimento anche i rapporti con numerosi altri artisti da Marinetti a De Chirico, da Kandinsky a Paul Klee.

Quando nel 1919 Tristan Tzara si trasferisce a Parigi, intorno a lui si riunisce un gruppo di autori particolarmente impertinenti, dissacranti, caustici e sagaci, che diverranno presto i protagonisti del movimento surrealista; tra loro: André Breton, Louis Aragon, Francis Picabia, Paul Éluard, Philippe Soupault, George Ribemont-Dessaignes.

> Il futurismo è morto. Di che? Di Dada... Il cubismo costruisce una cattedrale con pasticcio di fegato *artistico*. Che fa Dada? L'espressionismo avvelena le sardine *artistiche*? Che fa Dada? Il simultaneismo è ancora alla sua prima comunione *artistica*. Che fa Dada? Il futurismo vuole salire in un lirico ascensore *artistico*. Che fa Dada? L'unanimismo abbraccia il tuttismo e pesca con la canna *artistica*. Che fa Dada?... Cinquanta franchi di mancia a chi trova il modo di spiegarci Dada...[65]

Tra le cose che Dada ha fatto, si colloca sicuramente ai vertici la scoperta del valore dell'aleatorietà che segnerà profondamente le ricerche più avanzate nella seconda metà del secolo scorso, in particolare Cage, il movimento Fluxus e numerosi compositori. Anche se il seme è, ancora una volta, gettato da Mallarmé con il suo colpo di dadi, sarà Tzara a introdurre il caso come principio basilare di rinnovamento strutturale. Lo teorizzerà esplicitamente e provocatoriamente nella sua celebre formula *Pour faire un poème dadaiste* (1920), grazie alla quale è possibile fare composizioni infinitamente originali e "d'une sensibilité charmante, encore qu'encomprise du vulgaire" grazie ad un giornale, un paio di forbici e un sacchetto: basta ritagliare dal giornale le parole, metterle nel sacchetto, agitarle dolcemente, ripescarle a caso e disporle secondo l'ordine di estrazione. Tecnica che incontrerà i favori di diversi operatori per differenti aspetti compositivi, non solo verbali, ma anche visuali e sonori.

In ogni modo nel transito da Dada al Surrealismo le relazioni tra la parola e l'immagine segnano percorsi differenti: da una parte

si pongono le scritture di matrice soprattutto pittorica, come in Picabia (*L'œil cacodylate*, 1921), dall'altra i testi enigmaticamente accostati ad oggetti che, proprio in funzione di tali accostamenti, assumono un aspetto inquietante, come in Breton; il suo *poème-objet* combina valori testuali e plastici in un contesto poetico in cui si registra la reciproca esaltazione degli elementi.

In *Glossaire j'y serre mes gloses* del 1939, Michel Leiris (1901-1990) partendo da una singola parola crea immagini monogrammatiche: la costruzione tipografica, sollecitando suggestioni visuali, dà senso alle composizioni.

Per alcuni caratteri visivi del tutto *sui generis*, è interessante anche la tessitura di alcuni testi di Robert Desnos (1900-1945), dove la parola è analizzata nelle sue componenti costitutive e negli specifici caratteri materiali, alla ricerca di folgoranti verità interne, che superino le valenze correnti e si pongano, in un certo senso, come rivelazioni. La pagina diventa una sorta di artificiosa tavola operatoria sulla quale il dato verbale è disposto secondo strutture che sembrano associare la regola del gusto dell'impaginazione ad una qualche necessità di tipo scientifico. Ci aiuta a capire meglio il carattere di Desnos il suo rapporto con Marcel Duchamp, così efficacemente descritto da Felice Accame.

> Robert Desnos fu vicino a Duchamp soprattutto nel momento del linguaggio, quando cioè nel lavoro "pittorico" di Duchamp si stava stratificando una fittissima rete di rapporti linguistici, con o senza la mediazione della parola. [...]
>
> Anche Duchamp, durante tutto l'arco della sua vita, tende a stabilire con la parola un rapporto proprio originario. Per la pittura, istituzionalmente e tradizionalmente, è più facile estendere il campo della percezione segnica; la poesia ha sempre dovuto sottostare a una maggiore rigidità; solo per questo in Duchamp il movimento di erosione è più appariscente che in Desnos, anche se questi, in pagine come quelle di "P'oasis", ad esempio, in *L'Aumonyme*, del 1923, raggiunge momenti di estrema diversificazione del segno linguistico sovrapponendo e con-

trapponendo piano fonetico e piano grafico, sfruttando magari visivamente codici di scrittura diversi.[66]

Questa facilità di interagire tra codici artistici diversi fa dei poeti le anime delle avanguardie del XX secolo. Del resto più volte si è osservato come queste siano state frutto di un *mix* di immaginazione, energia creativa, capacità teorica e coscienza critica dei poeti: da Marinetti per il futurismo a Khlebnikov per il cubofuturismo, da Tzara ad Hausmann per il dadaismo, da Schwitters per Merz a Dotremont per Cobra. Ma dopo gli slanci primonovecenteschi, l'acceso dibattito e la decisa volontà di ricercare e di sperimentare forme nuove, il lavoro poetico verbo-visivo subisce un momento di stallo. Alle folgoranti intuizioni e ai primi impulsi operativi non seguono sviluppi importanti. Fino alla Seconda Guerra Mondiale si osservano un po' dappertutto eventi di routine. Si registra una certa stanchezza, come se le ventate di novità fossero state considerate mere occasioni per approntare strategie di tipo socio-culturale e/o politico e non rappresentassero, invece, i segni di un reale rivolgimento del fare poetico. Del resto, nemmeno l'eco del progetto di Mallarmé riuscì a prolungarsi: il colpo di dadi non poté né estendere, né consolidare l'interesse per il verbo-visivo[67]. In Francia la stagione dadaista si era conclusa nel Surrealismo e il Surrealismo sceglie di percorrere altre strade, mentre in Italia il Futurismo appare "epigonico, perfino patetico, e denuncia chiaramente di essere fuori stagione [...]. Una saldatura, una continuità con la nuova ricerca poetico-visuale e con quanto essa avrebbe implicato in pratica non esiste"[68]. Intanto, già in piena attività nei primi anni Quaranta, Isidore Isou (1925-2007), fondatore e capo carismatico del Lettrismo, si scontra con i surrealisti al tramonto e, seppure in un clima talvolta contraddittorio che scivola su tentazioni misticheggianti e restaurative, dà inequivocabilmente il segnale della svolta che conduce oltre le "avanguardie storiche". Da una parte il movimento dichiara posizioni totalizzanti con lo

scopo "di trasformare non soltanto le discipline estetiche – la poesia, la pittura, la musica, il teatro – ma anche gli altri campi della cultura, come la filosofia e la scienza"[69], dall'altro, sceglie la lettera come fondamento della creazione poetica: il che significa riconoscere il valore materico e oggettuale dell'unità grafico-poetica, al di là di ogni altro sistema di regole (lessicografiche, grammaticali, sintattiche, metriche, ecc.). Del 1942 è il *Manifesto della poesia lettrista*, dove Isou, dichiarata la sua sfiducia verso una parola consumata e inadeguata ai tempi, ne propone il radicale superamento. Gli aspetti fonici e visivi sono strettamente collegati e interdipendenti. Con le lettere potranno essere composti ritmi *letterici* che saranno eseguiti con il corpo intero.

Sul piano operativo Spatola osserva che il fenomeno lettrista non è spiegabile senza che si tenga conto della *scrittura automatica* dei surrealisti[70]; in effetti le costruzioni calligrafiche e il loro collegamento al fonetismo asemantico sono la diretta emanazione di una gestualità che segue gli impulsi dell'inconscio, talora anche con funzione catartica. D'altro canto, i lettristi non ignorano la lezione dada; rifacendo un passo indietro, infatti, ritroviamo nel manifesto della *Poesia coerente* di Kurt Schwitters (1887-1948), insuperato autore nel campo della creazione fonetica, un'anticipazione del Lettrismo quando dichiara che il materiale della poesia è la lettera e non la parola. Ma lo scenario del dopoguerra offrirà una situazione molto diversa da quella degli anni in cui si erano sviluppate quelle avanguardie. Il panorama si arricchisce della dimensione scientifica offerta dalla linguistica e dalla semiotica, che tanta parte avranno in tutta la seconda metà del XX secolo. Al centro della ricerca poetica c'è la fisicità del dato linguistico. I nuovi strumenti di comunicazione spingono a definire altri parametri del segno poetico, inteso nell'accezione più estensiva.

> Così, non a caso, quando per la prima volta sembra prospettarsi qualcosa che trascende la tradizione della poesia e della pittura in senso 'se-

> gnico', ci troviamo di fronte alla 'lettera'; una semplice lettera alfabetica intesa come momento iniziale di una strutturazione linguistica che coinvolge tanto il campo fonetico quanto quello visuale, basandosi soprattutto su una concezione fisica dei materiali che usa.[71]

Osserva Spatola che il tentativo dei lettristi "nasce dalla convinzione che la poesia e la pittura siano la stessa cosa e che l'abolizione della parola equivale all'abolizione della triade punto-linea-superficie che costituisce il fondamento dell'astrattismo. Il movimento lettrista si pone così il problema dell'invenzione di una nuova tavola di valori – basata sulla lettera segno – che permetta l'eliminazione della tradizionale contrapposizione tra figurativo e non figurativo, per un'arte veramente totale"[72]. Per Spatola "I poemi di Altmann, di Maurice Lemaître, di Isidore Isou, di Roland Sabatier o di Jacques Spacagna si possono considerare realizzati solo quando il momento sonoro e il momento lessicografico sono completamente fusi. Lo strumento principale di questa fusione è la voce umana, usata in tutte le sue possibilità, naturali e forzate, molto al di là, naturalmente della mera dizione"[73].

Nonostante il manifesto del '42, l'atto di nascita del lettrismo è segnato dall'azione diretta più che dalla trattazione teorica. Nel 1946, Isou e Gabriel Pomerand danno una lettura pubblica che suscita sconcerto nella critica e nell'audience; qualche settimana più tardi l'evento è coronato da un gesto polemico dei due al Teatro Vieux-Colombier, dove interrompono una conferenza di Michel Leiris che precede la rappresentazione de *La Fuite* di Tristan Tzara. L'azione desta l'attenzione di altri giovani artisti. François Dufrêne aderisce subito al movimento, mentre nel 1949 si uniranno al gruppo Gil J. Wolman e Jean-Louis Brau, ai quali l'anno dopo si aggiungerà Maurice Lemaître.

> I primi esempi isouiani di poesia prelettrista e lettrista mostrano un intenso lavorio sui fonemi e sulla 'particella poetica e musicale', e si compongono in una forma lineare di suddivisione in 'versi'. I poemi *Swing*,

> *Tango* e *Valse* sono invece strutturati come veri e propri spartiti musicali, così come la sinfonia *La guerre*, che è una fra le opere più compiute di Isou, per la corrispondenza precisa fra la realizzazione gestuale e il 'contenuto' fonetico, che 'regge' fino all'ultima pagina.[74]

Osserva Franco Verdi che:

> Il lettrismo è una dottrina dell'indistinzione pratica delle arti, o della confluenza delle arti che dir si voglia. Si è impegnato nella costruzione di una nuova 'langue': proprio nel senso indicato dal De Saussure come sistema astratto di regole e convinzioni istituzionalizzate in base alle quali gli atti di 'parole' possono realizzarsi ed essere compresi. Soltanto, e non è di poco conto, tutto avviene sul piano del *significante*, essendo il *significato* completamente defenestrato.[75]

Questa disgregazione del significato, operata con una violenta aggressione al "corpo" della parola, si raccorderà gradualmente ad un più ampio progetto di trasformazione della sensibilità attraverso l'affioramento del dato soggettivo, la sua dispersione, fino alla totale dissoluzione del soggetto. L'"Internazionale lettrista" (1952) di Brau, Wolman e Guy Debord (nata dall'originaria compagine) e successivamente l'"Internazionale situazionista" (1957) dello stesso Debord porteranno alle estreme conseguenze questo disegno eliminando completamente ogni separazione tra vita e dimensione estetica, tra attività rivoluzionaria e pratica artistica, alla ricerca di un metodo di vita, che potrà spingersi fino ad una sorta di azionismo nomade. Ma i Cinquanta sono anche gli anni del Concretismo. Oyvind Fahlström redige in Svezia il primo manifesto della Poesia concreta nel 1953 (*Manifest för Konkret Pœsie*), che passa del tutto inosservato. Intanto Augusto e Haroldo De Campos e Decio Pignatari fondano nel 1952 il gruppo *Noigandres*; pubblicano nel 1955 poemi concreti nell'Antologia Noigandres e nel 1958 il *Piano-pilota per la poesia concreta, 1953-1958*[76], dove, presupponendo che il ciclo storico del verso sia definitivamente chiuso,

assegnano allo spazio grafico valore di elemento strutturale per la poesia. Lo sviluppo lineare del tempo (tempo della scrittura come della lettura, della narrazione come del ritmo) viene sostituito dalla struttura spazio-tempo che innerva rapporti visuali con valore sintattico. In questo quadro si concentra l'attenzione sul concetto di ideogramma, inteso come metodo compositivo basato sul rapporto diretto e analogico degli elementi contro quello logico-discorsivo. Le parole sono oggetti in relazione nello spazio-tempo. Il loro valore è dato dalla loro forma visuale, dal suono e dalla carica semantica. La Poesia concreta è un oggetto a se stante che comunica la propria struttura. Per questo si pone come realismo compiuto, contro la soggettività edonistica e contro la poesia che interpreta sensazioni e promuove espressioni. La Poesia concreta si pone pertanto come pura arte generale della parola, che crea e risolve problemi esclusivamente sul piano del linguaggio sensibile. È l'esaltazione delle caratteristiche fisiche della poesia. Si aggiunge e/o sostituisce all'immagine mentale della poesia una dimensione materica che, in prima istanza, è data dal peso e dalla qualità del corpo tipografico, dalla sua organizzazione spaziale e dal suo farsi immagine. Si tratta di considerare lo spazio come luogo reale d'azione e non come semplice supporto su cui fissare dati che alludono ad altro. La pagina diventa una sorta di teatro dello spazio-tempo, dove la forma della parola agisce tra il detto e il non detto. Ovviamente i concretisti si richiamano alle "subdivisions prismatiques de l'idée" espresse da Mallarmé e all'intuizione di Apollinaire quando auspica che l'intelligenza si abitui a comprendere "synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement"; ma, nello stesso tempo, invocano Ezra Pound per il suo metodo ideogrammatico, James Joyce per la sua interpretazione organica dello spazio-tempo, Cummings per l'atomizzazione verbale e per la sua tipografia fisiognomica.

Parallelamente al gruppo brasiliano, si muove Eugen Gomrin-

ger[77] con le sue "costellazioni"[78] che si pongono come "pensiero oggettivato" e "gioco del pensiero".

> La costellazione è il più semplice modello visivo di poesia costruita sulla parola: comprende un gruppo di parole come una costellazione un gruppo di stelle. È un ordinamento e contemporaneamente uno spazio aleatorio di quantità invariabili.
>
> La costellazione è costruita dal poeta che determina lo spazio, il campo di forze e allude alle molteplici possibilità [...]. Con la costellazione qualcosa è introdotto nel mondo. Essa è una realtà in se stessa e non un poema che tratta di...[79]

In realtà il Concretismo è elaborato contemporaneamente da numerosi gruppi ed artisti isolati in tutto il mondo. Il fenomeno coinvolge l'Europa, l'America, l'Oriente. Qualche nome: Max Bense in Germania, Bob Cobbing in Inghilterra, Paul De Vree in Belgio, Carlo Belloli in Italia, Heinz Gappmayr in Austria, Kitasono Katue in Giappone, Mary Ellen Solt negli Stati Uniti, Jirí Kolár in Cecoslovacchia dove propone la sua *poesia evidente*[80]. In Francia, sia pure con modalità differenti, si riferiscono al concretismo internazionale un discreto numero di autori. Tra i più importanti sono da ricordare Pierre Garnier e sua moglie Ilse che propongono lo *Spazialismo*, Henri Chopin e Bernard Heidsieck, che si muovono intorno alla *poesia sonora*, Jean-François Bory e Julien Blaine.

Nei primi anni Sessanta, insomma, c'è un gran fiorire (e rifiorire) dell'attività verbo-visiva e di numerose altre modalità espressive che, partendo da essa o subendone l'influenza, si sviluppano in territori diversi coinvolgendo anche gesto e suono ed esaltando quella sostanziale integrazione dei linguaggi che senza dubbio ha segnato uno dei passaggi fondamentali della ricerca artistica; ci riferiamo alle pratiche del libro-oggetto e del libro d'artista, della videopoesia, delle installazioni, della performance, della mail-art, della computer poetry, ecc. Una svolta significativa al dibattito teo-

rico è fornita da Dick Higgins (1938-1998). L'artista mette in rilievo, in area Fluxus, ma con ampie ripercussioni in numerosi ambiti di ricerca, la differenza tra *mixed-medium* e *intermedium*, riferendosi con il primo termine ad un oggetto artistico in cui il fruitore è in grado di distinguere i vari aspetti linguistici (verbale, visivo, sonoro, ecc.) e con il secondo termine ad un'opera in cui l'integrazione dei linguaggi viene completamente attuata[81]. I diversi elementi si fondono in un unicum che non permette letture differenziate.

Negli anni Sessanta, le implicazioni teoriche dei concetti di *intermedium*, *intercodice*, *interlinguaggio* moltiplicano i percorsi di ricerca, sia relativamente alle tecniche che alle poetiche. Le attività artistiche sfumano l'una nell'altra e si concentrano in zone-limite che favoriscono nuove tipologie linguistiche ed espressive. Per settori di sperimentazione che già applicavano sul piano tecnico principi di taglio intermediale, pur non possedendone una chiara coscienza sul piano teorico, è l'occasione per l'apertura di nuove e insospettate prospettive di sviluppo: all'idea di *categoria* viene sostituita quella di *continuità*, non trascurando le esperienze storiche dell'avanguardia e, nello stesso tempo, considerando attentamente la lezione di chi, come John Cage, aveva integrato fin dai primi anni Cinquanta il proprio lavoro con alcuni aspetti della tradizione futur-dada.

In Italia sono in molti a registrare criticamente i sintomi di questa situazione. Sul fronte "verbo-visivo" Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti[82], fondano a Firenze con altri artisti il *Gruppo 70*; sul versante della *Poesia sonora* e *performativa* si muovono i poeti Adriano Spatola[83] e Arrigo Lora Totino[84], entrambi già impegnati nell'area della *Poesia concreta*[85]. Ma la *scrittura visuale* fiorisce anche a Genova, con Anna e Martino Oberto, Ugo Carrega e Corrado D'Ottavi, a Roma, con Mario Diacono ed Emilio Villa (che nei primi anni Cinquanta aveva lavorato al "Museu de Arte" di São

Paulo ed aveva avuto contatti diretti con il gruppo "Noigandres"), a Napoli, con Stelio Maria Martini e Luciano Caruso, a Brescia con Sarenco, dove il gesto poetico provocatorio si carica di forti tensioni politiche al di fuori di ogni schema precostituito.

Per Miccini e Pignotti la poesia "lineare" non sembra sufficiente a sviluppare in chiave sinestetica quella contaminazione tra codici espressivi diversi che era stata il terreno di battaglia delle avanguardie storiche. Ma non si tratta né di riprendere quei modelli, né di recuperarne il senso; l'esperienza nasce nei primi anni '60 dalla considerazione che ormai è in atto nella comunicazione sociale un nuovo "volgare": il cosiddetto linguaggio dei mass-media[86]. Nascono così le prime "poesie verbo-visive" (1962) che intrecciano parole e immagini. Si tratta di un ricalco semantico di quanto è prodotto dalla civiltà dei consumi e di quanto è dilapidato nel campo della comunicazione, cioè di un tentativo di risarcimento estetico, di un nuovo stile. Si parla addirittura di uno "stil novo".

Nel 1963, nell'ambito del *Gruppo 70*, viene coniato il termine *Poesia visiva* che sarà poi adottato dalla generalità degli operatori anche stranieri. In Francia diventa *Poesie visuelle*.

Alle tecniche grafiche e tipografiche si preferisce il collage, il montaggio di testi e di immagini prese dai rotocalchi e dalla pubblicità. Viene condotta sul piano poetico una battaglia per il rovesciamento dell'estetica dei media. L'obiettivo è quello di contestare il sistema utilizzandone le stesse armi. La *Poesia visiva* osserva e digerisce metodi e tecniche mass-mediatiche, ne analizza le strutture formali che recupera e assume a modello, ma nello stesso tempo ne denuncia il ruolo negativo nel contesto sociale. "È una fase di scontro aperto, nel quale la Poesia visiva attua una vera e propria *guerriglia semiologica*: spiazza messaggi e significati, li ribalta, li cambia di segno"[87].

D'altra parte la stessa Poesia visiva nasce all'insegna dello spet-

tacolo, non semplicemente come poesia da vedere, ma come forma artistica che scardinando la logica del logocentrismo mette in scena una parola che, attraverso il rapporto con l'immagine e con la sua stessa immagine (tipografica, calligrafica, pubblicitaria, ecc.), si fa corpo e gesto. Scrive Achille Bonito Oliva:

> La parola acquista [...] una forza declamatoria direttamente proporzionale all'incidenza della composizione tipografica, grafica ed anche oggettuale della pagina. L'impulso del poeta è quello di fare della poesia un evento artistico totale, capace di implicare dentro di sé il precipitare del tempo sulla superficie della pagina [...]. Lo sconfinamento verso una dimensione totale dell'arte produce un allargamento della rappresentazione plastica, uno sfondamento della produzione settoriale e specifica che da una parte rimanda alla musica e dall'altra al teatro. L'effetto è la parola totale, capace non soltanto di raccontare se stessa ma anche di farsi guardare, diventare architettura e costruzione visiva, suono ed eco figurativa di una tensione poetica che utilizza i materiali di molte tradizioni specifiche per approdare ad un'immagine percepibile come volontà e rappresentazione di un universo autonomo.[88]

Anche Adriano Spatola, che vive con partecipazione quei momenti così carichi di fermenti e di tensioni, apre il suo *Verso la poesia totale* ponendo immediatamente l'accento sulle nuove realtà:

> Il teatro si fonde con la scultura, la poesia diventa azione, la musica si fa gesto e nello stesso tempo usa, nella notazione, procedimenti di tipo pittorico: termini come 'happening', 'environment', 'mixed media', 'assembalge' sono indicativi di questa situazione culturale.[89]

Egli mette inoltre bene in evidenza il fatto che i fenomeni di "confusione" delle arti non rappresentano pure sommatorie, ma costituiscono eventi dinamici, interattivi, altamente imprevedibili: non si tratta di sovrapposizione inerte, bensì di simultaneità produttiva. Le operazioni interattive provocano infinite modificazioni negli elementi, spesso inafferrabili, mentre si affacciano all'oriz-

zonte nuove forme artistiche, pienamente autonome, anche se ampi settori dell'arte e della critica ancora arroccati su categorie aristoteliche oppongono una dura resistenza.

Proprio Adriano Spatola è responsabile della creazione di una rete di relazioni interartistiche che favoriscono proficui scambi internazionali, in particolare con la Francia. Maurizio Spatola scrive a questo proposito:

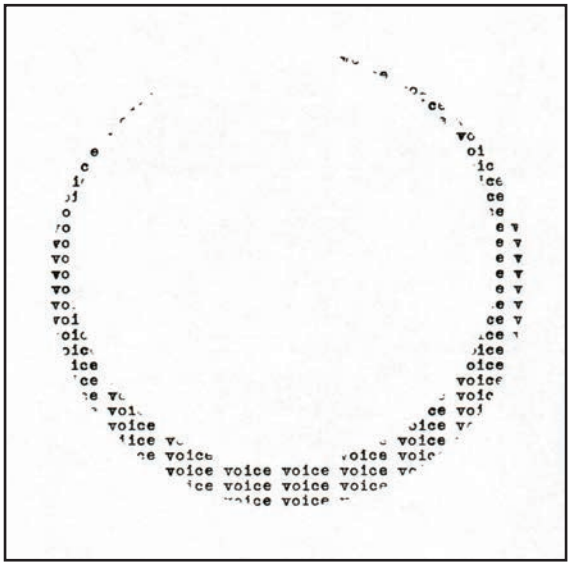
> Mio fratello non aveva perso tempo ed era entrato senza esitazioni nel ribollente fiume di questa ulteriore sperimentazione artistica e letteraria, alimentato tanto da grandi correnti globali come quella del movimento Fluxus, quanto da piccoli affluenti locali come la Neoavanguardia italiana [...]. In un paio d'anni Adriano era entrato in fitta corrispondenza con tutti i maggiori esponenti di questa rete di "tentativi e tentazioni" [...], da quelli storici [...] ad alcuni coetanei attivissimi, tra i quali spicca il provenzale Julien Blaine, che aveva già pubblicato un paio di riviste intese a erodere il predominio professorale, anche se formalmente ribelle, degli scrittori di "Tel Quel" [...]. Notevole importanza ebbe anche la rivista "Où", curata da Henri Chopin, che conteneva un disco con esempi di poesia "fonetica".[90]

Per Pierre Garnier (1928) la lingua è materia sonora e visuale. Lo spazio ne esalta le qualità dinamiche, crea tensioni e vibrazioni, libera le energie potenziali, amplifica quelle in atto. Fin dai primi anni Sessanta, Garnier è alla ricerca di nuove sintassi, di nuove strutture linguistiche che si pongano come strumenti di animazione di spazi di comunicazione esterni alle codificazioni correnti.

Nel suo piano pilota dello Spazialismo[91] (1963) egli non intende la pagina come mero supporto, ma come spazio d'azione entro il quale costruire il poema: il gesto inscritto nello spazio della pagina acquista valore poetico e infonde energia alle lettere, alle sillabe, alle parole che vengono ad essere organizzate grazie a nuovi procedimenti sintattici di tipo geometrico. La poesia lascerà trasparire il suo valore materico e si porrà come oggetto. Pierre Garnier si

soffermerà addirittura sulle valenze "topografiche" della parola scritta. Egli scrive nel suo storico manifesto[92] che certe parole hanno "topografie" mirabili per chi sa vederle.

Pur puntando sul ruolo fondamentale della percezione visiva, il lavoro di Garnier resta comunque essenzialmente e squisitamente poetico. Non scivola mai sulla pittura. E più volte sostiene che la poesia visuale non è una forma di alleanza tra la poesia e la pittura, ma è poesia allo stato puro. Egli individua nello spazio visivo uno straordinario campo per l'attivazione di relazioni poetiche. Anzi, lo sceglie come vero e proprio dato strutturale. Parole, fonemi e lettere sono sorrette da invisibili nervature spaziali, che, in un reciproco gioco di sostegno, sono lanciate e rilanciate dallo stesso materiale verbale. Le parole si dispongono come grumi di senso che si animano grazie a relazioni geometriche purissime. Chiare. Trasparenti. Si tratta di parole-oggetto che inglobano in sé i caratteri delle geometrie suggerite dalle relazioni che le innervano. Si tratta di disposizioni spaziali che generano tensioni, di rapporti geometrici che finiscono per divenire "parola". Si tratta di incontri, di scontri, di fusioni e diffrazioni, di rispecchiamenti, di associazioni e divergenze, di coniugazioni eteree e di nodi materici, di legami visibili e invisibili. Si tratta di forme poetiche che esaltano lettere e parole, da intendere come eventi o da afferrare come oggetti. A partire dai suoi primi "poèmes à voir" lo spazio è il campo di forti impatti o di levità inconsuete, di concrezioni o di evaporazioni, di condensazioni o di polverizzazioni, di tagli accorti e ritagli a sorpresa, di allineamenti, di sovrapposizioni, di slittamenti, di scomposizioni e ricomposizioni, di snodi, di stratificazioni che generano sonorità ottiche, di guizzi, di sciami, di animazioni. È come se le parole fossero messe in scena. E infatti si animano sulla pagina assumendo ruoli precisi, talora con valore mimetico, talaltra con valore simbolico, spesso con taglio bruitista e con valenze sonore. Si tratta di parole che, anche quando appa-



Ilse e Pierre Garnier, *Othon III – Jeanne d'Arc*

iono cristalline e leggere, lasciano trasparire tutto il peso e lo spessore delle dinamiche del linguaggio, il senso del tempo, la densità sensuale e misterica di un universo di segni e di suoni che hanno tratto origine nelle più lontane oscurità (chissà dove, chissà quando) nei meandri di visceri e di cervelli, mentre la natura rilasciava i primi bagliori di cultura. Quei misteri stretti nelle parole possono illuminarsi, talvolta, proprio grazie alle sollecitazioni delle relazioni geometriche in atto. Possono scattare scintille a sorpresa. Potrebbero essere avvertiti suoni inauditi. Si scorgono profili imprevedibili. Sullo skyline delle parole e delle loro geometrie interne ed esterne la "lettura" attiva metamorfosi che scavano nelle forme liberando sensi nuovi. I testi denunciano la loro mobilità e, comunque, stimolano la partecipazione del "lettore", che deve lasciarsi "impressionare" da sollecitazioni psico-fisiche. Nell'opera di Pierre Garnier, infatti, svolge un ruolo importante l'aspetto cinetico di molte composizioni, per dinamiche interne o esterne alla

materia verbale. In ogni modo, la partecipazione attiva del "lettore" è richiesta esplicitamente dall'autore e talvolta è addirittura teorizzata.

