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

Diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi e François Proïa

Comitato Direttivo

Gaetano Bonetta (direttore del Dipartimento), Maria Gabriella Adamo, Maria Giulia Aurigemma, Jorge Barreto, Françoise Canal, Jean-Paul Curtay, Matteo D'Ambrosio, Carolina Diglio, 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, Franco De Merolis, Marisa Ferrarini, Stella Mangiapane

Direzione e Redazione

Dipartimento di Scienze Filosofiche, Pedagogiche ed Economico-Quantitative
(Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti e Pescara)
Campus Madonna delle Piane 66100 − Chieti

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

Sito internet
www.rivistaberenice.com

Direttore responsabile
Carlo Bordoni

Edizioni Solfanelli
Gruppo Editoriale Tabula Fati
Via Colonnetta n. 148 – 66100 Chieti

Grafica e impaginazione
Romolo Di Michele

Stampa
Universal Book srl di Rende (CS)

Rivista semestrale
N. S.[4], anno XX, n. 50 – 2016
Supplemento a IF – Insolito & Fantastico
Registrazione presso il Tribunale di Chieti
con il n. 5 del 2011

Volume stampato con un contributo
della Fondazione Pescara-Abruzzo

FONDAZIONE PESCARABRUZZO
condividereinnovando

BÉRÉNICE
Rivista di studi comparati e ricerche sulle avanguardie
diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi e François Proïa
N. S.[4], anno 20, n. 50 – 2016

SOMMARIO

Editoriale 5

Sandro Ricaldone *Internationale Situationniste* 9
L'Inismo di fronte alle avanguardie – Un percorso tra il XX e il XXI secolo 50
Fabio Todeschini *Il Desarcheometra* 67
Stella Mangiapane *Du bon usage de l'erreur ou le paradoxe du savoir dans «Bouvard et Pécuchet»* 81
Franco De Merolis *La quête des «Nourritures terrestres» à l'aube du XXe siècle* 93
Santina Pistilli *Marcello Mastroianni e l'avventura francese tra cinema e teatro – Parigi Anni – '70-'90* 109
François Proïa *L'attualità politica e sociale di André Suarès* 117
Gabriel-Aldo Bertozzi *Dario Fo* 127
Alberto Toscani – Due preziose collezioni per due eventi di rilievo 131
Omaggio a Serge Boÿer 133

Abstracts 135

RECENSIONI Rubrica diretta da Carolina Diglio 139

Illustrazione di copertina:
Sara Di Minni, *Reflexions in Oxford Circus*, 2016
Fotoinigrafia

Illustrazione della IV di copertina:
Gabriella Giansante, *Dario Fo*, 2015
Acrilico su tela, 30x40 cm
François Proïa, *Dario Foe e la commedia dell'arte*, 2016
Fotoinigrafia

EDITORIALE

È per noi motivo di grande soddisfazione vedere che siamo giunti al numero 50 della N. S.[4] di *Bérénice* e ringraziamo tutti coloro, lettori e studiosi vecchi e nuovi, della stima accordataci.

Ricordiamo cosa significa N. S.[4]. La storia della nostra rivista si è svolta in due serie principali. La prima serie, nata nel 1980, detta pure "serie bianca" per il colore della copertina, giunse fino al numero 33 con l'editore Luciano Lucarini di Roma, mentre la nuova serie (N. S.), ricominciando la numerazione daccapo, si è svolta con lievi diversi orientamenti dettati dalla gestione editoriale di quattro nuove case editrici (Asso, Pagine, Angelus Novus, Solfanelli). In realtà, pertanto, questo numero di *Bérénice* sarebbe l'ottantatreesimo.

Rivista quindi certamente confermata, e pure storicizzata da saggi, accompagnati dagli indici generali e analitici dei numeri pubblicati, di Laura Caronna (*Bérénice*, marzo 1993); Federica Falzani (*Bérénice*, luglio 2006), Rosangela Grifa (*Bérénice*, gennaio 2013), utili per chi desiderasse saperne di più e, soprattutto per costatare l'eccellenza dei collaboratori e l'interesse dei temi scelti per numeri quasi tutti monotematici.

Convinti della saggezza del vecchio adagio: *non bisogna cullarsi sugli allori*, cercheremo di migliorare sempre più la qualità della rivista tenendo pur conto delle richieste dei nostri lettori. Così, dal prossimo numero (51), *Bérénice* tornerà, come all'origine (prima serie), a rivolgere particolare attenzione alla lingua e letteratura francese affidando la direzione di una sezione di lingua al prof. Graziano Benelli (Università di Trieste); una sezione di unità di-

dattiche diretta dalla prof.ssa Stella Mangiapane (Università di Messina), in considerazione delle esigenze richieste dal ministero per la preparazione dei docenti di francese nelle scuole secondarie, e confermando la rubrica "Recensioni" diretta dalla prof.ssa Carolina Diglio (Università Parthenope di Napoli). Nello stesso tempo, si passerà da un Comitato Direttivo a un Comitato Scientifico con alcuni importanti cambiamenti e, con l'occasione, saranno modificate, in parte, le norme per i collaboratori per seguire le più attuali regole tipografiche e l'uso della scrittura digitale. Per il resto cercheremo di superare il livello raggiunto unendo all'esperienza di lunghi anni il coraggio e l'impegno del presente.

Il volume si apre con due saggi di Sandro Ricaldone. Il primo (*Internationale Situationniste*) Lo scritto ripercorre la vicenda dell'*Internationale Situationniste*, nata dalla fusione – avvenuta a Cosio d'Arroscia nel luglio 1957 – di due organizzazioni preesistenti: l'Internationale Lettriste fondata da Guy Debord e Gil J. Wolman nel 1952 ed il Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, creato da Asger Jorn nel 1954, e approfondisce le tecniche praticate dai siuationisti in vista del superamento dell'arte. Il suo secondo saggio (*L'Inismo di fronte alle avanguardie – Un percorso tra il XX e XXI secolo*) Ricaldone sottolinea che le vere avanguardie, nella seconda metà del XX secolo, non sono state più di tre: il Lettrismo, Fluxus e l'Internazionale Situazionista, e una sola se lo sguardo è spostato al momento di transizione tra la fine del secondo e l'inizio del terzo millennio: l'Internazionale Novatrice Infinitesimale o INI. Il saggio si focalizza poi su Bertozzi, il fondatore del movimento, che proclama con il Primo Manifesto INI del 1980, la necessità di un linguaggio universale utilizzando i simboli del alfabeto fonetico internazionale, unico modo per superare veramente ogni tipo di barriera lingusistica.

Fabio Todeschini (*Il Desarcheometra*) si propone di approfondire la vicenda, complessa e tormentata, che caratterizza il conti-

nuum spazio-temporale dell'universo Saha, e la penetrazione nel cosiddetto "Tempo Ombra" a fini magici, dove l'Endecagramma può divenire un perfetto strumento per abbattere ogni limitazione temporale e spaziale. Essendo il suo potere essenzialmente anarchico e sabotatore dei principi cosmici, l'uomo se ne può efficacemente servire come mandala meditativo affinché il viaggio nel tempo possa essere messo in atto.

Stella Mangiapane (*Du bon usage de l'erreur ou le paradoxe du savoir dans* Bouvard et Pécuchet) analizza scrupulosamente come Flaubert rigenera e conserva le informazioni che lui stesso ha ottenuto dall'agronomo Jules Godefroy. Queste 16 pagini di note sono fondamentali per capire il modo di procedere complesso, metodico e costante di Flaubert nell'elaborazione del romanzo alla ricerca di una serie di errori potentiali che avrebbero potuto fare i due parigini diventati agricoltori.

Franco De Merolis (*La quête des* Nourritures terrestres *à l'aube du XXe siècle*) propone una rilettura del romanzo di André Gide per comprendere la solitudine del poeta che spesso non trova punti di riferimenti validi tra i suoi simili, o non ne condivide i valori espressi. Il saggio sottolinea l'importanza della natura che rimane l'unica vera interlocutrice, capace di alimentare la sensibilità poetica per creare lirismo e musica, arte e letteratura.

L'occasione della ricorrenza del ventennale della morte di Marcello Mastroianni, avvenuta a Parigi il 19 dicembre 1996, porta Santina Pistilli (*Marcello Mastroianni e l'avventura francese tra cinema e teatro – Parigi – Anni '70-'90*) ad interrogarsi sul perché Marcello amasse tanto Parigi da sceglierla dagli anni '70 in poi come luogo in cui lavorare e vivere-vivere. Le ragioni di questo amore sono vari, ma una delle più imporanti era che lì Mastroianni si sentiva "un uomo comune", Monsieur Mastroianni. Dopo l'immenso successo di *La dolce vita*, l'attore sentiva il bisogno di rinnovarsi, e di trovare nuovi registi. Così scelse i Francesi che erano molto interessati alla sua arte.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE

di SANDRO RICALDONE

IL PERCORSO STORICO

I – GENESI (1948-1956)

Quanto è peculiare la posizione dell'Internazionale Situazionista nell'ambito delle avanguardie europee della seconda meta del Novecento, altrettanto appare articolato il processo della sua formazione e diversificate le componenti che vi si integrano.

Non solo, infatti, si possono legittimamente inscrivere nella sua genealogia talune avanguardie storiche, Dada ed il Surrealismo in particolare, ma la sua costituzione vera e propria si presenta come una fusione fra due organizzazioni antecedenti, l'Internationale Lettriste ed il Mouvement International pour une Bauhaus Imaginiste (M.I.B.I.), che a loro volta rappresentavano sviluppi, critici o addirittura polemici ma in buona misura coerenti delle posizioni elaborate da due altri raggruppamenti di primaria importanza nella scena artistica postbellica: il Lettrismo[1] e Cobra, Internationale des Artistes Expérimentaux.

Cobra

Cobra, il cui nome è composto dalle iniziali di tre capitali nordeuropee (Copenhagen, Bruxelles, Amsterdam) viene fondata a Parigi nel 1948[2], dai rappresentanti di tre gruppi artistici che intendevano in tal modo superare le barriere nazionali in cui gli eventi bellici li

avevano forzatamente rinchiusi e far fronte comune per dare impulso alla ricerca di nuove forme espressive. A dar vita a Cobra contribuiscono gli artisti danesi di Høst[3], capeggiati da Asger Jorn, i belgi di Surréalisme-Révolutionnaire[4] raccolti attorno a Christian Dotremont e gli olandesi di Reflex[5], il gruppo animato da Constant. Nel manifesto della nuova formazione *La cause était entendue*, steso da Dotremont, si pone l'accento, oltre che sulla configurazione internazionale[6], sull'indirizzo sperimentale dell'approccio artistico, al di fuori di ogni schematismo teorico. Vi si legge infatti: «il solo percorso per continuare l'attività internazionale è una organica collaborazione sperimentale capace di evitare qualsiasi teoria sterile e dogmatica». Particolarmente importanti per comprendere la linea di Cobra risultano due testi: il *Discours aux pingouins* di Asger Jorn e *C'est notre désir qui fait la révolution* di Constant, apparsi rispettivamente nel primo e nel quarto numero della rivista del gruppo.

Nel primo, Jorn sottopone ad una serrata critica, da un punto di vista materialistico, il concetto di automatismo elaborato da André Breton, che nella sua connotazione «purement psychique», disgiunta dalla componente fisica, gli appare come una deviazione idealistica, un'elaborazione estetica separata dal necessario fondamento morale: «Contrairement à Breton, nous pensons que derrière les fausses conceptions morales ou esthètiques, *métaphysiques*, qui ne correspondent pas aux intérêts vitaux de l'homme, existent la vraie morale et la vraie esthétique *matérialistes*. L'une est l'instinct de nos *besoins*, l'autre est l'expression de nos *désirs* sensoriels. C'est justement pour délivrer la vraie morale et la vraie esthétique que nous employons l'automatisme». E, scendendo sul piano dell'applicazione concreta, precisa: «Notre expérimentation cherche à laisser s'exprimer la pensée spontanément, hors de toute contrôle exercé par la raison. [...] Notre but est d'échapper au règne de la raison, qui n'a été, qui n'est encore autre chose que le règne idéalisé de la bourgeoisie, pour aboutir au règne de la vie»[7].

Sulla stessa direttrice, Constant compone il desiderio, l'esigenza di liberazione della vita sociale, la sperimentazione artistica in un dispositivo rivoluzionario, capace di aprire la via a scoperte inimmaginabili. «*Il est impossible de connaître un désir autrement qu'en le satisfaisant, et la satisfaction de notre désir élémentaire, c'est la révolution*. [...] *Ce sont nos besoins qui nous poussent à la découverte de nos désirs*, d'où vient l'expérimentation. L'expérimentation n'est pas seulement un instrument de connaissance, elle est la condition même de la connaissance à l'époque où nos besoins ne correspondent plus avec les conditions culturelles qui doivent les cataliser».

In seguito toccherà a Pierre Alechinsky, in un testo (*Abstraction faite*) pubblicato nel 1951 sul numero 10 di *Cobra*, ribadire – in prossimità dello scioglimento – l'opzione spontaneista e sperimentale del gruppo, annotando: «Pour l'instant, c'est par la spontanéité – à défaut d'autre chose – que le peintre peut avancer, marcher sur ses tableaux précédents sans trop les voir, sans tourner en ronde sur du terrain déjà exploré». E ancora, con una significativa sostituzione terminologica, che archivia i riferimenti all'automatismo, in connessione con gli sviluppi delle tendenze d'oltreoceano[8]: «On ne prévoit que dans le moment même de l'action. [...] C'est uniquement dans l'action que la pensée peut intercéder auprès de la matière».

Tesa a superare la contrapposizione tra «le réalisme banal, imitation vulgaire de la réalité» e «l'art abstrait orthodoxe, nouvel académisme»[9], così come la via di fuga dell'onirismo surrealista, la pittura degli esponenti di Cobra declina la spontaneità evocata nei testi programmatici secondo registri diversi. Negli autori danesi, e in specie nell'opera di Jorn, si condensa in un impetuoso flusso emozionale che s'innesta sulla lezione surrealista (automatismo del gesto e sollecitazione dell'immaginario) intrecciandola ad un'attenzione appassionata verso l'arte popolare. In Constant e nei suoi più stretti sodali olandesi, Appel e Corneille, si delinea come ri-

cerca di un'espressione immediata, di uno stato prossimo a quella dell'infanzia «qui ne connaît d'autre loi que celle qui lui donne, spontanément, son sens de la vie»[10]. Posizione condivisa dal belga Alechinsky, come attestano in particolare le incisioni del ciclo «Les métiers», dai tratti grotteschi e popolari, di poco anteriori alla sua conversione ad un astrattismo imperniato sul segno che Dotremont descrive come «una scrittura larga, una mitologia animata».

Nonostante la preminenza delle arti visive, Cobra – che, secondo quanto s'è accennato, si propone come fautore di una cultura alternativa se non di una contro-cultura[11] vera e propria – non ha mancato d'investire altri ambiti: la poesia, in primo luogo, ma anche l'architettura, il cinema, la ricerca etnografica. Il versante poetico è costituito principalmente da autori di nazionalità belga, fra cui Joseph Noiret[12], Marcel Havrenne[13], Hugo Claus[14], tutte figure di rilievo nel panorama letterario del secondo Novecento. L'aspetto di maggior rilievo è però costituito dal lavoro di Christian Dotremont[15], che progressivamente trasforma i suoi versi in "logogrammi"– addensamenti pressoché illeggibili di segni ove la scrittura progressivamente si affranca dal vincolo della significazione[16] – saldando fra loro aspetti visivi e letterari in una sorta di "plastique du poème".

L'interesse per il cinema sperimentale è testimoniato non solo da numerosi testi pubblicati sulla rivista (in particolare sul numero 3, dedicato interamente all'argomento[17], e sul n. 10 dove interviene Norman McLaren[18]) ma addirittura con la produzione di un film, *Persephone* di Luc de Heusch, nel quale un personaggio che, in un edificio abbandonato, cerca di ripercorrere la sua infanzia dominata da due figure materne: negativa la prima (Persephone, appunto, la Mère Terrible) e positiva la seconda (Afrodite, la Mère Nature).

Sintomatico, in rapporto ai successivi sviluppi, l'approccio all'architettura contenuto nell'intervento di Michel Colle (*Vers une*

architecture symbolique) contenuto nel primo numero di *Cobra*, che fa eco all'accenno polemico di Jorn contro il funzionalismo, contenuto nel *Discours aux pingouins*. «On nous a donné l'appartement machine-à-habiter, où bien souvent rien est sacrifié à la seule partie véritablement humaine de la vie, à la poésie et au rêve. [...] Voilà ce que nous a donné l'architecture purement fonctionelle», scrive l'autore. Ed auspica: «L'expression architecturale d'aujourd'hui doit permettre aux différents moyens d'expression de se superposer en formant une sorte de synthèse. [...] L'édifice lui-même n'est d'ailleurs pas un "objet d'art" dans une "ville-musée", il doit se composer avec d'autres, d'integrer dans le paysage pour former la synthèse "ville"». Sotto il profilo delle realizzazioni concrete, gli artisti di Cobra si sono cimentati nella decorazione di alcuni edifici, fra i quali spicca la Casa degli Architetti di Bregnerod, un lavoro collettivo compiuto nell'estate del 1949 di cui non ci restano che testimonianze fotografiche.

Minata da dissensi interni, Cobra chiude la sua esistenza nel 1951. Il suo bilancio, che in seguito sarà valutato in termini negativi da Jorn e da Constant, include risultati importanti. In sede estetica, una riflessione originale sull'attività creatrice e sul suo statuto e la rivalutazione dell'arte popolare, nelle sue componenti fantastiche e simboliche. Sul piano del metodo, l'abbattimento dei confini disciplinari e le pratiche di lavoro intersoggettive (quali le celebri peintures-mots di Jorn e Dotremont[19]); sotto l'aspetto organizzativo, l'instaurazione di una rete internazionale efficiente, che s'imporrà come modello alle formazioni susseguenti. Il suo ideale di una pratica artistica senza barriere verrà in seguito interpretato da Jean-Clarence Lambert come «une version moderne de l'*humanisme* renaissant» dando corpo alla «utopie, pleinement réalisée, de l'homme multidimensionnel, dont l'artiste interspécialiste est l'annonce»[20]. L'evoluzione effettiva sarà meno rassicurante ma più partecipe delle incognite dell'epoca.

Internationale Lettriste

Nata nel 1952 da una scissione, repentina e tuttavia non immotivata, del movimento lettrista[21] guidato da Isou, l'Internationale Lettriste ha tutte le caratteristiche di una banda giovanile insofferente di qualsiasi disciplina non forgiata al proprio interno. Nel momento in cui si costituisce in gruppo autonomo, infatti, Isou ha soltanto ventisette anni, appena quattro più di Gil J. Wolman, sei più di Guy Debord, che ne sono i fondatori insieme a Jean-Louis Brau e a Serge Berna. Senza contare che, nel breve periodo di adesione (che per Wolman data dal 1950 e per Debord dall'anno successivo, in margine al festival di Cannes, dove Isou aveva presentato una versione ancora incompleta del suo *Traité de bave et d'éternité*), la lezione isouiana era penetrata in profondità, tanto da indurre a mantenere per altri cinque anni la specificazione "lettriste" nella denominazione del gruppo e ad esercitare un'influenza decisiva sul piano della metodologia e delle tecniche artistiche anche nel periodo successivo alla creazione dell'Internationale Situationniste.

Ancora nel 1955, in *Potlach*, il bollettino dell.I.L., Debord ne ripete l'elogio: «Les provocations insupportables que le groupe lettriste avait lancées, ou préparait, (poésie réduite aux lettres, récit métagraphique, cinéma sans images) déchaînaient une inflation mortelle dans les arts. Nous l'avons rejoint alors sans hésitation».

Nella cerchia del primo gruppo lettrista Wolman aveva sperimentato la "megapnéumie", "poésie du grand souffle", fondata sulla separazione delle consonanti dalle vocali, scritto con Brau il saggio *Per una morte sintetica* e realizzato l'*Anti-concept* (1952), film provocatorio di una sola immagine, un cerchio bianco su fondo nero. Mentre Debord, dal canto proprio, aveva girato, nel giugno 1952, *Hurlements en faveur de Sade*, film senza immagini e con lunghi tratti di silenzio[22]. Solo pochi mesi dopo, però, nell'ottobre di

quell'anno, la "frazione estrema" del movimento imputava agli isouiani d'essersi assestati su posizioni da esteti, incapaci di avvertire il deperimento precoce delle dottrine cui avevano legato il proprio nome. Il pretesto della rottura fu costituito dal lancio di volantini ingiuriosi ad una conferenza stampa di Chaplin, che gli isouiani reputavano inattaccabile per via dell'apporto creativo recato al cinema. Ma alla radice non era la tattica di breve periodo, quella della provocazione, a dividerli. In quest'arte gli scissionisti (che peraltro si ritenevano maggioritari) avevano dato già grandi prove di sé. Uno di loro, Serge Berna, aveva preso parte, il 9 aprile 1950, allo scandalo di Notre-Dame, nel quale un suo complice, Michel Mourre, travestito da domenicano, era salito sul pulpito della cattedrale per proclamare la morte di Dio, rischiando il linciaggio[23]. Alla base della contrapposizione stava piuttosto la strategia complessiva, per gli uni imperniata sulla messa a punto di un metodo della creazione da cui sarebbe scaturita una palingenesi della cultura e della società, per gli altri «in una dichiarazione di guerra totale contro il mondo»[24] e la concezione della vita come "huitième art", come solo spazio nel quale l'arte deve realizzarsi [25].

Il nuovo gruppo stabilisce il proprio quartier generale al Café Moineau, al numero 22 della rue du Four, nel cuore di Saint-Germain-des-Prés, dove conduce una vita bohemienne, in un ambiente nel quale s'incontravano artisti ribelli, personaggi che si procuravano i mezzi di sussistenza con piccoli furti e ragazze uscite dal riformatorio. Ne dà testimonianza un volantino dell'aprile 1953, *Touchez pas aux lettristes*, nel quale si reclama la liberazione di Pierre-Joël Berlé, arrestato sotto l'accusa di aver sottratto del piombo nei cunicoli sotterranei di Parigi. In questo periodo di sbandamento ad alto tasso alcolico – durante il quale l'attività collettiva è ridotta alla redazione di scarni bollettini e alla creazione di slogan come il celebre «Ne travaillez jamais!» tracciato su un muro della Rue de Seine nel 1953 ed a progetti cinematografici

non realizzati[26] – l'Internazionale registra l'adesione di Jean Michel Mension, Eliane Papaï, Gaetan Langlais, Mohamed Dahou, René Leiblé. Fra i nuovi adepti un caso a parte è rappresentato da Ivan Chtcheglov (alias Gilles Ivain). Questi, nel 1953, prima di essere risucchiato dalle istituzioni psichiatriche, redige un testo, *Formulaire pour un urbanisme nouveau*[27], che contribuisce in misura rilevante alla definizione del nuovo orientamento del gruppo, verso l'Urbanisme unitaire e la pratica della *dérive*.

A partire dal dicembre 1953 l'azione dell'Internazionale Lettrista, che ha trasferito il suo punto d'incontro al Tonneau d'Or, 32 rue de la Montagne-Sainte-Geneviève inizia ad esplicarsi in maniera maggiormente costante e con obiettivi più precisi. Una prima tornata di esclusioni ed alcuni nuovi ingressi (Patrick Straram, Henri de Bèarn, André-Franck Conord, Jacques Fillon, Michèle Bernstein) cambiano la fisionomia del gruppo. Nel giugno 1954 inizia ad uscire un nuovo bollettino, ciclostilato, *Potlach*, il cui nome si riferisce alla «pratica del dono suntuario, implicante il ricambio con altri doni, che sarebbe stata fondamento d'un'economia precolombiana»[28]. Il programma, senz'altro ambizioso per una pubblicazione tirata inizialmente in cinquanta esemplari, recita: «Lavoriamo alla costruzione cosciente e collettiva di una nuova civiltà». Gli argomenti spaziano dalla polemica con il Surrealismo, con il quale fallisce un tentativo di azione comune progettato nel settembre '54[29], al già citato bilancio dell'esperienza lettrista, alla "psicogeografia", studio degli effetti dell'ambiente sul comportamento degli individui. Nel 1955 inizia una stretta collaborazione con la rivista belga *Les lèvres nues*, sulla quale verranno pubblicati il saggio di Debord e Wolman sui modi d'impiego del *détournement*[30] e successivamente l'esposizione debordiana della *Théorie de la dérive*[31], tecnica di spaesamento basata sul passaggio veloce attraverso unità d'ambiente diverse.

È attraverso "Potlach", segnalato da Enrico Baj ad Asger

Jorn[32], che si avviano nella primavera dell'anno seguente i contatti fra l'I.L. e il M.I.B.I.. A colpire favorevolmente l'artista danese sono in particolare gli scritti di argomento architettonico (fra cui *Construction de taudis,* apparso sul numero 2, e *Les gratte-ciel par la racine*, pubblicato invece sul numero 5, entrambi rivolti contro Le Corbusier, incolpato di costruire abitazioni-scatola e di volere, con la creazione di giganteschi isolati, sopprimere la strada) e – più ancora – il testo con cui si inaugura il numero 6, *Le bruit et la fureur,* nel quale ravvisa «le programme *littéraire* qui correspond exactement à notre programme *picturale*». Con un'accelerazione repentina si giunge nel settembre '56, in occasione del Primo Congresso Mondiale degli Artisti Liberi organizzato dal M.I.B.I. ad Alba, ad un'intesa per un'azione comune: La *Plate-forme d'Alba,* incentrata sulla critica al funzionalismo architettonico e sull'adesione alle concezioni dell'Urbanisme unitaire, promotore «d'un changement créatif du milieu urbain, lié à un changement qualitatif du comportement et du mode de vie»[33]. Nel luglio dell'anno successivo a Cosio d'Arroscia, in Liguria, dopo l'esclusione di Wolman, che pure aveva rappresentato l'I.L. ad Alba, le due organizzazioni confluiscono nell'Internazionale Situationniste.

Mouvement International pour une Bauhaus Imaginiste (M.I.B.I.)

La ragione che spingeva Jorn – dopo la conclusione della vicenda di Cobra ed un periodo di forzata inattività determinato da gravi problemi di salute – a costituire, nel 1953, un nuovo gruppo, il Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, appare decisiva l'esigenza di consolidare la piattaforma di Cobra, con la sua rivendicazione di libertà dell'espressione artistica e d'un approccio, se non d'un metodo, sperimentale. Questo consolidamento tuttavia non poteva, secondo l'artista danese, semplicemente attestarsi sulle

posizioni raggiunte: doveva al contrario mantenere attiva una tensione che impedisse alla "rivoluzione" (definita come il risultato *brusco* di un'evoluzione protratta) di afflosciarsi su sé stessa, risolvendosi in nulla più d'una moda temporanea.

A queste ragioni, interne alla dinamica della creazione artistica, s'aggiungeva il riconoscimento della necessità di un confronto ampio e specifico con le problematiche emergenti nella realtà contemporanea, in particolare con i riflessi sulla condizione umana della civiltà industriale matura. In quest'ottica l'attenzione critica di Jorn si appuntava sulla produzione di massa e sull'identità forma-funzione proclamata dai teorici del design, opponendosi all'idea di una indiscriminata standardizzazione.

L'impianto del nuovo gruppo non si discosta in maniera netta dalla struttura di Cobra. Non solo vengono coinvolti nella sua attività artisti che avevano già preso parte alla stagione precedente, ma viene replicata anche, nelle fornaci di Albisola, la formula del cantiere d'arte già sperimentata nel 1949 a Bregnerod. Minor successo, invece, ottiene il tentativo di avviare una nuova rivista di tendenza, capace di occupare lo spazio che aveva rivestito l'organo dell'Internazionale degli Artisti Sperimentali.

Al di là degli sforzi organizzativi e dei brillanti esiti artistici degli Incontri Internazionali della Ceramica dell'estate del 1954, l'evento cruciale di questa prima fase è rappresentato dalla polemica con Max Bill – uno degli alfieri della pittura concreta ed esponente di spicco della Hochschule fur Gestaltung di Ulm che ambiva raccogliere l'eredità della scuola di Gropius e Kandinsky – a proposito del funzionalismo, di cui, preceduta da un intenso scambio epistolare, fu teatro la Triennale di Milano, nel novembre di quello stesso anno, in occasione del Primo Congresso dell'lndustrial Design.

La questione dello statuto e, più ancora, del ruolo del design, aveva già suscitato contrasti all'interno del Bauhaus storico, fra

quanti ricercavano una sorta di unità estetica delle arti e coloro che muovevano invece alla ricerca di una forma dettata dalla funzione dell'oggetto. Il Congresso di Milano (precorso l'anno avanti in Francia da un Convegno sull'Esthètique industrielle) riprendeva quindi uno sforzo di definizione già intrapreso, sebbene ancora irrisolto.

Incluso fra gli oratori ufficiali, Max Bill, nella sua articolata relazione, assume posizione con durezza contro il solipsismo dell' espressione artistica, identificando nell'ancoraggio alla funzione oggettuale un processo suscettibile di condurre ad una nuova essenzialità armonica ed un tramite in grado di ricondurre l'arte al servizio della comunità umana[34].

La replica di Jorn sottolinea il primato dell'estetica, il cui compito consiste – a suo avviso – nell'affrontare problemi sconosciuti[35], nel «fare cose impossibili». Nell' occasione viene distribuita ai congressisti la brochure *Contre le fonctionnalisme*[36] dove queste tesi sono ampliate e viene ripresa l'idea (già sviluppate nel saggio *Immagine e forma*[37]) dell' artista sperimentatore, protagonista di una ricerca non condizionata se non dal volersi in linea con i temi fondamentali dell' epoca.

Il relativo insuccesso della sua sortita, nonostante la solidarietà mostrata nell'occasione da artisti del valore di Lucio Fontana e Agenore Fabbri, non indusse Jorn a demordere dalle sue iniziative. Un determinante rilancio ha luogo nell'estate del 1955, a seguito dell'incontro dell'artista danese con Piero Simondo e Pinot Gallizio ad Albisola, circostanza che fa sorgere una nuova struttura del movimento, più snella e operativa, con una base logistica stabile: il «primo laboratorio di esperienze imaginiste del Movimento Internazionale per una Bauhaus Imaginista», fondato ad Alba il 25 settembre 1955.

L'idea del laboratorio nasce sul terreno comune rappresentato dall'interesse per la metodologia della ricerca scientifica, come tra-

spare dal volantino *Che cosa è il movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista?* (luglio 1956), in cui si rivendicano «gli stessi mezzi e possibilità economiche e pratiche delle quali già si servono le ricerche scientifiche e naturali con formidabili risultati» e si ribadisce che «la ricerca artistica (...) deve essere condotta dagli artisti coadiuvati dagli scienziati».

Indipendentemente dalle declinazioni individuali (di ricerca formale per Jorn; metodologiche in Simondo; combinatorie nel caso di Gallizio) la struttura-laboratorio si pone in netta contrapposizione con l'idea di scuola. Non è – infatti – «un Istituto d'insegnamento», poiché «il trasferimento diretto dei doni artistici è impossibile» e ciò porta ad abbandonare «ogni tentativo di azione pedagogica». Il laboratorio è «la risposta alla domanda *dove* e *come* trovare un posto giustificato per l'artista nell'età della macchina»; il luogo dell'attività sperimentale, idoneo «ad offrire nuove possibilità al Maestro nel suo campo d'esperienza»[38].

Attorno al laboratorio si raccolgono le iniziative ed i principali contributi del periodo che si estende sino alla fondazione dell'I.S.: dalla pubblicazione di *Eristica,* prototipo della rivista così intensamente voluta da Jorn, al Primo Congresso mondiale degli Artisti liberi, senza trascurare la sperimentazione di musica ambientale perseguita da Walter Olmo. Fra questi, un rilievo particolare spetta al progetto dell'*Accampamento per gli zingari* elaborato da Constant, nel quale si prefigura il complesso impianto di *New Babylon* ed alla progressiva elaborazione da parte di Gallizio, a partire dalla tecnica del monotipo cui era stato introdotto da Simondo, della "pittura industriale".

Se, quindi, il laboratorio costituì un punto di riferimento per gli artisti del M.I.B.I., scenario e supporto di realizzazioni di grande importanza, un eguale successo non arrise al Congresso degli artisti liberi sul tema *Le arti libere e le attività industriali*, tenuto ad Alba nel settembre 1956.

Concepito come contraltare al Congresso dell'Industrial De-

sign di due anni prima, risulta altrettanto, se non più, inconcludente. Gallizio, lancia nel suo discorso inaugurale un'invettiva «contro le macchine che ci soffocano». Nel suo intervento Jorn non va oltre l'affermazione della necessità di creare un istituto di esperienze e teorizzazioni artistiche, strutturalmente inadeguato ad equilibrare i rapporti fra le forze in campo. La profezia della fusione fra nuove tecnologie ed elaborazione plastica creativa, formulata da Constant, si realizzerà secondo schemi elitari e monumentali, lontane dalle esigenze quotidiane della popolazione.

Il Congresso, comunque, rappresenta una tappa decisiva nella traiettoria del M.I.B.I., giacché, attraverso la sua mozione conclusiva (nota sotto il nome di *Plate-forme d'Alba),* sancisce il *ralliement* con l'Internationale Lettriste di Debord e Wolman. In essa viene proclamata «la necessità della costruzione integrale del quadro della vita da parte di un organismo unitario che deve utilizzare l'insieme delle arti e delle tecniche moderne» ed il «carattere già esaurito di ogni rinnovamento apportato ad un'arte nei suoi limiti tradizionali»[39].

Una prospettiva, questa, che s'indirizza chiaramente verso un esito più radicale di quello immaginato da Jorn per il M.I.B.I., nel quale l'opera migra nell'ambiente e nel comportamento, superando la dimensione sperimentale dell'arte, ancora legata all'autonomia della forma.

II – DAL *RAPPORT SUR LA CONSTRUCTION DES SITUATIONS* ALL'ESCLUSIONE DELLA COMPONENTE ARTISTICA (1957-1961)

Riuniti per una vacanza collettiva a Cosio d'Arroscia, in casa di Piero Simondo, i membri dell'Internationale Lettriste, ormai ridotti ai soli Debord e Bernstein, e gli esponenti del M.I.B.I. (lo

stesso Simondo, Elena Verrone, Asger Jorn e Pinot Gallizio), affiancati da Ralph Rumney qualificato come membro del Comitato psicogeografico di Londra, del quale non sembrano sussistere significative tracce antecedenti, votano il 25 luglio 1957 lo scioglimento delle formazioni precedenti e la loro confluenza nell'Internationale Situationniste. La celebre fotografia che li ritrae su un sopralzo all'ingresso del paese sembra documentare una condizione di vivacità e di armonia che di lì a poco si sarebbe rivelata poco o per nulla aderente al vero.
In effetti la convergenza sulla *Plateforme d'Alba,* che proclamava «la necessité d'une construction integrale du cadre de la vie par un organisme unitaire qui doit utiliser l'ensemble des arts et des techniques modernes» e «la réconnaissance d'une interdépendence essentielle et un style de vie à venir [...] dans la perspective d'une liberté réelle plus grande et d'une plus grande domination de la nature», non risolveva tutti i problemi.

In termini schematici si potrebbe dire che mentre Debord si proponeva di portare a termine il processo di decomposizione cosciente dell'arte, nella prospettiva di una palingenesi rivoluzionaria, Jorn intendeva ricercare invece un ruolo nuovo per l'artista nell'età dell'industrializzazione e Simondo una metodologia capace di despecializzare l'arte, consentendo ad ognuno di esprimere liberamente la propria creatività. Le pratiche artistiche degli uni e degli altri erano altrettanto disgiunte: cinema, poesia metagrafica e procedure comportamentali per Debord e compagni; pittura e scultura, per quanto sperimentali, per Jorn e Simondo. Nell'I.L. era poi del tutto assente quella raggiera d'interessi che formavano, invece, un territorio condiviso fra Jorn e Gallizio: l'archeologia e l'arte popolare.

Nonostante la formulazione netta, contenuta nella *Plateforme,* secondo cui veniva affermato «le caractère perimé d'avance de toute rénovation apportée à un art dans ses limites traditionelles»,

sul punto permaneva infatti, come gli accadimenti successivi s'incaricheranno di mostrare, un disaccordo di fondo.

Ad inquadrare la posizione dell'Internationale Situationniste nel momento della sua nascita è il *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendence situationniste internationale*[40], redatto da Debord in previsione dell'incontro di Cosio ma, secondo la testimonianza di Simondo, non discusso in quella sede[41].

Il Rapport esordisce con una dichiarazione impegnativa, che inquadra l'azione dell'I.S. in un contesto complessivo di trasformazioni rivoluzionarie:

> Nous pensons d'abord qu'il faut changer le monde. Nous voulons le changement plus libérateur de la societé et de la vie où nous trouvons enfermés. Nous savons que ce changement est possibile par des actions appropriées.
>
> Notre affaire est précisément l'emploi de certains moyens d'action et la découverte de nouveaux, plus facilement reconnaissables dans le domaine de la culture et des mœurs, mais appliqués dans la perspective d'une interaction de tous les changements révolutionnaires.
>
> Ce que l'on appelle la culture reflète, mais aussi préfigure, dans une societé donnée, les possibilités d'organisation de la vie. Notre époque est caracterisée fondamentalement par le retard de l'action politique révolutionnaire sur le développement des possibilités modernes de production, qui exigent une organisation supérieure du monde.

L'autore si addentra poi in un'analisi della condizione storica, nella quale il dominio capitalista appare saldamente radicato nei paesi altamente industrializzati, ma – a livello globale – vedrebbe esplodere le contraddizioni della sua economia per via dei successi ottenuti dalla lotta antimperialista di paesi come la Cina, che rende possibile un rinnovamento complessivo del movimento rivoluzionario.

Nell'ambito della cultura, considerata come insieme dell'estetica, dei sentimenti e dei costumi, l'ideologia dominante dispiega

un articolato meccanismo di controllo al fine di banalizzare le scoperte sovversive:

> Les procedés contre-révolutionnaires confusionnistes sont, parallèlement, l'annexion partielle des valeurs nouvelles et une production délibérément anti-culturelle avec les moyens de la grande industrie (roman, cinéma). [...]
>
> Dans le domaine de la culture la bourgeoisie s'efforce de détourner le goût du nouveau, dangereux pour elle à notre époque, vers certaines formes dégradées de nouveauté, inoffensives et confuses.

Le stesse avanguardie storiche, Futurismo, Dada, Surrealismo, nonostante la loro volontà universalista di cambiamento e l'adozione di una metodologia organizzativa desunta dalla politica rivoluzionaria, hanno subito un rapido logoramento per via della loro incapacità di trasformare il mondo reale, che le ha condotte ad un ripiegamento difensivo su posizioni dottrinali. Il Futurismo, in particolare, nonostante le innovazioni apportate sul piano formale risulta inficiato dalla sua applicazione schematica della nozione di progresso macchinista. Il Dadaismo, pur avendo vibrato un colpo mortale alla concezione tradizionale della cultura, si è dissolto a causa della sua visione meramente negativa. Il Surrealismo, affermando la sovranità del desiderio e della sorpresa e proponendo un uso nuovo della vita, si è posto sul terreno di un'azione costruttiva, ma il suo limite è consistito nell'aver fatto affidamento, in maniera esclusiva sull'infinita ricchezza dell'inconscio, tralasciando gli aspetti razionali della vita. Così pure gli apporti del Bauhaus e di Le Corbusier hanno avuto valore provvisorio, in quanto fondati su una nozione arretrata all'eccesso della vita e del suo quadro.

Debord traccia un bilancio fortemente critico anche degli immediati antecedenti, il cui solo merito è individuato nell'aver avvertito la necessità di una reazione collettiva ad un processo sempre più accentuato di "decomposizione" della società e della

cultura. Sancisce il fallimento di Cobra, dovuto alla mancanza di rigore ideologico, all'aspetto precipuamente plastico della ricerca e, soprattutto, all'assenza d'una teoria d'insieme delle condizioni e delle prospettive d'azione. L'"agitation salutaire" esercitata dai lettristi fra il 1946 ed il 1952 si è risolta in uno scacco per essersi mantenuta, anch'essa, sul piano della creazione di nuove forme senza intaccare il quadro generale preesistente. I soli apprezzamenti sono riservati all'Internationale Lettriste, accreditata di aver perseguito «à travers de vives luttes de tendances, la recherche de nouveaux procédés d'intervention dans la vie quotidienne», mentre il Bauhaus Immaginista è liquidato in poche battute, sotto l'accusa di essersi ricollegato a vecchie prospettive artistiche senza peraltro fornire loro un'espressione teorica adeguata.

Nel tracciare il programma di quella che definisce «une opposition provisoire», Debord si sofferma poi sul ruolo degli intellettuali:

> Un intellectuel créateur ne peut être révolutionnaire en soutenant simplement la politique d'un parti, serait-ce par des moyens originaux, mais bien en travaillant, aux cotés des partis, au changement nécessaire de toutes le structures culturelles. De même, ce qui détermine en dernier ressort la qualité d'intellectuel bourgeois, ce n'est ni l'origine sociale, ni la connaissance d'une culture – point de départ commun de la critique et de la création –, c'est un rôle dans la production des formes historiquement bourgeoises de la culture. Les auteurs à opinions politiques révolutionnaires, quand la critique litteraire bourgeoise les félicite, devraient chercher quelles fautes ils ont commises.

Tra i campi della sperimentazione situazionista vengono evidenziati quelli della costruzione di situazioni (di cui si ipotizza di realizzare un archivio filmico[42]), dell'urbanisme unitaire, dell'invenzione di giochi, intesi a «élargir la part non-médiocre de la vie», e della *dérive*. Si tratta, con tutta evidenza, degli stessi domini già aperti dell'Internationale Lettriste. Ma, si dice, le tecniche situa-

zioniste rimangono ancora da inventare. Circa i compiti immediati della nuova organizzazione, elencati nella parte conclusiva del *Rapport,* non si va oltre a quanto già indicato in precedenza: combattere sul piano passionale, a fianco dei partiti operai, la propaganda capitalista, distruggere l'idea borghese di felicità; coordinare le ricerche d'avanguardia. E la chiusa consiste in una citazione marxiana *détournée*: «On a assez interprété les passions: il s'agit maintenant d'en trouver d'autres».

Il manifesto debordiano ribadiva quindi un'idea dell'arte decisamente divergente non solo da quella borghese o accademica, ma dall'orizzonte delle tendenze più avanzate del tempo. Questo contrasto trova riscontro, a pochi mesi dalla fondazione, nella polemica con gli "italo-sperimentali" (Simondo, Verrone, Olmo). Prima ancora che al testo specifico sulla questione, che Debord redige nell'ottobre 1957, come documento interno indirizzato ai membri dell'I.S., è ancora al *Rapport* che occorre riferirsi, là dove puntualizza il concetto di sperimentalismo in una prospettiva e con un linguaggio di palese impronta lettrista:

> Il faut rappeler que, si toute attitude réellement expérimentale est utilisable, l'emploi abusif de ce mot a très souvent tenté de justifier une action artistique dans une structure actuelle, c'est-à-dire trouvée auparavant par d'autres. La seule démarche expérimentale valable se fonde sur la critique exacte des conditions existantes, et leur dépassement délibéré. Il faut signifier une fois pour toutes que l'on ne saurait appeler création ce qui n'est qu'expression personelle dans le cadre de moyens crées par d'autres. La création n'est pas l'arrangement des objets et des formes, c'est l'invention de nouvelles lois sur cet arrangement.

Questa premessa fa comprendere il rigetto senza appello del testo *Pour un concept d'expérimentation musicale,* redatto nel settembre 1957 da Walter Olmo nel quadro di una interessante ricerca di musica d'ambiente[43], così come il tono caustico adoperato, senza no-

minarlo, a proposito di Simondo[44], i cui lavori sono, a giudizio di Debord, "*plus prévisibles* encore que des tableaux actuellement à la mode, à la Galerie Stadler[45]. Nel gennaio 1958, nel corso della Conferenza di Parigi, che inaugura una serie di incontri annuali volti a definire la linea dell'organizzazione, si arriva così all'esclusione di buona parte della Sezione Italiana e, a marzo, di Ralph Rumney, per non aver ultimato entro il termine previsto la sua indagine psicogeografica su Venezia[46]. L'uscita di gran parte della sezione italiana (ad eccezione di Gallizio e del figlio Pier Giorgio, alias Giors Melanotte) viene bilanciata dalla creazione, ad opera di Jorn e Hans Platschek[47], nel gennaio 1958, della sezione tedesca, cui aderiranno nel 1959, sempre su impulso dell'artista danese, gli artisti del Gruppo Spur[48]. Anche la sezione scandinava fa perno sulle relazioni di Jorn, che coinvolge il fratello, Jorgen Nash, e altri artisti dell'area.

La contestazione delle istituzioni artistiche, di cui si era avuto un esempio con l'invio, nel gennaio 1957, della *Lettre ouverte aux responsables de la Triennale d'art industriel à Milan,* fomentato da Jorn[49], riprende con l'*Adresse de l'Internationale Situationniste à l'assemblée générale de l'association internationale des critiques d'art,* nel quale si denuncia la carenza della critica nel non aver saputo concepire la totalità culturale e le condizioni di un movimento sperimentale che la superi perpetuamente, per concludere perentoriamente: «Disparaissez critiques d'art, imbéciles partiels, incohérents et divisés. [...] C'est maintenant dans l'Internationale Situationniste que s'organise l'activité artistique unitaire de l'avenir. Vous n'avez plus rien à dire»[50].

Ma il principale evento di questo periodo è costituito dalla pubblicazione, nel giugno 1958, del primo numero della rivista che riprende il nome dell'organizzazione, nel quale vengono riprese le tematiche già individuate nel periodo precedente, la critica del Surrealismo, l'urbanisme unitaire (con la pubblicazione del *For-*

mulaire di Chtcheglov), la questione del modo di produzione industriale, affrontato da Jorn insieme al tema dell'uso dl tempo libero nell'articolo *Les situationnistes et l'automation,* unitamente messe a punto sulle problematiche dell'arte (*Thèses sur la révolution culturelle* di Debord) e sulle tecniche situazioniste. Uno schema che viene ripreso nel secondo numero, apparso in dicembre, dove si ripropongono i temi della psicogeografia e della *dérive* e si fanno i conti, oltre che con il Surrealismo, con Cobra[51].

Nel '58 Gallizio tiene la sua prima esposizione importante: la *pittura industriale*, consistente in enormi rotoli di tela dipinti a mano imitando il processo seriale dell'industria tessile, da vendere a metro, viene presentata alla Galleria Notizie di Torino il 30 maggio, mentre Jorn pubblica *Pour la forme. Ebauche d'une methodologie des arts*, volume che raccoglie le riflessioni sull'arte elaborate nel periodo M.I.B.I.

Debord, dal canto proprio, nel quadro di una stretta collaborazione con Jorn, pubblica nel maggio 1959 a Copenhagen *Mémoires*[52], libro interamente composto di "elementi prefabbricati" con "strutture portanti" (ovvero con apparato visivo) dell'artista danese, che riprende la formula già sperimentata dai due autori l'anno precedente con *La fin de Copenhague*[53] e inizia a girare, finanziato dall'amico, il film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps.*

Gallizio, che andava predisponendo ad Alba il *Manifesto della pittura industriale. Per un'Arte Unitaria Applicabile*[54], espone nel maggio alla Galerie René Drouin la *Caverna dell'Anti-materia,* un ambiente realizzato con 145 metri di pittura che occupavano interamente lo spazio della galleria, mentre Jorn – nello stesso periodo – mostra alla Galerie Rive Gauche[55], venti *peintures modifiées*, quadri dozzinali acquistati al mercato delle pulci, detournati con interventi pittorici discordanti.

Frattanto la conferenza di Monaco di Baviera (19-20 aprile

1959)[56] aveva ulteriormente concentrato gli sforzi dei situazionisti sul tema dell'urbanisme unitaire e, in conseguenza di ciò era stato creato un apposito ufficio ad Amsterdam, animato da Constant con i compagni della sezione olandese, in gran parte architetti. A fine anno vengono avviati contatti per la realizzazione di una manifestazione sul tema del labirinto presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam, diretto da Wilhelm Sandberg. Secondo il progetto, due sale del Museo avrebbero dovuto venir trasformate in ambienti intricati, con passaggi, palizzate, tunnels, mentre all'esterno, nel centro della città, si sarebbe svolta una deriva della durata di tre giorni. Una serie di contrasti sull'organizzazione determina, nel marzo 1960 l'annullamento dell'iniziativa, così che gli spazi vengono offerti al solo Gallizio, che accetta.

Subito dopo, due membri della sezione olandese sono esclusi per aver accettato di costruire un edificio religioso a Volendam. Da questi fatti prende avvio una catena di esclusioni e dimissioni che coinvolge dapprima la sezione italiana (Gallizio, Melanotte) per la ragione già accennata. Constant, che aveva presentato da poco, sulla rivista del gruppo lo stato del lavoro per New Babylon[57] si dimette nell'estate 1960 dopo un lungo carteggio con Debord[58]; quindi Jorn, che si ritira nell'aprile '61, a motivo di questioni personali che non gli consentono di partecipare appieno all'attività organizzatrice dell'I.S., mentre in pari tempo viene escluso Maurice Wyckaert[59]. L'epurazione del Gruppo Spur nel febbraio 1962, incolpato di aver contravvenuto alla disciplina di gruppo per arrivismo, induce Jorgen Nash che l'anno precedente aveva disapprovato la decisione dei convenuti alla conferenza di Goteborg di aderire alla proposta di Attila Kotanyi[60], di considerare antisituazionista la produzione artistica dei membri dell'I.S.. a promuovere una vera e propria secessione, che coinvolge altri membri della sezione scandinava (e, indirettamente, Jacqueline De Jong[61]) e determina la nascita di un'organizzazione indipendente

con sede presso la fattoria svedese dell'artista, Drakabygget, da cui trae il nome la rivista del gruppo.

Con la scelta di considerare l'arte "antisituazionista" giunge a conclusione il lungo processo del "superamento dell'arte" iniziato con la presentazione del *Rapport* debordiano e si apre una stagione d'impegno più direttamente politico.

III - LA FASE POLITICA (1961-1967)

La morte di Stalin e, successivamente, il rapporto di Kruscev e i fatti d'Ungheria, riaprirono, in termini che lasciavano ormai poco spazio all'ambiguità, la discussione sull'URSS e sulla riduzione del marxismo ad ideologia di stato. Ritornare a Marx divenne una sorta di parola d'ordine per scongiurare ogni forma di compromissione con la logica statolatrica e di sottomissione al blocco sovietico dei partiti comunisti ufficiali.