In diverse occasioni le parole si sganciano dalla bidimensionalità del piano. Per esempio quando i dati volumetrici implicano nuove articolazioni sintattiche, come nei cosiddetti "poemi geometrici", quando gli elementi tridimensionali vengono evocati attraverso l'applicazione di tecniche di geometria descrittiva elementare, o nel "Jeu de cubes" (1985), dove gli sviluppi di superfici cubiche, da ritagliare e montare, ospitano su ciascuna faccia giochi testuali plurilinguistici nei quali si esaltano i contenuti poetici delle singole vocali o consonanti. Garnier sostiene che le vocali sono "attive" di per se stesse. Del resto la lezione di Rimbaud è da lui costantemente tenuta in gran considerazione. Le vocali recano connotazioni e aureole visive e acustiche, evocano colori e vibrano di sonorità dense, pregnanti, multiple. Hanno la capacità di apparire sempre fluide, pur mantenendo la loro specificità materica. Garnier evidenzia molto bene questi concetti soffermandosi sull'*Album à colorier* (1986) di sua moglie Ilse (1927), anche lei dedita con grande finezza alla "poesia dello spazio". Il poeta nuovo (così come il suo "lettore") deve acquisire una specifica coscienza spaziale. In questo modo la matericità della parola esalterà, paradossalmente, la sua valenza trascendente, poiché è proprio nella dimensione spaziale che essa si rivela come sinonimo di purezza assoluta. La parola ha valore in sé e non rimanda ad altro da sé. In questa ottica il poema apparirà "mobile", sia dal punto di vista visuale che concettuale, attraverso aperture e profondità prospettiche tutte interne al testo stesso, senza alcuna sortita esterna. Da qui trae origine il senso delle scelte strutturali (e formali) operate puntando sulla parola-oggetto, spesso con interventi quasi chirurgici, altre volte giocando sulla plasticità della ripetizione o sullo sconcerto della permutazione. Addensamenti, convergenze,

concertazioni, focalizzazioni, ma anche smembramenti, sono messi in atto in una fantamagorica quanto elementare partita di vibrazioni, di costellazioni, per dirla con Gomringer, che sottolineano la reciprocità delle influenze tra parola e spazio. Lo spazio determina il valore dei corpuscoli disseminati in libere figurazioni. E le costellazioni di corpuscoli determinano la valenza dello spazio stesso. È un modo di concepire la sintassi e di sostenere il valore in sé della poesia. Come dice Gomringer, con la costellazione si mette qualcosa al mondo: la costellazione è una realtà in sé e non un poema su qualche altra cosa.

Come nei *poemi meccanici* si disegnano paesaggi improbabili, muovendo dal visibile all'invisibile, attraverso la crescita progressiva di raggruppamenti di corpuscoli di lettere, di fonemi, procedendo dal silenzio all'eco, così si disegnano spazi acustici, deformando la geometria dello spazio per entrare nel flusso polidimensionale del tempo, che si fa spazio "altro", spazio "oltre", al di là di qualsiasi limitazione plani-volumetrica. E con lo spazio sonoro si entra in una dimensione di nuova plasticità. Quella che, con fluidità, privilegia le sequenze in fuga.

Nella poetica di Pierre Garnier (e di Ilse, che in quest'ambito ha svolto un ruolo teorico e creativo molto importante) uno dei fondamenti della poesia è addirittura il "soffio". Esso "trasforma il corpo in luce", attua la metamorfosi del "sangue pesante" in fluido etereo[93]. Il soffio è un elemento di comunione tra la corporeità e l'incorporeità. Con evidente riferimento alchemico, Pierre Garnier lo paragona ad una ruota folgorante che nel suo movimento, da una parte affonda nel secco o nel putrido della terra, ma dall'altra sfiora "il cielo, le ali, gli angeli"[94]: il soffio consuma i corpi; l'universo poetico è dato dallo svuotamento dell'universo stesso; là il corpo deve essere reinventato. Scrive ancora Garnier: "Io chiamo poesia la conoscenza del soffio". E poi: "Io respiro, dunque l'universo è [...]. E se l'universo è, io posso rein-

ventarmi": reinventarmi in quanto parte dell'universo che io stesso ho disegnato. L'energia del soffio, la potenza del respiro dà al poeta la possibilità di creare nuovi universi. La *Sonie* (1963), nuova arte del suono, deve superare la barriera dei linguaggi per riscoprire, invece, l'energia del linguaggio stesso. La *Sonie* deve rinunciare all'espressione per farsi pura energia. Per Garnier il soffio è essenza plasmabile significante. Annullando la poesia del verso tradizionale, fatto di parole, di frasi articolate linearmente, il poeta sostiene la necessità di ridefinire radicalmente gli spazi creativi abbattendo qualsiasi convenzione; ma il soffio non viene utilizzato in senso riduttivo, semplificativo delle strutture poietiche; al contrario esso deve amplificare gli spazi, allargare gli orizzonti. A partire dal soffio può essere reinventata una lingua, con una nuova sintassi, con nuove strutture compositive che non saranno più organizzate secondo la triade soggetto-predicato-complemento. A partire dal soffio possono nascere un altro corpo, un altro spirito, un'altra lingua, un altro pensiero. "Posso reinventare un mondo e reinventarmi", liberando la poesia del proprio peso, del peso delle frasi e delle parole. Il soffio è energia, vibrazione, ondulazione, radiazione. E qui non può non sovvenire il concetto bruniano di "spiritus" quale soffio vitale, quale respiro universale[95].

Essendo riuscito a captare tutta la "magia" del soffio come sostanza sonora, grazie all'uso del magnetofono, che tanta parte ha avuto nella poesia sonora dei primi anni, Pierre Garnier non si accontenta e aspira ad ulteriori impalpabili universi creativi e comunicativi. "Posso attendere adesso. Attendere finché macchine nuove non permettano di lavorare con un soffio più profondo del soffio stesso, con le energie, le onde". Egli intravede l'esplosione di un nuovo universo tecnologico, di una nuova civiltà in cui onde e vibrazioni si pongano come medium comunicativo diretto, senza "l'intermediazione pesante del linguaggio", superando l'idea stessa di oggetto sonoro. Come se si pensasse ad un mondo del silenzio,

ad un mondo oltre i limiti del suono, di cui il soffio rappresenta un confine, dove si possano sfruttare le cariche elettromagnetiche del corpo e le vibrazioni telepatiche della mente per il raggiungimento di singolari empatie comunicative: un mondo immateriale, fatto di pura energia, nel quale i soggetti si perdono nella purezza del flusso della comunicazione.

La poesia del soffio di Ilse e Pierre Garnier è il luogo in cui il germe stesso della cultura affonda le sue radici nella natura. La *Sonie* è concreta perché sfugge all'enunciazione del pensiero, alla spiegazione che la lingua continuamente dà di se stessa. "Ma – dice Pierre – noi dobbiamo andare oltre, dobbiamo superare l'idea di oggetto sonoro, l'idea stessa di opera."[96]. La *Sonie*, dice Ilse, introduce il concetto di *poème-action* come momento-movimento strutturale che trasmetta in memoria l'impronta della propria struttura[97]. Appare, così, ben netta l'aspirazione ad una vera e propria "ricostruzione dell'universo" intendendo la voce come fondamento, come elemento vitale, come *corpus* e *spiritus*, come *anima* e *animus*, come ricongiungimento di Eros e Thanatos, come *flatus* androgineo, come energia organizzatrice, come catalizzatore metamorfico, come alito trasformatore. Il soffio vivificante, che rappresenta anche la messa in vibrazione dei grumi verbali nello spazio visuale, si pone, dunque, come vera e propria pietra filosofale. Ma tutto sarà e non sarà, come la parola che "esiste e non esiste ... che non esiste e esiste non esistendo affatto [...]. Così è la parola di cui mi servo per costruire il mio poema che, a sua volta, è fatto di parole e non è fatto di parole. Sì e no, in una perpetua oscillazione sulla pagina. Essere e non essere. Questa è la risposta"[98].

Henri Chopin (1922-2008) è un funambolo del magnetofono multipista, un moltiplicatore di voci, un proliferatore esponenziale di suoni corporei, un mago dell'amplificazione, un giullare del ritmo. Partendo dalle "particulae" sonore pressoché inavvertibili

che pervadono i sentieri dell'organismo, talora microfonando direttamente organi fonatori e non, riesce a congegnare aggressivi concerti di poesia dove il suono assume consistenza materica; sa ingigantire magistralmente l'universo microacustico, rendendolo palpabile e trasferendogli addirittura valori cromatici, come se il tutto fosse filtrato attraverso un enorme caleidoscopio delle sonorità.

"Con le ricerche elettroniche – scrive Chopin – la voce è diventata finalmente concreta"[99]. D'altra parte, ben al di là delle emissioni semplicemente parlate, essa è "portatrice di un corpo che non cessa mai di essere attivo, quel corpo che è la sua macchina specifica"[100]. Chopin afferma che senza l'elettricità la *poesia sonora* non sarebbe mai potuta esistere e nota che l'esiguo numero dei fonemi di base utilizzati correntemente possono produrre, se sottoposti alla manipolazione elettronica, più di 400.000 variazioni vocali[101]. In realtà, con le più recenti apparecchiature il numero sale vertiginosamente: è praticamente infinito. Nello stesso tempo, ricollegandosi alla tradizione performativa e/o parateatrale, che appartenne anche alla poesia fonetica, il campo d'azione privilegiato della *Poesia sonora* non resta circoscritto al nastro magnetico finché, anche in ragione della sua stessa valenza corporea, la voce non si confronti con altri codici espressivi. Ed ecco, allora, che Chopin si propone in concerto e nervosamente articola il suo corpo minuto per dirigere i tecnici che operano al mixer, arricchendo, così, la scena sonora di ulteriori valenze spettacolari.

La voce si fa segnale del gesto interiore, dove gli impasti sonori si pongono come significative presenze al di là di ogni convenzione linguistica. Chopin è decisamente contro la parola e pone il suo lavoro al di là della lingua. Egli fa parlare la voce, quella voce che l'elettronica ha reso finalmente "concreta".

Il suo interesse per la poesia subisce una svolta decisiva nel 1955, quando acquista un piccolo magnetofono portatile. L'appa-

recchio può aprire nuove prospettive alla poesia. Attraverso le prime registrazioni Chopin trova la sua voce interessante, ma non i suoi testi. Opta, pertanto, per la pura vocalità. Del resto aveva già fatto le sue precise scelte in campo letterario. Nel '52, infatti, aveva dato fuoco a tutte le poesie scritte fino ad allora. Questo è da lui considerato il suo primo vero atto poetico. D'altra parte i segni dell'estrema radicalizzazione, alimentata anche dal rapporto con la tecnologia, sono contenuti sia nella sua poetica, sia nella sua stessa biografia. Affascinato dai clamori delle feste contadine e dai clangori della guerra racconta: "Fu allora che, avendo l'uomo capacità di ricostruire al di là delle più tristi rovine politiche, fu allora che disciplinammo questa materia concreta e sonora e che facemmo dei nostri organi le basi per le dismisure sonore misurate, ma non codificabili, volendo evitare la notazione"[102].

Nel 1952 attraverso la visione del film *Traité de bave et d'éternité* scopre Isidore Isou e nel '53 incontra Altagor (1915-1994), nemico giurato di Isou, che porta avanti ininterrottamente dal 1948 il suo *Discour absolu*, una pièce verbo-sonora, dove alla densità del gesto calligrafico corrisponde una scansione prosodica in funzione di un linguaggio analogico, imitativo di quello corrente[103]. La sua è una scrittura marcatamente rituale che imprime sulla resa sonora un'atmosfera magica e bizzarra. Nel 1957 Chopin tenta di gestire un difficile rapporto con i lettristi, ma è con François Dufrêne, voce del "traité" di Isou, che si trova in sintonia. Verso la fine degli anni Cinquanta, infatti, Chopin si affaccia alla ribalta degli ultralettristi, gruppo formato da una costola del movimento di Isou, ispirato alla poetica del grido di Artaud e animato da Dufrêne. Per gli ultralettristi la voce rappresenta l'energia interna necessaria ad alimentare la rete delle relazioni con il mondo. L'energia vocale rappresenta la vita stessa. Tra gioco ed ironia, rito e psicodramma, beffa e impegno civile, la voce segna passo per passo la loro esistenza e il loro ruolo di artisti. Il gruppo si concentrerà sulla ma-

teria fonica prelinguistica; impastando la vasta gamma di rumori degli apparati fonatori, essi rinunceranno alla scrittura, optando per la composizione diretta al magnetofono, come nei *Crirythmes* dello stesso Dufrêne, nei *Megapneumes* di Wolman, nelle opere di Brau, e in quelle di Chopin, spirito indipendente che acquisisce immediatamente una specifica coscienza tecnologica, producendo "audio-poemi" per i quali la manipolazione del nastro si pone come fattore primario.

Chopin utilizza echi, riverberi e variatori di velocità per il trattamento della materia fonica. La stagione della *Poesia sonora* era avviata. Gli strumenti di registrazione, che furono episodicamente utilizzati da Marinetti per le sue declamazioni, segneranno profondamente gli sviluppi della nuova sperimentazione poetica. Quella "letteratura del disco fonografico" preconizzata da Moholy-Nagy era finalmente diventata realtà[104].

La poesia della voce, che Jacques de la Villeglé, forse per primo, definisce "sonore" nel 1958 a proposito dei "crirythmes" di François Dufrêne[105], si orienterà su due differenti piste che spesso s'intrecceranno con interessanti effetti spettacolari: l'una incentrata sull'uso delle tecniche di registrazione, tutta proiettata verso l'esplorazione degli spazi acustici dell'elettronica, l'altra legata alla performance, tesa alla piena affermazione della dimensione orale e del rapporto diretto con il pubblico. Si tratta di importanti anni di sperimentazione nei quali viene assimilata l'esperienza delle avanguardie storiche e vengono lanciate le basi per la ricerca della nuova era dell'elettronica.

Nel 58, Chopin, incontra Michel Seuphor e Pierre Albert-Birot, con il quale ha un rapporto conflittuale, Marcel Janko e Raoul Hausmann, rifugiato a Limoges in povertà, alloggiato in un appartamento il cui fitto è generosamente pagato da Hans Arp. Nel 1959 fonda la rivista "Cinquième Saison", che nel '64 diventa "OU", pubblicazione che contiene testi, immagini e materiali so-

nori in vinile. La rivista accoglierà i più significativi autori in quel settore, da Dufrêne a Bernard Heidsieck, da Sten Hanson a Bob Cobbing, da Brion Gysin a William Burroughs, da Ladislav Novak a Mimmo Rotella. Ma Chopin, intrepido e raffinato precursore dei tempi, non si limita a coltivare la sfera creativa della poesia sonora. È anche artista visivo, grafico, tipografo, performer, regista, editore e promotore artistico indipendente. Chopin resta un importante punto di riferimento per più generazioni di artisti sia sul fronte della poesia del suono, sia su quello della poesia dell'immagine. Sono da ricordare le sue "sculture magnetiche" e i suoi "dattilopoemi", tessiture "concrete" di lettere battute a macchina dove spesso il dato visivo sollecita letture ai limiti dell'impossibilità, ponendosi come una sorta di partitura-visiva che offre all'occhio tessiture fonetico-bruitiste; insomma: il visivo si perde nel sonoro, specialmente perché, nell'opera di Chopin, sia l'uno che l'altro vengono organizzati sulla base della loro fisicità.

Poesia visiva e poesia sonora possiedono numerose affinità riscontrabili nelle tecniche compositive, nelle strategie operative, nei presupposti teorici. Un territorio di confine, dove le esperienze dei due mondi si sovrappongono, è dato naturalmente dalla partitura di poesia sonora, nella quale il segno poetico è arricchito dalla tensione a superare i confini del foglio scritto, che diventa luogo di progetto o "di trascrizione di un'esperienza e di un gesto realizzati in un'altra dimensione"[106]. Di fronte agli *audiopoemi* e ai *dattilopoemi* di Chopin il fruitore è sollecitato da una parte dal suono, da una parte dalla forma visibile. L'audiopoema rifiuta l'imperativo del linguaggio non accettandone più la fonia come confine, bensì sceglie di articolarsi sulla genesi corporea e corporale del suono, così come il dattilopoema si fonda sulla materialità delle tessiture, nelle quali le lettere battute a macchina si organizzano secondo criteri che nulla hanno a che fare con l'universo della lingua. Lessico, grammatica e sintassi sono al grado zero, mentre la

qualità dei rapporti tra gli elementi è controllata visivamente. Osserva Paul Zumthor[107] come nel fruitore l'opera riesca a sollecitare un medesimo punto interiore, sia pure passando attraverso diversi canali sensoriali. "...sia attraverso l'orecchio che attraverso l'occhio, non è forse uno stesso luogo dentro di me che viene colpito? Non è forse un medesimo punto nascosto al centro? E da questo punto s'irradia, di ritorno, un richiamo informulabile e tanto più unico". Un prodigio di ordine sinestetico, sia pure legato alle prerogative polisensoriali del soggetto, è compiuto: l'occhio e l'orecchio sono stimolati da una voce sui generis che si organizza all'interno. Si tratta di sollecitazioni sensoriali diverse, di stimolazioni apparentemente senza rapporto, tuttavia "in profondità, uniche ... une ... non fosse altro che per il loro carattere comune", che è dato dalla loro stessa sensorialità, unica modalità d'esistenza che implica la presenza di un corpo e ne invoca la sua materialità vivente. In un certo senso è come se queste "scritture" fossero collegate ad un'interfaccia che ne consente la "lettura" su differenti piani sensoriali[108].

Queste voci interiori, sinestetiche, con valenza sensoriale, ma anche largamente mentali, si pongono in un'area di confine tra sonorità e visualità; con un paradosso rivelatore si potrebbe parlare di "sonorità visuale" o di "visualità sonora", dove l'orecchio è ausiliare dell'occhio e viceversa. Si tratta di voci doppie che muoiono nel loro mezzo specifico e rinascono in dimensioni non tratteggiate in precedenza, voci prodigiosamente orientate, frutto di sintesi alchemiche intermediali! Queste voci sono le maggiori responsabili di caratteristiche reazioni a catena che vengono innescate all'insegna della ricorsività, sia pure al di fuori della dimensione performativa. Le forme di poesia verbo-visiva, per esempio, e in particolare tutto il filone dei poemi-partitura ben si prestano al gioco di tale ricorsività, così come descritta e definita da Douglas R. Hofstadter nella sua "fuga metaforica su menti e macchine nello spirito di Lewis Carroll"[109], anzi direi che di questa fa un pre-

supposto tecnico, perché suo assunto principale è quello di costruire sistemi formali usando elementi di estrazione diversa, i quali, pur realizzandosi completamente attraverso l'articolazione di sostegni reciproci, tendono a configurarsi in sottoinsiemi autonomi, incorporati a quello principale.

Ci si trova, in pratica, di fronte ad una stratificazione di strutture, che può toccare punte di estrema complicazione quando i sistemi formali si annidano l'uno nell'altro in gran numero. Nel caso di operazioni "poietiche" riferibili a più codici e rivolte a più sensi, tali complicanze sono fisiologiche. Il modello di riferimento adottato per le costruzioni è labirintico. Ancora una volta, l'archetipo risulta efficace e funzionale all'illustrazione di un paradigma contemporaneo.

Scendendo a ricercare una definizione tipologica, ci si avvede che l'intreccio ha tutte le caratteristiche del *Piccolo Labirinto Armonico*, la composizione bachiana di cui Hofstadter si serve per argomentare i suoi discorsi sulla ricorsività.

Si tratta di un'opera sviluppata secondo melodie e accordi talmente ambigui che, allontanando l'ascoltatore dalla tonica, riescono a smarrirlo. La tensione provocata con questo accorgimento spinge chi ascolta a ricercare nella sequenza dei suoni un segnale che gli comunichi un ritorno alla fondamentale. Ma il centro di attrazione delle cadenze è continuamente spostato. E la "risoluzione" non arriva mai, con il risultato che attraverso la percezione di toniche secondarie, l'ascoltatore può solo credere ogni tanto di essere giunto alla conclusione, di essere padrone del brano, per accorgersi un attimo dopo, che sta navigando nel mare dei suoni senza alcun punto di riferimento.

Tutto ciò è molto simile a quanto avviene nella scrittura verbovisiva, nei poemi-partitura e in numerose forme di scrittura multimediale. Al primo impatto, che per lo più è visivo, l'occhio sembra trovare soddisfazione, fino a quando non si accorge che, all'interno dell'opera, svolgono un ruolo visivo anche segni di

estrazione molto diversa, come la parola o la notazione musicale. Successivamente questi elementi prestati al gioco figurale si fanno interpretare secondo i loro codici specifici. La parola si fa leggere. La notazione musicale rimanda ai suoni. Poi sono i suoni a porsi come parole e le immagini a porsi come suoni, e così via. Si aprono quindi dimensioni nuove, altri sistemi. La "lettura" avviene secondo fronti diversi e attraverso un costante confronto dei segni, ognuno dei quali si offre a più livelli interpretativi. Il percorso della percezione, allora, diventa molto tortuoso, fatto di andirivieni continui. E tutti i sensi possono venire coinvolti, direttamente o indirettamente, in questa avventura. Dietro gli esercizi di notazione si intercettano dimensioni aurali, dietro la parola si aprono veri e propri orizzonti sonori, così come agli eventuali valori materici e plastici di superfici e volumi potranno corrispondere sensazioni tattili.

Insomma, pur nel rispetto della bidimensionalità (o con accessi alla terza dimensione) l'opera verbo-visiva riesce ad innescare innumerevoli meccanismi, che rendono effetti di tale ambiguità da disorientare il lettore, il quale si troverà a dover sperimentare associazioni diverse, tentare decostruzioni e ricostruzioni, intraprendere svariati percorsi, nel tentativo di uscire dall'avventura che sta vivendo. È come se l'artista, novello Dedalo, avesse voluto realizzare per l'adepto lettore un labirinto dell'ambiguità sensoriale per il compimento di un percorso iniziatico.

Oggi queste situazioni si presentano diffusamente nello spazio della comunicazione, dal libro-game al gioco interattivo, dalla navigazione in rete alla lettura di un ipertesto, anche se, in realtà, pure la lettura di un semplice testo lineare costringe ad una serie di labirintiche scelte di percorso. Nelle forme verbo-visive le cose si complicano ulteriormente perché ci si trova a dover inseguire parole nelle immagini e immagini nelle parole. Lo slittamento dalla dimensione tipografica a quella elettronica permette al poeta di concepire la pagina come un vero e proprio spartito. Il *poème-partition*, per dirla con Bernard Heidsieck (1928), prevede un primo

stadio compositivo (scrittura, "messa in pagina", in cui sono indicati tempi e modalità esecutive) e un secondo stadio performativo. La pagina viene spesso "sfondata" in senso spettacolare: i segni si espandono nel tempo e nello spazio; parola e immagine si fanno voce e gesto: il corpo diventa il centro di un campo di forze magnetiche collegate al mondo; ogni battito, ogni pulsazione è un modo di permettere la comunicazione, di favorire collegamenti iper-estetici. Anche se nella performance si perde l'immagine del testo, Heidsieck sostiene la necessità di lasciare comunque al pubblico un'immagine dell'azione coerente con il testo.

> À l'égard du texte, enfin. Car il faut se souvenir en effet que si celui-ci va être «entendu», il va aussi laisser de lui une image, celle du Lecteur en train de dire son texte. Or c'est cette image, associée au texte entendu, plaquée sur le poème, qui va être, à tout jamais mémorisée par le public. Il s'agit donc, de par la façon de lire, de fournir au texte une image appropriée qui ne soit pas en contradiction avec son contenu et ses intentions. Chaque poème peut requérir un type de Lecteur différent. Celle-ci peut se faire assis, face au public, ou derrière une table, ou à genoux, ou debout, ou en marchant, ou de dos. Chaque choix a sa signification.[110]

Ma il corpo è anche recettore degli stimoli provenienti dal pubblico che immediatamente inscrive in se stesso. L'avvenimento performativo è collegato al contesto più di quanto non appaia. Ogni situazione esterna, ogni avvenimento casuale, tutto l'ambiente, che pure è influenzato dalla performance, influisce su di essa, che, a sua volta, riflette modificandosi all'istante. È un gioco di specchi operato contemporaneamente dal poeta e dal pubblico, che si esprime con piccoli segni, gesti di reazione anche minima, tratti espressivi, mormorii, silenzi, sospiri, respiri, applausi, fischi, micro e macromovimenti. Heidsieck lavora molto sul gioco degli specchi. Egli ricerca un contatto psico-fisico immediato, ma sottile, leggero. Niente gesti esagerati, niente sberleffi, bensì l'assunzione composta di un atteggiamento figurale che si protende e si ritrae

alternando micromovimenti carichi di tensione. Un atteggiamento simile è adottato da Heidsieck nei confronti dei propri testi, sempre intelligibili, nei quali egli ricerca con insistenza sempre nuovi rispecchiamenti acustici, specialmente quando il gioco dei rimandi sonori è amplificato dalla padronanza della tecnica di registrazione multipista. Il suo fraseggio breve, articolato su sospensioni vocali, su sapienti esitazioni, in equilibrio tra frammenti di sospiri e respiri, si aggrappa a tracce di rumori consueti, di fondi sonori di ossessive ripetitività quotidiane, ma si fonde anche a triturazioni verbali, a *cut-up*, a manipolazioni. Egli è un poeta dell'equilibrio: utilizza armonicamente i valori del testo, della voce, della presenza scenica, delle componenti tecnologiche. Quando i suoi *poèmes-partitions* si offrono allo spazio sonoro utilizzando prospettive generate dalle tecniche multitraccia, la poliritmia è data dagli effetti contrappuntistici della lettura simultanea giocata sui differenti piani acustici. Ma se la presenza della voce e quella del corpo, che la produce e la sostiene, hanno un valore fondamentale nella poesia di Heidsieck, è innegabile che la lingua assume un ruolo altrettanto importante, non solo sulla base dei valori testuali iscritti nella pagina, ma anche per come essa è articolata nell'atto performativo. Si assiste ad una sorta di teatro della lingua che non ha niente a che vedere con il teatro tout court e che è tanto più pregnante quanto più si allontana dalle tecniche e dalle formule propositive adottate in campo teatrale. Qui non sarebbe inopportuno ricorrere al concetto di "scrittura ad alta voce", espresso da Barthes nel suo *Le plaisir du texte*[111]. Egli, pur facendo riferimento all'*actio* della retorica antica (e Heidsieck definisce la sua poesia con il termine *poésie-action*), prende le distanze da ogni concessione drammatica e parla di "grana" della voce come un misto erotico di timbro e di linguaggio, caratterizzante l'arte di condurre il proprio corpo. Se il *poème-partition* non sempre mostra una spiccata propensione a proporsi sul piano visivo (se non per gli aspetti strettamente funzionali ad una organizzazione ritmica delle sequenze sonore), ci sono altre scritture nelle quali il valore dell'immagine è molto mar-

cato, grazie agli effetti cromatici, plastici e materici dei collages, realizzati con immagini fotografiche, ma anche con oggetti (circuiti elettronici, nastri magnetici, valvole, ecc.). Si collocano in quest'ambito le *Écritures/Collages*, realizzate in parallelo alla *Poésie Action*, e molte altre opere che, in qualche modo, aspirano a mantenere un rapporto con il suono su piani di volta in volta diversi : metaforico, concettuale, reale. "Une intime symbiose existe en effet entre mes *Poèmes-Partitions*, *Biopsies*, *Passe-Partout* et autres pièces sonores, et ces planches d'*Écritures* où viennents'adjoindre des 'Collages' de provenances diverses"[112]. Nelle "Machines à mots", per esempio, pezzi di bande magnetiche escono da immagini di apparecchi automatici: "Bien des morceaux de mes textes enregistrés surgissent comme prononcés par des automates"[113]. Nel caso di *Canal Street*, invece, cinquanta tavole visuali realizzate con testi e circuiti integrati e bande magnetiche, forniscono i materiali per realizzare trentacinque poemi sonori.