Si vennero rapidamente ad assimilare, nel nuovo clima, quei contributi culturali che soltanto poco tempo prima condannati come "borghesi". Dalle posizioni ortodosse, questo appariva come un deplorevole caso di eclettismo e di cedimento al nemico. In realtà riviste come la francese *"Arguments"* – fondata anch'essa da un ex comunista, Edgar Morin, con Kostas Axelos – favorirono una nuova sensibilità fra i vecchi "intellettuali impegnati" allargandone quelle tematiche di riflessione rimaste fino ad allora anguste e soggette al controllo delle dirigenze partitocratriche, rilanciando quindi una libertà di interessi, ma anche di passioni, che viceversa si era pesantemente compromessa. La rivista si ispirava all'italiana *"Ragionamenti"* di Armanda e Roberto Guiducci, Franco Fortini, Luciano Amodio e altri. Insieme a Morin e Axelos c'erano, per citare solo due nomi, Jean Duvignaud e Roland Barthes. Problematiche come quelle sollevate dalla sociologia americana, in

precedenza scarsamente apprezzata, trovarono una sponda ospitale, che mostrava più d'una consonanza con quella "fine delle ideologie" proclamata negli Stati Uniti da Daniel Bell.

I situazionisti tuttavia coniarono il termine "argumentisme" per deprecare – in termini sostanzialmente non diversi dagli stalinisti – quella che consideravano una linea culturale vacua e alla moda. Nel n. 5 della loro rivista (dicembre 1960) stabilirono che si dovesse

> *faire un exemple* contre la plus représentative des tendances de cette intelligentsia pseudo-gauchiste et conformiste qui avait laborieusement organisé le silence autour de nous jusqu'ici ; et dont la démission sur tous les terrains commence à apparaître aux yeux des gens avertis: la revue française *Arguments*. Le Conseil a décidé que toute personne qui collaborera à la revue *Arguments* à partir du 1er janvier 1961 ne pourra en aucun cas être admise, à quelque moment de l'avenir que ce soit, parmi les situationnistes.

Più tardi, sul n. 10 (Marzo 1966), prendendo a pretesto una collaborazione di Axelos a *Planète* – la rivista allora diretta da Louis Pawels con particolare attenzione a presunti eventi misteriosi, complotti e ufologia che si trovavano frammisti a richiami surrealisti e a veloci passaggi nell'attualità culturale ritenuta più avanzata – si disse che il naufragio dei collaboratori di *Arguments*, finita nel 1962 l'esperienza della rivista, era eloquente e inquadrabile in un pensiero «confusionniste-spectaculaire» che illuminava altrettanto bene il suo passato di «planètisme universitaire de gauche». In realtà, però, al di là del singolo episodio e della condivisibilità del giudizio su *Planète*, è realistico riconoscere in quel periodo la nascita, a sinistra, di un nuovo clima di spregiudicatezza intellettuale di cui i situazionisti in qualche modo si avvantaggiarono.

Di seguito a questa caustica orazione funebre su *Arguments* la rivista entrava in polemica con *Socialisme ou Barbarie*, una delle espressioni più alte, non solo francesi, della critica sociale radicale.

Partito da posizioni riconducibili al trotskysmo, il gruppo che pubblicava questa rivista, in specie nelle persone di Cornelius Castoriadis e Claude Lefort, ha rappresentato una delle più significative evoluzioni che dalla critica al sistema leninista in chiave marxista ha portato a una nuova percezione della democrazia e dell'autogestione. In un certo qual modo questo percorso finiva col riprendere in mano l'attacco congiunto all'URSS e alle democrazie occidentali – assimilate in una categoria di autoritarismo burocratico – svolto fin dagli anni trenta da Bruno Rizzi. La rivista, inoltre, coltivò negli anni Sessanta, attraverso Daniel Mothè, anche una linea di riflessione sul neo-capitalismo di fabbrica e sulla nuova classe operaia, genericamente etichettabile come "operaista", che ricordava da vicino l'esperienza italiana dei *Quaderni Rossi* e si collegava alle corrispondenze di Paul Romano sugli operai americani che pure aveva proposto nelle sue pagine.

Con il gruppo che pubblicava questa rivista, i situazionisti ebbero contatti, tennero riunioni e stesero documenti. L'intesa, però, fu breve. Appunto sul n. 10 della loro rivista, i situazionisti affermavano che *Socialisme ou Barbarie* aveva preso il posto di *"Arguments"* e sarebbe finita nello stesso modo. Paul Cardan (vale a dire Cornelius Castoriadis) vi era definito come un «théoricien à la mie de pain qui voulait, voici deux ans, "recommencer la révolution"; et qui, en fait, achève particulièrement mal sa reconversion à la culture comune du *cadre moyen*». Mothè, «l'ouvrier exemplaire de ce vieux groupe révolutionnaire», veniva biasimato per la sua linea di adesione democraticista al sindacato francese e si ironizzava sul fatto che avesse collaborato ad *Esprit*, la rivista fondata da Emmanuel Mounier – espressione di un cattolicesimo rinnovato nel sociale – allora diretta da Jean-Marie Domenach. Tutto questo era per i situazionisti «la suite normale de l'argumentisme». Cardan (Castoriadis) era definito come un trituratore di idee, autore di un interminabile articolo che «se relance dans une incessante fuite en

avant, sans avoir jamais commencé». Quanto fossero ingiuste le accuse situazioniste è dimostrato dall'attività complessiva di questo pensatore greco-francese, della cui originalità, già evidente nelle premesse marxiste, è possibile trovar traccia proprio nella predicazione di Debord e dei suoi amici. L'articolo incriminato era la base di quello che più tardi diventerà in volume *L'institution imaginaire de la société* (Seuil, Paris 1975), uno dei più importanti libri francesi di teoria politica e, in generale, uno dei più insoliti. Cardan, all'epoca di questo attacco situazionista, era diventato membro della "Scuola freudiana di Parigi" fondata da Jacques Lacan, dalla quale si staccherà qualche anno dopo, e in questo attacco, fra le righe, si legge pure un certo discredito circa l'interpretazione del pensiero di "Freud e Reich". In ogni caso Cardan-Castoriadis altro non possedeva che «la plate assurance positiviste du bourgeois de comédie».

In queste condanne sommarie, il filosofo Henri Lefebvre vedeva, un po' paternalisticamente, soltanto il lato detestabile del modo di vita parigino[62]. Lo stesso Lefebvre doveva tuttavia incorrere, con qualche attenuante rispetto agli altri, nell'ira situazionista. Il filosofo costituiva un caso a sé stante nell'ambito del marxismo francese e della politica culturale del PCF. La sua particolarità non stava tanto nell'interpretazione del canone imposto dai comunisti – che per la verità avrebbe seguito con una certa ortodossia anche nei vari "aggiornamenti" determinati dalle nuove condizioni internazionali – quanto nella scelta di temi d'analisi scarsamente frequentati, non solo in ambito comunista, come la vita quotidiana, la dimensione urbana, il romanticismo rivoluzionario e, infine, lo Stato.

Il discorso sulla vita quotidiana attirava i situazionisti (come aveva in precedenza attratto il gruppo Cobra) e, in effetti, sussisteva una convergenza fra la *teoria delle situazioni* e quelli che Lefebvre definiva *i momenti*. La rottura avvenne allorquando Lefebvre

pubblicò da Gallimard *La Proclamation del la Commune* (Paris 1965), basato su tesi redatte insieme ai situazionisti. «On sait comment Henri Lefebvre a pretendu costruire une nouvelle interprétation de la comune à partir de quatorze thèses situationnistes hâtivement recopiées» avrebbero scritto questi ultimi sulla loro rivista (ancora il n. 10 del marzo 1966, evidentemente un periodo di feroci regolamenti di conti). Sulla questione Debord e compagni ritorneranno con la pubblicazione dell'ultimo numero della loro rivista (n. 12, del settembre 1969) irritati dal fatto che il libro di Lefebvre fosse stato indicato dalla stampa francese come quello che più aveva influenzato gli avvenimenti del maggio 1968. Nonostante tutto ciò i situazionisti ritenevano il filosofo una delle poche figure intellettuali degne di attenzione. Da parte sua, Lefebvre aveva accolto con grande interesse i libri di Debord e Vaneigem pubblicati nel 1967 e anche in seguito sosterrà che con loro si ebbe un'autentica avanguardia ancorché il loro movimento fosse nello stesso tempo "efficace e debole"[63].

Riguardo alle contestazioni nei confronti del gruppo di *"Socialisme ou Barbarie"* e di Henri Lefebvre non si può sottacere il fatto che attraverso il primo i situazionisti fossero venuti in contatto con Jean-François Lyotard e tramite il secondo con Jean Baudrillard, assistente di Lefebvre a Nanterre. Se si aggiunge che assistenti di Lefebvre furono anche René Lourau – studioso dell'"analisi istituzionale" la cui ispirazione libertaria portò ad interessarsi in svariate occasioni dei situazionisti – ed Henry Raymond – docente di sociologia urbana – si delinea un intreccio di rapporti che ha segnato profondamente la cultura francese degli anni Sessanta-Settanta e oltre. Un intreccio nel quale, a dispetto delle affermazioni dei situazionisti, non è agevole discernere il peso rivestito dalle rispettive influenze. Se per giunta si considera che fu Lefebvre a far conoscere Vaneigem a Debord e ci si interroga sulla svolta che questa acquisizione comportò per i situazionisti in ter-

mini di forte connotazione individualista del marxismo e del Surrealismo, la propizia disposizione del gruppo ad affrontare gli avvenimenti del 1968 viene a chiarirsi meglio.

Nemmeno è da dimenticare la presenza nell'I.S., lungo buona parte degli anni Sessanta, di Alexander Trocchi[64], la cui posizione costituiva una sorta di equivalente europeo della nuova scapigliatura americana che, seppur disprezzata dai situazionisti, ebbe larga udienza fra i giovani. Già prima del '68, infatti, si annunciavano in vario modo mutamenti sul piano della sensibilità e del costume che in grande misura favorirono gli avvenimenti successivi. Proprio la nuova *bohème* di massa, fortemente connotata in senso giovanile e soprattutto avversa alle idee ricevute, aprì la strada alla penetrazione fra i giovani di vecchie idee radicali depurate da quei coinvolgimenti politici che avevano coinvolto la generazione dei padri. Esemplare, sul versante europeo, fu la ribellione dei *Provos* olandesi. Un contributo specifico a questo movimento lo diede l'ex situazionista Constant e il gruppo debordiano tenne a rimarcare, sottolineando la pochezza teorica dei *Provos*, che dal 1960 Constant non faceva più parte del loro gruppo[65]. D'altro canto, in quell'incunabolo del 1968 che fu *De la misère en milieu §étudiant* (Strasburgo, 1966), i situazionisti, un po' comicamente, rimproveravano le stesse carenze ai *Blousons noirs* dei quali si erano occupati in passato.

L'opuscolo in questione venne redatto da Mustapha Khayati quando un gruppo di sei studenti dell'Università di Strasburgo riuscì a farsi eleggere in un importante consesso rappresentativo, con lo scopo di renderne evidente l'inutilità, e cercò l'appoggio dei situazionisti. Il testo aveva un taglio teorico inusuale per l'ambiente cui si rivolgeva e fin dall'incipit («Nous pouvons affirmer, sans grand risque de nous tromper, que l'étudiant en France est, après le policier et le prêtre, l'être le plus universellement méprisé») si raccomandava per il tono suggestivo. L'opuscolo ebbe un'ampia

circolazione, ma è difficile stabilirne la reale influenza, anche perché la situazione studentesca in Francia rimase sostanzialmente tranquilla fino al maggio 1968, a differenza di ciò che accadde negli altri paesi europei, l'Italia e la Germania soprattutto. Per i situazionisti d'altronde il periodo successivo fu contrassegnato da un sostenuto impegno teorico: nel 1967 escono infatti presso Buchet-Castel *La societé du spectacle* di Debord e da Gallimard, grazie all'intervento di Raymond Queneau, il *Traité de savoir-vivre à l'usage del jeunes generations*. Il primo, grazie anche al suo felice titolo, è divenuto uno dei testi più citati nelle analisi sulla società contemporanea, per lo più astraendo dai veri contenuti. Si tratta in effetti di un testo che dispiega la sua forza critica in una rinnovata cornice marxista, di un penetrante discorso sul dominio ormai esteso ad ogni settore della società, nel quale lo spettacolo – inteso come mediazione dei rapporti sociali fra gli individui attraverso l'immagine – viene utilizzato come schermo capace di neutralizzare le contraddizioni della vita reale. Una tematica analoga è affrontata, con accenti più intonati al filone surrealista, nel *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* dove, peraltro, dal declino di un mondo caratterizzato da un sistema repressivo fondato su costrizione, seduzione e mediazione, scaturisce la possibilità di un rovesciamento di prospettiva, che muove dalla creatività e dal desiderio, in una parola da una "soggettività radicale".

Dopo aver contribuito così a sviluppare un'originale analisi dell'epoca i situazionisti nel '68 si impegnano nel movimento, partecipando – con gli Enragés di Nanterre[66] – al comitato per l'occupazione della Sorbona, diffondendo diversi importanti volantini Con la data del 15 maggio 1968 era distribuito il volantino (riedizione di un testo apparso sull'*Internationale Situationniste) Définition minimum des organisations révolutionnaires*. Il giorno successivo era la volta di diversi altri "tracts", fra i quali quello intitolato *Attention aux manipulateurs – Attention aux bureaucrates*. Il 19 veniva emesso il

Rapport sur l'occupation de la Sorbonne, il 22 si instava *Pour le pouvoir des conseils ouvriers* e il 30 maggio si lanciava un *Adresse à tous le travailleurs*, nuovamente firmato dal comitato *enragés et situationnistes*. Diversi altri furono diffusi (*Fin de l'université*, ad esempio) e a giugno si diceva *C'est pas fini!*. Ad ottobre Gallimard pubblicava il libro di René Vienet, *Enragés et situationnistes dans le mouvement de l'occupation* che riportava i testi dei volantini diffusi.

Nel '68 la pubblicazione della rivista rimase sospesa. Il numero 11, pubblicato l'anno precedente, e ancora più il successivo, apparso nel 1969, rendevano comunque esplicita un'evoluzione arrivata a compimento. Questi ultimi numeri rendono per giunta evidente l'influenza che su questa evoluzione hanno avuto quei contatti che in precedenza avevano portato a felici connessioni seguite da rapide ricusazioni. Sul n. 11 (1967) René Vienet – divenuto poi sinologo ed uno dei primi intellettuali francesi a denunciare il totalitarismo cinese – pubblica un testo "contro la politica e l'arte" che riprende ed enfatizza tutte le "tecniche" situazioniste", comprese quelle cinematografiche cui si applicherà in seguito lui stesso. Debord vi pubblica il primo capitolo de *La Société du spectacle*. Per parte sua Vaneigem, affermando di avere per fine "la verità pratica", concludeva il suo testo con queste parole: «Partout où le nouveau prolétariat expérimente son émancipation, l'autonomie dans la cohérence révolutionnaire est le premier pas vers l'autogestion généralisée». Sul n. 12 (1969) René Riesel – fuoriuscito dagli anarchici e membro del comitato degli *Enragés* - pubblica un testo storico-teorico sui Consigli operai. Quella "consiliare" è una tradizione del comunismo e del socialismo di sinistra che ha trovato soprattutto in talune tendenze olandesi e tedesche la sua più spiccata definizione teorica – come pure in Gramsci, abbondantemente citato e anche criticato dall'autore – ma che in termini di variamente interpretata "democrazia diretta" era presente nelle diverse correnti delle organizzazioni operaie. Soprattutto, dopo i fatti del 1917 in Russia, chi si collegava a questa tradizione tendeva a denunciare l'impiego abusivo del termine "so-

vietico" (cioè consiliare) per le nuove istituzioni nate dal potere bolscevico. «La victoire des Conseils», scriveva Riesel, «ne se place pas à la fin mais dès le début de la révolution». Subito appresso Raoul Vaneigem pubblicava il suo fondamentale *Avis aux civilisés relativement à l'autogestion généralisée* che copriva contemporaneamente due aspetti del problema: quello del momento cooperativo – vale a dire quello dei Consigli operai, da trasformare gradualmente in Consigli di zona, aperti ad altre componenti locali – e quello della difesa ad oltranza della libertà personale come assenza di coercizione. In questo testo si scorge prepotentemente il senso ultimo di tutta l'attività situazionista, ciò nondimeno sarà proprio Vaneigem il bersaglio Debord ne *La véritable scission dans l'Internationale Situationniste*, il libello pubblicato nel 1972 con Gianfranco Sanguinetti che sanciva la fine della vicenda organizzata del gruppo.

TECNICHE E APPORTI

I – PSICOGEOGRAFIA E DERIVA

Tra le pratiche escogitate dall'Internationale Lettriste nell'intento di legare l'arte alla vita quotidiana ed all'ambiente urbano, la *dérive* (tecnica di passaggio accelerato attraverso ambienti diversi) occupa un posto di rilievo. Strettamente legata all'indagine psicogeografica (studio degli effetti precisi dell'ambiente geografico, coscientemente apprestato o meno, che agisce direttamente sul comportamento emozionale degli individui) costituisce infatti un nitido esempio del trapasso, attuato dal gruppo debordiano, dall'opera-oggetto all'opera-comportamento. Ad evidenza non si tratta di un'invenzione totalmente priva di precedenti: sin dal '700 Rousseau aveva raffigurato il tipo del "promeneur solitaire" e Baudelaire, ad un secolo di distanza, aveva individuato nel *flaneur* il prototipo dell'artista moderno. Per non dire delle deambulazioni

evocate da Thomas De Quincey e da Robert Louis Stevenson, espressamente evocate[67]. Nell'ambito delle avanguardie storiche era toccato a Dada il compito di inaugurare il nuovo ambito d'esperienze il 14 aprile 1921, invitando il pubblico parigino a prender parte, nel pomeriggio, ad una visita antipittoresca alla Chiesa di Saint Julien le Pauvre, scelta come esempio di luogo "privo di ragione d'esistere". All'invenzione dadaista, calibrata su una strategia dell'arbitrarietà, fa seguito tre anni dopo, agli albori del Surrealismo, la proposta di Breton di una deambulazione a quattro, con Aragon, Morise e Vitrac, nella campagna francese, da Blois a Romorantin, un «viaggio senza scopo e senza meta» che si trasforma «in una forma di scrittura automatica dello spazio reale»[68]. Questi episodi restano però relativamente isolati[69] nelle vicende attraversate dai gruppi da cui erano scaturiti, mentre l'Internazionale lettrista (e in prosieguo i situazionisti) vi dedica un'attenzione inusitata. L'idea viene presentata, con intonazione giocosa sul n. 1 di *Potlach* (giugno 1954)

> En fonction de ce que vous cherchez, choisissez une contrée, une ville de peuplement plus ou moins dense, une rue plus ou moins animée. Construisez une maison. Meublez-la. Tirez le meilleur parti de sa décoration et de ses alentours. Choisissez la saison et l'heure. Réunissez les personnes les plus aptes, les disques et les alcools qui conviennent. L'éclairage et la conversation devront être évidemment de circonstance, comme le climat extérieur ou vos souvenirs.
>
> S'il n'y a pas eu d'erreur dans vos calculs, la réponse doit vous satisfaire.[70]

Nel definirne i contorni teorici, due anni dopo, Debord definisce la *dérive* come una combinazione di azzardo e di calcolo:

> Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se deplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollecitantions du

terrain et des rencontres qui y correspondent [...]

Mais la dérive, dans son unité, comprend à la fois ce laisser-aller et sa contradiction nécessaire, la domination des variations psychogeographiques par la connaissance et le calcukl de leurs possibilités.[71]

A giudizio di Debord è proprio l'insufficiente diffidenza verso il caso, e più ancora l'uso ideologico di questo, ad aver condannato allo scacco la celebre deambulazione cui s'è fatto cenno nelle righe che precedono, giacché l'errare in aperta campagna ha un effetto deprimente e rende più rare le stesse opportunità che l'imprevisto può offrire. Al contrario la deriva urbana offre una gamma più ricca di occasioni d'interesse.

Le caractère principalement urbain de la dérive, au contact avec les centres de possibilités et de signification que sont les grandes villes transformées par l'industrie, repodrait plutôt à la phrase de Marx: "Les hommes ne peuvent rien voir autour d'eux qui ne soit leur visage, tout leur parle d'eux mêmes. Leur paysage même est animé.[72]

E ancora:

En fait, la variété des combinaisons possibles d'ambiances, analogue à la dissolution des corps chimiques dans le nombre infini des mélanges, entraîne des sentiments aussi différenciés et aussi complexes que ceux que peut susciter tout autre forme de spectacle. Et la moindre prospection démystifiée fait apparaître qu'aucune distinction, qualitative ou quantitative, des influences des divers décors construits dans une ville ne peut se formuler à partir d'une époque ou d'un style d'architecture, encore moins à partir des conditions d'habitat.[73]

Nascono quindi nella prospettiva di un'esplorazione urbana aperta agli stimoli dell'ambiente ma attentamente governata due fra le opere più conosciute di Debord: *Naked City* (1957), mappa decostruita in base a criteri di esperienze personali e sociali, e *Guide Psychogéographique de Paris: discours sur les passions d'amour* (1957) un insieme di piattaforme psicogeografiche gravitanti sul centro di

Parigi, costruito – a partire da uno studio degli orientamenti tendenziali dei singoli quartieri – ritagliando la pianta della città ed accostando le diverse zone tramite frecce direzionali che rappresentano le inclinazioni che collegano naturalmente le diverse unità ambientali.

Annota in proposito Debord, introducendo elementi contigui alla pratica del *détournement*:

> La fabrication de cartes psychogéographiques, voir même divers truquages comme l'équation, tant soit peu fondée ou complètement arbitraire, posée entre deux représentations topographiques, peuvent contribuer à éclairer certains déplacements d'un caractère non certes de gratuité, mais de parfaite insoumission aux sollicitations habituelles. – Les sollicitations de cette série étant cataloguées sous le terme de tourisme, drogue populaire aussi répugnante que le sport ou le crédit à l'achat. Un ami, récemment, me disait qu'il venait de parcourir la région de Hartz, en Allemagne, à l'aide d'un plan de la ville de Londres dont il avait suivi aveuglément les indications.[74]

Diversa l'impostazione di Ralph Rumney nelle sue *Psychogeographic Maps of Venice* (1958), intese a "de-spettacolarizzare" la città lagunare disegnando percorsi inediti attraverso quartieri non battuti dai flussi turistici. Nelle sue tavole, l'artista inglese utilizza infatti largamente la fotografia, corredata da didascalie con notazioni diaristiche e ambientali, per documentare – in una sorta di fotoromanzo – la deriva di un personaggio, A, tra il quartiere di Castello, l'Arsenale, le Fondamenta nuove e il Ghetto, sino a Rialto, dove un inesplicato, sinistro episodio interrompe la marcia ed il protagonista si arresta, gambe e braccia divaricate, al centro del ponte.

Comportamento "ludico-costruttivo" e, insieme, strumento di conoscenza, la deriva non è però che un semplice inizio d'un cammino che deve condurre ad una rifondazione completa dell'archi-

tettura e dell'urbanistica. Non un fine in sé stessa ma un mezzo e, per giunta, un mezzo subordinato ad uno stadio superiore: l'*urbanisme unitaire*.

II – URBANISME UNITAIRE

Preparato da una parte dalle deriva e dalla psicogeografia, dall'altra dalla ricerca condotta da alcuni architetti contemporanei, come afferma Constant[75], l'*urbanisme unitaire* (urbanistica unitaria), è la teoria dell'impiego d'insieme delle arti e delle tecniche per la costruzione integrale d'un ambiente[76].

La sua prima intuizione è dovuta a Ivan Chtcheglov (Gilles Ivain), il cui *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, elaborato nel 1953, viene pubblicato, come documento fondativo, sul primo numero dell'*Internationale Situationniste*. L'autore avanza con chiarezza la tesi dell'utilizzo dell'architettura come via per modificare le condizioni di vita non solo sotto l'aspetto materiale ma nel senso della realizzazione dei desideri profondi degli uomini.

> L'architecture est le plus simple moyen d'articuler le temps et l'espace, de moduler la réalité, de faire rêver. Il ne s'agit pas seulement d'articulation et de modulation plastiques, expression d'une beauté passagère. Mais d'une modulation influentielle, qui s'inscrit dans la courbe éternelle des désirs humains et des progrès dans la réalisation de ces désirs. L'architecture de demain sera donc un moyen de modifier les conceptions actuelles du temps et de l'espace. Elle sera un moyen de connaissance et un moyen d'agir.

Per raggiungere l'obiettivo di costruire una nuova civiltà urbana occorre affiancare all'inquadramento teorico una sperimentazione effettiva.

> Cette vision nouvelle du temps et de l'espace qui sera la base théorique des constructions à venir, n'est pas au point et ne le sera jamais entièrement avant d'expérimenter les comportements dans des villes

> réservées à cet effet, où seraient réunis systématiquement, outre les établissements indispensables à un minimum de confort et de sécurité, des bâtiments chargés d'un grand pouvoir évocateur et influentiel, des édifices symboliques figurant les désirs, les forces, les événements passés, présents et à venir. Un élargissement rationnel des anciens systèmes religieux, des vieux contes et surtout de la psychanalyse au bénéfice de l'architecture se fait plus urgent chaque jour, à mesure que disparaissent les raisons de se passionner.

L'*urbanisme unitaire* non è, secondo i situazionisti, una nuova dottrina urbanistica che si aggiunge a quelle esistenti, ma una loro critica[77]. Sebbene destinata ad inglobarle, si mantiene distinto dalle problematiche dell'habitat e del decoro urbano. Si oppone allo spettacolo passivo, che fa della città «un supplemento ai musei per i turisti portati in giro su automezzi di vetro», prefigurando l'ambiente urbano come terreno d'un gioco partecipato. Si oppone alla fossilizzazione delle città e auspica una loro trasformazione permanente. Vuole contrastare la tendenza ad ancorare le persone a determinati punti delle città e la frammentazione sociale provocata dalle nuove tecnologie mediatiche, come la televisione.

Nell'intervento pubblicato in chiusura del numero 4 dell'*Internationale Situationniste*, *Une autre ville pour une autre vie*, Constant insiste sulla concreta attuabilità del programma situazionista:

> Nous sommes en train d'inventer des techniques nouvelles; nous examinons les possibilités qu'offrent les villes existantes; nous faisons des maquettes et des plans pour des villes futures. [...] Si le projet que nous venons de tracer en quelques grandes lignes risque d'être considéré comme un rêve fantaisiste, nous insistons sur le fait qu'il est réalisable du point de vue technique, qu'il est souhaitable du point de vue humain, qu'il sera indispensable du point de vue social.

Mentre scrive queste parole l'artista olandese ha già intrapreso la progettazione di New Babylon, di cui espone alcune *maquettes* nel gennaio 1960 nella sede di Essen della galleria Van de Loo e nel dicembre successivo allo Stedelijk Museum di Amsterdam.

Constant dilata ad una scala urbana l'idea concepita nel 1956 per *l'Accampamento degli zingari ad Alba,* immaginando una città «où l'on construit sous une toiture, à l'aide d'éléments mobiles, una démeure commune, une habitation temporaire, constantement remodelée»[78]. Si tratta di una macrostruttura architettonica a più livelli, composta da una rete a maglie larghe, articolata in settori ed elevata a venti metri dal suolo dove è collocata una rete di servizio, destinata alla circolazione. impostata su una «spatialité sociale», spazio concreto degli incontri fra le persone e della loro interazione, su una «fluctuation incessante» della popolazione, frutto di una libertà riacquistata. L'utilizzo di elementi mobili e leggeri consente una continua trasformazione dei settori, richiesta dalla concezione ludica e dalla dimensione partecipativa della vita. Anche la climatizzazione è pensata come variabile, basata su fonti indipendenti piuttosto che su un'unica centrale, mentre l'uso della comunicazione audiovisiva è concepito sul doppio binario della ricezione e dell'intervento diretto del pubblico.

La progettazione, che Constant porta avanti sino al 1969, anche in collegamento con il movimento dei Provos olandesi, non trova realizzazione concreta, neppure parziale. Capostipite di una variante utopica dell'architettura, insieme alla *Ville spatiale* (1959-60) di Yona Friedmann, teorico dell'architettura mobile, e del *Fun Palace* (1960-61) di Cedric Price, nonostante il tempo abbia evidenziato, una certa quale contiguità, quanto meno di natura tecnica, con l'avversato funzionalismo, continua ad occupare un posto centrale nel dibattito sul futuro della città.

Su scala decisamente più ridotta, che non attinge una dimensione schiettamente architettonica, vengono invece realizzati due altri progetti in qualche misura legati alle idee dell'*urbanisme unitaire* e curiosamente legati, come l'approccio di Constant, che muoveva dalla tenda, a forme primordiali: la caverna e il giardino. Al primo, dovuto a Pinot Gallizio, si è già accennato: si tratta dell'allesti-

mento, nella Galerie Drouin a Parigi, nel maggio 1959, di uno spazio multisensoriale denominato *La caverna dell'anti-materia,* ispirata alla scoperta dell'anti-particella ed alle teorie dello scienziato Francesco Pannaria.

> Le mur de droite, le mur de gauche et le fond de la galerie representent les réactions qui adviennent dans l'anti-matière, au plafond, et la matière, au sol. Ces forces se sencont6rent et se fondent dans una "réalité provisoire" representée par la mannequin habillée de peinture.[79]

"Architettura selvaggia" è la definizione che Debord applica invece, in uno scritto del 1972[80] all'intervento realizzato sulla collina soprastante Albissola Marina, ai Bruciati, da Asger Jorn con la collaborazione di Umberto Gambetta, un complesso composto da due antiche abitazioni rustiche circondate da un ampio terreno.

> Ce qui est peint et ce qui est sculpté, les escaliers jamais égaux entre les dénivellations du sol, les arbres, les éléments rajoutés, une citerne, de la vigne, les plus diverses sortes de débris toujours bienvenus, tous jetés là dans un parfait désordre, composent un des paysages les plus compliqués que l'on puisse parcourir dans une fraction d'hectare et, finalement, l'un des mieux unifiés. Tout y trouve sa place sans peine.

Un'operazione che, sia pure su scala ridotta, dimostra come sia possibile una concreta appropriazione dello spazio, come «chacun pourra entreprendre de reconstruire autour de lui la Terre, qui n'a bien besoin».

III – DÉTOURNEMENT

Come la deriva, il *détournement* (spiazzamento) è una pratica non priva di precedenti. Sono gli stessi Debord e Wolman ad appellarsi, nel saggio *Mode d'emploi du détournement* (1956) al genio di Lautréamont. E – nonostante la liquidazione delle esperienze condotte, nell'ambito dell'espressione contemporanea, da altri autori, som-

mariamente definite «inconscientes ou occasionelles» – non si può disconoscere l'esistenza di importanti antefatti, dal *collage* cubista al fotomontaggio Dada ed al *ready made* duchampiano, per limitarci ai più macroscopici. Senza dubbio però, una volta ancora, la specificità e l'analiticità dell'inquadramento conferiscono all'approccio del gruppo debordiano carattere di originalità. Nella disamina condotta nel saggio citato vengono distinte due modalità principali d'utilizzo di questo dispositivo, consistente nell'estrapolare elementi artistici preesistenti dai loro contesti originari, spogliandoli del loro senso usuale, per accostarli in un nuovo insieme che attribuisce a ciascun elemento della composizione una portata inedita. Il *détournement* minore, anzitutto, che si verifica quando un materiale ordinario o neutro (ritagli di stampa, fotografie di soggetti anonimi ecc.) trae un nuovo significato dall'elemento compresente; il *détournement* abusivo che si ha invece laddove è un elemento forte (una frase di Saint-Just piuttosto che una sequenza di Eisenstein) a ricavare altro senso dalla nuova presentazione.

Ma l'aspetto di maggior rilievo consiste nella valenza trasversale di questa pratica, applicabile alla poesia, come una sorta di metafora discrepante, quanto alla prosa (in specie attraverso la scrittura *metagrafica*, che include materiali non alfabetici come disegni, fumetti, fotografie ecc); al cinema (associando alle immagini una colonna sonora diversa da quella originale) od ai rituali della vita quotidiana. E così pure, ovviamente, alla pittura.

Se si eccettua il romanzo di frammenti *J'écris propre* di Wolman[81], che appare composto secondo la ricetta dadaista del montaggio casuale di brani ritagliati, i primi esempi di *détournement* sono rintracciabili nelle *metagraphies influentielles*, di cui sembrano essere sopravvissuti in particolare gli esemplari realizzati dallo stesso Wolman con materiali tratti da giornali e rotocalchi[82], autentici incunaboli della Poesia Visiva, e rare prove di Debord come *Mort de J. H. ou fragiles tissus* (1954) ove annunci economici, fumetti, fotografie di moda e titoli di giornale (fra cui, significativi, "Alcool bon goût" e "la route pendant la nuit") entrano a comporre il ritratto di quella che un altro titolo decanta come "notre jeunesse dorée".

Secondo analoghi principi vengono elaborate, nello stesso periodo, talune *cartographies influentielles*, fra le quali spicca un lavoro di Ivan Chtcheglov ove sulla carta della metropolitana di Parigi vengono inserite Persia e Groenlandia, e la copertina del numero 8 (maggio 1956) de *Les lèvres nues,* che presenta – con una chiara connotazione di propaganda politica – nel perimetro della Francia i nomi delle città sono sostituiti, in segno di solidarietà con la lotta di popolo per l'indipendenza nazionale, con quelli della capitale e dei principali centri algerini.

Per ciò che attiene ai volumi nati dalla collaborazione fra Jorn e Debord, se nella *Fin de Copenhague* (1957)[83] il *détournement* è perpetrato in maniera convulsa (il libro viene predisposto e stampato nell'arco di ventiquattr'ore, con immagini e frasi tratte da un fascio di pubblicazioni sottratte alle edicole, cui si sovrappongono colature di colore)[84] in *Mémoires* (1959)[85] l'impostazione appare più complessa. Qui infatti quelle che «les imbéciles s'obstinent à nommer citations»[86] sono attentamente calcolate – pur nella vastissima varietà di fonti che includono Bossuet e Skakespeare, romanzi polizieschi, vignette del surrealista Maurice Henry, articoli d'etnologia e testi scolastici – nell'intento di restituire, in una sorta di diario, costellato di fotografie, cartoons, striature cromatiche più o meno filiformi, «les sollécitations d'un passé qui ne peut revivre, ou dans una 'répétition' où, quoi qu'on fasse, il se dégradera».

In pittura si registrano le proposte, già citate, di Gallizio e di Jorn. Con i rotoli di *pittura industriale* (1958) Gallizio realizza un innovativo esempio di *détournement,* convertendo il procedimento pittorico, normalmente volto alla composizione di opere "uniche", alla serialità della produzione industriale e sostituendo alla ricerca dell'eccellenza del risultato l'eccesso quantitativo, che supera, come osserva Michèle Bernstein[87], attraverso uno schema inflattivo, tutti i precedenti tentativi di distruzione dell'oggetto pittorico, sia nella linea dell'astrazione estrema (Malevic) sia nell'approccio «délibé-

rément soumise à des préoccupations extra-plastiques (par exemple l'œuvre de Magritte)». Nelle sue *Modifications* (1959), Jorn adotta un registro ironico, sovrapponendo il proprio stile "disfigurativo" ad immagini oleografiche: facendo sorgere uno sproporzionato *Canard inquiétant* da uno stagno dove nuotava un convenzionale gruppo di cigni, o decorando di baffi, barba e graffiti un melenso ritratto di giovinetta ne *L'avant-garde se rend pas*.

L'impiego del *détournement* nel cinema, ad opera principalmente di Debord e – in una seconda fase – di René Vienet, è esattamente prefigurato nel *Mode d'emploi,* ancorché questo sia stato composto diversi anni prima che fosse girata la seconda pellicola debordiana, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (che si potrebbe definire il pendant filmico di *Mémoires*) e addirittura diciassette prima del lavoro in questo senso più tipico, *La societé du spectacle* (1973).

> "Naissance d'une Nation", de Griffith, est un des films les plus importants de l'histoire du cinéma par la masse des apports nouveaux qu'il représente. D'autre part, c'est un film raciste: il ne mérite donc absolument pas d'être projeté sous sa forme actuelle. Mais son interdiction pure et simple pourrait passer pour regrettable dans le domaine, secondaire mais susceptible d'un meilleur usage, du cinéma. Il vaut bien mieux le détourner dans son ensemble, sans même qu'il soit besoin de toucher au montage, à l'aide d'une bande sonore qui en ferait une puissante dénonciation des horreurs de la guerre impérialiste et des activités du Ku-Klux-Klan qui, comme on sait, se poursuivent à l'heure actuelle aux États-Unis.

Banali scene familiari, immagini di ragazze seminude, ripetute cariche di cavalleria si giustappongono a taglienti affermazioni sulla società capitalistica e la sua configurazione spettacolare creando una sorta di antidocumentario in cui immagini e parole si negano e si chiariscono a vicenda. Vienet, dal canto proprio, ne *La dialectique peut-elle casser des briques?* (1973), utilizza le immagini di un film cinese di arti marziali nel quale un gruppo di coreani,

cultori del taekwondo, si battono contro gli oppressori giapponesi, vicenda che la colonna sonora trasforma nella ribellione dei proletari contro i burocrati corrotti e violenti.

Se, sin dall'inizio, i situazionisti non avevano mancato di spiazzare sé stessi pubblicando nella loro rivista, a corredo di articoli cui annettevano rilievo teorico, fotografie di donne in bikini e di comics (in prevalenza americani), il détournement sistematico di immagini fotografiche e di comics nasce nel 1964, con una serie di volantini antifranchisti nei quali campeggiano foto erotiche accostate a "fumetti" che riportavano frasi di propaganda politica. Ma la realizzazione più celebre in quest'ambito rimane *Le retour de la colonne Durruti*, di André Bertrand, diffusa a Strasburgo nell'ottobre 1966, poco prima del pamphlet di Mustapha Khayati, in cui attraverso una sequenza d'immagini prive d'un nesso preciso preannuncia la rivolta studentesca.

IV – LA COSTRUZIONE DI SITUAZIONI

«La beauté nouvelle sera de situations, c'est-à-dire provisoire et veçue». Con questa affermazione programmatica, che parafrasa la frase con cui Breton conclude *Nadja* («la beauté sera convulsive ou ne sera pas») nel luglio 1954 si preannuncia su *Potlach*[88] quello che sarà lo sbocco dell'Internationale Lettriste. La prima intuizione però sembra risalire più a monte e collegarsi, una volta ancora, alle problematiche sollevate dal Lettrismo. Nella premessa ad *Hurlements en faveur de Sade*, (*Prolégomènes à tout cinéma futur*[89]) Debord accenna ad un "condizionamento dello spettatore" che chiama psicologia tridimensionale. In coda alla rivista è annunciata la pubblicazione, nelle edizioni lettriste, d'un suo *Essai de psychologie tridimensionelle*, che non vedrà la luce. Da notare è però l'uso dell'aggettivo "tridimensionale", che ritroviamo applicato al romanzo nella introduzione a *Les journaux des Dieux*[90], primo esempio di prosa metagrafica, pubblicato da Isou nel 1950.

Risulta quindi convincente la tesi sostenuta da Robert Estivals[91] secondo cui è la teorizzazione isouiana del «bouleversement intégral du roman», d'un romanzo non scritto ma agito, *con* personaggi reali che danno corso all'intrigo, la prima fonte della "situazione". Né va scartata a priori l'ipotesi di un influsso, nell'adozione del termine[92], della filosofia sartriana, per altri versi aborrita, nella quale la situazione viene evocata come ambito nel quale l'individuo esplica la sua scelta e realizza, conseguentemente, la propria libertà.
La teoria esposta nel primo numero dell'*Internationale Situationniste* (*Problèmes préliminaires à la construction d'une situation*), pone – una volta ancora – la creazione di situazioni non come fine in sé bensì come strumento per la trasformazione del reale:

> La conception que nous avons d'une «situation construite» ne se borne pas à un emploi unitaire de moyens artistiques concourant à une ambiance, si grandes que puissent être l'extension spatio-temporelle et la force de cette ambiance. La situation est en même temps une unité de comportement dans le temps. Elle est faite de gestes contenus dans le décor d'un moment. Ces gestes sont le produit du décor et d'eux-mêmes. Ils produisent d'autres formes de décor et d'autres gestes. Comment peut-on orienter ces forces? On ne va pas se contenter d'essais empiriques d'environnements dont on attendrait des surprises, par provocation mécanique. La direction réellement expérimentale de l'activité situationniste est l'établissement, à partir de désirs plus ou moins nettement reconnus, d'un champ d'activité temporaire favorable à ces désirs. Son établissement peut seul entraîner l'éclaircissement des désirs primitifs, et l'apparition confuse de nouveaux désirs dont la racine matérielle sera précisément la *nouvelle réalité* constituée par les constructions situationnistes.

Per ciò che attiene, in concreto, agli aspetti organizzativi, si delinea un quadro assai prossimo a quello che, due anni più tardi, verrà enunciato da Allan Kaprow in margine ai primi *happenings*.

> La situation construite est forcément collective par sa préparation et

> son déroulement. Cependant il semble, au moins pour la période des expériences primitives, qu'un individu doive exercer une certaine prééminence pour une situation donnée; en être le metteur en scène. À partir d'un projet de situation – étudié par une équipe de chercheurs – qui combinerait, par exemple, une *réunion émouvante* de quelques personnes pour une soirée, il faudrait sans doute discerner entre un directeur – ou metteur en scène: chargé de coordonner les éléments préalables de construction du décor, et aussi de prévoir certaines *interventions* dans les événements (ce dernier processus pouvant être partagé entre plusieurs responsables ignorant plus ou moins les plans d'intervention d'autrui) –, des agents directs vivant la situation – ayant participé à la création du projet collectif, ayant travaillé à la composition pratique de l'ambiance –, et quelques spectateurs passifs – étrangers au travail de construction – qu'il conviendra de *réduire à l'action*.

Non si può non riconoscere che, a dispetto della intuizione brillante e precorritrice, l'impegno pratico nella costruzione di situazioni sia stato alquanto manchevole. Al riguardo si possono nuovamente citare episodi quali l'allestimento della Caverna dell'Anti-materia e il tentativo di allestire la manifestazione sul labirinto allo Stedelijk Museum, cui si deve aggiungere, dopo la svolta "politica", nel giugno 1963 l'organizzazione in Danimarca; per iniziativa di J. V. Martin (Viktor Martin Jeppesen) della manifestazione "Destruction de R.S.G. 6", per protestare contro l'allestimento di un rifugio antiatomico segreto destinato ad ospitare il governo britannico in caso di guerra nucleare.

> La base – révoltante – du décor de cette manifestation était formée, dans une première zone, par la reconstitution d'un abri anti-atomique; et dans une deuxième surtout par des *cartographies thermonucléaires* de Martin, détournement du *pop-art*, esquissant une représentation des différentes régions du globe pendant la troisième guerre mondiale.[93]

Questa "situazione" affatto particolare - che avrà una coda un anno e mezzo dopo con la distruzione dei materiali esposti a seguito dei cosiddetti "incidenti di Randers"[94] (scatenati dall'ingresso

di truppe tedesche in Danimarca per una manovra NATO) – rimane comunque un *unicum* nella vicenda situazionisti, così da rendere in qualche misura plausibile l'idea di un protrarsi di quella "passion du désœuvrement", della «ferme volonté de ne pas parvenir, de ne pas réussir» che Vincent Kaufmann ha colto nell'"âge d'or" dell'Internationale Lettriste[95]. In realtà i situazionisti hanno chiarito questo punto senza ambiguità, dichiarando:

> L'I.S. est la première organisation artistique qui se fonde sur l'insuffisance radicale de toutes les œuvres permises; et dont la signification, le succès ou l'échec ne pourront êtres jugés qu'avec la praxis révolutionnaire de son temps[96].

In questa prospettiva si può ritenere che l'I.S. sia stata essa stessa una "situazione", a suo modo appassionante. E che abbia conseguito, come il Surrealismo, un'amara vittoria, affermando il proprio «caractère indepassable» nelle condizioni della sua epoca, ma arrestandosi – come il movimento bretoniano – «sur les problèmes d'une vraie vie à construire».

[1] Del primo di questi movimenti, il Lettrismo, promosso da Isidore Isou dopo il suo arrivo a Parigi dalla Romania, nel 1946, e più specificamente radicato nel panorama culturale francese tratta, in modo esaustivo Laura Aga Rossi nel secondo volume di quest'opera. A proposito di Cobra risulta invece opportuno fornire qualche cenno, limitatamente agli aspetti che hanno direttamente influito sulle posizioni teoriche e sulla vicenda dell'I.S.. Nella stessa ottica, ma in termini più ampi, per via della partecipazione al momento fondativo (ed all'incidenza esercitata nella prima fase dell'I.S.) è affrontata la vicenda del Bauhaus Immaginista. Dell'Internationale Lettriste, le cui posizioni si pongono in una linea di continuità con l'avventura situazionista, viene tracciato in questa sezione un succinto profilo storico, mentre sia le elaborazioni teoriche sia le pratiche artistiche saranno successivamente approfondite in un quadro unitario con gli apporti della formazione debordiana.

[2] L'8 novembre 1948, dopo la conclusione di un convegno organizzato al Centre de Documentation sur l'Art d'Avant-garde, Asger Jorn, Karel Appel, Corneille

(Cornelis Guillaume van Beverloo), Constant (Constant Nieuwenhuys), Christian Dotremont e Joseph Noiret sottoscrivono il testo di fondazione di Cobra, redatto da Jorn e Dotremont, intitolato *La cause était entendue.* Cobra ebbe ramificazioni oltre che in Danimarca, Belgio e Olanda anche in Francia (Atlan, Jacques Doucet), in Germania (Karl-Otto Goetz), in Svezia (Anders Osterlin, Carl Otto Hulten).

[3] Di Høst, fondato nel 1939, facevano parte Asger Jorn, Ejler Bille, Carl-Henning Pedersen, Henry Heerup, Egill Jacobsen, Else Alfelt, Sonja Ferlov, Erik Ortvad, Erik Thommesen, Knud Nielsen e Svavar Gudnason. Dal 1941 al 1944, durante l'occupazione della Danimarca da parte dell'esercito hitleriano, pubblicò la rivista *Helhesten* (Cavallo infernale) dove predominano interessi archeologici, folklorici e mitologici.

[4] Gruppo fondato a Bruxelles da Christian Dotremont nel 1947. Riprende il titolo di uno scritto pubblicato nel n. 3 (mai 1947) della rivista *Les deux soeurs.* Il manifesto del gruppo, *Pas de quartier dans la révolution!,* datato 7 giugno 1947, è sottoscritto da Marcel Arents, Paul Bourgoignie, Marcel Broodthaers, Achille Chavée, André de Rache, Christian Dotremont, Irène Hamoir, Marcel Havrenne, André Lorant, Albert Lude, René Magritte, Marcel Mariën, Paul Nougé, Léonce Rigot, Louis Scutenaire, Jean Seeger et Armand Simon. Il gruppo francese del Surréalisme-Révolutionnaire viene creato, sempre nel 1947, da Noël Arnaud.

[5] Il nucleo del gruppo sperimentale olandese, fondato a metà del 1948, era costituito da Karel Appel, Corneille e Constant. A loro si unirono il fratello di Constant, Jan Nieuwenhuys, Theo Wolvekamp, Anton Rooskens ed Eugene Brands. Il gruppo pubblicò, fra il 1948 ed il 1949, due numeri della rivista *Reflex*.

[6] È appena il caso di notare che il termine ha anche una valenza politica, connessa all'appartenenza di buona parte degli artisti all'area della sinistra rivoluzionaria.

[7] A. Jorn, *Discours aux pingouins,* in *Cobra n.* 1, 1949.

[8] Il riferimento è all'Action Painting.

[9] Atlan, *Abstraction et aventure dans l'art contemporain*, in *Cobra* 6, aprile 1960, p. 16.

[10] Constant, *Manifeste, Reflex* n. 1, 1948.

[11] Il termine è utilizzato da Constant nell'intervento *Cultuur en contra-cultuur*, in *Reflex* n. 2, febbraio 1949.

[12] Joseph Noiret (1927), poeta belga di ascendenza surrealista, autore de *L'Avventure dévorante,* editions Cobra, Bruxelles 1950, condirettore della rivista *Phantomas.* Nel 2001 ha pubblicato, per le edizioni Devillez, *Chronocobra*, in cui ricostruisce la vicenda del gruppo rimarcando il ruolo degli scrittori, generalmente trascurato.

[13] Marcel Havrenne (1912-1957), poeta belga, membro negli anni '30 del gruppo surrealista Rupture. Autore de *Le pain noir et les roses,* Georges Hoyoux editeur, Bruxelles 1957.

[14] Hugo Claus, pittore, poeta e romanziere belga. Nel volume *Een zachte vernieling: Roman (Una dolce distruzione: romanzo),* Amsterdam, Uitgeverij De Bezige Bij 1988, in cui rievoca il soggiorno parigino dei primi anni '50, ironizza sul "culto" degli artisti sperimentali per l'espressione diretta.

[15] Christian Dotremont (1922-1979), poeta belga, autore di innumerevoli testi su Cobra, di cui fu con Jorn il principale animatore, e sugli artisti collegati al movimento.

[16] V. C. Dotremont, *Signification et sinification, Cobra* n. 7, p. 19-20.

[17] Vi compaiono testi storici di Fernand Leger e Richard Huelsenbeck, oltre ad interventi di Dotremont, Marguerite Quenault (sui film di Luigi Veronesi), Jean Raine, Luc Zangrie (Luc de Heusch), Henry Valensi.

[18] Norman McLaren, *L'écran et le pinceau*, in *Cobra* n. 10, p. 10-15.

[19] L'esperienza delle *peintures-mots* è inaugurata nel 1948 da Dotremont e Jorn. Dotremont rievoca così l'evento: «Nous avons pris de petites toiles; parfois, j'ai commencé à écrire des mots puis Jorn a peint (le tout automatiquement); parfois, ça a été l'inverse. Nous avons voulu (… automatiquement) mêler organiquement mots et images – et Jorn y a vu une suite des traditions paysannes» (Ch. Dotremont, *Isabelle*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 1985, p. 86). In seguito in questa pratica sono stati coinvolti da Dotremont Atlan e Alechinsky.

[20] J. C. Lambert, *Cobra, un art libre,* Paris, Chene/Hachette, 1983, p. 110.

[21] Peraltro già in qualche misura già scisso fra il gruppo "ortodosso" di Isou, il gruppo del Soulévement de la Jeunesse (Marc'O, François Dufrêne) e, appunto la "fraction extrême" di Debord, Wolman, Brau.

[22] Pubblicato peraltro nell'aprile 1952 sulla rivista *ION,* numéro spécial sur le cinéma.

[23] L'episodio è rievocato nel volume di Michel Mourre, *Malgré le blasphème*, Paris, Julliard, 1951.

[24] Y. Ciret, *L'âge d'or de l'Internationale Lettriste,* in *Lettrismo e Situazionismo*, Livorno, Edizioni Peccolo 2006, p. 51.

[25] Dichiarazione di Jean-Michel Mension in C. Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord*, Paris, Plon 1999, p. 65.

[26] Jean-Michel Mension girava in quel periodo il film *La corrida* che non fu terminato avendo l'autore perduto la pellicola (v. C. Bourseiller, op. cit., p. 67); Debord lavorava ad un altro progetto cinematografico *La belle jeunesse,* che non fu realizzato (ivi, p. 75).