Ma se Heidsieck trapunta la sua lingua di poeta, finemente inquieta, con i rassicuranti segnali delle sue esclamazioni e interiezioni, Julien Blaine (1942), poeta "in carne ed ossa" (come si definisce nel titolo di un suo lavoro sonoro)[114], lancia stentoree grida ambivalenti, che se da un lato assumono tono di sfida, per autoaffermazione ed esaltazione corporea, e di denuncia, quali segnali della dismisura e della trasgressione, dall'altro si pongono come richiamo calorosamente umano, come dichiarazione d'impegno o, addirittura, come vero e proprio atto d'amore.

Blaine all'inizio degli anni Sessanta teorizza la "poesia semiotica", successivamente la "poesia elementare" e arriva negli anni Ottanta ai *Poèmes Métaphisyques*[115], pubblica la rivista *Les carnets de l'Octéor* (1962) e nel 1966 crea la testata *Approches* (1966-69) con Jean-François Bory (1938), il quale autonomamente lancia *L'Humidité* (1970-78). In un intreccio di iniziative editoriali Blaine lancia *Robbo* (1967-71) e finalmente *Doc(k)s* (1976) una delle più importanti operazioni editoriali relative alla poesia verbo-visiva e più in generale alla sperimentazione poetica. Blaine di spirito essenzial-

mente nomade, coordina da Ventabren e da Marsiglia, una serie di attività creative e di "politica culturale" che lo pongono al centro dell'attenzione di numerose realtà culturali internazionali che si muovono su diversi fronti alla ricerca di nuovi linguaggi e nuovi spazi di comunicazione. Con *Doc(k)s* Blaine intreccia percorsi geografici e percorsi creativi. Osserva, anche attraverso la pubblicazione di densi e ponderosi numeri monografici, quanto accade nel mondo e insiste sull'integrazione funzionale di codici differenti. Non sommatoria o giustapposizione, tantomeno confusione, ma copresenza di codici nell'ambito di una totalità gerarchicamente strutturata specialmente in ambito verbo-visivo. L'attenzione è rivolta alle molteplici facce del "poème visuel" nel mondo, indagando da nord a sud e da oriente a occidente: Cina, Russia, Canada, America Latina, ecc. Ai "docks" approdano materiali diversi che si appoggiano a diverse lingue, ma che hanno un denominatore comune:

> l'intérêt pour un objet de langage dont le codage comme le décodage impliquent le recours successif à plusieurs codes agencés selon des configurations différenciées et instables, prises dans un mouvement indéfini et fonctionnel de renvois réciproques.[116]

Definizione, questa, che risulta valida pur sapendo che esistono diversi tipi di "poème visuel". Ne consegue un caleidoscopico e cosmopolita gioco poetico. *Doc(k)s* incarna la voce dell'avanguardia che lancia il suo messaggio di libertà e la sua esigenza di effettuare prove aperte, sia pure in un'atmosfera di apparente caos:

> Pour qui découvre DOC(K)S de la sorte, structure, système, syntaxe... ne sont certes pas les mots qui lui viendront à l'esprit; bien plutôt leur contraire, chaos, fatras, désordre, anarchie..., impression qui se soutient d'abord de l'incontestable hétérogénéité des matériaux signifiants qui se bousculent et qu'on a bien du mal à réunir au sein du vocable (pourtant assez élastique) de «poésie»: ici des mots ou le produit de leur fragmentation, là des fragments d'écriture manuscrite, là encore des images,

> des dessins, plus loin des photographies, beaucoup trop de photographies et la plupart du temps le tout ensemble, dans une inexplicable, inextricable promiscuité...[117]

Con ironia si potrà parlare di "langue Doc(k)s" e nello stesso tempo di "Doc(k)s comme cacophonie"[118]. In realtà la rivista si pone come una sorta di laboratorio. La dinamica dell'acquisizione e del rilancio dei messaggi stimolata dalle sollecitazioni e dalle provocazioni redazionali produce uno spazio elastico alla continua ricerca della propria definizione, dove ogni forma di collaborazione si pone come oggetto che contribuisce alla definizione di un oggetto "altro" che è la rivista stessa; proprio come accade nei magazzini generali o negli scali portuali, dove le merci che entrano ed escono modificano i luoghi stessi nello spazio, nei volumi, nei colori, negli odori, nelle voci che i camalli si lanciano. Qual è l'anima della rivista? "C'est le Diable qui parle toutes les langues"[119].

La rivista diretta da Blaine fino al 1989 è passata sotto la direzione di Philippe Castellin e Jean Torregrosa (gruppo Akenaton), che hanno ripreso le pubblicazioni regolarmente a partire dal 1991, allegando anche CD multimediali che indagano sulle ricerche in atto nei settori della poesia sonora, della performance, della videopoesia, ecc. Philippe Castellin (1948), poeta e performer, ma anche semiologo e critico, ha pubblicato nel 2002 un ponderoso volume, ricco di informazioni e di analisi, che ripercorre l'intera vicenda di *Doc(k)s*, attraverso la quale traccia un quadro storico molto articolato delle diverse forme poetiche sperimentali.

Jean-François Bory è una figura complessa. Il suo modo di fare poesia coinvolge, come accade a tanti altri poeti appartenenti a quest'area sperimentale, diversi media; ma nel suo caso l'orizzonte è veramente molto ampio. Dalle prime esperienze verbo-visive, passando per il Concretismo, è approdato a forme di poesia oggettuale, sonora, performativa, ma nello stesso tempo si è impegnato nella saggistica e nella fiction, pubblicando anche romanzi. Il suo atteggiamento nei confronti della Francia e della lingua fran-

cese è piuttosto duro. In un'intervista rilasciata a Sarenco per la rivista *Lotta Poetica*[120] dice testualmente:

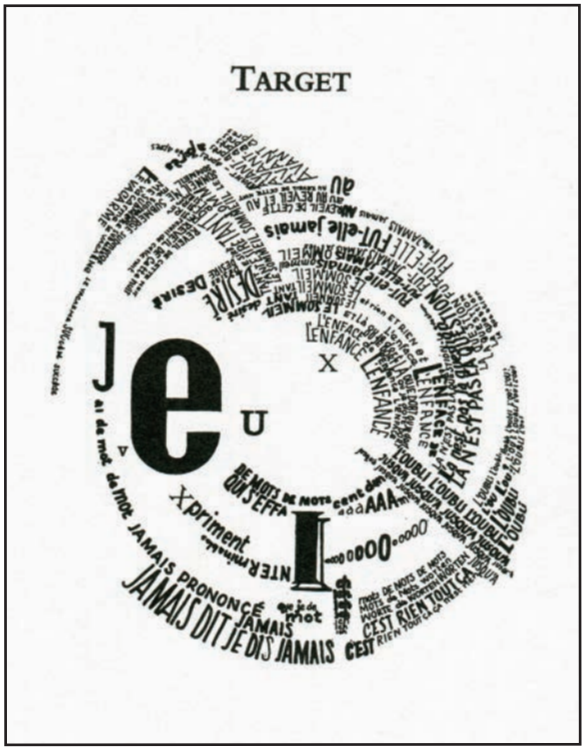
> Credo di avere avuto la grande fortuna di non cadere tra le braccia della burocrazia francese per abilità: ho infatti cercato di fare sempre un lavoro di levatura internazionale, mentre in Francia la cultura si svolge solo a livello parigino; ciò limita il suo raggio d'azione e le impedisce di inserirsi in un circuito integrato di cultura mondiale.
>
> È molto evidente che quello che è successo a Parigi dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale prova che la Francia si è rinchiusa su se stessa e che proprio la lingua francese è diventata un "santuario della lingua", molto bello ma con nessun impatto all'esterno [...].

Egli ha sempre portato avanti un discorso molto incisivo sul piano della politica culturale, insistendo sull'idea che la poesia rappresenti un modo di vivere.

> Spero che in futuro la poesia sia fatta da persone che vivranno in un modo particolare. Si dice sempre che l'importante è l'opera, non l'artista: io credo che invece l'importanza sia dovuta alla sintesi dei due elementi. Credo che quando Sarenco morirà, una gran parte della sua opera e del suo lavoro in generale sparirà. I pochi poeti che esistono al mondo si danno molto da fare e fanno molte cose; un poeta non è un sognatore; è una persona che fa [...]. Il poeta è una persona che riempie la propria vita. [...]. I veri poeti sono tutti quelli che hanno cercato di vivere la loro vita attribuendole un senso [...]; i poeti sono gli amanti dell'Avventura, corrono da una cosa all'altra [e quando inciampano e cadono] cadono sempre in avanti.[121]

Per Bory "la poesia visiva in Francia è stata quasi nulla" e "il lettrismo ha parzialmente fregato la nascita e lo sviluppo di nuove forme di poesia in Francia: esso, purtroppo, come movimento artistico è una vera e propria 'caricatura' delle avanguardie storiche". Ma aggiunge: "Non è che il 'lettrismo' in se stesso sia qualcosa di abominevole; sono le persone che lo hanno fatto che possiedono il massimo grado di incompetenza"[122].

In realtà il fenomeno della poesia visuale, grazie agli input delle avanguardie storiche e al rilancio delle "scritture" lettriste, ha trovato in Francia un terreno piuttosto fertile. Iniziative editoriali, esposizioni, studi e ricerche nel settore hanno garantito una buona conoscenza del fenomeno che ha coinvolto una nutrita schiera di sperimentatori, ma ha toccato, sia pure accasionalmente, anche molti autori dediti alla scrittura "lineare" e molti artisti multimediali; senza contare che l'esperienza verbo-visiva è stata protagonista indiretta del movimento Fluxus, che in Francia annovera nomi come Robert Filliou (1926-1987) o Ben Vautier (1935), e del fenomeno della mail-art. Proprio nell'area "Fluxus" gravita l'opera di Charles Dreyfus (1947), poeta e performer che talora relaziona



Jean-François Bory, *Target*

il testo all'immagine in chiave concettuale, dove la parte verbale sottolinea e sviluppa il senso di quella visiva, ma può anche ribaltarlo e contraddirlo. L'intenzione è generalmente finalizzata alla denuncia, con vena marcatamente ludica e ironica.

L'elenco dei nomi che si possono fare è piuttosto lungo. Ma senza voler essere esaustivi riteniamo che un rapido excursus intergenerazionale debba essere fatto. Nel 1975 Christian Dotremont (1922-1979) propone i suoi *logogrammi* dove libera il gesto per comporre poesie per gli occhi. La poesia può essere espressa attraverso la libera articolazione grafica. Per Dotremont l'immagine della scrittura libera il suo canto e il suo grido. La linea e il tratto spariscono per lasciare il posto a forme magmatiche. La penna lascia il posto al pennello. La scrittura diventa illeggibile e non viene nemmeno più percepita come tale. Si potrebbe parlare di scrittura al grado zero, intesa come traccia del gesto e che si carica, pertanto, di soli valori organici, pulsanti, talvolta spasmodici. Qualcosa di simile accade nell'*écriture transformelle* di Altagor.

Jean-Jacques Lebel (1935), artista visivo, poeta e performer, è noto soprattutto per essere l'autore del primo happening europeo (*L'Enterrement de la Chose*, Venezia, 1960) e per aver lanciato e promosso con impegno e originalità il festival internazionale, nomade e interartistico, *Poliphonix*, palestra della *poesia diretta*, dell'*art action*, della ricerca artistica interdisciplinare, tra musica e arti plastiche, tra cinema e video; Lebel si muove su diversi fronti e pratica forme di contaminazione dei codici che denunciano la sua originaria passione surrealista: agli inizi della sua carriera conosce Marcel Duchamp e André Breton; successivamente media le sue esperienze negli ambienti dell'avanguardia internazionale, specialmente in relazione agli scambi e alle collaborazioni con gli artisti "Fluxus" e con molti poeti della Beat Generation, di cui è stato traduttore. Joël Hubaut (1947) è un artista multidisciplinare che esplica le sue operazioni poetiche con modalità dissacratorie e sarcastiche; la sua

"scrittura" è dilagante, parodistica, talora assurda, spesso articolata su un crinale che divide a malapena gli aspetti ludici da quelli contestativi, nei quali non rinuncia ad evidenziare anche gli aspetti drammatici della contemporaneità; a partire dal 1970 "contamina" con segni grafici e/o polimaterici astratti (che egli chiama "scrittura epidemica") gli oggetti e gli ambienti con i quali entra in contatto, aprendo spazi di riflessione sulla società e l'ambiente artistico-culturale. Ama il travestimento e la clownerie che contrassegnano le sue performance sempre pervase da una forte carica di autoironia. I suoi ascendenti sono i mostri sacri del dadaismo. Jean-Luc Parent (1944), poeta e artista plastico, si definisce "fabriquant de boules et de textes sur les yeux"; la sua aspirazione è quella di creare forme intimamente legate agli equilibri celesti. Quando Parent ha adottato scritture manuali disponendo il testo a spirale ha fornito alla composizione un valore aggiunto attraverso il maniacale curvilineo percorso calligrafico; ha sottratto, così, valore ai testi (sintatticamente costruiti e semanticamente validi) e ha esaltato invece il gesto della scrittura, il movimento della mano che è diventato il vero protagonista dell'opera. Tibor Papp (1936), poeta ungherese naturalizzato francese; animatore delle edizioni *D'Atelier*, fondate con Philippe Dôme e Paul Nagy, si occupa di poesia progammata e numerica e svolge un'intensa attività verbo-visiva; nei suoi lavori realizzati su planimetrie urbane la parte testuale è risolta con l'adozione di una toponomastica arbitraria: l'attribuzione dei nomi alle strade crea situazioni conflittuali, giocose, paradossali e dissacratorie. La vocalità di Serge Pey (1950) caratterizza la sua scelta poetica, ma nel suo lavoro svolgono un ruolo centrale i "bastoni della pioggia" da lui fittamente ricoperti di scritture; i testi, consegnati alla superficie dell'oggetto rituale, ne esaltano il valore marcatamente simbolico; la scrittura che avvolge i bastoni, istoriandoli preziosamente, si pone come fulcro figurale della tensione performativa; la parola

viene caricata di valori metrici fondati sull'uso del corpo come generatore ritmico e liberata nello spazio; funzione trainante possiedono gli aspetti ritmici del corpo in movimento: il battito dei piedi, la tensione muscolare e l'energia profusa ne danno un'immagine sciamanica. Michèle Métail (1950) è nota soprattutto per i suoi reading sonori, ma si occupa anche di calligrafia; i suoi testi hanno spesso rapporti con l'immagine fotografica e il collage. Anche Jacques Donguy, poeta, storico e critico della poesia sperimentale, che pratica la *poésie numérique* e la poesia sonora si è posto il problema del rapporto tra parola e immagine, così Michel Giroud, instancabile promotore di eventi poetici, direttore della rivista *Kanal* (1984-1994): teorico della *patatologie* o PTT (*poésie totalement totale*) mette in pratica la poesia sotto varie forme e con diverse modalità; poeta con ascendenti dada, è anche editore, critico, teorico e storico delle avanguardie, si definisce "peintre oral et tailleur de mots". Ancora si possono ricordare Jean Monod (1941), Jacques Demarq (1946), Arnaud Labelle-Rojoux (1950), Jean-Pierre Bobillot (1950), Lucien Suel (1948), Didier Moulinier (1959), Nathalie Quintane (1964), Hervé Bruneaux (1964), Christophe Tarkos (1964-2004), Charles Pennequin (1965), Philippe Boisnard (1971), Joachim Montessuis (1972), Julien D'Abrigeon (1973), che si definisce poeta attivo e polimorfo, Sylvain Courtoux (1976), Anne-James Chaton (i suoi "événements" si offrono in una forma tipografica *sui generis*). Ancora qualche nome: Roland Caignard, Olivier Garcin, Daniel Daligand, Jean Dupuy, Gilles Dumoulin, Patrice Luchet, ecc.

Ma nel panorama contemporaneo, mentre per molti versi i media si intrecciano indissolubilmente e i linguaggi subiscono sconvolgimenti radicali (come nel caso dell'*imagerie* cinematografica che diventa la controfigura della musica o addirittura come nel farsi musica dell'immagine)[123], si assiste anche a pratiche opposte, di false relazioni tra le arti, di interazione debole o appa-

rente, di gratuite sommatorie che confluiscono nel multimedia di cassetta, talvolta prescindendo dalle più elementari regole di grammatica e di sintassi. Inoltre, in questa società del disastro, la regola mediatica impone la visibilità come valore assoluto. Non riveste più alcuna importanza la capacità di progettare, di dire, di agire: l'unico fine è quello di farsi vedere. E il traguardo della buona visibilità coincide, in genere, con quello del successo economico e sociale: un paradosso abominevole che si scontra con quanto faticosamente messo a punto in secoli di impegno socio-culturale e di riflessione sul piano etico, filosofico, politico. Da qui scaturisce l'esigenza di molti giovani autori di affermare con forza progetti oppositivi che possano in qualche modo incidere sul sistema, affermando controvalori che saranno tanto più efficaci quanto più conflittuali e graffianti. In un mondo che si avvelena e si deforma nella folle corsa al potere economico, che assolutizza, che fondamentalizza, che colonizza e travolge, calpestando i più elementari diritti di chi esprime altri comportamenti e altre convinzioni, tra gli artisti c'è anche chi ritiene che più si è fuori dal mercato, e fuori dai condizionamenti dei sistemi di produzione istituzionali, più si è in grado di affermare valori antagonisti. Dalle pagine di *Doc(k)s* Philippe Castellin lancia messaggi che rinnovano completamente il modo di pensare la poesia: "Nous envisagions le poème comme une sorte d'installation de signe ou [...] comme la construction d'un *espace de langage*"[124]. La spinta è quella di tornare a pratiche "hors page" e "hors livre", mettendo in atto "des stratégies d'exportation poétique, installations, performances plastiques, etc.: démarches qui, en tous les cas, se trouvent au final confrontées à la question de leur ré-inscription et nécessitent une réflexion différenciée sur les supports et sur les codes"[125]. Quest'ottica coincide con l'atteggiamento nomade di molti autori, abituati a spostarsi da un codice ad un altro, da un medium ad un altro, da un territorio geografico ad un altro in piena libertà: libertà operativa e di

pensiero che si fondono direttamente nell'azione. Molte pratiche artistiche si appoggiano ad una rete, non necessariamente o non solo elettronica, fondata sulle relazioni tra centri di elaborazione estetica diffusi un po' in tutto il mondo, che giustificano la loro sopravvivenza sui valori "politici" del rapporto umano. Solidarietà, tolleranza, convivialità, libertà di comunicazione, al di fuori dei vincoli del business dell'arte, sono valori condivisi, nella generalità, da schiere di "poeti nomadi" di oriente e occidente. Un'ampia quanto significativa frangia di operatori, infatti, insiste da anni sul concetto di nomadismo. Già nel 1986, nel Canada francofono, a Québec, mutuando tensioni già in atto, Richard Martel propone un articolato festival di performance proprio per sottolineare questo particolare atteggiamento. In quest'ottica, lo scambio internazionale è alla base del fondamento culturale, artistico ed esistenziale. Del resto l'impegno degli "artisti nomadi" è quello di approntare strategie che collochino i principi del pluralismo e della tolleranza e i temi dell'uomo e del suo destino tecnologico in uno spazio critico che si opponga fermamente ad un'informazione (e non solo a quella) asservita agli interessi di quei gruppi di potere per i quali la logica dell'immediato profitto è al di sopra di qualsiasi altro valore. Contro questa logica, la tensione creativa di schiere di *nomades* o degli "ambassadeurs" nominati da Blaine[126], può ancora svolgere un ruolo fondamentale, sia attraverso lo scambio diretto, vivo e contaminante, sia attraversando codici e tecnologie[127]. Un lavoro immane! Si inscrivono perfettamente in questo quadro le poetiche dello scambio, da una parte, e della flessibilità e duttilità del disegno poetico, dall'altra; e oltre l'interattività mediatica, si assiste anche alla contemporanea crescita del lavoro collettivo e interattivo diretto e reale. Anche una rivista di poesia deve riconfigurarsi in questa prospettiva. Ecco allora che *Doc(k)*s si pone come luogo di scambio e di relazione intermediatica, anche dal punto di vista delle metodologie compilative, dei percorsi re-

dazionali, della scelta dei supporti e del rapporto con la rete, prima e dopo la creazione dell'oggetto rivista: "*Doc(k)s* ne saurait être envisagé comme une simple «revue»: *Doc(k)s est un objet créatif de second rang, un macro-poème, une somme où tous les noms d'auteur viennent à se dissoudre, une cathédrale poétique expérimentale*"[128].

Ma, ricorda ancora Castellin: "[...] l'informatique *individuelle* a pu, précisément parce qu'*individuelle*, être intégrée à la substance des poésies expérimentales, au point non seulement d'y apporter de nouvelles solutions créatives, mais surtout de contribuer à la réapparition de cet horizon d'utopie qui avait fait naufrage"[129]. Veicoli adatti allo scopo nel panorama attuale sembrano proprio le espressioni intermediali, che spaziano dalle installazioni alla performance, dalle reti web al rilancio dell'editoria filtrata dalle nuove tecnologie (ma senza farsi prendere la mano): "L'extrême puissance de l'informatique – réelle ou imaginaire, ça n'est pas ici la question – est qu'*elle réactualise l'image de l'individu autonome*"[130]. In ogni modo va considerato che niente potrebbe funzionare senza "la revendication anthropologique du geste créatif "[131].

Ilya Prigogine parlava del sapere scientifico come "ascolto poetico" e come "processo aperto di produzione e d'invenzione"[132]. Un'indicazione come questa, se ricondotta al sapere intermediale, potrebbe tornare molto utile per stimolare alcune riflessioni di metodo.

[1] F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruele*, Torino, Einaudi, 1993.

[2] La storia dell'arte e della letteratura è costellata di scritture verbo-visive. In Francia, tralasciando gli esempi più antichi, ricordiamo, tra il XVI e XVII secolo, Jacques Cellier (organista e calligrafo), Jean Grisel, Robert Angot de l'Eperonnière, Geoffroy Tory, Simon Bouquet, gli autori di alfabeti fantastici, magici, ludici e bizzarri tra Settecento e Ottocento, le fantasie verbo-grafiche di Jean I.I.G. Grandville (1803-1847) o di Gustave Dorè (1832-1883) e, infine, una lunga schiera di poeti: Nicolas Cirier (1792-1869), Jean Lurçat, (1892-1966), Bertrand Guégan (1892-1943), Charles Péguy (1873-1914), Alfred Jarry (1873-1907), il Paul Claudel (1868-1955) di *Le Soulier de satin*, Patrice de le Tour du Pin (1911-1975), il Raymond

Queneau (1903-1976) inventore del "libro senza fine" *Cent mille milliards de poèmes*, ecc., senza contare le opere dei pittori (Léger, Arp, Klee, Magritte, Dalì, ecc.) o quelle frutto della collaborazione tra poeti e pittori, basti ricordare Pierre Reverdy (1889-1960) e Pablo Picasso (1881-1973), Paul Éluard (1895-1952) e Joan Mirò (1893-1983), Blaise Cendrars (1887-1961) e Sonia Delaunay (1885-1979) che realizzarono il primo "poème-tableau", lungo due metri e presentato in forma di pieghevole.

[3] In *Les Orientales*, Paris, Bossange, 1829.

[4] C. Nodier, *Histoire du Roi de Bohême et de ses Sept Châteaux*, Paris, Delangle, 1830.

[5] Un testo si definisce optofonetico quando c'è una corrispondenza diretta tra i valori visivi e quelli fonetici; per esempio quando al variare del "peso" grafico del testo varia l'intensità sonora, quando un'alternanza pieno-vuoto indica un ritmo, quando la successione di una stessa lettera suggerisce di prolungarne la pronuncia, ecc. L'optofonia è spesso parte essenziale dei "poemi-partitura", testi poetici nei quali sono suggerite direttamente (con modalità didascaliche) o indirettamente (cioè sul piano essenzialmente visivo) le indicazioni di lettura. Testi-partitura possono essere considerati, per esempio, le canzoni rumoriste di Fortunato Depero o i *Poèmes à crier et à danser* di Pierre Albert-Birot, dove alcuni passaggi della composizione tipografica esaltano il grido. Talvolta sono state adottate soluzioni tipografiche con intenzioni funzionali specifiche. È il caso di *Le Soulier de satin* di Paul Claudel, di cui Jean-Louis Barrault preparò una "typographie-diction" ad uso degli attori. Da considerare in quest'ambito (ma senza finalità tecnico-pratiche) anche le "calligraphies sonores" di Massin; tra le più interessanti quelle realizzate per opere di Ionesco: *La Cantatrice chauve* (Gallimard, Paris, 1964) e *Délire à deux* (Gallimard, Paris, 1966). Massin parla di un altro modo di leggere il teatro: "Alliant la technique du cinéma à celle de la bande dessinée [...] l'auteur de cette mise en page, en se donnant le pouvoirs d'un metteur en scène, vise à traduire l'atmosphère, le mouvement, les dialogues, les silences, en même temps qu'il essaie de rendre la durée et l'espace scénique, par le simple jeu de l'image et du texte" (Massin, *La lettre et l'image*, Paris, Gallimard, 1973). "Orchestrazioni tipografice" sono state realizzate da Massin anche per il teatro di Jean Tardieu, la musica di Mozart o le canzoni di Édith Piaf.

[6] Poemi visuali realizzati alla macchina da scrivere.

[7] Innumerevoli esempi di opere "totalizzanti" erano presenti nelle culture extraeuropee, come il concerto classico indiano, dove la poesia (canti dal Mahabharata o dal Ramayana), la musica, la danza, la gestualità mimica sono perfettamente integrati, o come il teatro di Bali, l'opera classica cinese, il teatro giapponese, per non parlare dei riti amerindi e di altri sontuosi cerimoniali di tante culture del passato.

[8] "A partire dal 1857, data fatidica di apparizione di *Les Fleurs du Mal* (numerose edizioni, tra cui *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954), la poesia francese sembra entrare veramente in un periodo magico. Nel giro di mezzo secolo, accanto a Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé c'è un'autentica esplosione di poesia, che finisce per

coinvolgere tutti gli aspetti della cultura e condizionarne gli sviluppi in buona parte d'Europa", V. Accame, Introduzione a *Poesia Francese del Novecento*, Milano, Bompiani, 1985.

[9] *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972.

[10] A. Breton, *Les mots sans rides*, in *Littérature*, n. 7 (décembre 1922), Paris, Librairie Gallimard, pp. 12-13.

[11] L. Pignotti, *I sensi delle arti*, Bari, Dedalo, 1993.