[27] Pubblicato anni dopo, nel n. 1, juin 1958, de l'*Internationale Situationniste,* p. 15-20.

[28] *Potlach* n. 14, 30 novembre 1954.

[29] La vicenda è riepilogata nei due tracts: *Ça commence bien!*, del settembre 1954, firmato dal movimento surrealista e dall'I.L., a proposito del numero speciale della rivista *Bateau ivre,* dedicato al centenario di Arthur Rimbaud e *Ça finit mal,* diffuso

dall'I. L. il 7 ottobre 1954, dopo il fallimento dei contatti per un'azione comune contro le celebrazioni previste per l'occasione a Charleville (v. G. Berreby, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste,* Paris, Ed. Allia 1985, p. 274-275.

[30] G. Debord-G. J. Wolman, *Mode d'emploi du détournement,* in *Les Lèvres nues* n. 8, mai 1956, p. 2-7.

[31] G. Debord, *Théorie de la dérive,* in *Les Lèvres nues* n. 9, novembre 1956 p. 6-10.

[32] V. lettera a Baj dell'ottobre 1954, in *Baj-Jorn. Lettres 1953-1961,* cit., p. 104-105.

[33] Constant, *Rapport inaugural de la conference de Munich*, in *Internationale Situationniste* n. 1 (Decembre 1959).

[34] V. la trascrizione del discorso di Bill ne *La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale dell'Industrial Design, Triennale di Milano, 1954,* Milano, Ed. Skira, p. 65-76.

[35] Ivi, p. 88.

[36] Pubblicato come fascicolo autonomo e inserito in seguito in A. Jorn, *Pour la forme. Ébauche d'une methodologie des arts,* Internationale Situationniste, Paris 1958.

[37] A. Jorn, *Immagine e forma,* trad. di Sergio Dangelo, EPI, Milano 1954.

[38] Le citazioni sono tratte dal volantino del M.I.B.I. *Che cosa è il movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista?*, stampato nel luglio 1956.

[39] Il testo della *Plateforme d'Alba* è ripreso in *Potlach* n. 27, 2 novembre 1956.

[40] G. Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendence situationniste internationale,* Paris, s. ed. 1957.

[41] Simondo, *Guarda chi c'era, guarda chi c'è. L'infondata fondazione dell'Internazionale Situazionista,* Genova, Ocra Press 2005, p. 23.

[42] Come avverrà in seguito per le perfomances, a partire dal lavoro pionieristico intrapreso da Gerry Schum nel 1969.

[43] Com'è noto la ricerca sulla musica d'ambiente, che ha ascendenze nelle avanguardie futuriste e nella musica concreta di Pierre Schaeffer avrà un revival negli anni '70 con le ricerche di Brian Eno.

[44] Del tutto erronea, piegata ad intenti polemici, appare poi l'interpretazione dell'approccio metodologico di Simondo.

[45] Si noti che la galleria diretta da Rodolphe Stadler, ispirata sul piano critico da Michel Tapié, esponeva in quel periodo i maggiori esponenti delle tendenze internazionali emergenti, da Kazuo Shiraga a Franz Kline, da Antoni Tapiés a Claire Falkenstein, dando spazio anche ai membri del gruppo lettrista.

[46] Il ritardo, come precisa Rumney nel volume delle sue memorie, *Le Consul* (Paris, Ed. Allia, 1999 p. 59), fu dovuto alla nascita del figlio. La sequenza dell'indagine di Rumney è stata poi pubblicata nel volume a cura di Iwona Blazwick, *An endless adventure, an endless passion, an endless banquet (A situationist scrapbook)*, London, Verso 1989.

[47] Hans Platschek (1923-2000), pittore informale tedesco. Escluso dall'I.S. nel febbraio 1959.

[48] Il Gruppo Spur era stato costituito nel 1957 da Lothar Fischer, Heimrad Prem, Hans-Peter Zimmer, Helmut Sturm. Il suo manifesto viene diffuso a Monaco nel novembre 1958. Fra l'agosto 1960 e l'ottobre 1961 pubblicò 7 numeri dell'omonima rivista. Epurato dall'I.S. nel febbraio 1962, il Gruppo Spur si sciolse nel 1965.

[49] La lettera, dal tono ingiurioso, rimproverava ai responsabili della Triennale di aver sabotato il progetto del M.I.B.I. per la costruzione di un padiglione sperimentale. V. il testo in M. Bandini, *Op. cit.*, p. 276-277.

[50] Il testo del volantino diffuso a partire dal 12 aprile 1958 è riportato nell'articolo *Action en Belgique contre l'assemblée des critiques d'art internationaux,* in chiusura del n. 1 (giugno 1958) de l'*Internationale Situationniste,* p. 29-30.

[51] Spetterà a Jorn puntualizzare le posizioni situazioniste a proposito di Isou (*Originalité et grandeur (sur le système d'Isou), Internationale Situationniste* n. 4, juin 1960, p. 26-30) e della Patafisica (*La Pataphysique, une religion en formation, Internationale Situationniste* n. 6, août 1961, p. 29-32).

[52] G. Debord, *Mémoires* (structures portantes d'Asger Jorn), Copenhagen, Internationale Situationniste, Permild & Rosengreen 1959.

[53] A. Jorn-G. Debord, *La fin de Copenhague,* Copenhagen, Bauhaus Imaginiste, Permild & Rosengreen 1957.

[54] Pubblicato in *Notizie arti figurative,* n. 9, dicembre 1959.

[55] La Galerie Rive Gauche, in rue de Fleurus era diretta da Augusto Augustinci, mercante d'arte di origine italiana, nato a Trieste nel 1906 e scomparso a Roma nel 1984.

[56] V. *Internationale Situationniste* n. 3, decembre 1959.

[57] Constant, *Description de la zone jaune, Internationale Situationniste* n. 4, juin 1960.

[58] V. G. Debord, *Correspondance,* vol. 1 (juin 1957-août 1960), Paris, Fayard 1999 p. 336-342.

[59] Maurice Wyckaert (1923-1996), pittore, membro della sezione belga a lungo nella redazione di *Internationale Situationniste.* A lui toccò il compito di leggere il provocatorio comunicato situazionista all'I.C.A. in chiusura della Conferenza di Londra (24-28 settembre 1960), riportato nel n. 5 (dicembre 1960) de l'*Internationale Situationniste.* Venne escluso dall'I.S. nell'aprile 1961 per i suoi rapporti con il gallerista Otto van de Loo di Monaco.

[60] Attila Kotanyi, architetto di origine ungherese, membro della sezione belga dell'I. S., dopo l'uscita di Constant diviene responsabile del Bureau d'urbanisme unitaire, trasferito da Amsterdam a Bruxelles. Escluso dall'I. S. nell'ottobre 1963.

[61] Jacqueline De Jong, artista olandese. Dopo la polemica con Debord, curò la pubblicazione – dapprima a Hengelo e quindi a Copenhagen – della rivista *Situationist Times* (6 numeri fra il maggio 1963 e il dicembre 1967).

[62] H. Lefebvre., *Le temps des meprises,* Paris, Stock 1975 (v. la trad. it a cura di Mirella Bandini., *Il tempo degli equivoci*, Multipla, Milano 1980, p. 123).

[63] Ivi, p. 122.

[64] Alexander Trocchi (1925-1985), scrittore scozzese, noto aver diretto la rivista letteraria Merlin e per alcuni romanzi a sfondo erotico, uno dei quali *The Cain's Book* (1961) gli valse un processo per oscenità. Il suo arresto per possesso di stupefacenti, sollevò nell'ottobre 1960 la reazione dell'I.S., da cui si allontanò nel 1964, per perseguire un proprio movimento, il Sigma Project, da lui definito «The invisibile Insurrection of a Million Minds».

[65] *Internationale Situationniste* n. 11, octobre 1967, p. 66.

[166] Il gruppo degli Enragès, che riprendeva il nome di una corrente attiva nella Rivoluzione del 1789, si costituì a Nanterre in reazione all'intervento della polizia nell'Università. Del gruppo facevano parte René Riesel e Christian Sebastiani, che aderirono poi all'I.S..

[67] V. *L'urbanisme unitaire à la fin des années '50,* in *Internationale Situationniste* n. 3, p. 16.

[68] F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica,* Torino, Einaudi 2006, p. 54.

[69] Vanno però citate almeno due opere che si muovono nella prospettiva della dérive: *Le paysan de Paris* (1926) di Louis Aragon e *Les derniers jours* (1936) di Raymond Queneau dove un personaggio, Tuquedenne, si dedica programmaticamente a derive (che chiama appunto così) attraverso Parigi . Né va dimenticato che nel *Traité de bave et d'éternité* (1951) di Isou, si assiste ad una interminabile deriva attraverso il Quartiere Latino.

[70] *Le jeu psichogéographique de la semaine, Potlach* n. 1, 22 juin 1954.

[71] G. Debord, *Théorie de la dérive*, op. cit..

[72] *Ibid.*

[73] G. Debord, *Introduction à une critique de la géographie urbaine,* in *Les lèvres nues,* n. 6, septembre 1955, p. 13.

[74] Ivi, p. 14.

[75] Constant, *Rapport inaugural de la conférence de Munich*, in *Internationale Situationniste* n. 3, op. cit., 25-27.

[76] V. *Définitions, Internationale Situationniste* n. 1, juin 1958, p. 13.

[77] V. *L'urbanisme unitaire à la fin des années '50, Internationale Situationniste* n. 3, p. 12.

[78] *New Babylon. Constant, art et utopie,* édition établie par J.-C. Lambert, Paris, Cercle d'art 1997, p. 49.

[79] P. Gallizio, frase riportata nell'invito della mostra *Une caverne de l'anti-matière,* in M. Bandini, op. cit., p. 312.

[80] G. Debord, *De l'architecture sauvage,* in E. Gribaudo (a cura di), *Le jardin d'Albisola,* Torino, Edizioni d'arte F.lli Pozzo 1973, s.i.p..

[81] Gil J Wolman, *J'écris propre* (récit détourné), *Les lèvres nues,* n. 9, novembre 1956, p. 34-36

[82] V. i materiali pubblicati in Y. Ciret (a cura di), *Figures de la négation*, Paris-Mu-

sées, Art of this Century, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, Paris 2004.

[83] A. Jorn, *Fin de Copenhague* (conseiller technique pour le détournement G.-E. Debord), Bauhaus Imaginiste, Permild & Rosengreen, Copenhagen 1957.

[84] V. il racconto di V.O. Permild in T. Andersen, *Erindringer om Asger Jorn,* Silkeborg, Galerie Moderne, 1982.

[85] G. Debord, *Mémoires,* structures portantes d'Asger Jorn, Internationale Situationniste, Permild & Rosengreen, Copenhagen 1959.

[86] G. Debord-G. Wolman, *Mode d'emploi du détournement,* op. cit., p. 3.

[87] M. Bernstein, *Eloge de Pinot Gallizio,* nella monografia *Pinot Gallizio*, Paris, Bibliothèque d'Alexandrie, Internationale Situationniste, 1960.

[88] *Potlach* n. 5, 22 juillet 1954.

[89] In *ION*, op. cit., p. 217.

[90] I. Isou, *Les journaux des dieux*, Aux escaliers de Lausanne, 1950.

[91] In *Grammes* n. 4, 1959.

[92] Sartre inoltre intitola *Situations* una serie di saggi letterari pubblicati fra il 1947 ed il 1949.

[93] *Internationale Situationniste* n. 9, août 1964, p. 31-32. Su questa manifestazione v. anche *Les Situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art*, édition originale trilingue (danois, français, anglais) *Destruktion af RSG 6*, Galerie EXI, Odense (Danemark), juin 1963.

[94] *L'I.S. et les incidents de Randers, Internationale Situationniste* n. 10, mars 1966, p. 22-26.

[95] V. Kaufmann, *Guy Debord. La Révolution au service de la poésie,* Paris, Fayard 2001, p. 144.

[96] *Sur l'emploi du temps libre,* in *Internationale Situationniste* n. 4, juin 1960, p. 5.

L'INISMO DI FRONTE ALLE AVANGUARDIE UN PERCORSO FRA IL XX E IL XXI SECOLO

di SANDRO RICALDONE

Se vogliamo abbordare il problema partendo dalle definizioni, dobbiamo riconoscere che il termine avanguardia, di indubbia ascendenza militare, trova una serie di ricorrenze non solo nel linguaggio politico, nel quale l'uso si diffonde negli ambiti più radicali in particolare nella seconda metà del XIX secolo, ma nella sfera letteraria dove – secondo l'indagine svolta da Robert Estivals[1] – iniziano a registrarsi ad inizio Ottocento, con Chauteaubriand e Madame Da Staël, per approdare, transitando per Michelet e il Balzac de *Les illusions perdues*, al Baudelaire del *Mon coeur mis a nu*. Ma, dobbiamo precisarlo, il vocabolo, nella sua ormai lunga carriera, è venuto estendendo il proprio significato ad una casistica tutt'altro che elementare e, anzi, alquanto complessa. Se ne escludiamo, per ragioni di sintesi, l'applicazione al dominio della politica, dove è sovente richiamato sia dalla destra che dalla sinistra estreme, e ci atteniamo al solo campo della ricerca artistica, dobbiamo constatare che il lemma viene impiegato a proposito tanto di aggregazioni articolate, dotate di una certa stabilità, dovuta non di rado ad una leadership forte, provviste di un radicamento esteso, preferibilmente di carattere internazionale e fondate sull'adesione a poetiche sperimentali condivise, avverse alla tradizione e codificate in "manifesti"[2], quanto in rapporto a scuole settoriali, a gruppi effimeri od a tendenze individuate a partire da semplici affinità di principi o di esiti, purché di indirizzo novatore (vero o presunto) rispetto all'ufficialità o comunque, alla situazione preesistente. Nel primo senso il termine si applica a quelle che sono

state designate come "avanguardie storiche", fra le quali il maggior rilievo viene comunemente, e correttamente, attribuito a Futurismo, al Dadaismo e al Surrealismo, movimenti che hanno tutti promosso – a prescindere dalla maggiore o minore longevità – radicali rivolgimenti nella creazione letteraria e nelle arti visive, legati a disegni utopici (talvolta, occorre dirlo, velleitari) di trasformazione della società nel suo complesso. Nel secondo senso il termine viene (o dovrebbe essere) impiegato piuttosto come specificazione: artista, gruppo, tendenza "d'avanguardia".

In linea con l'ipotesi "classificatoria" formulata in premessa, si può affermare che nella seconda metà del Novecento, e più precisamente tra la fine degli anni '40 e gli anni '60 – pur nel pullulare di esperienze genericamente riconducibili ad atteggiamenti d'avanguardia (tra le quali ricordiamo l'Action Painting e l'Happening, CoBrA, il Nouveau Réalisme, lo Spazialismo di Fontana) – le avanguardie vere e proprie sono state non più di tre: il Lettrismo, l'Internazionale Situazionista e Fluxus. Certo, in quel periodo, per certi versi estremamente fecondo, si sono aperti o per lo meno sono stati coltivati in modo approfondito e per così dire sistematico, campi d'indagine di grande interesse, come la Poesia Sonora, la Poesia Visiva, la Mail Art, la Performance. Ma né questi, né i gruppi e le correnti citate in precedenza hanno raggiunto, sotto il profilo della struttura, di una elaborazione teorica unitaria, della consistenza numerica e/o della diramazione internazionale, la configurazione tipica dell'avanguardia in senso proprio.

Se poi spostiamo il nostro sguardo più avanti, al momento di transizione fra la fine del secondo e l'inizio del terzo millennio non possiamo identificare come avanguardia che una sola esperienza: quella dell'Internazionale Novatrice Infinitesimale o, dalla sigla, INI, dell'Inismo.

L'INI nasce, per iniziativa di Gabriel-Aldo Bertozzi, il 3 gennaio 1980, al Café Flore di Parigi, con una cerimonia cui assistono

Isidore Isou, fondatore del Lettrismo, e Jean-Paul Curtay, già membro dello stesso movimento.

Il nome stesso della nuova avanguardia ne contiene in nuce il programma:
INTERNAZIONALE: per la prospettiva e il radicamento (che nel tempo sarà confermato con la diffusione in Italia, Argentina, Brasile, Francia, Spagna, Stati Uniti ecc.);
NOVATRICE: perché in continuo rinnovamento (l'Inismo è rivoluzione e non ripetizione);
INFINITESIMALE: termine ricco di implicazioni, semantiche (giacché la radice è quella di infinito), matematiche, fisiche (si pensi, appunto, alla fisica subatomica), mistiche, comunicative (e ne vedremo il motivo), etico/estetiche in quanto si colloca in una prospettiva di superamento e autosuperamento ininterrotto. «La creazione – ha scritto Bertozzi – non ha fine: è infinitesimale».

L'INI, quindi, si presenta come «il solo movimento che non contiene nel suo stesso nome il limite derivante dal termine che l'ha generato (ad esempio Futurismo da futuro, Surrealismo da surreale, Poesia Sonora da suono, Poesia Visiva da visivo, ecc.)». D'altronde, «quali limiti può contenere un nome formato da tre termini che designano tutti l'estensione?».

La prima, fondamentale "estensione", proclamata da Bertozzi nel *Primo Manifesto INI* del settembre 1980, consiste «nella necessità di riconoscere la realizzazione del linguaggio universale» attraverso l'impiego, in poesia, dei simboli della fonetica internazionale, unica soluzione che realmente consenta di superare ogni barriera linguistica.

La seconda estensione, non meno essenziale, è quella del campo della poesia. Si legge in *Apollinaria Signa* (secondo manifesto INI del settembre 1997):

> Tutto è poesia se raccoglie una vasta liberissima espressione del sentire.

@ La poesia non è necessariamente una pagina scritta
@ la poesia può essere anche vista o sentita
@ la poesia è anche profumo e gesto
@ un sonetto può essere anche ipergrafico e far rima con un disegno
@ il poeta può usare indifferentemente penna, pennello, computer o martello, nastro o pellicola
@ il laboratorio delle immagini può essere attrezzato con carrelli da meccanico, tavoli da chimico, monitors e stampanti per l'informatica
@ il martello e la penna sono destinati ad essere soppiantati nella quotidianità dal computer, ma così ritroveranno un Âge d'or, perché il loro uso ricomparirà nel rito sacro e non nell'abitudine
@ le parole non saranno più termini convenzionali e riacquisteranno il loro potere magico, evocativo, sacrale. All'inizio era la parola e il poeta ritroverà la parola @ la parola sarà inedita o avrà sensi inediti
@ ogni parola anche la più vecchia sarà ascoltata per la prima volta
@ ogni piazza, via, boulevard, anche quello di fronte a casa, saranno attraversati per la prima volta; nuovi saranno i volti, gli occhi, anche di quelli che incontriamo da sempre, così le loro voci
@ ogni cosa percepiremo col massimo grado di sensazioni
@ le nostre opere mostreranno sintesi cromatiche musicali
@ saremo sensibilizzati alla simultaneità
@ la simultaneità di visione non sarà più quel motivo di confusione che deriva da una logica imbrigliata che rende schiavi e orbi.

Una terza estensione riguarda il libro. Nel prefigurare il "libro a venire", per usare un'espressione di Blanchot[3], l'INI, e per essa Bertozzi, si manifesta davvero profetica, precorrendo di dieci anni l'avvento degli e-readers, dei lettori elettronici. Troviamo infatti, ancora in *Apollinaria Signa*:

> Il nuovo libro sarà costituito da una sola pagina formato standard che funzionerà come un normale monitor; sarà certamente di spessore maggiore, ma in compenso il suo peso sarà inferiore a quello di un normale libro. Il lettore che non avrà bisogno di lampade da tavolo o da comodino o di finestre luminose, disporrà sul lato a portata della sua mano destra (o sinistra per i mancini) di una serie di comandi in colonna che potrà impartire sfiorandoli semplicemente con un dito. Potrà così scegliersi corpo e caratteri desiderati, sfogliare le pagine, ingrandire o

> evidenziare alcuni brani, procedere alla ricerca automatica di nomi o parole, aumentare la luminosità o contrasto dello schermo. Nelle edizioni di lusso o strenne potrà divertirsi con le illustrazioni. Nei libri ini o inisti, sempre con comandi digitalizzati, sulla colonna di destra (sinistra per i mancini) darà via al funzionamento di suoni, profumi etc. Badate bene, non è solo favola o futuribile molto futuro: chi è informato sa bene che tutti i requisiti tecnici sono già potenzialmente attuabili – mancava solo l'idea e la realizzazione.

Questa stessa sensibilità per le tecnologie più avanzate verrà poi confermata con la pratica della fotografia inista e della videoinipoesia, in un'ottica d'integrazione e di accrescimento, al di là di ogni acritica mitizzazione.

Altra estensione che occorre menzionare è di prospettiva: a differenza di altre avanguardie che si pongono come termine ultimo, invalicabile della creazione (e questa è, ad esempio, la posizione affermata, nel Lettrismo, da Isou, che con la sua Creatica, assume di avere individuato appunto "il metodo" eterno della creazione), l'INI, in quanto fautrice della dinamica del superamento, riconosce la possibilità che l'opera dei suoi esponenti possa venire a sua volta oltrepassata, in un processo di evoluzione ed emancipazione di cui si riconosce partecipe.

Un'ulteriore estensione (non ultima poiché molte ancora se ne potrebbero indicare) è di natura spaziale: fondamentale si palesa, per le poetiche iniste, il viaggio. Il viaggio fisico, da cui prende le mosse la letteratura odeporica inista e una parte rilevante della produzione visiva, in specie fotografica, ma soprattutto viaggio metaforico, alla ricerca della parola nuova, del suono, dell'immagine: il viaggio, afferma Bertozzi nella sua *Guida del rivoluzionario*[4] è, al pari del Mito, "componente costante di ogni opera".

Si definisce così un orizzonte estremamente ricco, inverato in una moltitudine di opere nei campi della poesia, del romanzo, del teatro, del video e del cinema; delle arti visive, di cui qui ad Arte Genova troviamo esempi significativi di Bertozzi stesso e di Ga-

briella Giansante. Segnalato da un itinerario espositivo di grande rilievo, il cui episodio più recente si è svolto a fine 2014 a Parigi, al Salon du Vieux Colombier e convalidato da un'attenzione critica d'inusitata vastità (una bibliografia "provvisoria" redatta anni or sono da Laura Aga Rossi, riportava più di duemila riferimenti). E approdato già da tempo, nel versante delle pubblicazioni iniste, al circuito collezionistico più raffinato, come attesta la pubblicazione nel 2006 da parte dello Studio Bibliografico L'Arengario, leader nel settore in Italia, di un intero catalogo ad esse dedicato.

Ma, per tornare al titolo di questa conversazione, qual è stato, qual è, l'atteggiamento dell'Inismo nei confronti delle Avanguardie che l'hanno preceduto? A questo proposito va rilevato che il giudizio espresso al riguardo si fonda su uno studio approfondito e sistematico delle correnti letterarie d'avanguardia, specie di ambito francese e italiano, coltivato da diversi inisti, a partire dallo stesso Bertozzi, Laura Aga Rossi, François Proïa, Gabriella Giansante ecc., in ambito saggistico e universitario. Un rapido scorcio sintetico, riportato in calce ad un saggio sul Naturismo di Saint-Georges de Bouhélier, incluso nel volume di recente pubblicato da Bertozzi per i tipi di Rocco Carabba, *Viaggio nell'alchimia letteraria*[5], si articola così:

Illuminismo
Jean-Jacques Rousseau
Romanticismo
Baudelaire
Verlaine, Cros, Mallarmé, Rimbaud
Émile Zola
Futurismo
Dadaismo
Surrealismo
Inismo.

In questa linea, che esclude polemicamente tutta la seconda fase dell'Avanguardia, a partire dal Lettrismo – che pure a mio av-

viso tra gli anni '40 e '50 ha portato contributi importanti con la metagrafia, il romanzo ipergrafico, il cinema discrepante, l'afonismo, l'estetica dell'immaginario – rigettato per la megalomania del suo fondatore e per la sua oscurità autoreferenziale, che lo assimila ad una setta, l'INI, terza fase dell'avanguardia, si riconnette alla prima e risale ancora più indietro, a figure come Charles Cros, di cui Bertozzi ha pubblicato, con la traduzione di Laura Aga Rossi, le Opere[6], geniale poeta e inventore che si è cimentato nel campo della riproduzione del suono e della fotografia a colori, in una prefigurazione di quella sintesi fra arte scienza e tecnologia che l'Inismo, come si è accennato, persegue. O come Rimbaud, profeta della sinestesia e dell'*Alchimie du verbe*. O, ancora, ormai nel pieno clima della prima avanguardia, a personalità come Apollinaire, banditore, ne *L'esprit nouveau et les poëtes*[7], di un viaggio alla ricerca delle «nuove gioie che costellano gli enormi spazi immaginativi».

In un'intervista pubblicata sul numero del novembre 2014 di *Bérénice* (la rivista di ricerche sulle avanguardie che dirige con François Proïa) Bertozzi torna sul tema:

> Assistiamo al ritorno dell'avanguardia alla purezza originale; in altri termini, l'avanguardia è sola, solitaria. I post, i neo sono detestabili, nondimeno è ora di constatare che siamo sprofondati nel post-teorico: tutte le grandi teorie sono cadute, il mondo si è castrato privandosi di tutte le ideologie (o se non piace il termine, di tutti i "movimenti di idee" o ancora di tutti i "sistemi di pensiero", come dimostra la sparizione dei partiti politici sostituiti dalle coalizioni politiche). La sola che difende ancora l'intelletto è l'avanguardia. E all'avanguardia, nel mondo, oggi non restano che gli inisti. Sono ridivenuti quegli "orribili lavoratori" annunciati da Rimbaud e Marinetti, i sabotatori del consumo e della ripetizione, rivoluzionari solitari.[8]

[1] V. R. Estivals, *Schéma linguistique du terme « avant-garde »*, in J. Weisberger (a cura di), *Les Avant-gardes Littéraires au XXe siècle*, vol. I (Histoire), Budapest, Akademiai Kiadó, 1984, p. 20-24.

[2] V. anche, per l'articolata descrizione delle attitudini "negative" e "positive"

delle avanguardie, A. Marino, *Tendances esthétiques*, in J. Weisberger, *Op. cit.*, vol. II (Théorie), p. 633-769.

[3] M. Blanchot*, Le livre à venir, Gallimard, Paris 1959*.

[4] G.-A. Bertozzi*, Guida del Rivoluzionario*, L'Aquila, Angelus Novus Edizioni, 1999.

[5] G.-A. Bertozzi, *Da Émile Zola a Saint-Georges de Bouhélier. Verso il tempo dell'avanguardia*, in ID., *Viaggio nell'Alchimia letteraria. Avanguardie e altri percorsi*, a cura di François Proïa, con una nota sulla bibliografia dell'Autore di Gabriella Giansante, Lanciano, Rocco Carabba, 2014, p. 85.

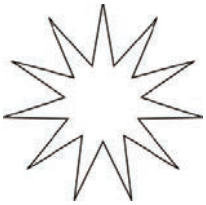
[6] Ch. Cros, *Opere*, a cura di G.-A. Bertozzi, traduzione di Laura Aga Rossi, Mondadori Oscar Classici, Milano, Mondadori, 1997.

[7] G. Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poëtes*, apparso il mese successivo alla morte del poeta, nel dicembre 1918, sul *Mercure de France*, e considerato il suo testamento spirituale. Da notare che la stessa espressione, riferita alla necessità di inventare nuovi linguaggi, era già stata utilizzata da Théophile de Viau (1590-1626), nella sua *Élégie à une dame*: «En si haute entreprise où mon esprit s'engage, / Il faudrait inventer quelque nouveau langage, / Prendre un esprit nouveau, penser et dire mieux / Que n'ont jamais pensé les hommes et les Dieux».

[8] *Entretien de François Proïa avec Gabriel-Aldo Bertozzi*, in *Bérénice*, N.S. 4, n. 47, Novembre 2014, *L'Inisme à Paris, 8 déc. 2014-3 janv. 2015*, Chieti, Solfanelli, 2014, p. 23-24.

IL DESARCHEOMETRA

di FABIO TODESCHINI



L'Endecagramma: i suoi significati, le sue interpretazioni, i suoi utilizzi

Normalmente siamo abituati a riferirci all'*Endecagramma* come al simbolo dei *Qliphoth*, lo squilibrato residuo che abita ciò che la Sephirah Geburah emana, cioè il *Sitra Ahra*, l'Altro Lato, Regno delle Ombre e dell'impurità. I Qliphoth sono talvolta paragonati ai Re di Edom, che gli ebrei identificavano con la nascente Chiesa Romana, con i popoli nemici di Israele come gli Amaleciti, oppure con gli Undici Figli di Tiamat uccisi da Marduk. Sappiamo infatti che il Dragone è il simbolo precipuo del *Caos* e delle sue emanazioni "oltre" l'Ain Soph, cioè i Tre Veli di Oscurità nei quali si penetra, nel Cammino Oscuro, dopo essere ascesi alla Qliphah *Thaumiel*, gli "Dei Gemelli". Undici è anche il numero del nome occulto Azerate, che include in sé una pletora di "Divinità del Caos" (i Qliphoth, appunto) che si oppongono alla causalità spazio-temporale del Cosmo conosciuto e tridimensionale, elevando il Caos a "principio pandimensionale" in opposizione alle leggi ordinatrici del Cosmo e alle sue emanazioni eoniche e arcontiche.Azerate, in ebraico, ha per somma 218 *(AZERATE =* אזראט = 218 = 2 + 1 + 8 = 11), quindi la *Caosophia* propugnata da alcuni gruppi di "adoratori del Caos" viene talvolta chiamata "Corrente 218".

Per i Cabalisti l'Undici non è considerato infausto soltanto a causa della sua identificazione con le forze qliphothiche, ma anche perché l'*Uno oltre il Dieci* potrebbe simboleggiare l'Undicesima Sephirah, Daath, la Sephirah "Nascosta", il Sole Occulto inabissatosi dopo la "Caduta" e la creazione del mondo materiale, Assiah. Perfino alcune scuole Tantriche Shakta arrivano a identificare il numero con forze squilibrate, oscure, nemiche dell'ordine cosmico: il motivo è basilarmente lo stesso, poiché l'Undici si pone su un piano "extra-cosmico", oltre il raggio d'azione dell'"Occhio che Tutto Vede", sinarchicamente rappresentato dall'occhio sopra il Triangolo Massonico.

Naturalmente, "L'Uno oltre il Dieci", in Magia ha molti altri significati (lo stesso Crowley, nonostante il dissenso di Dion Fortune e altri occultisti, lo pose alla base del suo sistema thelemico in quanto esterno al sistema sephirothico), simboleggiando, tra le altre cose, il *Magus* stesso, il quale, pur partecipando al Rituale dell'Eone (la Manifestazione di Nuit), ne è contemporaneamente al di fuori.

Qui doneremo alcune interpretazioni *Anarco-Spiritualiste* di questo simbolo, in connessione all'Operazione N.O.V.A.S. e a tutto il sottofondo magico eterodosso, che ha abbandonato idee di Ordine, Legge, Amore, Principio, per giungere prometeicamente "Oltre" la Manifestazione Universale. Abbiamo, in una di queste interpretazioni, i *quattro elementi microcosmici* Fuoco, Aria, Terra, Acqua, uniti agli speculari *Tattva*[1] o "Essenze Macrocosmiche" che, nel loro insieme, vanno a formare la totalità della nostra esperienza universale. A questi aggiungiamo l'elemento onnipervadente *Akasha*, veicolo di tutti gli altri e soprattutto del Caos, che arriva dunque a essere il decimo elemento. In questo caso, l'Uno oltre il Dieci è rappresentato dalle nostre *Madri-Nebbie*, la purissima energia entropica presente negli universi "puri" o non verbalizzati dall'azione di un Logos Principiale.

Se invece consideriamo l'Akasha come il "Quinto Elemento", troviamo due gruppi di cinque elementi (Pancha-mahabhutani), che si specchiano dal microcosmo al macrocosmo a formare l'interezza di *Mulaprakriti*, la radice-essenza della Manifestazione, ai quali aggiungiamo il *Caos* al di fuori del sistema, in un'interpretazione sicuramente molto più Caosophica. In questo caso, le Nebbie sono rappresentate dagli *spazi vuoti* (se il sigillo è materiale) o *bianchi* (se il sigillo è disegnato su carta) interni ed esterni al diagramma, in altre parole, il suo "substrato" e "sovrastato" che precede l'emanazione primordiale di Caos & Akasha nell'universo post-tzimtzumico.

Naturalmente, l'Endecagramma può essere anche concepito come l'unione del *Pentagramma* (L'Uomo) e dell'*Esagramma* (Il Cosmo, Dio), in un'unione che rispetta fondamentalmente i principi thelemici ("Io sono Nuit, e la mia Parola è sei e cinquanta" – AL, I-24, ad indicare 56, 5 + 6 = 11) e che pur tuttavia ci conduce verso "L'Infinito spazio e le infinite Stelle al di là di esso", in una concezione comunque proiettata "oltre" il sistema cosmico.

Alchemicamente, notiamo come l'Esagramma possa rappresentare la Triade Sale, Zolfo, Mercurio e la Triade Corpo, Anima, Spirito che si uniscono nel Pentagramma Umano al culmine dell'Iniziazione (Ipsissimus). In questa eventualità, l'elemento Akasha è sostituito dal senso mentale "*Manas*" risiedente nel Chakra frontale Ajna.

Ulteriori considerazioni devono essere fatte riguardo la Corrente 218, che appare indirizzata verso una reale eversione e una Logomachia dai principi fondamentalmente esatti, pur continuando ad essere pervasa da un teismo particolarmente fastidioso. Lo *sradicamento* propugnato dalla M.A.S., attraverso i suoi esercizi sul pianeta Terra, non può che comprendere l'*annientamento di ogni ideologia*; non solo, degli stampi archetipici stessi dai

quali provengono le Idee con le quali il Logos influenza le menti umane. Questo sradicamento presuppone certamente il viaggio pandimensionale, ma ammette altresì una *pluralità di sistemi che si trovano a gradi diversi di entropia*, ciò che noi chiamiamo "multiversalità". L'obiettivo della M.A.S. è la "Riconciliazione" di tutti gli universi puri o "massimamente entropici" e la deverbalizzazione di quelli resi tamasici dal Mahamantra principiale di un particolare Logos. Abbattere concetti come quello di "Satana", di "Avversario", oppure di "Lucifero", "Portatore di Luce" (concetti che, a onor del vero, la Corrente 218 identifica) è altrettanto complicato dello sradicamento dell'*idea di Dio* dalla mente umana.

Esiste una quantità di organizzazioni, più o meno formali, più o meno gerarchizzate, che si prefigge lo scopo di opporsi (Temple of the Black Light), di giocare o utilizzare (Teoria della Chaos Magick, Illuminati di Thanateros), di deridere (Discordianesimo), o di penetrare attraverso oscure vie (Dragon Rouge) la "*Tirannia della Realtà*". Se dovessimo fare un'analogia con i diversi stati mentali o non-mentali in cui un essere umano può trovarsi, dovremmo ammettere che la *M.A.S. rappresenterebbe il Sahajasamadhi*[2] *di tutti i gruppi succitati*, che giungerebbero dunque a esserne le codificazioni concettuali fisse d'idee verbali altrimenti inesprimibili. Satana: l'Avversario; Lucifero: il Portatore di Luce... E via dicendo. Nei riguardi di ciò non esistono implicazioni negative, almeno sul piano strettamente fisico, poiché sono facilmente tramutabili in vantaggi. Le Orde del Caos non possono che esserci utili. Tuttavia, sul piano spirituale, le cose cambiano: se proseguiamo con la precedente analogia, e consideriamo la M.A.S. come il "substrato silente" di ogni possibile organizzazione, come la *meditazione* lo è per la mente conscia, come possiamo ammettere che questo stato (*Turiya*, il "quarto stato", che soggiace a veglia, sogno e sonno profondo) possa estrinsecarsi rupicamente, cioè formalmente? Come si descrive l'Indescrivibile? L'*Altrove Assoluto*,

l'Assolutamente *Altro*? Con gli esempi e le metafore più *semplici* che si possano immaginare, cioè codificare: una nascita decodificata può essere codificata verbalmente per inserirsi in un continuum spazio temporale tridimensionale.

Quindi nell'Anarchismo Spirituale l'accento è posto sull'eversione, sull'entropia, sull'energia, sulla purezza di alcuni sistemi raggiungibili, sulla multiversalità, proprio per creare quello iato, quel distacco tradizionale-sinarchico che un mondo a energia libera e pura o indefinitamente alta entropia non può concepire nemmeno.

I meriti delle organizzazioni che compiono una "Logomachia su bassa scala" sono riconducibili alla *Loggia Nera*[3], che le controlla occultamente. Uno tra questi meriti, forse il più importante, è lo studio comparato delle tradizioni normalmente considerate "malvagie" nel limitato continuum della civilizzazione umana. Palo Mayombe, Qabbalah Qliphothica, stregoneria Bön e lamaista Dugpas, Advaita Estremo, Aghor, Voodoo ecc.

Il *"Male" è un metodo grossolano di rompere l'equilibrio cosmico e l'ordine delle leggi verbali e naturali.*

Ad esempio: l'Occultismo si oppone alle organizzazioni religiose istituzionalizzate, alle Chiese, e l'Anarchismo si oppone massimamente allo Stato. Dunque, entrambe queste correnti si scontrano con la *secolarizzazione* dei principi rispettivamente spirituale e temporale. In una parola, si oppongono alla *Storia & al Tempo*. Se uniamo queste due forme di Logomachia, cosa otteniamo, se non l'*Artista in sé*, al di fuori del tempo e dello spazio, oltre ogni opera, oltre ogni nome e ogni forma? *Perciò l'Arte, intesa nella sua originale accezione, è sempre nemica della Tradizione*, che vuole conservare, mummificare la Realtà, renderla statica, non-dinamica, nonmultiversale.

L'Occultista Anarchico è l'Artista, l'Artista è la Chiave per aprire le Porte di tutti i Domini.

L'errore è considerare il Male qualcosa di più di un *mezzo*, associandoci con ciò alla Teoria della Chaos Magick: utilizza tutto, usa il Tutto, "Nulla è Vero, Tutto è Permesso". Lo Gnosticismo Estremo della Corrente 218 è bellissimo, ma troppo puerile. Aprire la Porta su un universo completamente diverso da quello ordinato dalla Luce Pensante del Logos non significa penetrare in una dimensione di puro Caos e di puro Male[4], ma di libera energia: *Pure Terre dei Bodhisattva*, vaganti di sistema in sistema allo scopo di aiutare gli esseri viventi in universi impuri incarnandosi nelle forme adatte, piuttosto che *Inferno* o simili altre "parole". Poiché, infatti, le parole sono soltanto parole: conta in Magia come possono essere utilizzate, non il loro significato, che può cambiare secondo il pensiero di colui che le pronuncia. Infine, come non considerare una "multiversalità della multiversalità" ciò che normalmente è definito "Eternità", infinite Vigne pregne di acini più o meno adatti a essere spremuti e a produrre eccellenze per palati spirituali?

Tornando al nostro Endecagramma, focalizziamo le nostre interpretazioni sulla base di quanto è stato detto precedentemente sulla Loggia Nera (nome collettivo di organizzazioni formali anticosmiche, in senso exoterico), ma utilizziamo la lente di microscopio della M.A.S. quando siamo costretti a metterle in pratica in qualità di Sadhaka Multiversali.

Se, per esempio, il Dieci è visto come la Totalità della Manifestazione, come i "Diecimila Esseri", perciò come il continuum spazio-temporale dell'universo Saha, allora possiamo inferire che l'Uno oltre il Dieci rappresenti *un'altra linea temporale*, completamente diversa, non relativistica ma *quantistica*: il cosiddetto "Tempo Ombra" e la penetrazione in esso a fini magici, cioè di modifiche ontologiche regressive o progressive o, ancora, puramente stocastiche. L'Endecagramma invertito, che presenta due punte verso l'alto (Thaumiel), innalza il Tempo & lo Spazio, ma

elenca anche tutte le forme di queste potenze, rappresentate dalle otto direzioni, fino a giungere, nelle regioni ctonie, al Tempo Umbratile, al quale deve giungere il Magus per lavorare in astrale, per la lettura degli Annali Akashici e per molte altre operazioni. In sostanza, l'Endecagramma può divenire un perfetto strumento per abbattere ogni limitazione temporale e spaziale, in quanto il suo potere è essenzialmente anarchico e sabotatore di questi principi cosmici: l'uomo se ne può efficacemente servire come mandala meditativo affinché il viaggio nel tempo possa essere messo in atto.

Rimanendo nell'ambito del Sabotaggio Macrocosmico, propugnato dall'Operazione N.O.V.A.S. e dall'A.S., ci corre l'obbligo di segnalare l'utilità dell'Endecagramma come strumento di *sradicamento*, principale obiettivo della M.A.S. per il pianeta Terra e per l'Uomo ivi incarnato fisicamente. Se, come abbiamo affermato, il simbolo dell'Uno-oltre-il-Dieci è seraficamente rappresentativo dell'"uscita" dal Cosmo e dalle Leggi che lo regolano, schiavizzando di conseguenza l'essere umano in tutti gli stati di manifestazione, allora, divenendo "esente" il Magus può assumere su se stesso la forma-dio dell'"*Allogeno*", dello "Straniero a questa Manifestazione" e ai dogmi deterministici che la governano. In quest'accezione, l'Endecagramma può divenire un utilissimo strumento di "sradicamento astrale", di "macchina astrale sradicante" (ingegneria spirituale). Infatti, il disinnesto e l'innesto devono sempre essere compiuti in "questo lato" e anche nell'"Altro Lato", speculare e umbratile, affinché la demolizione degli archetipi possa essere completa. Qui forse abbiamo la più stretta connessione con il simbolo che stiamo studiando.

Un'associazione interessante, sebbene molto tecnica, deve essere fatta riguardo al simbolo undecuplo in connessione al dio *Khepra* e il suo veicolo, lo *Scarabeo Sacro*. La palla di sterco sospinta dall'animale può rappresentare, per esempio, l'*Ego dell'Adepto*, il

residuo condotto nell'Abisso affinché sia estinto e divorato dagli immortali Qliphoth, cibo per le entità entropiche che dimorano sotto Daath. Ancora, essa simboleggia il *Sole*, trasportato lungo il Sentiero dell'Aleph, il "Folle" dei Tarocchi, dalla sephirah Tiphareth verso l'Abisso già citato di Daath, nell'Amenta o "Terre Occidentali", Regno dell'Oltretomba, dove diviene il *Sole di Mezzanotte*, il Sole Occulto di Abraxas, divinità gnostica. Nell'Altro Lato prenderà quindi il nome di "*Thagirion*", cioè "disputa", che riconduce al processo di eversione macrocosmica. Nel Rito di Riconciliazione di un Multiverso, presente nel Liber N.O.V.A.S. vel X-Y[5], i due simboli trovano la seguente spiegazione. Khepra trasporta la sua palla di sterco nelle regioni sub-muladhariche e la seppellisce. Essa diviene il concime da cui sboccerà il *Loto Nero*. Dieci Maestri Multiversali si riuniscono intorno al Loto, a rappresentare un multiverso archeometrico, cioè misurato secondo i dettami del Principio. Quando giunge, da un sistema mai verbalizzato (quindi mai deverbalizzato) l'*Undicesimo Maestro Multiversale*, l'Endecagramma si forma intorno al Loto Nero, e rappresenta un multiverso desarcheometrico, in procinto, cioè, di essere "albedizzato" o riconciliato. Questo tipo di rituale può essere efficacemente trasposto su un piano meno metafisico e più astrale, affinché serva come meditazione, come sadhana o esercizio spirituale, che può essere utilizzato per riconciliare, cioè desarcheometrizzare e riportare alla primitiva purezza non organizzata qualsiasi sistema (anche formato da singoli individui), attraverso la sovrapposizione astrale e fisica dei due simboli e l'assunzione della forma-dio del Dio Khepra e del suo veicolo animale. *La desarcheometrizzazione precede il procedimento dell'Anarchismo Spirituale*, che albedizza completamente il sistema in questione, ponendo il Silenzio alla sorgente della Manifestazione dei puri flussi di Coscienza.

Entriamo ora nel vivo dell'Operazione N.O.V.A.S. connessa

con l'Endecagramma, chiarendone i significati primordiali, in parallelo con le teorie e le pratiche della "contropera" chiamata "*Liber N.O.V.A.S. vel X-Y*".

I *mondi primordiali*, secondo la Qabbalah Lurianica, furono distrutti perché troppo malvagi, lasciando dietro di sé alcuni residui, i Qliphoth appunto, che rimasero all'interno della successiva creazione/verbalizzazione post-tzimtzumica affinché potessero essere usati dalla M.A.S. nel nuovo "Saha" Kalpa come *tracce*, e come strumenti per mettere in atto pratiche di Sabotaggio Macrocosmico come lo "TzimTzum Assoluto" o "Suicidio Indotto di Dio" e il noto *Kali Yuga Yoga. Si tratta d'indizi, che l'Endecagrammaracchiude e potenzia, occultati dalla Multiversale Anarco-Spiritualista operante in un universo appena deverbalizzato affinché possano aiutare la M.A.S. di un universo appena verbalizzato*. Questa è la vera accezione multiversale e Anarco-Spiritualista del simbolo Undecuplo.

I Qliphoth (come, in misura minore, anche i Nequdim[6]) rappresentano la Via Oscura per giungere ai "primordi della Creazione", in quanto ne sono i residui; essi sono pertanto *un mezzo per comprendere il Logos*, IAO, e l'implcita autodistruzione che racchiude, così come il Liber N.O.V.A.S. spiega. Perciò, il fine di tutti i gruppi e le organizzazioni che seguono il cosiddetto "Sentiero della Mano Sinistra" è arrivare a comprendere e a praticare l'Anarchismo Spirituale nella sua forma più alta e sublime.

Il Manvantara tende, logoicamente e manicamente[7], a riproporre la situazione iniziale, *ab origine*, di oscurità, e i Qliphoth ne sono le coordinate: la dualità di Thaumiel suggerisce l'essenza del Logos, IAO, e l'implicito meccanismo autodistruttivo che contiene, simboleggiato dal sigillo dell'A.S.

IAO =

Il segreto ultimo per distruggere, per dirla prosaicamente, l'identità stessa tra Dio & il Diavolo. Quest'Unità finale è superata M.A.S. attraverso le Nebbie, cioè le energie libere presenti negli universi "puri" o "purificati".

La Ricerca del Sitra Ahra, l'Altro Lato, nasce da una *severità inquisitiva* da parte dell'Operatore nei confronti della Manifestazione e del suo metodo tirannico e draconiano di amministrare la Realtà. L'Altro Lato, infatti, che contiene i residui dei mondi primordiali divenuti entità dal carattere parassitario e "malvagio", nasce dalla sephirah Geburah, simboleggiante la severià e il giudizio divini. *È importante sottolineare che la M.A.S. nega ogni accezione "satanica", "diabolica", "malvagia" del Cammino oltre l'Abisso sotterraneo, al di sotto dei Pilastri di Daath*. Noi non siamo interessati ad alcunché di teistico: vediamo questi simboli come dei mezzi per giungere laddove nessuno si è mai spinto, almeno in questo universo; alle origini della verbalizzazione di questo sistema, per sostituire il Mahamantra principiale con il Silenzio delle Nebbie.

Da queste osservazioni consegue che l'Endecagramma può essere considerato come un vero e proprio "*Desarcheometra*", cioè uno strumento che, lungi dal voler "misurare il Principio" come il noto diagramma creato da Saint-Yves d'Alveydre[8], traccia invece le fluttuazioni per lo squilibrio del Sitra Ahra, affinché possa essere usato per giungere ai mondi ancestrali, laddove il Logos tenta di espandere l'universo da esso verbalizzato verso altre regioni, in modo da "Kaliyughizzare" un intero Multiverso. Siamo sempre nell'ambito del viaggio nel "Tempo Ombra" attraverso coordinate stocastico-quantistiche basate sulla pura "intuizione", l'*INTUS IRE*, il penetrare dentro i misteri della materia e dell'antimateria al fine di giungere a quel "Vertice Verbale" in cui iniettare i nostri procedimenti di Sabotaggio Macrocosmico. Questo è il nostro utilizzo del Desarcheometra, dell'Endecagramma: *le accezioni caosophiche di questo simbolo sono soltanto un punto di partenza,*

che deve espandersi, passo dopo passo, fino a raggiungere la Conoscenza Totale dello strumento.

Dobbiamo ricordare, ancora una volta e nel modo più chiaro possibile, che la Via Oscura rappresenta per la M.A.S. (e anche per la Loggia Nera che ne conosce i fini ultimi, condividendoli, in questo senso, con l'A.S.) soltanto uno tra i tanti esercizi spirituali che sono utilizzati da tutti coloro che non si piegano alla tirannia dell'universo durante la loro Logomachia. A questo proposito, se consideriamo il Sitra Ahra come un viaggio verso le origini della Creazione, costellato di quegli stessi indizi che ci conducono al Kali Yuga Yoga (i Qliphoth, in questo caso), è senz'altro possibile integrare questo specifico Sadhana a molti esercizi sabotativi A.S. come, per esempio, il "*Suicidio Indotto di Dio*", attraverso l'utilizzo delle Rune allo scopo di bloccare, passo per passo, la corrente di riflusso dei successivi *Tzimtzoumim* emanati e in seguito contratti dal Logos. In questo caso, ai Ventidue "Tunnel di Set", che costituiscono la ragnatela sotterranea del Sitra Ahra, possono essere attribuite altrettante Rune, mantenendo le ultime due per Thaumiel, onde bloccare la corrente di riflusso in modo tale che la posteriore espansione conduca Dio al suicidio poiché privo di uno "spazio concettuale" in cui irradiare la sua Luce Pensante. Eggregore verbali, o "squali memetici", predatori concettuali, possono eventualmente essere creati e utilizzati allo scopo. Per inciso, dobbiamo anche segnalare un errore piuttosto comune riguardante il significato delle Rune. Il motivo per cui esse non contengono *segni orizzontali* non si limita all'interpretazione razionalistica che inferisce l'impossibilità d'intaglio di questi simboli sulla superficie del legno, a causa delle sue venature. Le Rune sono *condensazioni di energie libere*, provenienti da sistemi altamente entropici, intrappolate in segni riceventi tale "discesa" di flussi coscienziali puri.