[12] In *Almanacco Dada*, Op. cit.

[13] La stagione dell'utopia totalizzante ha avuto nel Novecento alterne vicende oscillando tra un polo caratterizzato dall'accumulo di elementi interagenti ed un altro legato alle risorse dell'essenzialità come dato che riveli la molteplicità degli aspetti di un unico elemento. In *Il teatro totale come metodo sottrattivo* Carmelo Bene scrive: "Il *visivo* sulla scena è un *silenzio* musicale [...]della *voce*. Si tratta allora di rivedere l'idea di "teatro totale" al filtro di un rigoroso metodo sottrattivo. La fallimentare additività wagneriana e il pur profondo ripensamento di Schönberg che, nonostante le splendide ricerche (e risultati) sull'impatto parola – luce – musica, continuano a tollerare la connivenza scenica di mimi e corpi di ballo [...] denunciano l'urgenza indiscutibile d'una totalità innocente e profonda che seriamente comprometta ogni possibile "rappresentazione teatrale", instaurando un senso visivo che non si mostri complementare alla *voce*. Quindi, non può il concorso simultaneo o no di più «mezzi espressivi» meritare la "totalità" artistica [...]. *Totale* ha da esser puntualmente la *degenerazione* (de-stabilizzazione del *genere*)". C. Bene, *Marlowe*, da *La voce di Narciso*, in *Opere*, Milano, Bompiani, 1995.

[14] Tra le varie apparecchiature ricordiamo almeno il "clavier à lumière" (1910) di Alexandr Skriabin (1972-1915) e il "piano optofonico"(1923) di Vladimir Baranoff-Rossiné (1888-1942).

[15] Per Ruggero Pierantoni "s'incontrano solo anelli entro anelli [...] non esistono vicoli ciechi, binari morti". R.Pierantoni, Postfazione al volume di T. Tornitore, *Scambi di sensi*, Torino, Centro Scientifico Torinese, 1988.

[16] Il problema della notazione poetica, meno riconducibile alle arbitrarie relazioni cromo-acustiche di Rimbaud, ma fortemente legato all'opera di Mallarmé, si sviluppa nel tempo, secondo innumerevoli direzioni, in ambito futurista, dadaista, simultaneista, poi lettrista, concretista, ecc., fino ai nostri giorni, allorquando la poesia sonora diventa un fenomeno internazionale di un certo rilievo e l'avanguardia musicale si trova a fare i conti con nuovi sistemi di scrittura.

[17] *Manifesto del Futurismo* ripubblicato su "Poesia", V, n. 1-2, febbraio-marzo 1909. Per un'ampia visione delle teorie futuriste si consulti L. Caruso (a cura di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo, 1909-1944*, 4 voll., Firenze, Spes-Salimbeni, 1980.

[18] Cfr. M. Calvesi, *Importanza di Marinetti*, in *Le due avanguardie*, Milano, Lerici, 1966.

[19] *Manifesto tecnico della Letteratura futurista* [11 maggio 1912], apparso per la prima volta come introduzione all'antologia *I poeti futuristi*. Marinetti già vi introduce "il

lirismo essenziale e sintetico, l'immaginazione senza fili e le parole in libertà". Crf. F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968.

[20] F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* [11 maggio 1913], originariamente pubblicato in due parti sui numeri 12 e 22 di *Lacerba*, giugno e novembre 1913, poi riproposto più volte; cfr. F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Op. cit.

[21] F. T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* [18 marzo 1914], pubblicato in due puntate su *Lacerba*, n. 6 e n. 7, marzo e aprile 1914. Cfr. F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione* ..., Op. cit.

[22] F. T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti, *La cinematografia futurista*, in *L'Italia Futurista*, n. 10, 1916.

[23] F. T. Marinetti, *Lo splendore* ..., Op. cit.

[24] F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1919. Ristampa anastatica, Milano, Mondadori, 1986.

[25] Cfr. L. Ballerini, *La piramide capovolta*, Padova-Venezia, Marsilio, 1976 e L. Caruso e S. M. Martini, *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, Napoli, Liguori, 1974.

[26] Riferito da Michel Butor nella prefazione a G. Apollinaire, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1966.

[27] M. Butor, prefazione a G. Apollinaire, *Calligrammes*, Op. cit.

[28] H. Heissenbüttel, *Per una storia della poesia visiva del XX secolo*, in *Il Verri*, n. 16, 1964.

[29] *L'Alphabet des aveux* (Gallimard, Paris, 1954) è un'opera realizzata con tecniche virtuosistiche usando versi palindromi, olorime, rebus, calligrammi, sciarade e allitterazioni; vi si leggono testi scritti con parole composte giustapponendo lettere maiuscole alla cui compitazione corrisponde foneticamente un valore verbale: sorta di crittogrammi di valore omofonico rispetto alla parola cui ci si vuole riferire.

[30] H. Heissenbüttel, *Op. cit.*

[31] V. Accame, *Il segno poetico*, Milano,, Edizioni d'Arte Zarathustra-Spirali Edizioni, 1981.

[32] Dopo la prima edizione (Gallimard, Paris, 1914) il poema è stato ripubblicato in grande formato solo nel 1980 (Paris, Change errant/d'atelier).

[33] V. Accame, *Il segno poetico*, Op. cit.

[34] M. Perniola, *Del sentire*, Torino, Einaudi, 1991.

[35] Potrebbe essere direttamente ricollegata a Mallarmé anche la nozione futurista di "rivoluzione tipografica" o, secondo A. Spatola, di simultaneità. Cfr. A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino 1978 (prima edizione, Salerno, Rumma, 1969).

[36] L. Marcheschi, *Qu'est-ce que dit et ne dit pas pour le dire cette trans-langue vide?*, in "Poesia Sonora", Napoli, Libri di Uomini e Idee, 1975.

[37] M. D'Ambrosio, *Poesia Sonora*, Napoli, Spazio Libero, 1979.

[38] A. Lora Totino, Introduzione all'antologia sonora *Futura*, Milano, Cramps Records, 1978.

[39] V. Accame, *Il segno poetico*, Op. cit.

[40] *Ibid.*

[41] Si veda a tal proposito lo studio e l'analisi grafica di J. Verdin nel volume *S. Mallarmé, Le presque contradictoire précédé d'une études de variantes*, Paris, 1975.

[42] V. Accame, *Il segno poetico,* Op. cit.

[43] A. Schönberg, *Stile e Idea*, Milano, Feltrinelli, 1960.

[44] Pubblicato in "Noigandres" 2, São Paulo, 1955.

[45] A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Op. cit.

[46] L. De Maria, *Marinetti e il Futurismo*, Verona, Mondadori, 1973. Per Claudia Salaris "la foga con cui nega l'ascendenza mallarmeana è la prova che proprio da lì è partito. Se a Breton sarà più facile ricostruire l'albero genealogico surrealista, andando a pescare i padri e i fratelli che più gli aggradano, a Marinetti, progenitore dell'avanguardia, questo non è consentito: deve negare e occultare ogni ascendenza", in C. Salaris, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997.

[47] A proposito del paroliberismo Julius Evola scriverà: "Questa precipitazione che contrae il ritmo, che disorganizza la durata, che distrugge l'intervallo, sbocca appunto nell'istantaneità e nella simultaneità. Dinamismo, istantaneismo, simultaneità sono tre elementi solidali nella logica del futurismo, i quali procedono dall'illusione moderna di cercare *dentro* il divenire quel possesso della vita che il tempo sottrae in una fuga perenne dei suoi singoli momenti". Riferito in G. Lista, *Le livre futuriste, de la libération du mot au poème tactile*, Modena, Edizioni Panini, 1984.

[48] A. Lora Totino, *L'Orphéide, epopea della simultaneità*, in *Simultanéisme/Simultaneità*, *Quaderni del Novecento Francese* 10, Roma-Paris, Bulzoni-Nizet, 1987.

[49] A. Lora Totino, *L'Orphéide, epopea della simultaneità*, cit. Nel medesimo quaderno si vedano i saggi sui simultaneisti Voirol, Divoire e Beauduin: A. De Agostini, *Una creazione 'simultanea': "Le Sacre du Printemps" di Sébastien Voirol e di Igor Stravinsky*; A. Charbonnier, *Une conférence inédite de Fernand Divoire sur* Le Sacre du Printemps *de Sébastien Voirol*; V. Gianolio, *Spazi e piani simultanei nelle 'synopses' di Nicolas Beauduin*.

[50] A. Lora Totino, *L'Orphéide*, Op. cit.

[51] *Ibid.*

[52] n. VI, 1913.

[53] A. Lora Totino, *L'Orphéide*, Op. cit.

[54] A. Pétronio, *Appel aux poètes*, in "Arthur Pétronio", disco LP 33 giri, Bruxelles, Igloo, 1979.

[55] A. Pétronio, "Cinquième Saison", n. 13, 1961.

[56] In L. Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Torino, Einaudi, 1976.

[57] Sul modo talvolta caotico di montare i testi si osservi, ad esempio, *Une nuit d'échecs gras* di Tzara in *391*, n. 14, novembre 1920. Scrive Massin in *La lettre et l'image* (Gallimard, Paris, 1973): "Ce désordre inorganisé, ce caphanaüm voulu, véritable ramassis de caractères qui dut faire hurler les typographes de l'époque, ne manque pas de bauté et sollicite l'œil en même temps qu'il décourage la lecture".

[58] *Ibid.*

[59] F.T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1968.

[60] L Forte, *Op. cit.*

[61] *Ibid.*

[62] "Coi dadaisti, dalla parvenza attraente o dalla formazione sonora capace di convincere, l'opera d'arte diventò un proiettile", W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

[63] L Forte, *Op. cit.*

[64] *Manifesto* in *Dada Almanach*, 1920, ora in *Almanacco Dada*, a cura di A. Schwarz, Milano, Feltrinelli, 1976.

[65] Volantino diffuso nel 1921 e riportato da G. Hugnet, *L'avventura dada*, Milano, Mondadori, 1972.

[66] V. Accame, *Il segno poetico*, Op. cit.

[67] "Ignorato, mal letto, sottovalutato o sopravvalutato che fosse, questo testo mallarméano ha comunque stentato a imporre il suo peso, anzi, si può dire che la scoperta della sua importanza ha data abbastanza recente. A lungo *Un coup de dés* passò per un tentativo eccentrico, per un exploit extravagante del vecchio poeta, apprezzabile e rispettabile soltanto perché firmato da un illustre e indiscusso protagonista di trent'anni di storia letteraria". V. Accame, Introduzione a *Poesia Francese del Novecento*, Op. cit.

[68] V. Accame, *Il segno poetico*, Op. cit.

[69] A. Spatola, *Verso la poesia totale,* Op. cit. Così prosegue Spatola: "Questa presa di posizione assoluta è facilmente comprensibile, nell'ambito della cultura francese, come reazione alla massiccia presenza del surrealismo, che aveva appunto cercato, e con un notevole successo, di rinnovare gli strumenti estetico-naturali per agire direttamente sulla realtà ideologico-sociale".

[70] *Ibid.*

[71] V. Accame, *Il segno poetico*, Op. cit.

[72] A. Spatola, *Op. cit.*

[73] *Ibid.*

[74] L. Marcheschi, *Isidore Isou*, in *Poesia Sonora*, a cura di L. Caruso e L. Marcheschi, Napoli, Schettini, 1975.

[75] F. Verdi, *La canzona, ovvero i gargarismi della fecondità*, in *Lotta Poetica*, n. 10, 1982.

[76] A. e H. De Campos e D. Pignatari, *Piano-pilota per la poesia concreta, 1953-1958*, in *Poesia concreta*, a cura di A. Lora-Totino, Mantova, Editoriale Sometti, 2002.

[77] In occasione di un incontro con Decio Pignatari in Svizzera, constata la stretta affinità tra le sue ricerche e quelle del gruppo brasiliano. Insieme decidono di promuovere un movimento internazionale che si chiamerà *Poesia concreta* al quale aderiranno numerosi autori di altri paesi.

[78] Di "costellazione" aveva parlato Mallarmé. In una lettera a André Gide scriveva a proposito del suo *Coup de dés*: "La Constellation y affectera d'après des lois exactes, et autant qu'il est permis à un texte imprimé, fatalement une allure de constellation", riferito in J. Peignot, *Du Calligramme*, Paris, Chêne, 1967.

[79] E. Gomringer, *Dal verso alla costellazione, scopo e forma di una nuova poesia*, in *Poesia concreta*, a cura di A. Lora-Totino, *Op. cit.*

[80] I dati si rendono evidenti. Kolar cominciò a battere a macchina dei lied senza parole, composizioni basate su una libera disposizione delle lettere, dei numeri, dei segni di punteggiatura, degli spazi vuoti. Egli chiamava questi lied "poesie del silenzio","poesie vuote", "poesia evidente" e li dedicò alla memoria di Malevich. Tra 1959 e il '60, con i Poemi del silenzio, abbandona definitivamente la poesia verbale e si dedica alle prime versioni di "poesia evidente".

[81] Cfr. D. Higgins, op. cit. Il capitolo "Intermedia" riprende il saggio pubblicato in "Something Else Newsletter", vol. 1, n. 1, New York, 1966.

[82] L. Pignotti, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici, 1968.

[83] A. Spatola, *Op. cit.*

[84] Verso la metà degli anni Sessanta, Spatola e Lora Totino, entrambi residenti a Torino, avevano frequenti contatti. Con l'architetto Leonardo Mosso prospettarono l'idea di una *Maison Poétique* "ove tutte le arti potessero trovare una propria collocazione, ma non tanto separate fra di loro, bensì concatenate l'una all'altra". A. Lora Totino, *Le carte del gioco, per l'appunto*, in S. De Alexandris e A. Lora Totino, *Le carte del gioco*, Torino, Martano, 2001.

[85] Per la poesia concreta si veda almeno A. Lora Totino (a cura di), *Poesia concreta*, Sometti, Mantova 2002, contenente un'antologia di testi poetici, alcuni testi teorici fondamentali, tra i quali il *Piano-pilota per la poesia concreta (1953-1958)* di A. e H. De Campos e D. Pignatari e una bibliografia specifica.

[86] "Nel nostro geloso universo, più che altrove, l'ingresso massiccio di corpi estranei, la mescolanza di gerghi con la lingua letteraria, lo scontro dunque tra l'aulico e il banale, tra il parlato [...] e le scritture alte hanno generato o rigenerato il linguaggio medesimo, inaugurando quel «nuovo volgare» di cui alcuni critici hanno detto a proposito della nostra Poesia Visiva". Così Eugenio Miccini in Giovanni Fontana, *La voce in movimento*, Monza, Ed. Harta Performing & Momo, 2003.

[87] L. Ori, in AA.VV., in *La poesia visiva (1963-1979) (1963-1979) la poesia visiva*, Firenze, Vallecchi, 1979. p. 10. Il concetto di guerriglia semiologica è coniato da Eco: crf. U. Eco, *Prima proposta per un modello di ricerca interdisciplinare sul rapporto televisione-pubblico*, Perugia, Istituto di etnologia e antropologia culturale, 1965, poi in *Per una indagine semiologica sul messaggio televisivo*, in *Rivista di Estetica*, maggio-agosto 1966, pp. 237-259. Eco è anche il primo ad applicare questo concetto alle sperimentazioni di *Radio Alice* e del gruppo di *A/traverso*, e per questo viene duramente attaccato da Asor Rosa, Colletti, Barbato ed altri che lo accusano di fiancheggiamento al carattere violento del Movimento del '77. La poesia visiva incarna molto bene l'approccio della guerriglia: "Divampa la guerriglia nel linguaggio non lo sa chi non lo prova" è il testo di un collage, su una riproduzione di un manoscritto miniato, fatto da L. Pignotti, *Divampa la guerriglia*, 1966, in *Poesia visiva 1963-1988 5 maestri*, Verona, La Favorita, 1988, p. 161.

[88] A. Bonito Oliva, *La parola totale*, in AA.VV. *La parola totale. Una tradizione futurista, 1909-1986*, Modena, Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, 1986.

[89] Adriano Spatola, *Op. cit.*

[90] M. Spatola, *Da "Bab Ilu" a "Tam Tam", un percorso esaltante. Il gioco della poesia*,

in *Avanguardia*, n. 30, 2005.

[91] P. Garnier, *Manifeste pour une poésie nouvelle visuelle et phonique*, in *Les Lettres*, n. 29, 1963.

[92] *Ibid.*

[93] P. Garnier, *Un art nouveau: la sonie*, in *Les Lettres*, n. 31, 1963.

[94] "Le souffle est la roue fulgurante qui longe d'un côté le sec et le pourri – et de l'autre le ciel, les ailes, les anges". In P. Garnier, cit. La singolare immagine della ruota del soffio di Garnier che sfiora gli angeli rimanda alla lingua delle creature celesti sulla quale Cornelio Agrippa si soffermava in questi termini: "Il modo di parlare degli angeli, del pari come la loro figura, sfugge alla nostra comprensione. Noi non potremmo parlare senza la lingua e senza gli altri organi della parola, quali la gola, il palato, le labbra, i denti, i polmoni, l'arteria spiritale e i muscoli pettorali, che ricevono dall'anima il loro impulso. Parlando a una persona lontana, bisogna elevare la voce e parlando invece a una persona affatto vicina, basta mormorarle le parole all'orecchio. Se si potesse ridurre al nulla il proprio soffio e identificarsi quasi con colui che ascolta, la parola non avrebbe bisogno d'alcun suono per essere udita, ma s'insinuerebbe nell'ascoltatore come l'immagine nell'occhio o nello specchio. In tale maniera le anime separate dai corpi, gli angeli e i demoni parlano e l'effetto prodotto dall'uomo con la voce sensibile, gli angeli lo ottengono con l'impressione dell'idea della parola in coloro con cui parlano, con risultato più efficace di quello che non sia dato conseguire mercé la voce materiale" [C. Agrippa, *De occulta philosophia*, con il titolo *Le arti magiche*, Genova, Fratelli Melita Editori, 1988]. Ma "l'Angelo non trasmette nozioni già acquisite, né adegua il proprio segno a 'stati di fatto', né è semplice modello di un'organizzazione linguistica perfettamente perspicua, chiara, atta a garantire la comunicazione più piena, inequivoca. L'Angelo 'dice che c'è del dire', anzi: dice che si deve *fare* Verbum (siate poietaí, factores, del Verbum, e non soltanto auditori: Gc, 1, 22)" [M. Cacciari, *L'angelo necessario*, Milano, Adelphi, 1986, dove Cacciari, parafrasando Michel de Certeau, si riferisce al saggio *Le parler angélique*, ora in *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua*, a cura di C. Ossola, Firenze, 1989].

[95] G. Bruno, *De magia. De vinculis in genere* [a cura di A. Biondi], Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1986. Si veda anche H. Gatti, *Giordano Bruno e la scienza del Rinascimento*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001.

[96] P. Garnier, *Un art ...,* Op. cit.

[97] I. Garnier, *Fin du monde de l'expression*, in *Les Lettres*, n. 31, 1963.

[98] Intervista raccolta da M. Lengellé in *Le Spatialisme*, Paris, Éd. André Silvaire, 1979.

[99] H. Chopin, *La voce*, in *La Taverna di Auerbach*, n. 9-10, 1990.

[100] *Ibid.*

[101] H. Chopin, *La poésie sonore*, in *Bérénice*, n. 1, 1993.

[102] H. Chopin, *La voce*, Op. cit.

[103] Altagor, pseudonimo di Jacques Vernier, strana figura di poeta e di artista, creatore di un nuovi linguaggi (la *Mètapoésie* e la *Parole Transformelle*), inventore di

strumenti musicali e di giochi (tra i quali gli *Hyperéchecs* e le *Doubles Dames*); ha svolto il suo lavoro con grande autonomia rispetto alle parallele ricerche in atto. Ha condotto ininterrottamente il suo *Discours absolu* fino alla sua morte.

[104] L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, New York, 1947. Cit. in N. Zurbrugg, *Arte sonora, arte radiofonica e performance post-radio in Australia*, in *La Taverna di Auerbach*, n. 9-10, 1990.

[105] Sul n. 2 della rivista *Grâmmes*, 1958.

[106] Crf. L. Marcheschi, *Qu'est-ce que dit et ne dit pas pour le dire cette trans-langue vide?,* in *Poesia Sonora*, Op. cit.

[107] Proprio con Paul Zumthor, Chopin ha realizzato *Les Riches Heures de l'Alphabet*, un libro sull'alfabeto, con cinquanta dattilopoemi, testi per ciascuna lettera dell'alfabeto di Zumthor e dello stesso Chopin e un percorso storico-poetico dei segni: "La scrittura è simultaneamente strategia formale e alchimia – cioè trasmutazione; ma una trasmutazione mai compiuta". (H. Chopin e P. Zumthor, *Les Riches Heures de l'Alphabet*, Ed. Traversière, Paris, 1993).

[108] Cfr. P. Zumthor, *I grafemi e i vocemi di Henri Chopin*, in *La Taverna di Auerbach*, n. 1, 1987.

[109] D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Milano, Adelphi, 1984.

[110] B. Heidsieck, *Notes convergentes*, Romainville, Éditions Al Dante, 2001.

[111] Paris, Éditions du Seuil, 1973.

[112] B. Heidsieck, *Hide and Seek bis*, catalogo, Napoli, Locus Solus, 2007.

[113] *Ibid*.

[114] J. Blaine, *Live (quelques moment). Julien Blaine en chair et en os*, Marseille, DCC, 2000.

[115] J. Blaine, *13427 Poèmes Métaphisyques*, Paris, Éd. Evident, 1986.

[116] Ph. Castellin, *Doc(k)s, mode d'emploi*, Romainville, Édition Al Dante, 2002.

[117] *Ibid*.

[118] *Ibid*.

[119] *Ibid*.

[120] Intervista di Sarenco a *Jean-François Bory, poeta*, pubblicata in *Lotta poetica*, n. 13, giugno 1983; cfr anche J. Donguy, *Une génération (1960-1985)*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1985.

[121] *Ibid*.

[122] *Ibid*.

[123] Cfr. P. Virilio, *L'art à perte de vue*, Paris, Édition Galilée, 2005, traduzione italiana apparsa su *Domus,* n. 886, novembre 2005.

[124] Ph. Castellin, *Op. cit*.

[125] *Ibid*.

[126] Nel 1997 J. Blaine organizza a Ventabren un'esposizione dal titolo "Les ambassadeurs au V.A.C.", con opere di artisti definiti "nomades, nomades absolument" [catalogo].

[127] Un vero e proprio laboratorio nomade, indiscusso punto di riferimento di

artisti nomadi, è costituito da "Poliphonix", il festival internazionale curato da Jean-Jacques Lebel, che si sposta nel mondo coinvolgendo i più significativi esponenti di quella che si può genericamente identificare come "poesia diretta". Si veda J.-J. Lebel (direzione editoriale di), *Poliphonix*, Paris, Éd. Centre Pompidou/Éd. L. Scheer/Polyphonix, 2002. Il volume è stato pubblicato in occasione del quarantesimo festival.

[128] Ph. Castellin, *Op. cit.*

[129] *Ibid.*

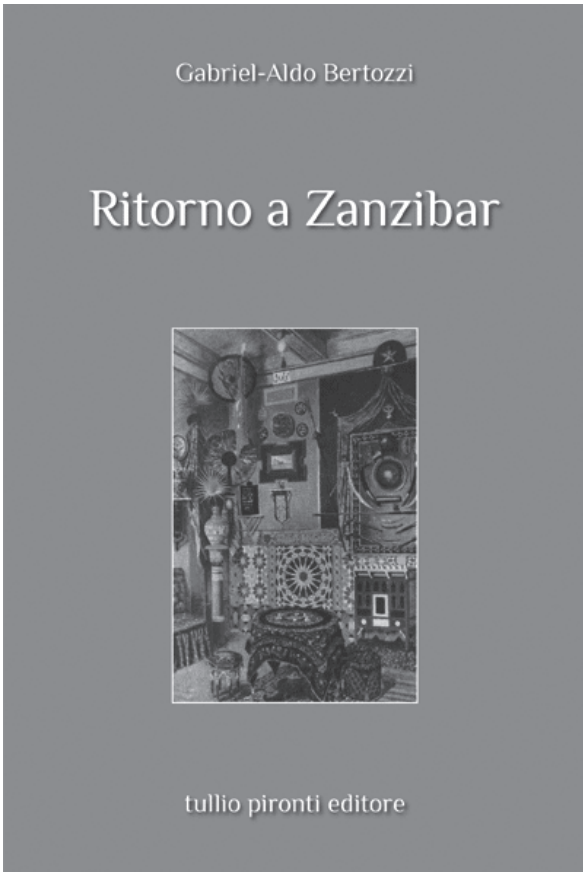
[130] *Ibid.*

[131] *Ibid.*

[132] I. Prigogine, *La nascita del tempo*, Milano, Bompiani, 1991.

RILETTURA DI "RITORNO A ZANZIBAR"
In traduzione italiana

di MONICA ESPOSITO



Gabriel-Aldo Bertozzi, *Ritorno a Zanzibar* (romanzo)
Traduzione dal francese di Gisella Maiello
Napoli, Pironti («Narrativa»), maggio 2013, pp. 180, € 16,70

– Un autore e un romanzo? È di questo di cui bisogna parlare?
– Sì. Annunciando la traduzione italiana.
– Ma si parla sempre di romanzi e autori; ce ne sono un'infinità per il mondo!
– Non questa volta: Retour à Zanzibar*, Gabriel-Aldo Bertozzi.*
– Allora è tutta un'altra cosa: mi metto subito a lavoro!". Ecco:

Non è la storia che fa un romanzo, ma il contrario. Non siamo noi a decidere qual è quella storia che ci segnerà per la vita, è lei che sceglie noi. Siamo noi gli artefici del nostro cammino, ma la scrittura, quell'arte più travolgente che l'uomo potesse mai creare... lei, se si avvicina, ti cambierà la vita senza chiederti neanche il permesso.

Ma allora, chi è Gabriel-Aldo Bertozzi? Cos'è *Retour à Zanzibar*? Personaggi illustri ne hanno parlato, interviste l'hanno spiegato, registrazioni televisive l'hanno recensito, eppure non è quello che vogliamo fare oggi.

Oggi l'intento è di innamorarsi, come si fa di un amante, di questo libro, e magari proprio tramite un articolo come questo, lasciando via libera alla creatività, senza aver bisogno di fare i soliti copia e incolla; e conoscere l'autore ci aiuterà a capire molto più di quello che crediamo.

Bertozzi non è l'autore di una sola opera; egli sceglie di iniziare la sua carriera artistica fin da giovane e vi si dedica trasportando con sé tutte quelle persone che incontra per la sua strada e che hanno voglia di condividere nella vita i suoi stessi desideri e le sue stesse passioni. È per questo che Bertozzi decise, già nel 1980 e precisamente il 3 gennaio, di creare al famoso Café de Flore parigino un movimento che lo segnerà per la vita. Nacque così l'Inismo (dall'acronimo I.N.I. Internazionale, Novatrice, Infinitesimale), un movimento che propone un'arte senza confini, che spazia dalla scrittura alla musica, dalla moda alla fotografia...

Le sue radici affondano saldamente nelle avanguardie storiche

e non a caso lo stesso romanzo, di cui parleremo tra breve, ha una connotazione avanguardista, così come tutte le altre opere appartenenti al movimento e ai grandi personaggi che ne fanno parte. Molti giovani entrano in questo mondo tanto desiderato e oggi il movimento prende, grazie al suo fondatore, uno stampo sempre più esteso: diventa movimento internazionale a tutti gli effetti, in cui ogni parola, ridotta all'infinitesimale, rompe la staticità dell'arte tradizionale, delle frasi sempre uguali, dei lettori che diventano sempre più annoiati.

E Bertozzi, lui, le ha provate tutte: opere provocatorie ed estreme escono dal suo armadio zeppo d'idee, riproduce quello che nessuno mai sognerebbe di mettere in atto (un esempio è quello del libro-oggetto di acciaio lucido, *Vai*, del 1987). Azzardando una descrizione al limite della spudoratezza capiremo perché l'autore rispecchia tale testo: all'apparenza un uomo strambo, di quelli che non si vedono tanto per le strade, ma con un suo *savoir faire*; un uomo con un piede nella realtà e uno tra le nuvole, "uno che sa il fatto suo" si direbbe tra giovani. Scrittore, pittore, docente universitario, uno dei massimi studiosi di Arthur Rimbaud: un artista con una marcia in più, con quella carica che fa brillare ancora gli occhi dei giovani nella speranza di vedere i propri desideri esauditi. È questa la sensazione che trasmette.

E *Retour à Zanzibar* è l'esempio tangibile del suo essere. Sono state le *Éditions du Rocher,* famosa casa editrice, a pubblicarlo nel 2008 per la prima edizione, e nello stesso anno venne presentato al *Salon du Livre* di Parigi dal celebre romanziere Guitton. E a seguire ulteriori incontri, come quello con Joseph Vebret, autore dell'articolo a lui dedicato su *Le Magazine des Livres*, che aiuteranno il romanzo a essere apprezzato come merita. Effettivamente, chiunque comprasse un romanzo del genere, senza conoscere quel che c'è dietro, potrebbe credere di affrontare una qualsiasi storia d'amore o d'avventura messa su da un improvvisato ma abile scrittore. E invece no, non è così.

Una delle caratteristiche che personalmente ho apprezzato di più, infatti, è proprio questa: una storia apparentemente lineare, che non vede nulla di diverso dagli altri romanzi: un protagonista, una schiava. Lei fugge e lui la insegue, forse perché innamorato di lei; una storia di avventura, d'amore. E l'amore c'è davvero in questo testo, ma non è tutto così semplice: ogni singolo particolare, ogni singolo riferimento, ogni spostamento, incontro... non avviene per caso. È a quel punto che, finito di leggere *Retour à Zanzibar,* bisognerebbe riaprire il libro da capo, e rigustarlo... questa volta magari con una mente molto più aperta, capace di muoversi nel tempo e nello spazio, nell'eros e nel mito, nell'arte e nella suspense.

In realtà è un romanzo tutto da smembrare, per essere scoperto; il lettore, infatti, cui è indirizzata un'opera del genere non è il solito "borghese pantofolaio, la cui figlia ha voluto fare un bel regalo di Natale per passare il tempo"; il lettore qui dev'essere un giovane o un appassionato, uno che riesca a scavare nella nuda verità. Diventa un gioco che eccita e fa eccitare, è una malattia che ti porta a leggerlo e rileggerlo fin quando non capisci davvero cosa avrà voluto dire. È un romanzo-mistero aggiungerei.

E tutti i significati nascosti non sono messi assolutamente a caso, è un romanzo studiato in ogni minimo particolare e anche pieno di cultura. Qualsiasi persona priva di conoscenza riguardo a certi contesti mitologici, storici, o artistici, riuscirebbe con *Retour à Zanzibar* a conoscere molte cose importanti e magari da studiare o insegnare. I riferimenti, infatti, sono di ogni genere: c'è la Regina di Saba, Salomone come personaggi leggendari, Caio Flaminio come personaggio storico, Piero della Francesca come artista, Orfeo e Euridice con quel pizzico di mitologia greca o per altri esempi Breton, Rimbaud, Flaubert, Dante, Joyce che, seppur appartenenti a epoche e culture diverse, in questo romanzo diventano piccoli attori riportati indietro da una macchina del tempo e

capaci di agire tutti insieme, senza confini culturali e temporali. E l'autore decide di farceli incontrare tutti, come se chiudendo gli occhi riuscissimo a ripercorrere le sue parole, il suo viaggio; e sì, perché la colla (*la macchina del tempo*) è la tematica del viaggio: un viaggio che però decisamente in un contesto simile non può apparire normale.

Solo quando si arriva alla fine del romanzo, e magari ci ricordiamo pure che Bertozzi è un grande studioso di Arthur Rimbaud, si capisce come abbia ripercorso i suoi itinerari, sognati come Zanzibar, e reali come quelli africani. Poi ancora con Applemayer, l'Italia, la Francia e la Grecia.

Ecco allora che già si spiega il titolo con una dedica da fare: il ritorno a Zanzibar (terra tanto sognata dal poeta maledetto ma mai conosciuta) non è altro che il ritorno di Rimbaud. E i luoghi non sono scelti a caso, ma legati tutti in modo differente all'autore: l'esempio è quello italiano in cui l'Umbria diventa l'ombelico dello stivale o dove Pescara diventa importante poiché città conosciuta e vissuta dallo stesso scrittore.

Il viaggio allora si basa su tre tematiche: Rimbaud e la sua ricerca della poesia, le Python e la magia, e l'Arche Sainte e la religione. Attraverso queste si concluderanno le tre tappe alchemiche importanti, forse predominanti, all'interno di questo testo: *Nigredo*, *Albedo* e *Rubedo* con l'ultima ascesa sulle falde del Parnaso che non a caso servirà finalmente a trovare la sua schiava fuggita, reincarnazione forse della Poesia.

L'alchimia, è oggi vista quasi come un argomento-tabù, toccato e conosciuto da pochi, eppure, a mio parere, è una delle caratteristiche assolutamente più coinvolgenti dell'intero romanzo. Sul processo alchemico ci sarebbe senz'altro molto da dire, specialmente in relazione a questo romanzo, ma è anche vero che è già stato studiato nei minimi dettagli da letterati e studiosi competenti con rielaborate analisi testuali sotto ogni punto di vista, per cui

non stiamo qui a ripeterle. Possiamo però accennare che è il romanzo dell'alchimista, che inizia con un ritorno (quello a Zanzibar) e finisce con un orgasmo (quello della ricerca conclusa di Noname), e non a caso saranno proprio questi i titoli dei capitoli. Un'alchimia sempre presente e seguita oggi soprattutto da medici, filosofi o magari astrologi che vogliono arrivare alla:

creazione di una panacea universale capace di sconfiggere tutte le malattie del mondo;

la trasformazione di metalli grezzi in oro (come Uma, *la femelle de l'alchimiste*, mediatrice in questo romanzo dell'alchimia in generale e profeta della trasformazione "de la merde en or");

il raggiungimento dell'onniscienza.

E per fare questo hanno bisogno di una pietra filosofale, tutta da ricercare. Sarà grazie a Uma che si legherà l'altro simbolo, ovviamente alchemico, del pitone, che striscia per tutto il romanzo collaborando, forse più di tutti, al ritrovamento della schiava fuggita e sfuggita. E di significati ce ne sono davvero tanti: l'Arca dell'Alleanza (portata secondo una leggenda dalla Regina di Saba, come simbolo del patto tra Dio e il popolo); Orfeo e Euridice (la cui storia combacia con quella di Julius-Noname (anche se fortunatamente con un finale completamente opposto e forse decisamente migliore).

Ma quella Noname sempre in fuga tra tempi e storie, arti e miti, e quel Julius pieno di risorse e di conoscenza con una grande forza di volontà, nascondono un segreto. Innanzi tutto il loro rapporto: qual è? Di che natura è? A un certo punto del testo si legge addirittura che lei sia una schiava "libera". Sono allora amanti? Non si sa, potremmo ipotizzare qualsiasi cosa, rimarrà un mistero.

E poi i nomi, a cosa rimandano? Julius, di cognome si chiama Applemayer, che stranezza! Apple, una mela? Quella della Genesi? Se parliamo di quest'ultima, ipotizziamo allora anche il rapporto Julius-Noname, Adamo-Eva: i due progenitori dell'umanità nella

tradizione biblica, che commettendo il peccato originale, decidono da soli cosa fosse il bene e il male. Vorrebbe per caso dire, che in questo caso l'uroburo legato alla simbologia del pitone, si lega a Julius? O Noname, come Eva, decide per sé e inconsapevolmente anche per il proprio uomo? Così, nel romanzo si oscilla tra il bene e il male, si passa per processi alchemici e riferimenti non casuali anche religiosi? Non si sa. In fondo, ognuno potrebbe legare una propria storia dietro il protagonista. Io, per esempio, la prima volta che lessi il nome pensai subito alla fonologia di "-mayer": per chi non conosce bene l'inglese sembra quasi una pronuncia ostentata di "my air"("la mia aria"). Avevo pensato ironicamente allo spazio sentimentale tra i due protagonisti, e al respiro di sollievo che non stava più bene a Julius. O ancora "Myair" era il nome di una compagnia aerea italiana: è forse stato uno spunto o siamo legati in qualche modo all'infinito e incontrastabile viaggio del protagonista? O ancora: avevate mai pensato allo stesso "Julius von Mayer"? Il grande fisico e medico tedesco contemporaneo dello stesso Rimbaud? Tante sono dunque le ipotesi da fare, forse anche sbagliate o molto creative, ma pur sempre ricche di significati nascosti da riportare e rilegare all'interno del testo. È un romanzo senza fine, poiché ogni elemento può essere interpretato in modi completamente differenti e si possono intrecciare storie diverse per ogni lettore. Alla fine, è solo nel cuore dell'autore che si cela la verità?

Ma Noname, lei è incontrastabile: una donna a lungo e dettagliatamente descritta, ma allo stesso tempo assente in tutto il testo. Presente forse, o nascosta, ma comunque distante dagli occhi del lettore e da quelli di Julius, che la cerca disperatamente. È misteriosa quindi, come gli oggetti che lascia al suo "padrone" come indizi per il ritrovamento. A cosa serve? Pensava forse che non sarebbe mai riuscito a riabbracciarla? Eppure la trova, attraverso leggende, letteratura, riti magici... È quasi una ricerca dell'invisibile,

e Noname, infatti, non incarnerà altro quello che noi lettori desideriamo sia. Tanto amore si legge tra le righe di qualcuno che cerca disperatamente la propria donna, ma alla fine niente è come immaginiamo: nessuna parola d'amore, nessun fuoco d'artificio sulla testa dei due, nessun atteggiamento ambiguo, niente di niente. E solo allora si capisce che il loro amore è diverso da quello raccontato in tv, sui giornali o al cinema. Non è un amore come gli altri: è ricco di passione, di erotismo (seppur mai volgare), ma soprattutto ricco di rispetto e sentimento spoglio di ogni romanticismo. Noname, legata da un fascino di mistero anche per il suo nome: "no-name" (senza nome), "non-âme" (senz'anima) o ancora "nomade", "innominabile"... Tutti aggettivi che riportano al nulla: una donna senza nome, senza un'anima, nomade che fugge per otto capitoli senza mai essere intravista. E allora se lei lascia degli indizi al protagonista per essere ritrovata, il suo nome potrebbe forse essere una traccia per il lettore che vorrà magari ricercare entrambi? E chi è davvero? Chissà.

Un romanzo che non è romanzo. Un'autobiografia che non è un'autobiografia. Una semplice storia che non è così e basta. Tutto e il contrario di tutto, l'insieme e il parziale, il certo e il misterioso. Ogni cerchio si chiude con l'opposto: niente è come crediamo. È diviso in otto capitoli sempre più ritmici, e pieni di flashback; il tempo e lo spazio non seguono apparentemente alcuna linea: è semplicemente un modo diverso e innovativo di essere romanzo. Ma sarà almeno autobiografico? Questo è il dilemma: se facessimo caso alla sintassi, l'alternanza tra la prima e la terza persona non è invisibile. Spesso, infatti, l'autore decide di balenare tra le due per lasciare spazio alle parole di qualcun altro, come per esempio Rimbaud. Ma nello stesso tempo, in tutti i luoghi che descrive, specie quelli africani, vi sono: nomi, piazze, orari, voli precisi. Ogni orario di volo, per esempio, è minuziosamente descritto al minuto e questo fa pensare che la reincarnazione in prima persona dell'autore

non si ferma al solo "je" dell'intera storia, ma si arriva a pensare che Bertozzi e Julius siano addirittura la stessa persona.

E allora ecco perché tutti i luoghi descritti sono legati all'autore stesso, ed ecco perché quando arriva un "Arcangelo Gabriele", che annunzia a Julius l'appuntamento con Noname, così come fece per ragioni divine con la Madonna, si presenta questa volta in sella a un'esplosiva Harley Davidson, non a caso passione reale di Bertozzi. O così si spiega anche l'omaggio ai due amici dell'autore (Gabriella *Jeansainte*/Giansante e *François*/Proïa) che vengono posti agli antipodi del romanzo, o come simbolo di protezione, come dice qualcuno, o come aiuto nel ritrovamento finale di Noname/poesia e quindi come figure presenti nella vita dello scrittore.

Parlando di struttura, voglio più di ogni altra cosa prendere in considerazione la lingua: scritto in francese da un italiano. Ma perché? L'autore, infatti, decide stranamente di non scrivere nella sua lingua-madre. È un po' come quando gli orfani adottano a loro volta i nuovi genitori che li hanno cresciuti; non pensano più a quelli biologici. Ed è lo stesso in questo contesto: Bertozzi fa sua una lingua che ha sempre praticato, un idioma che parla quotidianamente da quando ha deciso di stabilizzarsi in Francia. È quindi sì una lingua adottata, ma non importa quale sia quella madre se ti senti di appartenere a un'altra cultura. Una scelta un po' strana, anzi stravagante per uno scrittore, pur se non mancano celebri precedenti (Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, Eugen Ionescu, Emil Cioran, e altri), ma parliamo senza ombra di dubbio di un'innovazione avanguardista.

È forse anche per questo che annunciamo con grande entusiasmo la versione in italiano per le edizioni Pironti di Napoli che ha reso ottimamente l'originale come d'altronde ci si aspettava da Gisella Maiello, nota traduttrice e stimata cattedratica proprio di lingua e traduzione francese.

E così, rileggi il romanzo. Arrivi fin l'ultima riga... gusti anche l'ultima parola del libro, ma poi ti rendi conto, che devi rileggerlo, perché forse la tua interpretazione non era quella che dovevi cogliere, e allora inizi tutto da capo, per una storia senza fine.

IL CINEMA SECONDO BOŠKO TOKIN

di EUSEBIO CICCOTTI

Boško Tokin (1884/1894?-1953), "poeta e critico croato di espressione anche francese"[1], conosciuto, tra l'altro, come autore di narrativa per ragazzi, è uno dei più attivi letterati interessati al cinema nella Jugoslavia dei primi anni Venti. Vive e opera a Zagabria, con frequenti soggiorni a Parigi, dove fonda e dirige la rivista *Film* (1925). Collabora a riviste di letteratura – quale la futurista *Zenit* di Lubomir Micić e l'accademica *Kritika* – con testi poetici e diversi interventi critici[2]. Nell'aprile e maggio del 1921 sui numeri 3 e 4 di *Zenit* pubblica, in francese, due prose di viaggio "napisano v 1919 u Parizu" ("scritte nel 1919 a Parigi"), dai rispettivi titoli *Prologue* e *Prologue II*, che hanno come motivo, appunto, Parigi. Nel primo descrive la città con garbata ironia e tocchi surreali usando una tecnica tra il teatrale e il cinematografico, a struttura paratattica. In *Prologue II* inventa un discorso tra un ritratto e il medesimo personaggio, ivi raffigurato, uscito improvvisamente dalla folla: i due si incontrano e iniziano una chiacchierata che affronterà anche il tema dell'"Image essentielle"[3]: l'ispirazione sembra suggerita dalla *Chaplinade* di Ivan Goll pubblicata in quell'anno il cui *plot* consiste in uno Charlot disegnato su un manifesto affisso al muro, che si anima e 'scende', divenendo appunto Charlot in carne e ossa.

A partire dal 1925 *Film* ospita, oltre alle recensioni e alle varie notizie sul cinema, dei brevi racconti in forma ibridata, tra letteratura e cinema, a firma di diversi letterati, Tokin compreso. Uno dei racconti più riusciti di Tokin, collocabile nel genere della letteratura di argomento cinematografico, è *Pera Cibuk i cowboy* (*Pietro Canna di pipa e i cowboys*)[4].

Sinossi. In un caffè [di Zagabria], pieno di fumo, un gruppo di amici chiacchiera, mangia e soprattutto beve molto. Tra questi vi è "Pera canna di pipa", appena rientrato dagli Stati Uniti, che racconta le sue esperienze. A sentir lui ha recitato ad Hollywood e frequentato il mondo degli attori. Certo ha avuto piccole parti perché gli "americani sono gelosi degli attori stranieri". Gli amici sono tra l'incredulo e lo scioccato. Assicura gli amici che prima o poi i film in cui ha recitato saranno distribuiti "anche da noi". Siccome "Pera canna di pipa" era un giramondo riprese a viaggiare. Dopo qualche mese arrivò un film del quale Pera aveva parlato agli amici, in cui aveva una parte principale. Il gruppo entusiasta si reca la cinema. Scorrono le immagini di un film western in cui si fronteggiano cowboys e messicani. Durante una zuffa ecco che compare Pera il quale viene picchiato e sbattuto in terra. Il suo volto in primo piano è "triste ed impotente, con l'espressione idiota dei suonati". Poi il film si conclude senza più altre inquadrature con Pera. Siccome l'insincerità del suo volto è apparsa più evidente sullo schermo gli amici cominciano a ridere e così tutta la sala.

Pera cibuk i cowboy è un testo che nella sua brevità (una cartella e mezza) offre diversi spunti interessanti sia dal punto di vista tematico che formale. Viene abilmente presentato il tema del cinema come mondo della *doppia finzione*, luogo dove si raccontano avvenimenti non veri e 'tema' di racconto usato nella conversazione quotidiana per crearsi un "altro" mondo, irreale (come fa Cibuk al caffè):

> Raccontava dei Dempsey dei Charlie Chaplin di Gloria Swanson e di tutte le possibili grandezze del cinema che aveva conosciuto "personalmente".[5]

Ma interessante è il motivo 'filosofico' su cui è costruita la diegesi e che Tokin ha ben chiaro: lo *svelamento della verità* attraverso la forza visiva del cinema.

> La faccia di Pera Cibuk era un'apparizione tragicomica, un'espressione comica di impotenza, di vergogna e di sconfitta. Come se in quel momento fosse divenuto cosciente che lo schermo cinematografico è più forte delle bugie, che lo si vede sullo schermo, che la macchina da

> presa dell'operatore aveva smascherato le sue bugie. Tutte quelle precedenti e tutte quelle future. Pera Cibuk mentiva istintivamente, la cosa era in lui più di tutto, aveva mentito prima di questa scena e dopo di essa.[6]

Il cinema come *arte della verità*, proprio attraverso la finzione. Tokin utilizza, in un testo letterario-cinematografico, le varie osservazioni estetiche sul cinema che in quegli anni si andavano elaborando: dalla teoria fotogenica di Delluc al ruolo disvelante del primo piano messo in luce da lo stesso Delluc e da Jean Epstein e Béla Balázs.

Ciò ci porta a parlare di un saggio, *L'estétique* [sic] *du Cinéma*, pubblicato da Tokin in Francia su *Esprit Nouveau* (1920) e subito ospitato, in originale, dalla rivista romana *Cronache d'attualità*[7] diretta da Anton Giulio Bragaglia. È un testo che sino ad oggi è sfuggito agli studiosi di storia delle teorie cinematografiche. Vediamolo.

Innanzitutto il breve saggio inizia con un'epigrafe dedicatoria a Ivan Goll, "fraternamente". Ricordiamo che Goll, riconosciuto artista d'avanguardia plurilingue (pubblicava in tedesco e francese), aveva dato alla stampe nel 1919, come ricordato sopra, *Chaplinade*, uno scenario-racconto in omaggio a Charlie Chaplin, autore a pieno titolo di una nuova arte, che in quegli anni cominciava ad essere consacrato da parte dei primi intellettuali europei[8]. Nell'incipit della suo scritto Tokin ricorda una frase emblematica di Adolphe Brisson relativa al nuovo *medium*: "la découverte du Cinéma est aussi importante que la découverte de l'imprimerie". Tokin si prefigge non solo di ribadire come il cinema sia un'arte ma spiega altresì *perché* debba considerarsi un'arte. Inoltre annunzia che citerà soprattutto testi filmici appartenenti alla cinematografia americana, e talvolta film scandinavi, tedeschi e uno o due film francesi, "quant au reste, oublions-le, voulez-vous?".

Tokin, poi, passa ad analizzare un'altra caratteristica dell'artisticità del film: il suo carattere internazionale. "Le seul art inter-

national est peut-être le Cinîma [sic]". E tale arte fonda il suo valore estetico "internazionale" solo se va oltre la pura iconografia, oltre il movimento e la fotogenia che sono "semplici espressioni". Chaplin raggiunge ciò ed è il più popolare di tutti gli autori e attori poiché "Le vrai Cinéma est le film d'idées. C. De Mille, ce grand Américain, l'a bien vu"[9]. Chiude sul carattere internazionale ribadendo il rapporto tra cinema di idee e linguaggio internazionale: "l'idée exprimée par l'écran est internationale". È chiaro che qui Tokin pensa oltre che a De Mille anche a Chaplin.

Il secondo punto della sua breve trattazione riguarda "L'Aenir [sic] du Ciné". In questo paragrafo lo scrittore e critico inizia la sua dissertazione estetica partendo dall'ineludibile concetto di *fotogenia* da Delluc appena teorizzato, citandolo, "photogénie et lumière nous feront connaître 'l'homme inconnu'". Ma subito dopo ne offre una lettura originale. Apre al trattamento antirealistico dell'immagine chiamata a ritrarre il volto. Parla di trattare le diverse espressioni del viso con "découpages, agrandissements, superpositions". Tali soluzioni tecnico-estetiche aiuterebbero a tirar fuori tutto ciò "che passa nel nostro essere". Non ci pare fuorviante leggere in ciò un'anticipazione della teoria del *primo piano* di Béla Balázs che mantiene chiari rimandi alla fotogenia di Delluc[10]. A Tokin è chiaro che "inquadrando il volto dell'uomo il cinema arriva a restituirci l'intera gamma dei suoi tratti [...]"[11].

Passando al concetto di *movimento* nel cinema egli specifica come esso debba essere *interiore*, non puramente esterno, facendolo confluire in una sorta di forza spiritualista al confine con l'occultismo: qui Tokin pare mutui l'idea di movimento teorizzata da Arnaldo Ginna, in pittura e cinema, il quale alludeva ad una sorta di estetica del soprasensibile e dell'occultismo[12]:

> Et je ne parle pas du magnétisme de la force, des mouvements, mais d'une attraction plus intérieure, plus spiritualiste. Questions d'hypnotisme.

Tokin, ci ricorda che il cinema "dépasse toutes les autres conceptions d'art", e compararlo con le altre arti è "impossible". Il cinema è diverso perché consente solo un tipo di lettura "rétrospectif", ossia esso si fonda sul concetto bergsoniano di "durée": Insomma "le Cinéma est une création plastique à travers la durée". Tokin spiega il ruolo dell'elemento plastico dei volumi verosimili, inserendo la nozione, appunto, di durata e fondendola, al contempo, con il concetto di *verosimile*. Tokin evita la trappola estetica del realismo ingenuo, ossia del cinema specchio fedele della realtà: egli parla di volumi verosimili che si muovono dentro una natura che è, naturalmente, ricostruita. Il secondo passaggio teorico, non indifferente, è quello del *fluire*: questi volumi verosimili non sono statici ma scorrono, ossia si trasformano adeguando la loro verosimiglianza alle configurazioni plastiche che si vanno a formare. In ciò consiste la novità del cinema che è "un'arte realmente nuova".

Nel terzo paragrafo, *Le Cinéma est, avant tout, vie*, Tokin torna sulla sua nozione di realismo che sembra contraddire il precedente concetto di verosimile. In effetti, egli quando parla di *verosimile* e di *vero* usa i due termini come sinonimi. Dopo aver chiarito che il cinema è diverso dalla letteratura in quanto esso ci permette di *vedere*, attività impossibile alla letteratura, spiega che questo vedere è tale poiché "le *vrai* joue *un grand rôle*". In altri termini il vedere apre le porte ad un "réalisme nouveau, par ce qu'on voit. On voit Colorado, le mont Touji, l'Islande, New-York, la rue, la mer, les gens tels qu'ils sont. Pas d'illusions sur eux". Egli, preso dal fascino riproduttivo del genere documentario (cui implicitamente allude: il Colorado, l'Island, New York) elegge tale capacità estetica di replicare il vero a specifico del linguaggio del cinema in generale, subendo il fascino della teoria di Louis Delluc. Addirittura annulla il ruolo dell'illusione di realtà chiesta allo spettatore, di cui il cinema ha comunque bisogno durante la proiezione, con quel ri-

vendicare al cinema nessun bisogno di ricorso alle "illusioni", come invece deve fare la letteratura. Insomma, pare che Tokin che aveva ben illustrato il concetto del verosimile ora creda al cinema come specchio fedele del mondo oggettivo. Nella riflessione estetica di Tokin, possiamo dire, alla fine prende il sopravvento la "teoria della riproduzione" tipica degli anni Dieci e Venti comune a diversi studiosi e teorici. Non è escluso che egli potrebbe esser rimasto influenzato dallo storico articolo di Marcel L'Herbier, *Hermès et le silence* (1918). Qui il futuro regista nota come

> Lo scopo della cinematografia, arte del reale, è quello di trascrivere il più fedelmente, il più autenticamente possibile, senza trasposizione, né stilizzazione, e con l'esattezza che è propria dei suoi mezzi specifici, una data verità fenomenica.[13]

Ma mentre L'Herbier relega poi il cinema tra l'artigianato negandogli uno statuto di arte (con la A maiuscola), Tokin non esita a definirlo arte, adducendo il suo statuto *linguistico* (il cinema manifesta un linguaggio universale) e, nel finale del saggio, anche quello *sociale* (egli parla della necessità del cinema di rapportarsi alla "folla").

Probabilmente, questo oscillare tra *verosimile* e *vero* gli serve solo per ribadire ancora una volta lo specifico del nuovo medium come "il vedere [lo stesso atto che noi esercitiamo nella vita di ogni giorno n.d.r.] sia un punto importante, una legge di questa nuova estetica realmente cosmica".

Tokin, prima di chiudere la sua riflessione dedica alcune righe a quegli attori che ritiene artisticamente completi, in quanto in grado di usare un linguaggio universale: Chaplin, Fairbanks, Hayakawa, Norma Talmadge, Nazimova, William Hart. Infine, accenna alla crisi attuale dei soggetti, definiti mediocri, superabile solo se il cinema scopre la sua vocazione sociale (pensa a D. W. Griffith?), poiché "la foule n'a pas encore joué le rôle principal".

[1] Nel *Lexikon Minerva* (Zagreb, 1932) l'anno di nascita è il 1894.

[2] Vedi la lirica futurista *Konstruktivna piesna – Poesia costruttivista* –, in *Kritika* del 1° settembre 1922, dove centrale è il tema della velocità.

[3] B. Tokin, in *Zenit*, n. 4, 1921, p. 10.

[4] B. Tokin, *Pera Cibuk i cowboy*, in *Film*, n. 25, Prosince (Dicembre) 1925, pp. 9-11.

[5] Ivi, p. 9.

[6] Ivi, p. 10.

[7] B. Tokine, *L'estétique du Cinéma*, in *Cronache d'Attualità*, n. 3, marzo, 1921, pp. 60-62. Per i testi pubblicati in Francia egli si firma Tokine.

[8] Probabilmente Tokin ha sul suo tavolo di lavoro il numero speciale di *Le Film* (Paris), dedicato a *Charlie Chaplin*, uscito pochi mesi prima (15 novembre 1919).

[9] Tokin, come tutti gli uomini dell'avanguardia, è affascinato dal film *The Cheat* (*I prevaricatori*, 1915, Cecil B. De Mille), "[...] una losca storia di violenze sessuali e di donne marchiate a fuoco [...]" in cui primeggiava "la straordinaria maschera di Hayakawa fece di lui un vero e proprio simbolo del mistero", in S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2011 (2007), p. 96.

[10] L. Quaresima, *Introduzione* a B. Balázs, *L'uomo visibile*, Torino, Lindau, 2008, p. 30 e p. 37.