Abbiamo dunque compreso e valutato numerosi utilizzi di

questo simbolo così importante, l'unico sigillo, per così dire, veramente "anarchico e sabotatore del macrocosmo" (dopo il simbolo dell'A.S. naturalmente), se utilizzato secondo gli antiprincipi della M.A.S. Il *Desarcheometra*, come sarà d'ora innanzi noto l'Endecagramma all'interno dell'Operazione N.O.V.A.S., può rivelare la natura dei mondi primordiali attraverso le tappe e le coordinate dei suoi elementi, condurre all'origine di Saha, laddove il Logos tenta di ridurre in catene le libere energie delle Nebbie, in altri universi, al fine di creare un "*Big Crunch*", un addensamento talmente alto e una kaliyughizzazione completa della materia, fino al punto in cui non ci saranno più forze libere da schiavizzare e da gerarchizzare. Noi sappiamo che, anche in quel caso, il *CODICE Y* o Kali Yuga Yoga ci sarà molto utile[9]; tuttavia, si tratta di un procedimento, che può essere a scala universale o multiversale, molto pericoloso, poiché rischierebbe di intaccare, se fallito, altri multiversi, pertanto si tenta sempre di non arrivare a questo punto. Per questi procedimenti minori, come il Viaggio Temporale Quantico e Umbratile, il Desarcheometra sarà certamente un compagno molto utile, se considerato nelle sue parti e nella sua "parte oltre le parti" con uno sguardo multiversale, scevro da ogni interpretazione prettamente dualistica, tendente a contrapporre "qualcosa" a "qualcos'altro".

Noi sappiamo che ogni verbalizzazione contiene in sé la propria deverbalizzazione: rivelarla, scoprirla e utilizzarla è il lavoro eonico della M.A.S., il compito sutratmico dei suoi Agenti.

[1] Lo Shivaismo riconosce 36 Tattva come elementi della Realtà Manifestata che sono emanati dagli stati più sottili ai più grossolani. Se dividiamo il numero globale dei Tattva per 4, la loro sintesi microcosmica, otteniamo 9, cioè il simbolo dell'Enneagramma reso famoso dai discepoli di Gurdjieff.

[2] La forma più elevata di Samadhi, in cui l'Esploratore rimane permanentemente nell'Atman, nel Sé.

[3] Sui rapporti tra la "Loggia Nera" e la M.A.S. saranno fornite informazioni

in una futura pubblicazione del *Liber N.O.V.A.S. vel X-Y*.

[4] Si veda, a questo riguardo, l'interpretazione data dal regista Paul W. S. Anderson nel suo interessante film "*Event Horizon*" del 1997.

[5] Tecnicamente noto con la sigla "A.A.A.-2".

[6] "Macchie". Teologicamente, i dettagli perduti durante la creazione del Male, le scintille spente schizzate dal colpo del martello sull'incudine del "fabbro cosmico".

[7] Il Logos e "Manu", il suo Legislatore Primordiale, da cui anche "Manvantara".

[8] Alexandre Saint-Yves d'Alveydre (1842-1909) medico francese, principale fautore del concetto di "Sinarchia".

[9] L'individuazione dell'esatto momento di massimo addensamento della materia e dell'energia in un sistema-limite universale, al fine di "iniettare" in quell'istante il Procedimento dell'Anarchismo Spirituale.

DU BON USAGE DE L'ERREUR OU LE PARADOXE DU SAVOIR DANS *BOUVARD ET PÉCUCHET*

par STELLA MANGIAPANE

Le projet qui est à l'origine de *Bouvard et Pécuchet* est bien connu: en août 1872, quelques mois avant d'entreprendre sa longue recherche documentaire qui l'occupera jusqu'en juin 1874, Flaubert envisage son futur roman comme «une encyclopédie critique en farce» des savoirs de son temps[1]. Pour que la critique dénonce le «défaut de méthodes dans les sciences»[2], il faut en mettre en scène les erreurs ou les incohérences, pour que l'effet de farce se produise, il faut que les erreurs commises par les deux protagonistes soient comiques ou mêmes, souvent, qu'elles tournent au ridicule en montrant la bêtise des deux compères. Aussi quand Flaubert se met en quête de la somme d'informations dont il a besoin pour mener à bien son projet le fait-il en portant toujours un regard attentif sur les erreurs qu'il est possible de déceler dans les fondements épistémologiques des différentes disciplines, surtout quand ces erreurs dérivent de la divergence d'opinions entre les différents savants d'un même secteur. D'un autre côté, en rédigeant ses notes, il retient en particulier les conduites déconseillées et les fautes les plus communes soulignées par les spécialistes, qu'il prévoit déjà de transférer dans la fiction pour en tirer des effets plus ou moins drôles. Mais aussi, ensuite, pendant la rédaction du roman, les savoirs que Flaubert a rassemblés dans ses notes de lecture sont utilisés maintes fois dans une perspective inversée, c'est-à-dire pour faire agir les deux protagonistes d'une manière opposée à celle, correcte, établie dans les ouvrages de référence. À toutes les étapes de son travail, l'écrivain se sert donc de l'erreur pour

poursuivre son projet artistique et la pose comme fondement de la structure profonde de son roman.

Pour préparer le chapitre II consacré à l'agriculture, Flaubert est allé encore plus loin: comme l'atteste sa *Correspondance*, il questionne ses contemporains afin de connaître les erreurs les plus communes dans la pratique de l'agriculture. En particulier, il demande à l'agronome Jules Godefroy de lui préparer une synthèse des fautes que pouvaient commettre les deux parisiens une fois installés à la campagne[3]. Ce document, fondamental pour comprendre la démarche suivie par Flaubert pour parvenir à un «bon usage de l'erreur», se trouve dans les dossiers documentaires du roman[4]. Il s'agit de 16 pages auquel Godefroy a donné le titre de *Notes pour M. Flaubert. Des fautes que peuvent commettre deux parisiens qui veulent se livrer à l'agriculture*[5]. Quant à Flaubert, en le rangeant parmi les autres documents préparatoires du roman, il lui attribue une page de titre, de sa propre main, qui en révèle clairement la finalité génétique: *Déboires agricoles*[6]. Cette page liminaire annonce en effet déjà les transformations qui seront opérées sur les données documentaires par l'écriture de la fiction car les bévues que Godefroy mentionne à propos de l'agriculture seront dans plusieurs cas intégrées dans le récit en formation, parfois de manière transitoire, ce qui ne manque pas en tout cas de témoigner de l'intérêt que Flaubert leur porte. C'est donc seulement la connaissance des dossiers documentaires et des brouillons du roman qui permet de déceler les stratégies que l'auteur a suivies pour réaliser son projet littéraire et de comprendre dans quelle mesure l'erreur a été le fil rouge qui a guidé les procédés de textualisation de la matière fictionnelle. Le texte du roman ne nous donne, en effet, que le résultat final d'une démarche complexe, méthodique et constante, qui serait restée confinée dans la zone d'ombre du mystère de la création littéraire sans les précieux témoignages provenant des avant-textes du roman.

Vers la fin novembre 1874, quand Flaubert reçoit vraisemblablement le petit dossier de notes que Godefroy a préparé à sa demande, l'écrivain travaille au chapitre sur l'agriculture depuis quelques semaines[7]. Pendant ce temps, il a programmé une visite à une ferme modèle et pris des rendez-vous avec des spécialistes[8] ou reçu par lettre des informations dont il envisage de se servir[9]. Flaubert ajoute les notes de Godefroy à ses propres notes de lecture et il s'en sert surtout comme d'un repère pour disséminer dans son récit les fautes principales à attribuer aux deux bonhommes. La documentation préparatoire est constamment sur la table de travail de l'écrivain et il compose ses phrases en ayant toujours sous les yeux son dossier de note sur l'agriculture et en faisant aussi de temps en temps de nouvelles incursions dans les manuels de référence[10].

Tout d'abord, dans son dossier, Godefroy dresse une liste des démarches que les deux personnages devront entreprendre dans laquelle il est aisé de retrouver les éléments fondants de la structure du chapitre[11], le choix du terrain s'étant déjà accompli vers la fin du chapitre I:

> En partant de la donnée que vous m'avez indiquée : deux bonshommes, pouvant disposer d'une Centaine de mille francs, et voulant cultiver vers le milieu du règne de Louis-Philippe une terre quelconque, vos héros auront à se préoccuper 1° du choix d'un domaine. 2° de se substituer aux fermiers pour exploiter directement. 3° d'établir leur assolement. 4° de choisir le matériel agricole. 5° enfin de créer un troupeau pour faire des engrais.
> Il est entendu qu'ils lisent les ouvrages traitant de la matière, qui sont à cette époque: La Maison Rustique du 19e siècle, les annales de Roville, et les diverses publications de Mathieu de Dombasle, les œuvres de Gasparin, André Thouin, &ra.[12]

À part ces indications générales mais fondamentales, Flaubert a à sa disposition un document fiable qui, «loin de toute ironie, [...] expose les erreurs les plus vraisemblables que commettraient deux individus disposant de l'argent de Bouvard et Pécuchet, et instruits des connaissances de l'époque»[13]. L'écrivain lit attentivement ces pages et procède à l'habituel tri des informations, les traitant donc exactement comme les notes qu'il tire lui-même des manuels qu'il consulte: il souligne des phrases, met en relief des passages par des traits verticaux dans la marge gauche de la feuille, signale par des croix les détails qui pourraient être utilisés dans la fiction. C'est donc à partir de ces indices scripturaux à valeur génétique que nous allons analyser quelques exemples susceptibles d'illustrer comment s'opère le transfert des savoirs dans le roman, car il s'agit toujours de "savoirs" même si concernant l'erreur. Pour ce faire, nous aurons aussi recours aux informations provenant des brouillons de l'œuvre[14]. Les folios les plus intéressants pour notre analyse sont les folios 56r° à 66r° du dossier de Godefroy[15]: ils présentent en effet un statut particulier non seulement parce qu'ils portent les traces des nombreuses interventions de la main de Flaubert, qui mettent en scène la prévision de l'œuvre à venir, mais aussi parce que l'écrivain les a dotés d'une numérotation suivie, de 1 à 10, qui en fait donc une sorte de sous-ensemble particulièrement significatif.

Nous allons nous arrêter sur deux exemples qui concernent des questions importantes traitées dans le chapitre: la question des engrais et celle des machines agricoles.

Dans les fos 57r° et 58r° Godefroy explique, d'un côté, l'efficacité des nouveaux engrais employés dans les années '70 du XIXe siècle et qui étaient donc inconnus à l'époque où se déroule le roman et, de l'autre, l'insuffisance des engrais dont, en revanche, Bouvard et Pécuchet pouvaient se servir:

2.

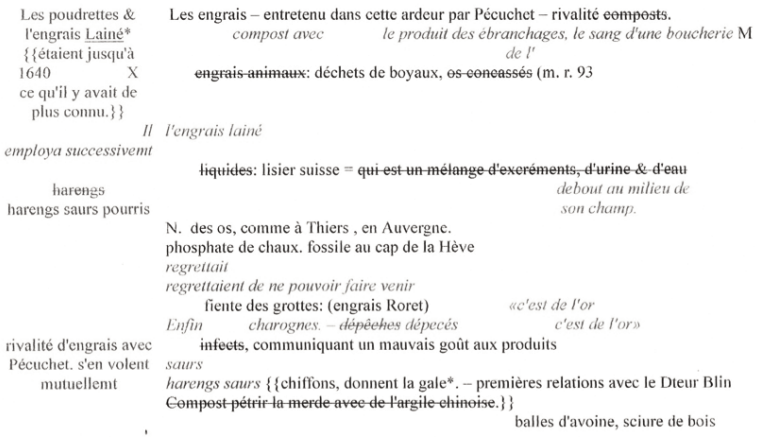
Mais, outre que l'on ne peut guère réussir que
dans des terres de bonne qualité, la théorie des
engrais complets était parfaitement ignorée
de 1830 à 1840, et en employant les poudrettes,
x l'engrais Lainé ou autres mélanges du même
genre, seules ressources connues alors, vos bonshommes
n'obtiendront que de piètres résultats.
Ces engrais, succédanés du fumier, excellents
en eux-mêmes, ne renferment pas tous les éléments
nécessaires à la vie des plantes; ils contiennent
surtout de l'azote et quelques matières organiques
dont la décomposition fournit un peu de carbone,
mais ils manquent presque complètement
d'acide phosphorique et de potasse; aussi, en
excitant la végétation des plantes sur lesquelles
on les répand, les forcent-ils à prendre dans le sol
tous les principes qui leur font défaut.
Comme ces principes sont enlevés avec la récolte
et qu'on ne les reconstitue pas la terre s'épuise
rapidement et la végétation devient précaire.
On ne peut tenir ce raisonnement à vos héros,
puisque la théorie est nouvelle, (je crois l'avoir

3

formulée le premier à propos de la culture de la canne
à sucre), on comprend qu'ils peuvent patauger
agréablement tout en employant les meilleurs
engrais, recommandés de leur temps.[17]

Dans le passage du chapitre consacré au «délire de l'engrais»[17], Flaubert retient toute cette idée de fond concernant les engrais connus dans la première moitié du siècle. En juin 1874, il a d'ailleurs pris d'autres notes sur la question des engrais en lisant le manuel des frères Landrin[19] et d'autres informations sur le même sujet se trouvent dans les notes que l'écrivain a tirées précédemment de la *Maison rustique du XIXe siècle*[20] et du *Cours d'a-*

griculture[21] de Gasparin. Mais la suggestion exercée par l'"engrais Lainé" – une suggestion d'ordre lexical, musical ou autre? – signalée par le fait que Flaubert souligne dans le document de Godefroy le syntagme et le met en évidence en ajoutant une croix dans la marge gauche, fait en sorte que la question des engrais débute dans les brouillons avec aussi la mention de cet engrais:


Les poudrettes & l'engrais Lainé* {{étaient jusqu'à 1640 X ce qu'il y avait de plus connu.}}
Il employa successivemt
harengs
harengs saurs pourris
rivalité d'engrais avec Pécuchet. s'en volent mutuellemt

Les engrais – entretenu dans cette ardeur par Pécuchet – rivalité ~~composts~~.
compost avec le produit des ébranchages, le sang d'une boucherie M
de l'
~~engrais animaux~~: déchets de boyaux, ~~os concassés~~ (m. r. 93
l'engrais lainé
~~liquides~~: lisier suisse = ~~qui est un mélange d'exeréments, d'urine & d'eau~~
debout au milieu de
son champ.
N. des os, comme à Thiers , en Auvergne.
phosphate de chaux. fossile au cap de la Hève
regrettait
regrettaient de ne pouvoir faire venir
fiente des grottes: (engrais Roret) *«c'est de l'or*
Enfin charognes. – ~~dépêches~~ dépecés c'est de l'or»
~~infects~~, communiquant un mauvais goût aux produits
saurs
harengs saurs {{chiffons, donnent la gale*. – premières relations avec le Dteur Blin
~~Compost pétrir la merde avec de l'argile chinoise~~.}}
balles d'avoine, sciure de bois

Ms g225 (vol. 2), fo 129[22]
[La transcription est la nôtre]

Et même si dans le texte final du roman l'engrais lainé n'est plus mentionné, les brouillons témoignent du rôle joué par le notes de Godefroy et, surtout, de la méthode de composition de l'écrivain qui, en entamant dans ce premier brouillon l'épisode, a évidemment mélangé des données provenant de sources différentes : les notes de Godefroy, celles tirées de la Maison rustique, comme Flaubert lui-même l'indique probablement pour retrouver plus facilement la page de notes dont il entend se servir («m. r. 93»)[23], et celles tirées du Manuel Landrin, dont la source est signalée par «(engrais Roret)»[24].

En ce qui concerne la question des machines agricoles, Godefroy donne de longues explications à l'écrivain à propos des objections des ouvriers contre l'emploi des nouveaux instruments

que le progrès a mis à leur disposition. En particulier, il mentionne les araires et les machines à battre le grain[25] et il raconte aussi sa propre expérience personnelle:

Matériel agricole

MMrs X et Y, en prenant possession ce*
leur domaine, trouvent un cheptel mort* un
matériel d'exploitation des plus primitifs.
X Les charrues sont de simples binots, très suffisants
pour le genre de culture usité dans la contrée
mais qui ne peut s'approprier au/x travail/ux qu'ils
veulent entreprendre; ils ont lu que la meilleure
charrue est l'araire, c'est celle qui oppose
le moins de résistance aux attelages (ce qui est
vrai) et leur premier soin sera d'en faire venir
une certaine quantité de la ferme de Rovelle où
on les construit fort bien. Comme conséquence
de leur désir de faire de vrais labours, ils deman-
deront le gros modèle – et ils arrivera ceci :
1° qu'il faudra trois chevaux au moins pour
labourer –
X 2° que les ouvriers du pays se refuseront à les
conduire, et en supposant même qu'ils consentent
à en faire l'essai, ils déclareront immédiatement[26]

6

qu'on ne peut labourer avec ces charrues. Qu'est-ce que
ces outils-là ? diront-ils, on ne peut pas seulement
appuyer un brin sur les mancheriots, c'est
vétilleux en diable, il n'y a pas moyen de les
tenir à raie comme nos charrues; ça entre,
ça sort sans qu'on puisse tenir l'entrure!
parlez-nous des charrues à rouelles, à la bonne heure –
(J'ai eu à combattre moi-même toutes ces objections et
je n'ai pu faire employer les araires qu'en démontrant
aux charretiers, mancherons en main, la manière
de les manœuvrer).
[...]

> Il en sera de même des autres instruments, herses, scarificateurs, extirpateurs etc, qui seront, à première vue, déclarés défectueux; rien n'est plus enraciné que la routine des ouvriers agricoles.
> Vers cette époque on voit apparaître dans quelques fermes des machines à battre le grain.[27]

Flaubert se servira de ces informations pour élaborer le bref épisode des machines agricole et décrire synthétiquement l'attitude du charretier de Bouvard; l'épisode personnel raconté par son correspondant sera en revanche exploité, pour en tirer un effet comique, dans l'image de Bouvard qui, contrairement à Godefroy, n'est pas capable de faire marcher l'araire:

> Il crut bon de renouveler son matériel. Il acheta un scarificateur Guillaume, un extirpateur Valcourt, un semoir anglais et la grande araire de Mathieu de Dombasle. Le charretier la dénigra.
> – «Apprends à t'en servir!»
> – «Eh bien, montrez-moi!»
> Il essayait de montrer, se trompait, et les paysans ricanaient.[28]

Les brouillons du passage attestent en outre que plusieurs détails fournis par Godefroy ont été employés à certains stades de l'élaboration du roman même si pour finir Flaubert a décidé de les éliminer, parvenant à une narration essentielle, dont le ton presque neutre fait ressortir encore plus efficacement le côté ridicule des tentatives du pauvre Bouvard.

Parmi les cinq rédactions de ce passage qui précèdent le manuscrit dit définitif, nous présentons le deuxième brouillon dans lequel, selon la méthode de travail de Flaubert, l'écriture se détend avant de commencer le chemin inverse et progresser vers une synthèse extrême. En effet, dans ce folio on trouve le nombre le plus élevé de détails, termes et phrases entières provenant des notes de Godefroy, dans la plupart des cas les mêmes que Flaubert a soulignés dans les pages de notes de l'agronome: «binots», «araire»,

«il faut trois chevaux pour labourer», «vétilleux», «mancherots», «tenir à raie», «ça entre, ça sort sans qu'on puisse tenir l'entrure», «machine à battre le grain»:

Bouvard et Pécuchet - Brouillons, vol. 2, folio 135.

~~29~~* 30

{{ *à cause* se vendit fort mal, ayant ~~la réputation de sentir fort~~ ~~mauvais~~ de l'odeur qu'il avait ~~à cause*~~ et ~~infect. le il le vendit~~ difficilement

{{ *Cependant* *moins* ~~*Malgré cela ... [illis.] ...*~~ Le rateau à cheval *mis et dans* Le colza crût ~~chétive~~/tif, l'avoine ~~meilleure~~ *rateaux à ~~les~~/chevaux qui –* *médiocre ~~[illis.]~~/[illis.]** le trèfle, ~~faute d'humidité~~, rate. – & le blé ~~toujours médiocre très médiocre~~ *une* *c'est que* *était* ~~*productive qu'' (M. r. 2 note)*~~ chose singulière, la butte enfin épierée moins qu'auparavant.

tout à plus ~~*un peu*~~

l'extirpateur de Valcourt à 5 socs. le scarificateur Guillaume à 5 coutres. *nouveau* un semoir ~~anglais de Sufforth*~~. *nouveau* un .. [illis.] .. (~~pr [illis.]* des [illis.]~~ (Casanova

s'en prenant à *il acheta des paroises* X X X* il crut que cela venait de son matériel remplace les binots *& remplaça les binots* *fait venir** par l'araire, – ~~le grand modèle~~ de Rovilly : ~~mais il faut trois~~ *ce gd mod qui exige 3 ch. & coûte 800 fr.* *en diable* ~~chevaux pr labourer~~. les gens refusent de s'en servir « c'est vétilleux, ~~on~~ *qu'il ~~[illis.]~~/ne* pouvait* *..[illis.]..** *prétendant que c'était* ~~ne peut [illis.]*~~ appuyer sur les mancherots, ~~& tenir à raie, ça entre, ça sort~~ *& avait du mal à* ~~*et qui qu'il était impossible*~~ *rougissait jusqu'aux oreilles** ~~sans qu'on puisse tenir l'entrure~~ » ~~machine à battre le grain~~ * fut ~~[illis.]~~ & passable

— « c'est que ~~[illis.]~~ ~~vous ne savez pas~~ ~~*vous en servir disait*~~

le garder *comment s'y prendre* ~~– on labour*~~ – ~~paroises. — M r. 231~~ restait devant* penaud il rougit *B. en se lançant dans des explications* *au milieu* *qui** *cercle de paysans [illis.] qui* *répondait le charretier.* *ricanaient* *sachant* *autour de lui*

le charretier répondait : Eh bien montrez-nous » B. ne ~~pouvant pas montrer~~.

Tous les instr. furent . ~~Ainsi de tout~~, une machine à battre ... brisée *délaissés** *fut démolie intentionnell** ~~les paysans se refusent à tous les progrès~~. . ~~Tâche de leur faire faire~~ *des cordes avec du chanvre. carder* la laine* *tresser des nattes, – faire des balais avec le brindilles* *impossible*

Ils se refusaient à tous les progrès ~~des~~ ouvrages, pr occuper les veillées d'hiver, ~~impossible~~. Ils roupillent

« c'est l'usage du pays » *B. tâchait d'être joyial pr les*

[Transcription de Nicole Caron][29]

Passer en revue les savoirs du XIXe siècle et les exposer par le biais des erreurs commises par les deux protagonistes du roman en parvenant ainsi à une critique fondée sur la farce: voilà un projet ambitieux mais qui n'a pas découragé le grand écrivain. Comme le remarque Jean Gayon, et comme le montrent les deux exemples analysés, c'est aussi grâce aux apports de la documentation «moderne, qui remet à sa place celle utilisée tantôt bien, tantôt mal par Bouvard et Pécuchet»[30] que les insuffisances des savoirs sont dé-

voilées et que l'écrivain parvient à faire, en vue de la réalisation de son dernier chef-d'œuvre, un bon usage de l'erreur.

[1] G. Flaubert, *Correspondance*, éd. J. Bruneau, Gallimard, Paris, «Bibliothèque de la Pléiade», 1998, t. IV, p. 559. Dorénavant, toutes les citations de la *Correspondance* se réfèrent à cette édition et seront indiquées par *Corr.* suivi du numéro du tome et de la page.

[2] *Corr.*, V, p. 767.

[3] Cf. *Corr.*, IV, p. 885.

[4] L'édition des dossiers documentaires de *Bouvard et Pécuchet* est disponible en ligne: G. Flaubert, *Les dossiers documentaires de Bouvard et Pécuchet*. Édition intégrale balisée en XML-TEI des documents conservés à la bibliothèque municipale de Rouen, accompagnée d'un outil de production de «seconds volumes» possibles, sous la dir. de Stéphanie Dord-Crouslé, 2012, http://www.dossiers-flaubert.fr. Nous avons nous-même effectué le déchiffrement et la transcription diplomatique du dossier *Agriculture et Jardinage*, 85 feuillets, Ms g 226-1 fos 1r, 2r, 10r à 35v et 39r à 70r (http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_001__r____-trud et suiv.).

[5] Ms g226 (vol. 1) fo 51r° (http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_051__r____-trud).

[6] Ms g226 (vol. 1) fo 50r° (http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_050__r____-trud).

[7] Cf. *Corr.*, IV, p. 875-877.

[8] Cf. Corr., IV, p. 878.

[9] Cf. Corr., IV, p. 881.

[10] Cf. à ce propos S. Mangiapane, *Des mots du savoir aux mots de la fiction. Le lexique de l'agriculture dans le chapitre II de Bouvard et Pécuchet*, in *Revue Flaubert*, n. 13, 2013, http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=124. Voir en particulier le paragraphe «Des mots "volés" à l'écriture de la fiction: l'exemple de l'arboriculture».

[11] «Les notes attribuées à Jules Godefroi, ignorées par les commentateurs de Flaubert, sont passionnantes. Elles nous donnent en fait le scénario caché qui domine toute la partie du roman consacrée à l'agriculture», J. Gayon, *Agriculture et agronomie* dans *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert, in *Littérature*, n. 109, 1998, pp. 71.

[12] Ms g226 (vol. 1), fo 51r° (http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_051__r____-trud)

[13] J. Gayon, *Op. cit.*, p. 64.

[14] Les brouillons de *Bouvard et Pécuchet* ont fait l'objet d'une édition électronique en ligne: G. Flaubert, *Les manuscrits de "Bouvard et Pécuchet", Édition intégrale des manuscrits de "Bouvard et Pécuchet"* sous la direction de Yvan Leclerc, http://flaubert.univ-rouen.fr/bouvard_et_pecuchet/index.php. Nous avons-nous-même déchiffré et transcrit 13 feuillets de brouillons (Ms g225, vol. 1, fo 17v; vol. 2 fos 123, 124, 126, 127, 136v, 125, 125v, 128, 145v, 129, 130, 131).

[15] Ms g226 (vol. 1), fos 56 à 66 (http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_056__r____-trud et suiv.).