[11] F. Casetti, *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, p. 55.

[12] Cfr. A. Ginna in M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Trento, Manfrini Editori, 1990, pp. 10-13.

[13] A. Boschi, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Roma, Carocci, 2002 (1998), p. 126.

L'estétique du Cinéma

A Ivan Goll, *fraternellement.*
.... je crois qu'il y a un endroit où les forces vitales du monde existent visiblement.

H. Haggard (*She*).

Il est arrivé à Adolphe Brisson — et cela peut arriver à tous les motels — de dire une vérité. Ce fut sans doute le beilleur moment de sa vie lorsqu'il évrivit: *la découverte du Ciméma est aussi importante que la découverte de l'imprimerie.*

En effet, l'imprimerie itait le commencement de quelque chose de nouveau: ceci tuera cela. Le cinéma est un autre commencement d'un art nouvean, plus large et humain que les autres et celui-ci tuera-t-il ceux-là?

L'essai présent tâchera de fixer quelques lois de cette esthétique. Sans doute on répétera des choses d'jà dites, mais, la *Cinégraphie* n'est pas une chose si nouvelle qu'on soit obligé de crier: « Ooui, c'est un art »; après on dira pourquoi c'est un art (1).

Avertissement. — Pour prouver mes dires, je citerai des exemples qui seront presque toujours américains. Ici et là, je parlerai cependant de quelques films scandinaves et allemands, puis d'un ou deux français. C'est qu'ils ne méritent pas mieux. Quant au rest, oublions-le, voulez-vous?

Art international. — Le seul art international est peut-être le Cinîma. L'absence de paroles y contribue d'jà. Mais mouvement, lumière, simultanéisme, absence de paroles ne sont que *matière, éléments* de cet art qui exprime ou doit exprimer le véritable internationalisme: la pensée. Mouvement et photogénie sont des expressions seulement. Et personne n'a encore fait de vrai internationalisme avec ces deux moyens internationaux. Qui possède le monde, écrit Mierendorff, un Allemand. En avant auteurs, metteurs en scène et supervisors, pour posséder le monde plus complètement encore. Chaplin est plus populaire que tiutes les autres grandeurs d'aujourd'hui. Pourquoi? Parque qu'il exprime des *idées aves le type qu'il a crié.* Le vrai Cinéma est le film d'*idées.* C. de Mille, ce grand Américain, l'a bien vu. Il a déclaré faire désormait des films d'idées. Et l'idée exprimée par l'écran est internationale.

L'aenir du Ciné. — Il est inorme. On n'a vu qu'assez rarement juisqu'ici ce que, grâce au visage protogénique (c'est-à-dire moment psichologique saisi), on peut révéler de l'homme. Photogénie et lumiére nous feront connaître « l'hômme inconnu ». La cinégraphie *visualise* nos pensées intimes et par des epressions successives révèle le processus pschologique. L'essence du cini est la succession des images, dit-on. Mais aussi succession des epressions du visage et, par mille moyens, approfondissement de l'expression. Par les découpages, agrandissements, superpositions, on peut donner l'image de ce qu'est notre être et de tout ce

(1) Pour tout ce qui est l'évolution, l'état actuel, la technique et les vedettes de Cinéma, je renvoie le lecteur à ces deux livres excellents: Delluc: *Cinéma et Co* (B. Grasset, éditeur, 1919) et Diomant-Berozt: *Le Cinéma* (la Renaissance du Livre, 1919). De même le lecteur lira avec plaisir le numéro spécial du *Crapouillot* sur le Ciné (avril 1920), ensuite l'article de Georgette Leblanc: « Propos sur le Cinéma » (*Mércure de France*, 16-11-1919) et celui de Mierendorff: *Puissance du Cinéma* (1-11-1919). Pour se renseigner sur les nouveautés lire: *Le Cinéma pour tous* (hebdomadaire), *Le Film* (mensuelle), *le Ciné-Club* (hebdomadaire) et les revues américaines.

qui se passe en lui. Le vrai et seul futurisme est là.

Ce n'est plus seulement puissance des gestes, des mouvements, de l'action et de la nature, mais puissance psychologique des révélations. Un autre *Hayakawa* et une nouvelle *Norma Talmadge* le feront. De ces cent vingt à cent cinquante excellents acteurs américains sortira celui dont le visage parlera plus *magnétiquement* que ceux d'aujourd'hui. Et je ne parle pas du magnétisme de la force, des mouvements, mais d'une attraction plus intérieure, plus spiritualiste.

Questions d'hypnotisme, d'occultisme, à tenter et expérimenter. Deux films « La femme aux deux âmes », avec l'intonante et fascinante Priscilla Dean, et un assez bon essai français: « Le Torrent », ont montré ce qu'on pouvait faire dans ce sens.

De découverte en découverte. — Découverte nouvelle, le cinéma se découvre lui-m'ème chaque jour. Déjà il dépasse toutes les autres conceptions d'art. C'est pourquoi on ne peut le juger que de son point de vue à lui. Les comparaisons avec les autres arts sont impossibles, presque. Il n'y a que le procédé rétrospectif que l'on puisse employer pour cette esthétique: *observer ce qui se fait. Le Cinéma est une création plastique à travers la durée.* Des volumes véritables qui se meuvent dans la nature au milieu de volumes véritables. Mouvement perpétuel (la situltanéité n'est qu'un moyen) nous dévoilent sans cesse tel ou tel cité de la vie. Des êtres vivants qu'on y voit, ce qui importe ce n'est pas tant ce qu'ils nous montrent que ce qu'ils d'couvrent en *eux-mêmes, ce qui est large, sonore, sainement beau et encore inconnu: ce qui est réellement nouveau.* Tout cela brise les conceptions d'art que nous avons. Quelque chose de nouveau se crée. Une formule sortira peut-être?

Le Cinéma est, avant tout, vie.

Vie et nature. — A première vue, il semblerait que le cimima est de la littérature. On vit d'aventures sans bouger, comme dans les livres. Mais il tuffit de *voir* (déjà une différence énorme), pour s'apercevoir que se n'est pac cela. Jamais le roman et son don-quichottisme n'est si vivant. Le cinéma est une visualisation où le *vrai* joue *un grand rôle.* Le cinéma est donc avant tout une chose vivante et vraie où un élément réel intercient: la nature. Encore un autre élément: la lumière. *Ce qui l'esprit représente comme il le veut, le ciné le met devant les yeux*, avec des éléments choisis. D'où un réalisme nouveau, par ce *qu'on voit.* On voit Colorado, le mont Touji, l'Islande, New-York, la rue, la mer, les gens tels qu'ils sont. Pas d'illutions sur eux. Le Cinéma pout devenir un art abovaryque. Voir est un point important, une loi de cette nouvelle esthétique réellement cosmique: smbolisme riel et réalisme symboliste. Le poète imagine et nous fait imaginer. Le cinéma observe, voit, tourne, photographie, montre. Et nous regardons. Que les Américains pragmatistes soient les champions de cet art nouveau, voilà qui ne doit pas étonner. Th. Ince, W. Hart, Chaplin, D. Fairbanks, etc., sont *cette Amérique intérieure* dont parle Whitman.

Plus vivant que le journal et plus réel que la littérature, le ciné est la nature et la vie même. *La puissance du cini, c'est qu'on y est naturel, nature et vie sans le faire exprès, sans le vouloir*: « On y est », comme dit Delluc.

La nature qui joue un rôle. Le metteur en scène et l'auteur choisissent de la nature ce qu'il leur faut, ce qui correspond à l' « atmosphère » de la pièce. La nature qu'on voit dans «*L'Homme aux Yeux clairs*», «*Pour sauver sa Race*», (ces deux avec W. Hart) et « *Le Géant de la Forêt* » (qui est « l'histoire » d'un arbre) expliquent le caractère des héros.

Encore quelques caractéristiques. — *Volonté et déterminisme* jouent un grand rôle aussi. Déterminisme des choses et volonté de l'homme. Fatalité! Mais aussi trop souvent il y a dans les plus actuels la bonne fatilité bourgeoise. Tout finit bien. Quand li s'agit des films genre *Douglas Fairbanks*, alors il n'y a que la volonti. Tout est faisable pour Douglas.

Choes et luttes. On se bat trop. Trop de sève et de dynamisme chez les Américains. Jeunesse, abondance de forces vitales. Mais cela ne fait rien c'est la deuxième étape du cinéma.

Donc on « englobe » actuellement le visuel. Le temps dans l'evolution de l'art nouveau de nous faire « englober » les choses moins visuelles; notre monde intérieur. Par le ciné, nous connaissons en r'alistes notre terre. Maintenant nous voulons con-

naître un peu mieux. C'est ce que le cinéma a déjà commencé.

SUJETS. — Médiocres sujets pour la plupart! Conceptions bourgeoisées. La foule n'a pas encore joué le rôle principal. Pourtant, c'est un art social que le ciné! Harmonie de l'odée et de l'exécution, voilà ce qu'il nous faut désormais. Mais il faut que naissent des films qui soient des pièmes. *Ch. Chaplin est notre Aristophane. Il nous faut l'Eschyle et l'Ibsen du ciné.* Le film suédois « *Les Proscrits* » (avec Sjostrom) en possède quelques éliments, et quelques autres, avec *W. Hart* et *Hayakawa*, aussi.

QUELQUES ACTEURS. — « Chaque homme a droit à un rêve et doit travailler pour réaliser ce rêve ». Telle était la « morale » d'une pièce américaine avec Ch. Ray. Le cinéma a son rêve et il doit le réaliser complètement. Pour y arriver, il abandonnera de plus en plus le système des « stars » (étoiles, vedettes). Ce système, excellent et nécessaire à l'ivolution jusqu'ici, est dépassé aujourd'hui. Les Américains créateurs de ce système en cherchent un nouveau: celui de l'auteur.

Charlie Chaplin, ce génie, est auteur, metteur en scène et acteur. Auteur de films d'odées, il est le plus social et le plus humain de tous. Voilà le critique de notre temps par le tpe sympothique qu'il a créé. Hors lo loi et vagabond spicial, Charlot cherche une position qu'il n'aura jamais. Chemin faisant, il observe et par là il est devenu un grand connaisseur des hommes. Il est d'abord psychologue merveilleux. Je ne parlerai pas longtemps de ses qualités, je n'analyserai pas son type synthetique: tous nous le connaissons. Il est notre joie. Emotion et rire. Admirable Chaplin, nous t'aimons (1).

DOUGLAS FAIRBANKS. — Il est le jeune self made-man américain. Douglas = ouragan + Artagnan. Auragan américain et « pramatiste ». Artagnan moderne que se moque de lui même un peu. Pour lui, tout est faisable. Bien entendu, avec un corps souple comme le sien, avec sa verve, sa santé, avec son tempérament.

Douglas et *Mary Pickford* sont des enfants terribles de la bourgeoisie américaine, et ils son sympathiques. La philosophie de Douglas est: bonne humeur et ne pas perdre la tête. N'est-ce pas une vraie philosophie? Sa seule « morale »: La santé!

Hayakawa et *Norma Talmadge* sont tout intérieurs. Deux visages révélateurs, photogéniques par excellence.

Sjostrom est une grande force tragique, *Naximova* une virtuose admirable.

W. Hard (Rio Jim)évoque souvente Beethoven et Michel-Ange.

C'est la force! le tragique. Un vrai fils de nature, rude, amer, violent mais bon. Il y a qualque chose de souverain en lui qui paraît justifier même ses brutalités. Que nous le comprenons! Et quel dommage que cet « Hors la loi » rentre le plus souvent dans la loi. Mais nous l'aimons quand il retourne à sa forêt ou continue sa vie de « l'homme de nulle part ».

Incontestablement, la véritable « homme de nulle part » est *Chaplin-Charlot*. Il est et reste le plus complet artiste du ciné: il résume le ciné et il diveloppe ses possibilités; il en est l'expression intégrale... Quand on dit « Chaplin », on caractérise le ciné: Etre et non paraître. — Le vrai — La vie, le vivant. — Révélation de l'âme. — Poésie, emotion, psychologie; tout cela donné par la succession, le mouvement, aidés par la lumière et la nature. Parce que vu, visuel, le cinéma est le « Sur-Art ».

B. TOKINE.

---

(1) Inutile d'énumérer ses films principaux. Notons seulement que: « *Une Vie de Chien* », « *Charlot soldat* », « *Une Idylle aux Champs* », marquent une étape nouvelle de son évolution.

P.S. — Il faudrait une anthologie permettant d'étudier les meilleurs moment des films édités jusqu'ici. Car, dans presque chaque film américain il y aurait qualque chose à retenir.

Voici quelques noms:

« Intolérance » (de Griffith) a été un des plus grands essais. M. Sennet, Th. Ince, de Mille, Capellani, etc., sont des metteurs en scène de premier ordre. Rex Beasch, Lose Emerson, M. Reinhardt, etc., des auteurs excellents. Dans les comédies de M. Sennet, les animaux jouent un admirable rôle comique, n'en déplaise à M. Bergson.

Encore quelques acteurs: Bessie Love, W. Robers, Dorothy Dalton, Mac March, G. R. Young, F. Reed, M. Normand, Th. Bara, M. Lewis, Salisbury, Lovel Carmen, Keenan, Fannie Ward, G. Walsch, etc... etc...

Les Français: Emmy Lynn, Eve Francis, Modot, Séverin-Mare, Foulad.

Les Allemands: Pola Negri, Henry Porten, Tamminge, Liedke, Asta Nielsen.

L'Italien Fébo Mari, et... je crois que c'est tout.

Enfine il ne faut pas oublier les dessins animés et le ralentisseur.

QUESTO ARTICOLO COMPARSO SULLA RIVISTA FRANCESE *ESPRIT NOUVEAU*, VUOL ESSERE PUBBLICATO SENZA COMENTO (N. d. D.)

L'ORGUEIL SURRÉALISTE D'ANDRÉ BRETON

par SARAH PINTO

L'occident est héritier d'une conception de l'artiste "fou et génial" qui remonte à l'antiquité grecque[1], et persiste encore aujourd'hui, bien que sous d'autres formes, notamment depuis les recherches psychanalytiques[2]. Un artiste serait un être excentrique, hors-norme, fougueux et parfois solitaire, en tout cas égocentrique et narcissique, et qui souffrirait, quelle que soit la valeur de son travail, d'une sorte de folie des grandeurs. Ces traits distinctifs, condamnés socialement pour les hommes ordinaires, sont en quelque sorte acceptés au nom de l'art, qui fait des artistes des êtres d'exception disposant de ce don divin: la création. Or, comme le dit Roger Dragonetti[3],

> cet acte de subversion totale de l'esprit par quoi le poète s'approprie une position radicalement autonome, rivalisant avec le geste de la création divine du Père de la *Genèse*, ce défi lancé contre la Loi de la transcendance divine, est ce qui, dans la tradition du discours théologique, [...] s'appelle l'orgueil.[4]

Dans les réflexions médiévales sur les péchés, la *superbia* est unanimement considérée comme le premier des péchés capitaux[5], le péché radical, celui qui est à la racine de tous les autres[6], comme il est écrit dans la Bible "Initium omnis peccati superbia" dit l'Ecclésiaste (Eccli 10,15.). La superbe, ou l'orgueil en français moderne, est dans l'optique chrétienne le sentiment qui conduit l'homme à ne plus se sentir la créature de Dieu, mais à se croire indépendant de ses lois, auto-suffisant, ce qui constitue le fondement de toutes

les violations des préceptes divins, c'est-à-dire des péchés, et Isidore de Séville, s'appuyant sur la ressemblance morphologique avec l'adverbe latin *super* "au-dessus", définit ainsi l'orgueilleux: "l'homme superbe s'appelle ainsi parce qu'il veut apparaître plus que ce qu'il est; qui veut en effet aller au de-là de sa nature, est superbe" (*Étymologies*, X, 249)[7]. Tout ce qui pousse l'homme à dépasser sa condition risque de le faire tomber dans le péché.

L'ambiguïté du mot *superbe* qui, dans son évolution sémantique passe d'une valeur morale négative à un jugement esthétique superlatif, trouve peut-être son archétype dans l'incarnation de l'orgueil, Lucifer le superbe, orgueilleux et magnifique[8].

Dans un mouvement qui unit le trop plein d'amour de soi et l'insubordination, Lucifer ne se contente plus de son statut privilégié d'ange; il se transformera en Satan, en l'incarnation du mal. Ce mythe présente l'orgueil comme un ferment de révolte, dans un système de pensée où l'humilité du Christ est le centre des vertus, et où Dieu est tout puissant, ce qui ne va pas sans poser un certain nombre de problèmes. Si l'homme est une créature de Dieu, comment doit-il s'en rendre digne? Où s'arrête la juste appréciation de sa valeur et où commence l'excessif amour de soi? En somme, comment réaliser de grandes œuvres sans être superbe?

L'injonction chrétienne à l'humilité est d'une certaine façon contradictoire avec le génie humain, avec ce qui fait de lui une créature supérieure aux autres êtres de la création, et semble donc condamner les intellectuels (et parmi eux les artistes) au silence. C'est ainsi que de nombreux artistes revendiquent leur orgueil, alors indispensable au génie comme l'exprime bien Maxime Du Camp, le compagnon de voyage de Flaubert:

> L'orgueil! Ce péché capital inventé par ceux qui ont voulu abâtardir l'homme pour en faire un automate dont ils manieraient les ressorts; l'orgueil, cette vertu sublime qui est la cons cience de sa propre force, comme la vanité en est l'illusion.[8]

D'autre part, l'emploi en français du terme "orgueil" pour tra-

duire *superbia* enrichi le concept d'une autre ambiguïté, puisque "orgueil" contient le sème de "fierté", hérité de l'étymon francique *-urgoli*[10], et dans la langue courante, l'orgueil est aussi un sentiment légitime. Il y a ainsi une ambivalence, un orgueil bon et un orgueil mauvais, un orgueil indispensable à la fierté de l'être, à la recherche d'une vie authentique, et un orgueil cruel et négateur, aveuglé par l'amour de soi, la frontière entre les deux restant floue et subjective.

L'exacerbation de l'individualisme enfin, une des conséquences de l'orgueil, conçu dans les sociétés médiévales comme une menace pour la société est en revanche caractéristique de nos sociétés modernes qui peuvent faire paradoxalement de l'insubordination, de la révolte, du refus du monde tel qu'il est des valeurs culturellement positives[11]. La capacité à innover, régénérer l'être humain est souvent prise en charge par la figure de l'artiste, et en particulier celle du poète. Cet orgueil, qui est pour Roger Dragonetti ce "geste luciférien de l'inaugurabilité absolue"[12] à l'origine même de la littérature, est revendiqué en tant que tel haut et fort par les surréalistes et toutes les avant-gardes du 20e siècle.

Le projet surréaliste est, comme le dit Jacqueline Chénieux-Gendron, un projet "totalisant et prométhéen"[13], autrement dit *superbe*. Animés par un besoin d'authenticité et de révolte contre une société grégaire qui étouffe la créativité, le surréalisme se veut le ferment d'une révolution totale, agissant comme un stupéfiant, selon la fameuse définition d'Aragon dans *Le Paysan de Paris*:

> Le vice appelé Surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel de la stupéfiante image, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses: car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers.[14]

"Réviser tout l'Univers", voici une formule digne du beau Lucifer, car l'activité surréaliste n'entend pas se cantonner à la litté-

rature mais bien à la vie: "Ainsi, le surréalisme se veut-il une philosophie, mais 'de vie', un mode de vivre et de penser [...] refusant le monde tel qu'il est car le 'réel' n'est souvent que l'habituel, [et] se propose tout à la fois de 'transformer le monde' (Marx) et de 'changer la vie' (Rimbaud) en une révolte à la fois politique et poétique"[15].

Expérience collective que l'un d'entre eux incarnera toute sa vie durant: André Breton, renommé le "pape" du surréalisme, excommuniant ses fidèles selon son bon vouloir, pour des "questions de personne" (ce dont il se défend absolument[16]), mais dont l'autorité est incontestable. Marcel Duchamp, son ami fidèle a pu dire de lui:

> On ne peut pas savoir pourquoi d'un groupe de six ou dix personnes, un se détache. Et ça a été le cas de Breton. [...] Il avait l'ambition, sans la connaître, sans le savoir, mais cette ambition s'est immédiatement réalisée, il a pris sa place et les autres ont dû suivre ou du moins accepter sa tutelle dans la conduite des idées. [...] Au niveau intellectuel, ils étaient tous du même niveau, mais il y avait l'homme, l'homme c'est-à-dire l'homme de tous les jours qui veut s'imposer.[17]

Ce jugement un peu sévère en regard d'autres portraits plus nuancés qui rappellent le grand sentiment de solitude qui l'accompagna tout au long de sa vie. Breton a aussi démontrer une constance morale, une extrême exigence des idéaux qu'il s'était donnés, surprenant tous ceux qui l'ont connu[18], ce qui lui permettra d'affirmer avec orgueil: "Ma vie aura été vouée à ce que je tenais pour beau et pour juste"[19].

La "volonté de s'imposer dans la conduite des idées" est une des motivations de l'écriture des différents *Manifestes* du surréalisme. Un manifeste, genre littéraire établi que Breton subvertit subtilement, est un texte diffusé publiquement "pour forcer l'adhésion à une thèse ou à un programme dans le but explicite

de changer un état du réel à court terme"[20], répond à une entreprise en soi luciférienne puisqu'il s'agit de bousculer l'ordre établit et, pour Breton en particulier, de s'affirmer comme le théoricien du surréalisme, au moyen d'un "je manifestant" qui se construit au fil des textes.

Le *Manifeste du surréalisme* de 1924[21] joue habilement de la variation des pronoms personnels sujets: "il", "on", "je", "nous". La première personne du *Manifeste* instaure une rhétorique du "je"/"nous" contre le "il"/"on" génériques qui représentent l'homme emprisonné par le monde réel, qu'il faut abolir et renouveler par le surréalisme[22]. Les premières occurrences du "je" dans le texte sont d'ordre rhétorique, le "je" apparaissant en incise, pour trouver sa place de sujet dans une exhortation à l'imagination: "Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas". S'instaurent ensuite les rapports complexes entre le sujet manifestant (auteur du discours que l'on peut certes identifier à la personne d'André Breton en 1924) le "nous" des surréalistes, caution de son discours, et le "nous" de l'humanité à laquelle il participe malgré lui:

> Le seul mot de liberté est tout ce qui *m'*exalte encore. *Je* le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à *ma* seule aspiration légitime. Parmi tant de disgrâces dont *nous* héritons, il faut bien reconnaître que la plus grande liberté d'esprit *nous* est laissée. À *nous* de ne pas en mésuser gravement.[23]

Cette oscillation se retrouve dans les passages autobiographiques du texte où André Breton raconte comment lui est venu la première image surréaliste: "Un soir donc [...] je perçus" puis "Soupault et moi nous désignâmes sous le nom de SURRÉALISME le nouveau mode d'expression pure que *nous* tenions à *notre* disposition et dont il *nous* tardait de faire bénéficier *nos* amis". Le "nous", repris par le pronom possessif dans "nos amis" subit ainsi

une restriction du champ référentiel d'énonciation; il ne s'agit pas d'un nous valant pour "nous, les hommes" mais désigne déjà une réduction par rapport au "il" impersonnel des premiers paragraphes. Ce "nous" se précise dans les lignes introduisant et imposant définitivement la définition du surréalisme:

> C'est de très mauvaise foi qu'on nous contesterait le droit d'employer le mot surréalisme dans le sens où nous l'entendons, car il est clair qu'avant nous ce mot n'avait pas fait fortune. Je le définis donc une fois pour toutes [...].[24]

À peine le groupe est-il affirmé que le "je" s'impose comme celui qui possède l'autorité suffisante pour définir le groupe, de façon péremptoire, se substituant à l'autorité du dictionnaire. Dans le travail du texte qui fait passer du "il" au "je" puis au "nous", le "je" ne s'efface jamais complètement, ce "je" qui manifeste, avec d'autres, le refus d'un ordre établi non plus par une divinité mais par la Société[25]. Ainsi, comme dans les paragraphes inauguraux du manifeste, le "je" retrouve sa position d'incise dans le dernier paragraphe: "Le surréalisme, tel que je l'envisage, déclare assez notre non-conformisme absolu...", non pas pour se mettre en retrait, mais pour affirmer en quelque sorte son pouvoir déclaratoire qui vaut pour le "nous" des surréalistes. Comme l'analyse Michel Burger: "la performance déclarative est [...] égocentrée. Cela veut dire que le sujet communicant détient à lui seul le pouvoir symbolique de déclarer, et de statuer en premier lieu sur l'effet de sa déclaration"[26]. Et il ne fait pas de doute que la subjectivité énonciative du discours constituée par le *Manifeste* est clairement celle du scripteur André Breton dans un souci de transparence qui lui est cher: "J'affirme pour le plaisir de me compromettre. Il devrait être interdit de faire appel aux modes dubitatifs du discours"[27].

Si dans le premier manifeste "l'effet de la déclaration" est principalement celui de constituer un groupe surréaliste, d'en définir

les positions esthétiques et morales, dans le *Second manifeste*, la rhétorique est bien différente. Le contexte de ce texte, écrit six ans après le premier, témoigne d'une autre phase de l'histoire du surréalisme[28] et détermine en grande partie son ton pour le moins agressif. Le problème de l'action révolutionnaire, les ambitions personnelles, un certain épuisement de l'enthousiasme des débuts associé à une audience de plus en plus large du surréalisme au niveau national et international ont poussé André Breton à prendre la plume pour "resserrer les rangs" autour de lui et de sa conception "pure" du surréalisme.

André Breton et ses amis sont ainsi les seuls autorisés à se réclamer du surréalisme, ce qui se traduit par une certaine violence verbale du polémique *Second manifeste du surréalisme* où il affirme, par exemple, que "très peu d'hommes, parmi ceux qui se présentent, sont à la hauteur de l'intention surréaliste" (p. 84). La machine de l'orgueil surréaliste est en route, un orgueil qui sépare, qui délimite, qui exclu même le public qui doit être tenu "exaspéré à la porte par un système de défi et de provocation" (p. 128). Le *Second Manifeste* est parsemé de mots virulents et d'insultes à l'encontre de ceux qui furent autrefois des compagnons de route comme Antonin Artaud, Georges Bataille ou Robert Desnos. L'*avertissement* postérieur de 1966 donne des éclaircissements intéressants pour expliquer la passion qui est à l'origine de ce texte. André Breton s'efforce en effet de contextualiser, de "situer" le texte et les divergences personnelles en les expliquant par l'importance de l'enjeu moral et artistique du surréalisme, tout en y reconnaissant de "fâcheuses traces de nervosité". Cette violente défense du surréalisme est peut-être donc l'expression d'un orgueil blessé qui se ressaisi en se redéfinissant par un jeu d'affirmation et d'exclusion, qui alimente la dynamique du texte. Comme l'analyse Michel Meyer[29], la "tentation du pamphlet" est forte dans ce texte pourtant complexe et parfois insaisissable comme tous les

textes de Breton, puisque les basses insultes alliées à la revendication (et la démonstration) d'une intransigeance morale donne de son auteur une image de prédicateur, seul dépositaire d'une vérité supérieure qu'il est également le seul à pouvoir reconnaître aux autres.

L'orgueil du surréalisme en Breton à l'œuvre dans l'écriture des *Manifestes* le porte à une démesure violente contre les autres, les non surréalistes en 1924, puis ses amis d'alors en 1930, qui ne tardent pas à riposter avec un pamphlet intitulé *Un cadavre*[30]. On peut y lire cette phrase de Robert Desnos qu'il met significativement dans la bouche de Breton: "Je me croyais Dieu"[31]; or, se "croire Dieu" n'est-ce pas l'essence même du péché d'orgueil? Mais cet orgueil, contrairement à celui du tyran, paradoxalement est au service d'idées qui visent à "la libération de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble"[32] et procèdent d'une "volonté de subversion totale", et non d'asservissement.

Il est un autre texte d'André Breton où se retrouve singulièrement le "pouvoir symbolique de déclaration" de la première personne du *Manifeste*, c'est *Nadja*, l'œuvre de Breton peut-être la plus lue encore aujourd'hui. *Nadja*, publié en 1928, est un texte à part dans la production française de ces années-là, certes dans la lignée des "prosateurs surréalistes"[33], mais inclassable du point de vue du genre, entre récit autobiographique, compte rendu, rhétorique oratoire, prose poétique, et dont la singularité réside dans l'abondante illustration photographique qui accompagne le texte[34]. La définition la plus neutre pourrait être celle d'un discours narratif à la première personne, où Breton parle en son nom propre, en tant qu'écrivain surréaliste:

> *Nadja*, récit d'une aventure individuelle, affirmation et (dé)monstration de la "singularité" d'un sujet, fait aussi, dans une certaine mesure, figure de *manifeste*, prolongeant l'exposé des "données fondamentales" du *Ma-*

nifeste de 1924 et témoignant des avancées théoriques du groupe, les unes et les autres articulées à une pratique surréaliste de la vie.[35]

Cette singularité de Breton est présente à chaque page de *Nadja*, récit qui illustre effectivement, manifestement, sa propre pratique surréaliste de la vie et de l'écriture. Car considérer les évènements qui constituent notre vie comme une gradation des "faits glissades" aux "faits précipices", comme le propose Breton, permet à l'homme d'"en [être] aussi plus fier, ce qui ne laisse pas d'être singulier, il s'en trouve plus libre". C'est donc de la fierté, qui est une variante de l'orgueil, que naît la liberté, "seule aspiration légitime" de l'auteur du manifeste. Une des rares occurrences du mot "orgueil" dans le texte, nous conforte dans l'idée qu'il s'agit pour Breton, comme pour beaucoup d'écrivains, d'une vertu positive, nécessaire pour accéder à ce que la vie a "de beau et juste". Il se demande à propos de Nadja lors de leur première rencontre: "Je la regarde mieux. Que peut-il bien passer de si extraordinaire dans ses yeux? Que s'y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil?"[36]. Comme un pressentiment du sombre avenir de Nadja, dans ce jeu d'oppositions la détresse devient l'antonyme de l'orgueil, conçu alors comme une pulsion de vie lumineuse, qui naît d'une conduite de la vie absolument libre, comme Nadja peut en être l'emblème, malgré les forces obscures qui l'habitent.

Trop souvent les quarante-huit photographies présentes dans *Nadja* sont jugées "banales" et tenues à l'écart de l'exégèse du texte alors que plusieurs études, notamment celles de Jean Arrouye[37] et de Daniel Grojnowski, ont montré combien l'image est complémentaire au texte et ouvre sur un réseau complexe de significations symboliques et poétiques[38]. Or il est une photographie dont la présence à son point du texte nous interroge sur la nature de "l'orgueil de la littérature" qui anime Breton. Ce portrait de Breton

porte une légende, comme toute les photographies de *Nadja*, extraite du texte, qui est la suivante: "J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre", phrase inaugurale du dernier mouvement de *Nadja*. Avec cette photographie, le "je" explicite son référent extratextuel: la personne physique de l'auteur dans le monde représentée sur la photographie, comme témoignage de l'authenticité du texte dans le respect absolu du principe de transparence énoncé par Breton. Se montrer explicitement, donner un nom et un visage[39] à celui qui a décidé de prendre la parole, c'est s'exposer entièrement, s'engager sans masques, dans la rencontre de l'écriture et de la vie, contre ceux qui s'adonnent à la "littérature": "au cours de ce livre, l'acte d'écrire, plus encore de publier toute espèce de livre est mis au rang des vanités", annonce l'*Avant-dire* de 1966. Mais comme toujours chez Breton, en particulier dans *Nadja*, le texte dit souvent aussi autre chose que ce qu'il déclare.

Nadja s'ouvre par cette fameuse interrogation "Qui suis-je?", qui ne débouchera pas sur une introspection ontologique puisqu'il est tout de suite réorienté par une autre question, plus étrange: "Qui je hante?", ancrant d'une certaine façon la question de l'identité dans les rapports entre le corps et les consciences successives d'un même individu ("ce qu'il a fallu que je cessasse d'être pour être *qui* je suis"[40])" qui place ce récit surréaliste dans la lignée des récits d'initiation. Le but de cette quête est celle, dit-il, de trouver ce qui fait sa "différentiation", de savoir de quel message il est porteur sur cette terre. Plusieurs critiques[41] se sont interrogés sur l'identité de ce "je" si présent dans le récit, dès les premières lignes: s'agit-il d'un "je" universel comme celui des philosophes, comme le laissent penser les premières pages? Doit-on croire Breton sur parole et identifier le scripteur et le narrateur? Ou est-ce que ce "je" est un "je" fictif, ou du moins mis en scène? Robert Champigny, qui écrit sans connaître les recherches de Marguerite Bonnet

sur la personne réelle de Nadja à partir des archives personnelles de Breton[42], a cependant insisté sur la dramatisation rhétorique du locuteur et la mise en scène qui en résulte: "the first person pronous refers to a historical person and strings together the gestures of an oratorical *persona*"[43].

Le texte ne donne pas de réponse explicite ou définitive au "qui suis-je" initial, mais le portrait photographique de Breton des dernières pages de *Nadja* y répond en quelque sorte de façon iconique et provocatrice. Pour analyser la portée symbolique de ce portrait, il est nécessaire de parcourir l'œuvre parallèle et complémentaire constituée par les illustrations photographiques de *Nadja*.

Le portrait de Breton clôt une série de huit portraits placés tout au long du livre, dans l'ordre d'apparition: Paul Éluard, Benjamin Péret, Robert Desnos, (trois surréalistes absolus en 1928, à en croire le manifeste de 1924), Blanche Derval (actrice qui trouble Breton), Mme Sacco (voyante), Nadja, le professeur Claude (représentant des institutions psychiatriques) et enfin André Breton lui-même. Les trois portraits des surréalistes ont été réalisés par Man Ray, photographe proche du groupe surréaliste, inventeur notamment des "rayogrammes". Les photographies de Blanche Derval, du Professeur Claude et d'André Breton sont signées par un certain Henri Manuel[44], photographe professionnel, dont le studio se situait rue du faubourg Montmartre, dans le quartier même où André Breton et Nadja avaient coutume de se retrouver pour leurs promenades sans but. En tant que catégorie "ouverte", la série portrait peut être augmentée de trois autres photographies de "grand hommes" c'est-à-dire de photographies de statues parisiennes représentant, toujours dans l'ordre d'apparition, Jean-Jacques Rousseau, certainement présent ici à titre d'auteur des *Confessions,* Étienne Dolet, symbole de la libre pensée et Henri Becques, auteur dramatique du 19e siècle, hors des rangs de la production de son époque.

La séquence des portraits photographiques, donnant un nom et un visage aux surréalistes, est unie par un motif récurrent: le regard, souligné par différents procédés reprenant l'abondant champ lexical de la vision du texte. Les yeux d'Éluard excessivement blancs, le regard flou de Péret, le montage photographique des yeux de Nadja, le regard magnétique de Mme Sacco, tous, y compris Breton, regardent hors du cadre, vers la droite le plus souvent, aucun ne regarde frontalement le lecteur, l'invitant vers un ailleurs et "suggérant l'invisible"[45]. Tous, sauf un, le Professeur Claude[46], dont la légende nous dit "Ce professeur Claude à Sainte-Anne, avec ce front ignare et cet air buté qui le caractérisent", regarde lui droit dans l'objectif, les cheveux sont courts, il porte une barbe et une moustache bien taillées, de petites lunettes rondes, il a les bras croisés[47]. On peut s'interroger sur la présence de ce portrait, qui somme toute ne se réfère qu'à quelques lignes du livre[48].

Dans l'ordre de la pagination, une seule photo sépare le portrait de Breton de celui du Professeur Claude, celle du buste d'Henri Becques[49], personnage à qui s'adresse Nadja dans ses moments de détresse. Mais vue d'en bas, la figure de Becques s'impose comme une figure autoritaire, inspirant une certaine crainte; dans une perspective psychanalytique[50], ces présences masculines représentent des figures du Père et donc des menaces de sanctions. En effet, le Professeur Claude en tant que professeur et psychiatre représente une autorité qui possède le pouvoir symbolique et réel de la sanction. Deux pages plus loin, apparaît le portrait d'André Breton, dont la composition reprend très clairement celui du Prof. Claude, avec un cadrage plus serré: le buste de face, la tache de lumière en haut à droite, même photographe, mais le visage est résolument tourné vers la gauche, vers l'ailleurs, comme les autres poètes et visionnaires cités dans le livre. Du fait du cadrage, la figure de Breton se fait plus imposante, occupant plus d'espace. Ces rappels formels et l'effet de superposition dû à la page tournée

semblent faire dire à Breton: "le professeur, c'est moi", annulant la figure du psychiatre et s'imposant comme le véritable connaisseur de la folie. Comme si pour s'imposer, il eût été besoin d'un autre, montré come l'ennemi, à nier.

Cependant, si on regroupe les trois photos signées par Henri Manuel, qui détenait, comme nous l'avons rappelé, un studio professionnel où il réalisait des photographies conventionnelles pour les usages sociaux de l'époque, comme carte de visite par exemple, on obtient un autre effet de sens. En reprenant ces trois photos comme un ensemble, sont représentées en quelque sorte trois "activités" : l'actrice (Blanche Derval – actrice de boulevard qui a fait fantasmer Breton dans la pièce *Les Détraquées*, représente en quelque sorte Nadja aussi, femme marginale, *détraquée*, qui a fait quelques essais au théâtre), le professeur donc et enfin Breton; mais que représente-il? Ici, c'est la légende qui nous éclaire: "J'envie tout homme qui.", renvoyant à la phrase du texte qui continue ainsi: "entreprend d'écrire un livre et qui s'intéresse à son sort". Cette phrase, surréaliste dans sa contradiction, semble indiquer un désintérêt de Breton pour la publication d'un livre alors qu'il en a déjà publié la première partie dans *Commerce*[51], mais elle est à comprendre dans la critique répétée de Breton de la littérature entendue comme plan de carrière. L'utilisation de la photographie de studio est caractéristique des avant-gardes, dans le détournement d'un objet quotidien, banal. À travers ce portrait photographique, Breton propose ainsi un "autoportrait en poète surréaliste", s'affirmant comme poète (le regard) contre le psychiatre, mais aussi contre le romancier ou toute sorte d'écrivain professionnel faisant de la littérature, comme celui qui a transformé, qui a su voir Nadja et a été capable de la transformer *Nadja*.

Le ton superbe des textes de Breton des années 1920-1930 déroute parfois le lecteur d'aujourd'hui, impressionné par des

phrases construites selon les règles de la rhétorique classique qui "en imposent" fortement et qui pourtant masquent leur sinuosité. C'est dans les plis des textes, qu'il s'agisse de l'emploi des pronoms personnels dans les *Manifestes* ou de la photographie dans *Nadja*, que se love cet orgueil qui parcourt les textes pris en considération ici, l'orgueil du surréalisme. "L'orgueil de la littérature", pour reprendre les mots de Roger Dragonnetti est ainsi très fort chez Breton, comme chez tout poète qui d'un "je" individuel atteint ce lieu d'où parle le poète, d'où le "je" est sublimé par la parole poétique voire prophétique. Car Breton, fasciné par le merveilleux, est tourné vers un ailleurs qu'il décèle dans le surréalisme et son activité littéraire semble mue, non pas par un orgueil malhonnête mais bien, comme le dit Yves Bonnefoy dans son hommage à Breton, par "un désir de renoncement à soi du moi ordinaire au profit d'une autre personne qui se cacherait dans cet inconscient: un autre moi et doué celui-ci de pouvoirs surnaturels"[52].

[1] Voir A. Vettese, *Artista si diventa*, Roma, Carocci editore, 2005 [1998], pp. 69-88.

[2] J.-P. Brenot, *Le folie et le génie*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 210: "La meilleure connaissance que nous avons de ces variations de moral nous incline aujourd'hui à penser qu'il [Freud] avait vu juste, et qu'un moteur de l'âme géniale semble être souvent prédisposé par un facteur énergétique proche de la pathologie, ou qui s'exprime au risque d'une pathologie, tout spécialement dans les arts du verbe, la poésie, la littérature".

[3] R. Dragonnetti, *L'orgueil de la Littérature*, p. 53, in *L'orgueil de la littérature. Autour de Roger Dragonetti,* J. Berchtold et Ch. Lucken (éds.), Genève, Librairie Droz, 1999.

[4] Dans sa *Lettre aux artistes*, du 4 mai 1999, le Pape Jean-Paul II s'adresse aux "géniaux créateurs de beauté" et leur rappelle que "le modèle exemplaire de toute personne qui crée une œuvre".
(http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/letters/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists_fr.htm).

[5] La liste des péchés capitaux a été établie définitivement par Grégoire le Grand et repris par tous les théologiens chrétiens. Voir C. Casagrande, S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000.

[6] Voir par exemple, Saint-Augustin, *La cité de Dieu*, Livre XII, Livre XIV.

[7] Cité par C. Casagrande et S. Vecchio, *Op. cit.*, p. 12.

[8] Le récit d'Isaïe 14, 12-14 contient bien dans la Vulgate le mot "lucifer", littéralement "astre du matin", mais ne fait pas référence à l'ange déchu, tout en étant à l'origine du développement du mythe de Lucifer, absent de la Bible. Les pères de l'Église ont en effet interprété la phrase de Jésus Luc, X, 18, comme une référence au passage d'Isaïe, et ont considéré Lucifer comme le nom de Satan avant sa chute (source: article *Lucifer*, *Enciclopaedia Britannica*, 1960). On ne peut s'empêcher ici de citer le célèbre poème de Milton *Le Paradis Perdu*, traduit en français par Chateaubriand: "Ce fut lui, dont la malice animée d'envie et de vengeance, trompa la mère du genre humain: son orgueil l'avait fait précipiter du ciel avec son armée d'anges rebelles par le secours desquels, aspirant à monter en gloire au dessus de ses pairs, il se flatta d'égaler le très-Haut, si le très-Haut s'opposait à lui". Pour une analyse philosophique de ce mythe et de ses évolutions dans nos sociétés modernes, voir L. Bazzicalupo, *Superbia. La passione dell'essere*, Bologna, Il Mulino, 2008.

[9] M. Du Camp, *Mémoires d'un suicidé*, 1853. Cité à l'article *Abâtir* du Trésor de la Langue Française informatisé.

[10] Comme le montre très bien l'encadré "orgueil" de Rey dans le *Dictionnaire Culturel en langue française*, les connotations mêmes du mot et de son champs lexical (fierté, vanité, gloire, prétention...) "marquent une indécision quant aux jugements de valeurs portés sur l'orgueil: il existerait un orgueil légitime, à la base de comportement appréciés [...] et un orgueil illégitime, qui demeure une affaire individuelle, n'étant pas confirmé par d'autres opinions que celle de l'intéressé" (*Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Paris, Éditions Le Robert, 2000).

[11] Véhiculée en partie par le cinéma et repris par la publicité.

[12] R. Dragonetti, *Op. cit.*, p. 54.

[13] J. Chénieux-Gendron, *Le surréalisme,* Paris, PUF, 1984, p. 18.

[14] L. Aragon, *Le paysan de Paris,* Paris, Gallimard ("Folio"), 2011 (1926), p. 82.

[15] J. Chénieux-Gendron, *Op. cit.*, p. 18.

[16] Cf. *Avertissement au second manifeste in Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard ("Folio"), p. 64.

[17] Entretien audiovisuel paraissant dans *André Breton par André Breton*, documentaire réalisé par M. Pamart et D. Rabourdin, Production: FR3, Centre Pompidou, Ina, Sodapéraga, 1991.

[18] "C'était pourtant pour cela qu'il était admirable, cette fidélité continuelle de Breton à Breton" (Ch. Duits, *André Breton a-t-il dit passe*, Paris, Denoël "Dossier des lettres nouvelles", 1969). Cité dans *Les critiques de notre temps et Breton*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1974, p. 75.

[19] A. Parinaud, *Histoire du Surréalisme – Entretiens avec André Breton*, Paris, Gallimard, 1952.

[20] M. Bruger, *Les manifestes: paroles de combat. De Marx à Breton*, Lonay, Daleachaux et Nicolé, 2002, p. 12.

[21] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard ("Folio essais"), 2011.

[22] C.f. M. Bonnet, *André Breton et la naissance du surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1975, p. 348.

[23] A. Breton, *Op. cit.*, p. 14.

[24] Ivi, p. 36

[25] "J'ai vécu dans l'ombre d'une grande bâtisse ornée de drapeaux et de clameurs. Il ne m'était pas permis de m'échapper de ce château, la Société [...]. Patrie, honneur, religion, bonté, il était difficile de se reconnaître au milieu de ses vocables sans nombre qu'ils jettent à tort et à travers aux échos" (L. Aragon, *Une vague de rêve*, Op. cit., pp. 10-11).

[26] Ivi, pp. 306-307.

[27] A. Breton, *Pour Dada* in "Les pas perdus" (1924), in *Œuvres complètes*, Paris, Éditions de la Pléiade, 1988, tome 1, p. 237.

[28] Cf. M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Stock ("Point"), 2005, pp. 118-130.

[29] *Michel Meyer commente* Manifestes du surréalisme *d'André Breton*, Paris, Gallimard ("Foliothèque"), 2002, pp. 60-72.

[30] Le texte de ce pamphlet a été republié une première fois dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives. Tome 1, 1922-1939*, [présenté et commenté par José Pierre], Paris, le Terrain vague, 1980-1982. On peut en voir un fac-similé à cette adresse: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/modernlibrary/

[31] R. Desnos, *Thomas l'imposteur*, in *Nouvelles Hébrides et autres textes. 1922-1930*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 461-463, cité par Michel Meyer, *Op. cit.*, p. 157.

[32] *Déclaration* du 27 janvier 1925, *La révolution surréaliste* n. 2, janvier 1925. Disponible en ligne: http://www.arcane-17.com/pages/revues-originales/la-revolution-surrealiste-de-1-a-12.html

[33] Nous empruntons cette expression au titre du livre d'Y. Gendron, *Aragon prosateur surréaliste,* Genève, Droz, 1966.

[34] Comme le rappelle D. Grojnowski dans *Photographie et langage,* Paris, Librairie José Corti, 2002, p. 149, il n'y a dans la littérature francophone qu'un récit comparable du point de vue de l'utilisation de la photographie, il s'agit de *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach de 1892: "Aujourd'hui encore, une œuvre comme *Nadja* revêt un caractère insolite, du fait qu'elle n'a pas eu de succession remarquée [en tant que récit illustré]. Du fait aussi qu'on a oublié la dette du Surréalisme à l'égard du Symbolisme, et plus particulièrement d'André Breton à l'égard de Georges Rodenbach".

[35] P. Mourier-Casile, Nadja *d'André Breton*, Paris, Gallimard ("Foliothèque") 1994, p. 101.

[36] *Nadja*, Op. cit., p. 73. La deuxième occurrence du mot *orgeuil*, non moins révélatrice, est la suivante: "Ses [la passion] *mouvements divers*, même dans la mesure où j'en suis victime, – et qu'elle soit jamais capable ou non de m'ôter la parole, de

me retirer le droit à l'existence, – comment m'arracherait-elle tout entier à l'orgueil de la connaître, à l'humilité absolue que je me veux devant elle et devant elle seule". Ivi, p. 188.

[37] J. Arrouye, *La photographie dans Nadja*, in *Mélusine*, IV, 1983, pp. 123-151, et D. Grojnowski, *Op. cit.*, pp. 147-176.

[38] "Breton ainsi procède à une revue générale des solutions connues au problème des relations entre texte et image, pour mieux établir la sienne, novatrice, puisque fondée sur l'alternance et la complémentarité et non plus sur la redondance [...] ou sur l'effacement de l'un des médias, et parce qu'elle articule le texte et l'image non plus paradigmatiquement mais syntagmatiquement" (J. Arrouye, *Art. cit.*, p. 144).

[39] "Je persiste à réclamer les noms", *Nadja*, Op. cit., p. 18.

[40] Ivi, p. 9.

[41] Voir par exemple, R. Champigny, *The first person in "Nadja"*, in *About French poetry, from Dada to Tel quel*, Detroit, Wayne State University Press, 1974, pp. 242-253.

[42] Cf. M. Bonnet, *Nadja dans la "maison de verre"*, in *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Fabienne Hulak (éd.), Nice, Z'Éditions, 1992 ainsi que son commentaire de *Nadja* dans A. Breton, *Œuvres complètes*, Op. cit.

[43] R. Champigny, *Art. cit.*, p. 250.

[44] F. Denoyelle, *Le studio Henri Manuel et le ministère de la Justice: une commande non élucidée*, in *Revue d'histoire de l'enfance "irrégulière"*, 4 (2002), consulté le 01 septembre 2012. URL: http://rhei.revues.org/56.

[45] Cf. D. Grojnowski, *La suggestion de l'invisible*, in Op. cit., pp. 157-161.

[46] Cette interprétation des portraits proposée en premier lieu par J. Arrouye, trouve une confirmation dans la confrontation entre les premières épreuves photographiques de *Nadja* (consultable en ligne dans les Archives Breton à l'URL http://www.andrebreton.fr/en/item/?GCOI=56600100830260) et les photographies présentes dans la publication. Il est très vraisemblable que Breton ait demandé a Man Ray de retravailler les tirages des photos de Paul Éluard et de Benjamin Péret, en insistant sur le blanc des yeux de Paul Éluard et en rendant flou le portrait de Benjamin Péret, qui est tout à fait nette dans le manuscrit.

[47] Une zone de lumière plus claire en haut à droite met en valeur le visage. Son regard direct, qui s'arrête à la réalité, et sa position sont ici des indices de la bêtise de la science et la satisfaction induite par la position sociale. Le texte est très violent envers ce professeur Claude qui représente à lui seul l'inefficacité et la présomption des médecins psychiatres envers les malades mentaux.

[48] Procédé déjà utilisé avec le portrait de Mme Sacco qui "surgit" d'une note (puisqu'elle n'est mentionnée qu'à la note de la page 93), mais qui prend toute sa signification en tant que représentante des autres voyantes et médiums, à com-

mencer par Nadja, évoquées dans le texte et surtout pour leur capacité à décrypter le "cryptogramme" de la vie.

[49] "Henri Becque, né et mort à Paris (1837-1899), auteur dramatique, tranche par sa concision cruelle sur le théâtre de convention représenté à son époque par Scribe, Sardou, Dumas fils". Notice de l'édition de la Pléiade, *Op. cit.*, p. 1198.

[50] Une lecture psychanalytique de *Nadja*, peu sympathisante de Breton et des surréalistes, écrite par Jean-Louis Cloët est disponible en ligne, à l'adresse suivante: http://revue-polaire.com/spip.php?article77. L'auteur, en voulant dénoncer la perversité et l'homosexualité refoulée de Breton, propose toutefois certaines analyses convaincantes, notamment sur le refoulement de la sexualité et ses manifestations dans le texte.

[51] Cf. P. Mourier-Casile, *Op. cit.*, p. 61.

[52] Y. Bonnefoy, *Breton à l'avant de soi*, Tours/Paris, Farrago /L. Scheer, 2001, p. 23.

ABSTRACTS

Il Segno Nascosto: uno studio occulto sull'INIA (di Fabio TODESCHINI)
The Sign Hidden: an occult study of INIA

The "Hidden Sign" has no definition and, for this no-definition, it can't be situated in any ontological scheme, but during the fateful overcoming of the "Event Horizon", it will be change into the "*Silver Key*" inside us by the experience of its multiple and multiversal nature that opens the "Daath's Abyss" through the chthonic kingdoms of the archetype Mothers. This key can only be used by one who *can't see* the Door.

Just in front of this new "*Thelema's Abbey*" the Poet, as a New Being bisexualized assumed mystically the "Kala", the essences in which are contained color, time, form and word, these are the occult "*INIE*", he stops and listen to the Choir from the high bastions.

Scrittura verbo-visiva in Francia. Poésie visuelle e dispositivi per letture sinestetiche (di Giovanni FONTANA)
Verbal-visual writing in France. Poésie visuelle and devices for synesthetic reading

The "Dive Bouteille" by François Rabelais can be considered a real cornerstone of the *intermedia poetry* in France. The word and the image, the melody of the verse and the onomatopoeia ("trink"!) are linked together with amazing effects. This operation is a complete success in terms of synaesthetic communication.

In the French poetry the relationships between word, image and sound mark a very interesting route. Through the centuries, examples of calligrams are numerous. The image created by the words expresses visually, in poetic form, what the words say.

In the nineteenth century, with Victor Hugo and Charles Nodier, the form of the text is carefully reconsidered in the activity poetic and literary.

In 1897, Stéphane Mallarmé publishes on the "Cosmopolis" review his most singular poem: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, a work that would so deeply marked poetic paths of the twentieth century. The text assumes for the first time a new form of typographic composition. It is arranged with great freedom on the page, occupying the spaces according to rhythms that the logic of the composition takes well regulated and respectful of the white of the paper. White as empty!

There will be numerous combinations of text and image in poetic key.

In 1909 Marinetti throws his first invective revolutionary, publishing the Manifesto of the Futurism in the pages of "Le Figaro". Immediately supported by a large group of artists (poets, painters, musicians, etc.), he had started a process of total subversion of culture and art.

In 1913, following the Paris exhibition of Futurist Painters, Guillaume Apollinaire publishes *L'antitradition futuriste* and entertains close relations with Marinetti and the Italian movement.

In 1918 he published his *Calligrammes*.

Experimental techniques and methods are multiplying. A significant moment is related to the *simultaneism* with Pierre Albert-Birot and Henri-Martin Barzun, who wanted the voice as constitutive reality of the poem and created his texts according to structures that had an undeniable visual value.

In 1942, Isidore Isou had published the "Lettrisme", where declared his distrust of the word consumed, not suitable to the times, and he had proposed the radical transcendence.

Here, phonetic and visual aspects are closely interrelated and interdependent. The poetry shows its material aspects. The attempt of the "Lettristes" originates from the belief that poetry and painting are the same thing. In 1957 the poet Henri Chopin tries to manage a difficult relationship with the "Lettristes", but he is in agreement only with François Dufrêne. Towards the end of the fifties, in fact, Chopin is one of the "Ultralettristes", a group that is detached from the movement of Isou and inspired by the poetry of the shout of Antonin Artaud.

Passing through the creative typesetting and the calligraphic experiments, you get to the textures of the *concrete poetry*. An interesting area is occupied by the compositions made with the typewriter, such as "poèmes mecaniques" by Pierre Garnier or the "dactylopoèmes" by Chopin.

Everything is part of the creative process that leads to the *total* work: key theme in twentieth-century debate. In the manifesto of the "Spatialisme" (1963) Garnier considers the page as action space within which to build the poem. Letters, syllables, words are organized thanks to new syntactic methods of geometric type. The poetry reveals its material value and it arises as an object. While in Italy is coined the term "Poesia visiva" (1963), is born in France "Poésie visuelle". According to Garnier it is not a form of alliance between poetry and painting, but it is pure poetry.

The shift from the typographic dimension to electronic world allows the poet to conceive the page as a real score. In the "poème-partition" of Bernard Heidsieck the text assumes values graphics for sound reasons.

The poetic verbal-visual writing embodies the voice of the avant-garde and launches its message of freedom through magazines such as "L'Humidité", "Kanal" or "Doc(k)s", founded by Julien Blaine, now directed by Philippe Castellin

and Jean Torregrosa (Akenaton group) or through the production of poets such as Jean-François Bory or Jean-Jacques Lebel, but also searching for fruitful international relations, as, for example, through contacts with the Fluxus movement, which in France includes names like Robert Filliou or Ben Vautier.

Rilettura di "Ritorno a Zanzibar" in traduzione italiana (di Monica ESPOSITO)
Second reading of "Retour à Zanzibar" (italian translation)

This article is about the incisive study on the "Retour à Zanzibar" novel and its symbolic features:

Gabriel-Aldo Bertozzi, founder of the Inisme Movement and one of the most important Arthur Rimbaud researcher, is also the author of "RàZ".

The first edition was published in french in 2008 by "Éditions du Rocher" press, and now, on May 2013, Pironti press released the first Italian translation of the novel, thanks to the well-known translator Gisella Maiello.

A linear and simple history of a man who travels around the world to find his escaped slave (Noname, or No-name or Non-âme), the woman whose he's probably fallen in love. Actually it's not like this: behind this love story, there are other meanings: an evidence could represent a cultural symbol or a simple name like "Julius" or "Noname" or "Uma" too, could be an enigma to resolve. It's a mix between culture, history, mythology, literature and arts: they are all hidden so that only the reader could recognize and discover them. The same technique is used for example for the title: *Retour à Zanzibar*. In fact, it's not the kind of journey the reader expects, but it's the Rimbaud's life, the poet's return in those well-known places.

So is it maybe the author who travels to find poetry? Or not?

Is the simple return of Rimbaud? Or not?

So, what else?

It's essential to read this novel once, twice or three times to understand it better and to realize what it really means. So, it's a really interesting novel.

Il cinema secondo Boško Tokin (di Eusebio CICCOTTI)
The film according to Boško Tokin

Eusebio Ciccotti's article *Il cinema secondo Boško Tokin*, presents a rare Tokin's essay, *L'estetique du Cinéma*, published in France on 1921. Mainly in it Ciccotti deals with an outline of the Croatian poet and writer underlings Tokin's interest for the film also trough the analysis of some of his scenarios. Furthermore the articles shows the theoretical influences of Delluc's photogenie on Tokin's aesthetics, but at the sometime Ciccotti emphasizes the originality of *L'estetique du Cinéma* on conceiving the language of cinema as an inter-semiotic code.

L'orgueil surréaliste d'André Breton (par Sarah PINTO)
The surrealist pride of André Breton

Proud is considered by Christian theology as the origin of the human's sins, but it seems that proud is necessary to art to exist. The figure of André Breton, leader of surrealism, embodies in a way the ambivalence of proud, negative and creative at the same time, particularly in his most famous texts, the *Manifestes* and *Nadja*. Behind a representation of the first person using all rhetoric effects, including the modern use of photographs, what drives his writing seem to be properly the proud of surrealism, transcending the poet towards the real life.

RECENSIONI

Rubrica diretta da CAROLINA DIGLIO

Lorenza Russo, *Entre le Soi et l'Autre ou les défis relevés d'Ahmadou Kourouma. Lecture de Monnè, outrages et défis*, Paris, Hermann, "Vertige de la Langue", 2012, pp. 130, 19,00 €

À désormais presque dix ans de la mort d'Ahmadou Kourouma (1927-2003), cet écrivain et son œuvre ne cessent pas de passionner les chercheurs des universités du monde entier. Le travail que Lorenza Russo propose dans son essai *Entre le Soi et l'Autre* en est la confirmation.

Née d'un travail de recherche ponctuel, l'étude de Lorenza Russo offre un parcours de lecture passionnant de la vie du romancier et de son deuxième roman *Monnè, outrages et défis*, publié en France en 1990. Parmi d'autres raisons, Lorenza Russo affirme avoir choisi de focaliser son attention sur ce roman parce qu'il est le moins étudié par la critique bien qu'il soit, comme l'affirme Mongo-Mboussa, "non seulement le livre le plus abouti d'Ahmadou Kourouma, mais aussi une fine méditation sur la colonisation française en Afrique de l'Ouest".

C'est de là que l'analyse proposée par Russo se déclenche, en s'articulant sur deux axes seulement à première vue différents: le défi de la dénonciation (titre du quatrième chapitre) et le défi de la langue (titre du cinquième chapitre).

Quant au premier défi, Lorenza Russo focalise son attention sur la dimension historique de toute la production littéraire de Kourouma et en particulier de *Monnè, outrages et défis*. Comme elle l'explique dans le troisième chapitre de son essai, "la représentation de la barbarie de la hiérarchie raciale instaurée par le régime colonial que Kourouma dénonce dans ses livres est la dimension qui a le moins retenu l'attention de la critique" (p. 57), alors que c'est bien l'histoire, la dénonciation de l'histoire, qui est déterminante dans ses romans. Cette dénonciation passe non seulement par la mise en scène de deux mondes de valeurs complètement opposés – celui des colonisateurs français et celui des colonisés africains – mais aussi par le choix de la langue, d'un français qui ne peut plus être associé au français standard.

Le deuxième défi sur lequel se concentre l'attention de Lorenza Russo est donc celui du travail linguistique de Kourouma qui aboutit à une déconstruction lexicale et syntaxique du français standard. La langue du colonisateur se voit ainsi obligée à accueillir en soi les mots, la syntaxe, le rythme, les couleurs et les mélodies de la langue maternelle de Kourouma, le malinké. Le travail linguistique de Kourouma devient de cette manière, dans l'analyse de Lorenza Russo, une facette de l'engagement sartrien, de la dénonciation de la vérité historique. En particulier, ce sont les néologismes et les emprunts lexicaux, d'un côté, ainsi que les nouvelles structures morpho-syntaxiques, de l'autre, à faire l'objet de l'étude proposée.

Par un style clair et des idées soutenues par de nombreuses références – voir à ce propos l'exhaustive bibliographie à la fin du livre –, Lorenza Russo arrive à harmoniser dans son étude les recherches qui pendant les années ont porté soit sur l'aspect stylistique soit sur celui thématique de l'œuvre de ce grand écrivain ivoirien. Elle réussit ainsi à éclairer dans un passionnant jeu de miroirs la vie de l'auteur, la dimension politique et historique ainsi que la dimension stylistique et linguistique de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma.

Antonietta Rauccio

[1] B. Mongo-Mboussa, *Ahmadou Kourouma: engagement et distanciation*, dans *Ahmadou Kourouma, l'héritage, dossier spécial, Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, pp. 155-156 (juillet-octobre 2004).

Emilia Surmonte, *Antigone, La Sphinx d'Henry Bauchau. Les enjeux d'une création*, Bruxelles, Peter Lang ("Documents pour l'Histoire des Francophonies", 24), 2011, pp. 420, 44,00 €

Caractérisée par une grande originalité d'approche et profondeur d'analyse textuelle, cette étude d'Emilia Surmonte, parue en 2011, apporte une importante contribution à la connaissance des nœuds problématiques qui inspirent et informent l'œuvre de l'une des figures les plus représentatives de la littérature belge contemporaine, l'écrivain Henry Bauchau, membre de l'Académie Royale de Belgique, récemment disparu.

La recherche s'appuie sur une documentation rigoureuse et ample qui tient compte non seulement des versions publiées des œuvres de Bauchau mais aussi des versions manuscrites inédites, ce qui permet au discours critique d'Emilia Surmonte de trouver de nouvelles perspectives exégétiques concernant la relation que l'écrivain entretient avec le féminin et la manière dans laquelle elle

se structure et évolue tout au long de sa production littéraire.

Les six chapitres qui constituent le livre se développent autour de trois axes majeurs et s'organisent selon des principes convergents de complémentarité, qui enquêtent la présence et le rôle du personnage d'Antigone dans l'œuvre de Bauchau comme point d'arrivée de l'évolution d'une idée de féminin qui s'est structurée chez l'écrivain au fil du temps, en passant à travers les déchirures d'une fragmentation identitaire et une lutte contre des instances refoulantes.

En fusionnant les perspectives diachronique et synchronique, la critique organise sa matière en suivant sans faille une directrice centrale qui porte sur l'« indicibilité » du penchant féminin qui habite l'écrivain, en dévoilant progressivement les dessous de cette "déchirure" fondamentale, les réseaux intra et intertextuels ainsi que les enjeux créatifs qui permettent à Bauchau de raconter, sous des formes déguisées, ce noyau central de sa propre existence, à l'origine des malaises intérieurs qui l'ont porté à suivre des cures analytiques avec Blanche Reverchon Jouve d'abord et avec Conrad Stein ensuite. La première analyse a le grand effet de déclencher véritablement et définitivement l'écriture littéraire chez Bauchau. Et si *La Déchirure*, son premier roman, consacre une partie importante à la présence d'une "petite fille", à l'origine d'un problème familial et d'une grande honte, le féminin comme instance problématique avait déjà fait son apparition dans des écrits de jeunesse et notamment dans un roman publié sous le pseudonyme de Jean Remoire. L'histoire qui y est racontée a été ensuite reprise de manière presque identique par Bauchau dans une de ses dernières œuvres, ce *Boulevard périphérique* qui lui a valu le prestigieux Prix Inter. La présence encombrante d'une éducation familiale stricte ainsi que le poids d'une éducation religieuse constituent les obstacles auxquels se heurte le naturel épanouissement d'un penchant, d'un désir, d'une attitude, un thème que l'écrivain développe à plusieurs reprises dans sa production romanesque et poétique. Cette difficile relation au féminin trouve son expression scripturale dans l'instabilité des pronoms personnels - chiffre caractéristique de romans tels que *La Déchirure* et *Le Régiment noir* - et dans la mise en scène, notamment dans ce dernier roman et dans *Œdipe sur la route*, d'une fragmentation identitaire des personnages à schéma ternaire où le féminin est au centre d'une lutte entre l'instinct et la raison, lutte qui se termine toujours par la victoire de la raison, car le féminin, avec ses caractéristiques d'ambiguïté, son identité dangereuse de Sphinx femelle ne peut pas être entièrement assumé, car elle est et reste une question irrésolue.

La création du personnage d'Antigone, qui s'inspire de celle de Sophocle, mais s'en détache rapidement pour devenir une figure tout à fait originale, permet à Bauchau finalement de donner voix à ce féminin qui est en lui, dans une forme sublimée, lumineuse, spiritualisée. À travers une analyse attentive des œuvres inspirées par le personnage d'Antigone et de la première version du

roman *Antigone*, Emilia Surmonte retrace ce difficile parcours de transformation d'un féminin charnel en forme sublimé, en en mettant en évidence les hésitations, les ratures, les renoncements, les « dit autrement ».

Un intéressant répertoire photographique inséré dans le volume accompagne et supporte l'analyse des aspects paratextuels du manuscrit de la première version d'*Antigone* qui s'avère être un vrai discours à part, complémentaire à l'écriture du roman, dont la critique a essayé de dévoiler le fonctionnement et de fournir des pistes interprétatives.

Une bibliographie ample, très minutieuse et détaillée, de consultation aisée, complète ce volume où la rigueur scientifique de l'analyse trouve une expression claire et fluide.

Stefania Acampora

ESPOSIZIONI & ICONE

Esposizioni
Angelus Novus

Seduzioni e altre skRittuRe
Astrazioni pittoriche e fotografiche di Angelo Merante

Opere dell'avanguardia inista per la prima volta in mostra a Catanzaro
TeodorArte Gallery – Art-director Antonella Gentile
dal 15 dicembre 2012 al 15 gennaio 2013

Nato a Roma nel 1959 da genitori catanzaresi, Angelo Merante (*Angelus Novus*) è uno dei primi e maggiori esponenti dell'Inismo, corrente d'avanguardia fondata da Gabriel-Aldo Bertozzi a Parigi nel 1980 e ampiamente diffusasi in Europa e nelle Americhe. Teorico dell'avanguardia, l'autore affianca all'impegno creativo inista (che oltrepassa le consuete definizioni, quali pittura, poesia o fotografia, per puntare a un'arte totale) un'intensa attività critica e saggistica. La selezione di opere in mostra abbraccia gli ultimi quindici anni di attività inista dell'autore con una decisa prevalenza delle realizzazioni più recenti, dando conto degli sviluppi creativi di una corrente poetica e artistica tuttora in continua evoluzione teorica e in piena espansione internazionale.

L'esposizione si è svolta dal 15 dicembre al 15 gennaio 2013 e ha confermato l'intenzione di presentare nella città di Catanzaro proposte d'arte non omologate per stimolare un pubblico che – da parte sua – si sta rivelando sempre più attento e sensibile. Ideatrice e curatrice dell'iniziativa è Antonella Gentile, direttrice di *TeodorArte Gallery* (Catanzaro Lido, Via Genova 14) che promette ulteriori sorprese nei prossimi mesi con un programma espositivo ricco e articolato.

Merante ha colto l'importanza strategica di trasferire nella sua terra d'ori-

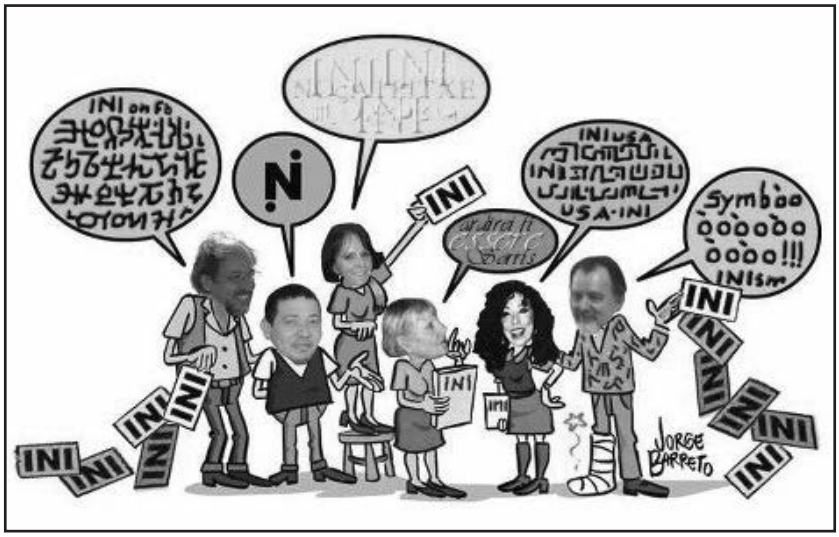
gine le esperienze artistiche maturate in ambito internazionale e la personale a Catanzaro Lido costituisce dunque un meditato approfondimento in tale direzione, dopo la presentazione di alcune iniziative culturali, i testi introduttivi delle quali, «Una verità ricostruibile», per il catalogo della mostra *Briganti in Calabria* (Catanzaro, marzo 2011), e «Lo strappo ri-composto», per il volume *Mimmo Rotella. Uno strappo alle regole*, a cura di Jeso Marinaro, ed. La Rondine (Catanzaro, giugno 2012) sembrano annunciare le iniziative successive. Fra le più recenti, si ricordano la presenza di sue opere iniste alla rassegna internazionale *I Colori dal Mondo* (Roccella Jonica, settembre-ottobre 2012) e la conferenza-performance nella soirée dedicata alla poesia fonetica, per il ciclo di iniziative *Apo-Art al Valentino*, a cura di Nicola Palazzo e Tito Rossi, *Arti comparate: dalla poesia epistaltica di Mimmo Rotella alla fonetika astratta inista di Angelo Merante* (Catanzaro, ottobre 2012).

Salon du Livre de Paris

Bérénice
al Salon du Livre di Parigi (22-25 marzo 2013)

Jorge Barreto*

Gruppi inisti



*Jorge Barreto dirige con Neli Maria Vieira il gruppo insta brasiliano INIZIL

LETTERE ALLA DIREZIONE

15 mars 2013

Cher ami,

Je reçois votre lettre, et *Bérénice*, dans notre maison familiale de Touraine, où nous passons, désormais, une grande partie de l'année.

Laissez-moi d'abord vous féliciter pour ce nouveau visage de Bérénice (mais chi è Bérénice?) bonne question, et très belle œuvre graphique pour ouvrir cette nouvelle série: c'est, à l'image de la revue, une interrogation dans toutes les directions, dont le sens s'approfondit au fur et à mesure qu'on regarde les détails de plus près. Votre avant-propos définit d'ailleurs très bien le projet qui est le vôtre et que vous réalisez de façon luxueuse et savante, car tous les articles sont à la fois originaux et intéressants. La division en deux parties donne de la clarté au sommaire. Quant aux Indici de *Bérénice* et *Plaisance*, ils sont infiniment précieux. Quel beau et riche parcours depuis plus de trente ans! Et pour finir, on referme la revue sur l'*Iconographie d'un rêve* qui est une très belle création. J'en aime beaucoup l'idée, les tons et la composition.

[...]

Bien fidèlement,

Louis Forestier

Bruxelles, 20 mars 2013

Cher Collègue,

J'ai bien reçu le numéro 44 de *Bérénice* contenant mon article et je vous en remercie vivement.

Les photos de la page 90 donnent très bien, contrairement à nos craintes.

La revue est toujours est toujours aussi artistiquement présentée et elle reste fidèle à sa ligne de recherches. Je vous en félicite.

Je vous prie d'agréer, cher Collègue, l'expression de mes sentiments très distingués.

Michel Otten

MEMORANDUM PER GLI AUTORI

Collaborazioni

Ogni pagina di circa 1800 caratteri c.ca, spazi inclusi.
Non superare le 10 pagine senza accordi preliminari.
Le lingue ammesse sono l'inglese, l'italiano, il francese, lo spagnolo, il tedesco.
Ogni articolo deve essere accompagnato da un breve abstract in inglese.
Utilizzare un carattere corrente, per es. New York o Times New Roman (evitare in ogni caso caratteri inusuali).
È d'obbligo consegnare i contributi anche tramite e-mail, si usi esclusivamente l'*attachment* (per eventuali illustrazioni si vedano le indicazioni più avanti).
Periodo per la correzione delle bozze non superiore a una settimana (dieci giorni se fuori Italia). Diversamente la correzione avviene d'ufficio. La Redazione può pure stabilire in alcuni casi, specialmente per l'estero, di non inviare le bozze.
Non si restituiscono i CD, né qualunque altro materiale inviato.
Si collabora solo su invito.
Il giudizio del Comitato di Lettura è insindacabile.
ATTENZIONE: non cambiare o aggiungere parole, punteggiatura, durante la correzione delle bozze (occorre dunque restare fedeli al testo originale inviato).

Formattazione di base

Formato: 17x24, margini: interno cm. 3, esterno cm. 3, superiore cm. 3, inferiore cm. 4
Testo: corpo 12, interlinea 1,5.
Titolo centrato, tutto maiuscolo, nero, corpo 14.
Autore dell'articolo, centrato, tutto maiuscolo, corpo 12 (preceduto da "di" o "par" o "by", ecc.).
Epigrafe (eventuale) allineata a destra, corpo 10 (nel caso inserire tre spaziature tra nome dell'autore ed epigrafe e una spaziatura tra epigrafe e testo).
Nel testo la prima riga è senza rientro, in seguito a ogni a capo il rientro è di 0,5 cm.
Tutte le spaziature verticali (esempio: tra titolo, autore, testo, citazioni, ecc,) vanno calcolate in righi di corpo 12 normale, esempio:

[spazio di 1 rigo]

Una spaziatura tra titolo e autore.
Tre spaziature tra autore e testo.
Inserire tre spazi tra il nome dell'autore e l'eventuale epigrafe e uno spazio tra l'epigrafe e il testo.
Note: Seguite le istruzioni del vostro computer se dotato di programma di scrittura Microsoft Word. Ovvero: Inserisci > Riferimento > Note di chiusura. Risulterà una nota corpo 10, carattere New York, sia di testo che di numero.

Disposizioni specifiche

Nel testo e nelle note i titoli dei volumi, degli articoli di riviste, dei manifesti letterari, i nomi delle riviste e giornali vanno in corsivo. I titoli delle singole poesie o prose di una raccolta, dei singoli capitoli tra virgolette (" ").
Si chiede di non usare virgolette cosiddette caporali («») poiché in passato hanno creato problemi e con certi programmi possono modificare il testo. Usare pertanto virgolette inglesi (" ").
I nomi delle correnti vanno scritti con la prima lettera maiuscola (es.: Surrealismo).
Le citazioni brevi si fanno sempre secondo questo criterio: aprire le virgolette "citazione di seguito, chiudere le virgolette", numero della nota, progressivo, in esponente, senza parentesi.
Le citazioni lunghe (versi o prosa) sempre rientrate di 1 cm., senza virgolette, separate dal

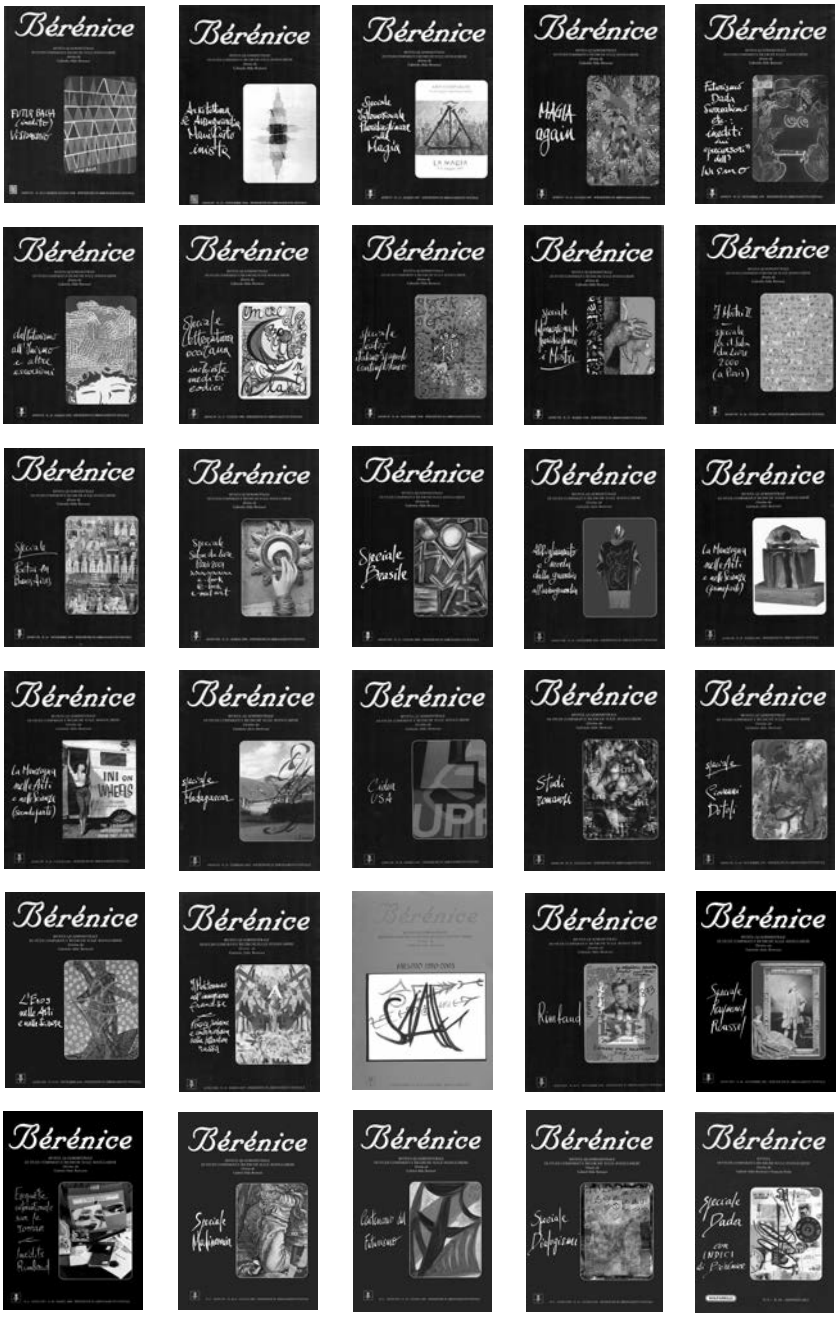
testo, prima e dopo, da una riga, in corpo 10,5, interlinea minima. Nel primo rigo si rientra solo se si rientra nel testo citato.
Qualsiasi taglio effettuato dall'autore all'interno di una citazione deve essere così segnalato: [...]; mentre i tre puntini senza parentesi quadra stanno a indicare una sospensione già presente nel testo originale. Non occorrono i tre puntini tra parentesi quadra all'inizio e alla fine della citazione, a meno che non manchi un verbo o un elemento del discorso (ovviamente si presume che l'autore citato non sia scrittore di frammenti isolati – nel caso indicarlo).
Œ, œ debbono essere sempre correttamente scritti.
Il nome dello scrittore nel testo è per esteso: non A. B., ma André Breton (o Breton).
Nelle note gli autori vanno in caratteri normali, con il nome puntato. (ma attenzione: per Charles si usa Ch., mentre per Philippe si usa Ph.).
Nelle note va indicata la città di edizione, della casa editrice e anno di pubblicazione. Per indicare nella nota che viene immediatamente dopo la stessa opera usare *Ibid.* (abbreviazione corsiva di *Ibidem*) se si tratta della stessa pagina, Ivi (in tondo) se cambiano i numeri delle pagine.
Si usa Id. per non ripetere nella nota seguente (o nelle note immediatamente successive) il nome dello stesso autore.
Si usa Op. cit. per non ripetere nelle note un volume o articolo già citato. *Op. cit.* va in corsivo se sostituisce il titolo precedentemente citato (ed è dunque accompagnata dal solo nome dell'autore); Op. cit. va in tondo se, dopo il nome dell'autore e il titolo dell'opera, sostituisce i rimanenti dati della pubblicazione (luogo di edizione, casa editrice, anno). Tale ultima precisazione s'impone quando si citano due o più opere delle stesso autore, per cui, un semplice Op. cit: non preciserebbe quale sia l'opera ripetuta. L'iniziale di tale abbreviazione è sempre maiuscola (*Op. cit.*, Op cit.).
Per invitare al confronto, impiegare Cfr.
In francese mettere gli accenti pure sulle lettere maiuscole.
I titoli degli abstracts devono essere quelli del testo originale (in italiano se italiano, francese se francese, ecc., preceduti dal nome dell'autore e senza altra indicazione (ovviamente i testi in inglese non necessitano di abstract.
La lunghezza dei titoli non deve superare le 2 o 3 righe.
Le note devono essere di chiusura.
Eventuali illustrazioni da inserire nel testo, in bianco e nero, non sono accettate se di bassa qualità (la Redazione si riserva, in ogni caso, ogni decisione).

Principali esempi di indicazione bibliografica nelle note

1. Giorgio Manganelli, *Agli dèi ulteriori*, Torino, Einaudi, 1972, p. 37.
2. Id., *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 115-121.
3. Giovanni Raboni, *Il peccato originale. Intervista a P. Volponi*, in *L'Europeo*, 16 aprile 1989.
4. Cfr. Brevini, *Le parole perdute*, Op. cit., p. 332.
5. K. Vonnegut, *Mattatoio n. 5*, trad. it. di Luigi Brioschi, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 15.
6. *Ibid.* (quando due note successive presentano un riferimento all'identica opera e all'identica pagina)
7. Ivi, p. 18. (quando due note successive presentano un riferimento all'identica opera e a due differenti pagine)
8. Cristiano Armati, *La scena del delitto come luogo pubblico*, in Alessandra Maria Sette (a cura di), *Roma in nera*, Roma, Palombi, 2005, pp. 112-156.

Gli autori statunitensi dovranno invece seguire le norme indicate dal manuale
MLA Handbook for Writers of Research Papers, New York, Modern Language Association, 2003 (Sixth Edition). O edizioni posteriori.

L'inosservanza di queste norme comporta la rispedizione al mittente


Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice
Bérénice

Bérénice
Rivista di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie

Amministrazione
Via A. Aceto n. 18 – 66100 Chieti
Tel. 0871 561806 – Fax 0871 446544 – Cell. 335 6499393
www.rivistaberenice.com

Una copia 12,00 € – Quattro numeri 40,00 €
Per le spedizioni all'Estero vanno aggiunte le spese postali

Per acquisti o abbonamenti:
Versamento sul c.c. postale 68903921
o IBAN IT35 H076 0115 5000 0006 8903 921
BIC/SWIFT BPPIITRRXXX
Intestati a Gruppo Editoriale Tabula Fati

Finito di stampare
nel mese di Luglio 2013
dalla Universal Book
di Rende (CS)
per conto delle Edizioni Solfanelli
del Gruppo Editoriale Tabula Fati
66100 Chieti – C.P. 34

€ 12,00

Bérénice ISSN (Paris): 1128-7047