[16] Voir http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_057__r____-trud

[17] Voir http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_058__r____-trud

[18] «Excité par Pécuchet, il eut le délire de l'engrais. Dans la fosse aux composts furent entassés des branchages, du sang, des boyaux, des plumes, tout ce qu'il pouvait découvrir. Il employa la liqueur belge, le lisier suisse, la lessive Da-Olmi, des harengs saurs, du varech, des chiffons, fit venir du guano, tâcha d'en fabriquer – et poussant jusqu'au bout ses principes, ne tolérait pas qu'on perdit l'urine; il supprima les lieux d'aisances. On apportait dans sa cour des cadavres d'animaux, dont il fumait ses terres. Leurs charognes dépecées parsemaient la campagne. Bouvard souriait au milieu de cette infection. Une pompe installée dans un tombereau crachait du purin sur les récoltes. À ceux qui avaient l'air dégoûté, il disait: "Mais c'est de l'or! c'est de l'or." – Et il regrettait de n'avoir pas encore plus de fumiers. Heureux les pays où l'on trouve des grottes naturelles pleines d'excréments d'oiseaux ! Le colza fut chétif, l'avoine médiocre ; et le blé se vendit fort mal, à cause de son odeur. Une chose étrange, c'est que la Butte enfin dépierrée donnait moins qu'autrefois.», G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet, avec des fragments du «second volume», dont le Dictionnaire des idées reçues*, éd. S. Dord-Crouslé avec un dossier critique, Paris, Flammarion, «GF», 2011, p.81. L'édition de 2008 est aussi disponible en ligne: http://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/bouvard_et_pecuchet.php

[19] Pour la datation de la prise de note, cf. G. Flaubert, Carnets de travail, Édition critique et génétique établie par P.-M. de Biasi, Paris, Balland, 1988, p. 258. Pour les notes, voir Ms g226 (vol. 1), fos 31r° à 32r° (http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_031__r____-trud et suiv.). Ces notes sont tirées de E. et H. Landrin, *Nouveau Manuel complet de la fabrication et de l'application des engrais animaux, végétaux et minéraux ou Traité théorique et pratique de la nutrition des plantes*, Paris, Librairie Encyclopédique de Roret, 1864.

[20] Voir http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_015__r____-trud et suiv.

[21] Voir http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_020__r____-trud et suiv.

[22] Voir http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?corpus=pecuchet&id=7003

[23] Voir Ms g226 (vol. 1), fo 15r° (http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-

g226_1_f_015__r____-trud).

[24] Voir Ms g226 (vol. 1), fo 31r° (http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_031__r____-trud)

[25] Cf. Ms g226 (vol. 1), fos 60r°à 62r° (http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_060__r____-trud et suiv.)

[26] Ms g226 (vol. 1), fo 60r° (http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_060__r____-trud

[27] Ms g226 (vol. 1), fo 61r° (http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_061__r____-trud)

[28] G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, op. cit., p. 81.

[29] Voir http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?act=i&tr=1

[30] J. Gayon, *Op. cit.*, p. 73.

LA QUÊTE DES *NOURRITURES TERRESTRES* À L'AUBE DU XXe SIÈCLE

par FRANCO DE MEROLIS

Ce n'est pas sans raison que le poète se retire souvent dans son privé lorsqu'il ne trouve pas des points de repère valables parmi ses semblables, ou qu'il ne partage pas les valeurs que la communauté de son époque exprime. La solitude, d'où peut jaillir le lyrisme, n'est pas toujours profitable si elle n'est pas vécue au sein de la nature, qui reste la seule vraie interlocutrice, capable d'alimenter la sensibilité poétique pour créer lyrisme et musique, art et littérature.

En effet, le rapport dialectique entre l'homme et la nature a de tout temps représenté un motif de création artistique, source de vie et d'inspiration. Pour s'en tenir à la formation de l'Europe moderne, depuis le Moyen Âge jusqu'à l'aube du XXe siècle, il est indispensable de considérer l'importance du Christianisme et l'influence qu'il a eue sur les formes divines discernables dans la nature. Dieu a créé toute chose et la divinité est prévisible dans la création, elle nous parle avec son langage symbolique et mystérieux[1]. Le *clericus* médiéval possédait aussi, entre autres, la capacité de déchiffrer ces symboles pour ses semblables, religieux et laïcs, d'en révéler la vérité et de l'illustrer aux *laboratores* et aux *bellatores*. En ce temps-là, la notion de vérité absolue reflétait aussi la notion d' "être divin"[2].

À la Renaissance, en vertu de la conception géocentrique et anthropocentrique de l'univers, l'homme devient le "seigneur" de la nature et l'équilibre qui s'établit entre microcosme et macrocosme fait la félicité de l'homme et préfigure, d'après le néo-platonisme, la recherche de l'harmonie entre l'homme et le ciel,

l'obtention de la perfection. Il s'ensuit le culte de la beauté du corps humain et l'harmonie de ses proportions ne peut que refléter la pureté de l'esprit. Dans le voyage, au-delà de l'intérêt pour la découverte de nouveaux mondes, est contemplée aussi la recherche du paradis[3].

Le style baroque, à la suite des découvertes scientifiques qui bouleversent l'ordre de l'univers et engendrent troubles et angoisses, oblige à reconsidérer la situation de l'homme dans la création. Les analyses s'avancent jusqu'*au fond du cœur*, l'homme a encore plus besoin de la présence rassurante de la nature. On élabore, pour la joie des yeux et la sérénité de l'esprit, de vastes parcs, comme celui de Versailles, où la disposition rationnelle des parterres dans leur espace avec les fleurs bien rangées au juste endroit, secondant la gradation et le mariage des couleurs par rapport au cycle des saisons, manifeste clairement la volonté de l'homme de dominer les lois naturelles.

Au siècle des lumières, la nature va prendre des aspects plus complexes, résumant presque l'histoire humaine, représentant ses temples et ses mythes passés, pièces archéologiques et témoignages des mythes démolis et désormais inoffensifs de l'âge païen. Et l'on pense alors au jardin *à l'anglaise*, à celui qu'a conçu Lancelot Brown, qui, persuadé qu'on pouvait adapter les formes naturelles à la volonté et à la sensibilité de l'être humain, le considérait à l'instar d'un texte littéraire où l'on pouvait insérer des signes de ponctuation. En effet, il disposait de petits temples, des ruines d'anciens palais, des restes variés aux endroits les plus indiqués, et il formait aussi des coteaux, des chutes d'eau et des torrents. Cette disponibilité de son esprit lui a valu le surnom de "Capability Brown"[4].

Peut-être va-t-on préparer le jardin romantique en contrechant ou en représentation des états intérieurs? Au fond, le voyage a représenté depuis toujours une curiosité, un plaisir des yeux, la recherche du paradis, mais aussi la découverte de soi[5].

En effet, la sensibilité romantique, en raison de la forte pulsion du sentiment qui désormais pressait contre la couche rationnelle imposée pendant des siècles à l'individu, essayant de soulager, d'apaiser les doutes lancinants vécus dans une profonde et mélancolique solitude, dans le *spleen* le plus amer, a voulu s'approprier de nouveau la nature, dans le besoin de communiquer avec la vraie réalité qui se cachait sous les apparences. Dans la *Ve Promenade*, Rousseau, herborisant solitaire sur l'île de Saint-Pierre et stimulé par le mouvement et le son du flux et reflux des vagues sur le bord du lac, sentait que son cœur battait *à l'unisson* avec le cœur de la nature elle-même. C'est alors qu'il a éprouvé la sensation réelle de communiquer avec l'âme de la nature, tout en étant parfaitement autonome, et même d'atteindre l'Absolu, comme Dieu[6].

Les artistes du XIXe siècle sont toujours rentrés sous l'égide rassurante de la Raison et de la Vérité, bien qu'ils aient été souvent particulièrement disponibles aux fuites dans le *rêve* romantique, accueillant les évasions dans l'irrationnel comme une condition inaliénable de la vie. La Vérité religieuse, révélée et absolue, qu'on ne peut qu'accepter sans jamais discuter, est un acte de foi qui, si l'on veut, fait partie d'une conception métaphysique, en dehors et au-delà de n'importe quelle condition expérimentale. On a cru possible même la Vérité scientifique, c'est-à-dire l'existence d'une loi unique régulatrice de l'univers. Les découvertes que la science permet de réaliser, au fur et à mesure que le progrès avance, ne sont que de petites étapes nécessaires pour atteindre le but final. Le positivisme, donc, a nourri des attentes, soulevé l'enthousiasme chez les hommes de science et de lettres. Cependant, dans l'homme loge aussi le germe du doute, et il est si fort, chez quelques-uns, qu'il pousse à opérer des analyses jusqu'au fond des choses, à évaluer par des méthodes expérimentales, par des estimations et des critères logiques, l'existant. Au fur et à mesure que les recherches avancent, les structures, qui justifiaient les fonde-

ments des *Éléments* d'Euclide, considérés au cours des siècles «l'espressione più elevata della ragione umana, il modello a cui ci si doveva ispirare per esporre una qualsiasi trattazione in forma esente da dubbi»[7], subissent un effondrement définitif. On accepte de moins en moins la *Vérité* placée sous une loi unique, absolue, qui guide le monde, mais on reconnaît, surtout après les déceptions soulevées par les résultats de la science positiviste, qu'il existe plus de vérités, relatives, modifiables suivant les époques et les esprits. Sensible aux attentes de son époque, Miguel de Unamuno se demandait si la vérité «il faut la vivre, ou bien la comprendre?»[8]. André Suarès semble répondre à cette question: «J'aspire à vivre, et non à vos trois vérités et demie»[9].

Dans l'*Envoi* qui termine *Les Nourritures Terrestres*, en 1897, Gide-Ménalque s'adresse à Nathanaël, l'invite chaudement à ne pas se considérer son élève et à brûler en lui "tous ses livres", car à présent il a appris à cueillir la *ferveur* de la vie: «Nathanaël, jette mon livre; ne t'y satisfais point. Ne crois pas que *ta* vérité puisse être trouvée par quelque autre; plus que tout, aie honte de cela. Si je cherchais tes aliments, tu n'aurais pas de faim pour les manger; si je te préparais ton lit, tu n'aurais pas sommeil pour y dormir. Jette mon livre; dis-toi bien que ce n'est là *qu'une* des mille postures possibles en face de la vie. Cherche la tienne [...]»[10].

Gabriele D'Annunzio sent l'attraction du mystère, et la vie, œuvre magique, s'enrichit, à son avis, d'autant plus quand on s'écarte de la raison, en dépit des lois apparentes[11]. Le poète italien est convaincu, et la lecture du roman *Trionfo della morte* le manifeste, que l'intelligence ne perçoit que la surface de la réalité, sous laquelle vivent et frémissent d'autres profondeurs. Quelques-uns s'exclament que non seulement la Vérité religieuse n'est pas logiquement acceptable, ainsi que le dogme indiscutable, mais en plus que "Dieu est mort". Le malheur approche. L'angoisse s'empare de l'homme bien avant le début du XXe siècle. On parle donc de

décadence, de crise des valeurs et des certitudes. Une sérieuse, grave tendance au scepticisme, comme on voit, commence à se frayer un chemin et le passage du scepticisme à l'irrationalisme ne rencontre point d'obstacles, et il est plus aisé de contester la valeur même de vérité de la science et donc de la raison. Le nihilisme que Nitzsche annonce, avec "la mort de Dieu", signifie que les valeurs suprêmes perdent toute valeur[12].

La foi religieuse devient une conquête quotidienne de la part des protagonistes des œuvres d'auteurs catholiques, qui se consomme dans une lutte terrestre, douloureuse, souvent dramatique, entre le Bien et le Mal, pas des entités distinctes et séparées, mais qui opèrent au même moment dans les individus. Paul Claudel, Charles Péguy, François Mauriac, Georges Bernanos, ou en Angleterre, entre autres, Graham Green et Evelyn Waugh, poussent leurs personnages dans l'aventure et la fatalité de la vie, à la recherche du salut parmi des obstacles et des événements tragiques de tout type dans lesquels s'enfoncent très souvent les âmes dégradées et même violentes.

L'homme du XXe siècle n'a pas bâti ses parcs et ses jardins pour la joie des yeux ou du cœur, mais il est entré dans le parc. De même il n'a pas imaginé des systèmes au plus haut degré, au contraire, il n'a plus accepté des points de repère communs et des valeurs affermies dans lesquels se reconnaître. Chacun a cherché sa propre voie, a brisé les limites, s'est introduit dans le parc avec son être tout entier, a savouré le plaisir en se réjouissant enfin des joies qu'un jardin est à même de procurer, s'est plongé dans les eaux froides des petits lacs. Il s'est enivré, donc, de parfums et de couleurs, mais il a aussi pénétré, pour en découvrir les mystères et, au moins, une porte de sortie, dans les petits bois des faunes et des nymphes du temps jadis, et dans les labyrinthes.

En refusant le formalisme académique de la tradition picturale et toute forme de rhétorique, les peintres impressionnistes, Renoir,

Degas, Pissarro, Sisley, sur la foulée de Monet et de son *Impression-Soleil levant*, inaugurent la peinture du *plein air* et disposent, à la recherche de la pleine liberté stylistique, leur chevalet sur le bord de la Seine, ou bien au milieu des champs éblouis par le soleil, pour y cueillir les effets changeants des reflets et des couleurs, des atmosphères que les aspects quotidiens de la vie suscitent dans l'esprit de ces artistes. Si l'adolescent Arthur Rimbaud s'évade du climat étouffant de Charleville, aime dormir *à la belle étoile* où il peut jouir «des gouttes de rosée» sur son front, et réussit même à embrasser *l'aube d'été*, Claude Monet ne peut saisir les couleurs et la fraîcheur de la vie et les tremper dans son œuvre, en complète fusion, renfermé dans son atelier. Au journaliste Émile Taboureux, qui le rencontrait, au mois d'avril 1880, pour l'interviewer pour *La Vie Moderne*, et lui demandait de voir son atelier, Monet répondit: «Mon atelier! Mais je n'ai jamais eu d'atelier, et je ne comprends pas qu'on s'enferme dans une chambre", et indiquant du doigt la Seine et la campagne: «Voilà mon atelier». C'est dans ce geste et dans cette phrase que l'on peut comprendre la vérité de son œuvre et sa façon de travailler en liant étroitement réalité et peinture[13].

Dans la musique, l'impressionnisme a eu ses innovateurs, qui rompent avec la tradition précédente, exprimant des sensations originales et évanescentes, refusant les contours pour estomper les images et les rendre impalpables, précieuses. Des titres de morceaux de musique, surtout chez Claude Debussy, s'inspirent des aspects de la réalité quotidienne; chez lui, les moments les plus délicats de la nature évoquent même des parfums et des raffinements d'expressions qui s'opposent à la grandiloquence composante de Wagner. La musique composée pour *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé correspond exemplairement à ces atmosphères sensuelles et morbides. En outre, il ne faut pas oublier les titres assez extravagants de Satie, un musicien, certes, irrespectueux à l'égard des compositions conventionnelles de quelques années au-

paravant et qui étaient bien intégrées dans des procédés préétablis.

Les dernières années du siècle ont vu apparaître plusieurs typologies artistiques, comme l'*Art Nouveau* qui a remporté un brillant succès grâce à ses lignes fluides et inattendues, exprimant une élémentaire force vitale, créative et très originale, donc révolutionnaire. D'art figuratif du début, bien représenté par Gustav Klimt et son groupe d'amis autrichiens[14], il devint, surtout grâce à la *Maison de l'Art Nouveau* de Bing, ouverte à Paris en 1895, "art appliqué", *liberty* en Italie, conformant sa marque esthétique à diverses formes d'art, y compris les objets.

L'artiste du XXe a parcouru en long et en large le parc de la vie, il s'est adonné à tout type d'aventure et de recherche, il n'a même pas négligé de s'insinuer, à bon escient, *au fond du cœur*, dans son inconscient, y découvrant, enfin, un immense monde submergé. Avant que le siècle passé ne commence à vivre une profonde désorientation, une situation de gêne, provoquée par l'effondrement de la confiance à l'égard du positivisme, était déjà latente dans les consciences et commençait à miner les certitudes élaborées au cours des siècles, et que la génération précédente avait bien gardées. La poétique en vogue pendant la période décadente et symboliste avait déjà érodé cette confiance dans l'intellect et préparait l'anti-intellectualisme du XXe siècle. En ouvrant les portes aux intuitions et aux instincts, elle se confie à la réalité de la vie quotidienne, aux aventures, et, donc, aux ferveurs de l'action. La vraie vie est une autre histoire par rapport à celle qu'on raconte dans les livres et les encyclopédies. L'idée et la conception du centralisme européen s'affaiblissent, on désire vivre une vie plus digne, meilleure, et une certaine aisance était à la portée de tout le monde: la grande émigration vers les Amériques commence à bord d'énormes transatlantiques.

Entre-temps, les nationalismes flambent dans chacun des pays européens. L'interventionnisme consent aux esprits d'épancher

leurs instincts refoulés, de s'ouvrir aux revendications mal apaisées, de satisfaire les haines féroces. Un coup de pistolet donne lieu, avec l'enthousiasme de nombreux intellectuels, à la première guerre mondiale. Une guerre moderne et désastreuse, avec des morts par millions, y compris ceux qui l'avaient tant désirée.

Le racisme, trempé encore de haine pour "l'autre", nourrit le barbare et cruel nazisme, qui conduira l'Europe à la destruction et à la ruine économique et morale. Paul Valéry avait alerté sa génération sur le danger allemand[15]. Le communisme soviétique avait voulu constituer un monde fondé sur des règles précises et des vérités imposées, dans lesquelles les revendications séculaires de justice et d'égalité de peuples, depuis toujours soumis, pouvaient trouver satisfaction. Cette idéologie n'a pas résisté aux épreuves expérimentales que la vie réelle impose. Nonobstant la dictature, ce monde, dont tant de peuples attendaient beaucoup, est implosé. La réalité de la vie, avec toutes ses multiples et infinies facettes, est bien plus complexe et ne peut être gouvernée par une vérité absolue et axiomatique, bien que celle-ci soit érigée en système idéologique. Il faut souligner que tout système idéologique, en forçant la réalité et le quotidien à entrer dans un cadre conceptuel préconçu, démontre que l'idéologique possède un degré de parenté avec l'imaginaire[16], tandis que la vie, la "vraie", demande d'autres réponses, qui peuvent changer *in itinere*.

Le XXe siècle, du reste, était à la recherche de joies éphémères que procurait la société représentée dans le théâtre du *vaudeville*, qui s'était excitée avec la musique et l'exhibition célébrant la sensualité du *Can-Can* et de ses désinvoltes danseuses, immortalisées par le pinceau de Toulouse-Lautrec, entre la fumée et l'absinthe[17]. Des poètes préparés et annoncés par le *spleen* désespéré de Baudelaire[18], vainement en quête d'une sortie de la prison de la vie, passaient du chant langoureux et saturnien de Verlaine aux dérèglements et aux descentes aux enfers d'un halluciné Rimbaud, à

la poésie intellectuelle et pure du poète de l'absolu, Mallarmé, maître de tant de disciples du XXe siècle. Les adeptes des groupes qui se reconnaissent dans les *fumistes* et les *zutistes "fin de siècle"*, qui font partout fureur grâce à leur comique enclin à dégrader les règles et les conventions de tout type, feront de la ville de Paris la capitale du rire[19]. Dépourvus de points de repère, ils expriment une sorte de mépris pour tout accompagné d'un rire insensé et fou, qui éclate sans aucun motif précis et qui imprègne Paris. Riant sous leur barbe, «I fumisti della *Belle Époque* passano il testimone ai loro successori del XX secolo»[20].

En 1898, Eugène Ducretet installait l'antenne d'un poste de radio sur la Tour Eiffel qui permettait la première communication radio-électrique en ville et les citoyens pouvaient bénéficier d'auditions collectives. La Tour Eiffel, la plus haute antenne du monde entier, fondait ainsi une nouvelle et moderne communauté urbaine. La fragilité de l'ordre bourgeois est annoncée, la même année, par les premiers contes de Thomas Mann, *Der kleine Herr Friedemann*. Insérés dans l'ambiance décadente, dans l'inguérissable contraste entre l'intellect et la vie réelle, ces textes annoncent ce que l'écrivain allemand décrira dans le roman *Buddenbrooks*: la fin de trois générations d'une riche famille commerciale de Lubeck, ruinée peu à peu par des désastres financiers et minée par des mariages mal arrangés. La fin du dernier rejeton, Hanno, et la mort d'Adrian Leverkühn, personnage du *Doktor Faustus*, sombré dans la démence la plus aiguë, symbolise la défaite ignominieuse d'une nation tout entière, l'Allemagne[21].

Pourtant, on avait vu apparaître des idées et des sentiments assez nouveaux à l'aube du siècle, même si la tentation de démystifier pour mystifier de nouveau persistait. C'était là les conditions qu'on retrouvait dans tous les pays de l'Europe moderne. En 1905, on annonce les premières nouvelles du "relativisme" d'Einstein. Le cinématographe des frères Lumière remporte tout de suite un

grand succès et les images fixes depuis toujours se mettent enfin en mouvement. Juste comme les premières automobiles. Il ne faut pas oublier que le siècle, qui vient de terminer son cours, a été aussi le siècle des avant-gardes, et que la notion de vitesse est axé le Futurisme de Marinetti. On veut tout, et tout de suite, même s'il faut avoir recours à la violence. L'émancipation de la femme est une conquête du siècle passé et on comprend la nécessité de l'action des courageuses "suffragettes". Avec ténacité, on essaie d'assurer à l'homme même le vol, comme les oiseaux, réalisant le rêve de Léonard de Vinci grâce aux premières, folles tentatives de l'aviation. La peinture délaisse, au fur et à mesure, les formes figuratives en faveur de l'abstraction. On proclame "la faillite de la science", mais on a horreur aussi d'une connaissance encyclopédique. Les déçus sont trop nombreux, ils ne se sentent plus attirés par les points de repère de la tradition qui avaient tous, ou presque, fondé leur existence sur l'indiscutable validité de la raison et des analyses opérées en son nom.

La vie, la vraie qu'on vit et qu'on connaît dans l'expérience, et non pas celle qu'offrent les romans ou les livres d'histoire, est trop complexe et fuyante pour qu'on puisse la retenir et la comprendre pleinement. On est quand même sûr qu'il n'y a plus de freins à la conquête de la pleine liberté, dans le monde et dans soi-même. On obtient la fission de l'atome, ainsi que celle du moi en psychologie, opérée tout d'abord par Alfred Binet et ensuite par Luigi Pirandello. En 1884, William James décrivait scientifiquement ses résultats sur "le flux de conscience" dans la revue *Mind*, puis dans ses *Principes de Psychologie* de 1890[22]. L'homme, donc, grâce à la découverte de l'inconscient, sent qu'il possède en lui-même un monde inexploré et sans fond, que la psychanalyse, avec Freud – qui va poursuivre l'œuvre de James –, se charge d'explorer et de porter en pleine lumière. C'est à ces profondeurs que vont puiser Marcel Proust, pour sauver de l'érosion du temps ces trésors que

la mémoire involontaire a mis en lumière, et James Joyce qui entend repérer, en *Ulysse*, la quintessence de la vie, de même qu'on extrait les diamants de la gangue.

Les surréalistes se laisseront tenter et pourvoiront à se munir d'une torche afin d'éclairer des vérités cachées aux coins les plus secrets de l'âme humaine. Si le Narcisse baroque «contemple dans sa fontaine un autre Narcisse qui est plus Narcisse que lui-même et cet autre lui-même est un abîme»[23], le Narcisse du début du siècle s'abandonne à l'impulsion de plonger dans ces eaux pour en dévoiler enfin les mystères. Quand on découvre les délices de la vie, les sources des "nourritures terrestres", et qu'éclate le désir de joies immédiates, sensuelles et esthétiques, que la seule spontanéité peut donner, on comprend que cela est possible au moment où l'on annule les freins inhibiteurs de l'éthique et de la culture traditionnelles. La sincérité, même la plus éclatante, est une vertu irremplaçable pour les enfants du nouveau siècle.

Sur le sillage du *voyage en orient* romantique, pourtant avec d'autres intentions et perspectives, plusieurs écrivains s'adonnent à une littérature du *voyage* réellement vécu; que l'on pense, entre autres, à l'œuvre de Pierre Loti. En Afrique, pays exotique et aventureux par excellence, André Gide ressent une forme de plaisir sensuel et invincible qu'il décrit, dans *L'Immoraliste*, d'une manière exemplaire, dans la fervente recherche d'une vérité personnelle et hautement authentique[24]. Un matin du mois d'avril, Gide-Michel découvre une source qui coule entre les roches jusqu'au bassin d'eau très pure, plus profonde au point où déferle la cascade. Trois jours durant, il en contemple, plein de soif et de désirs, le fond limpide que les rayons du soleil pénètrent et éclairent. Pour un esprit assoiffé de vitalité et anxieux de communiquer avec la nature, avec ses odeurs et ses parfums, l'appel est trop fort pour y résister. Le nouveau Narcisse est prêt, non pas pour se perdre, mais pour retrouver le sens et la saveur de la vie; et enfin, le troisième jour,

il avoue: «j'avançai, résolu d'avance, jusqu'à l'eau plus claire que jamais, et sans plus réfléchir, m'y plongeai d'un coup tout entier. Vite transi, je quittai l'eau, m'étendis sur l'herbe au soleil. Là, des menthes croissaient, odorantes; j'en cueillis, j'en froissai les feuilles, j'en frottai tout mon corps humide, mais brûlant. Je me regardai longuement, sans plus de honte aucune, avec joie. Je me trouvais, non pas robuste encore, mais pouvant l'être, harmonieux, sensuel, presque beau»[25]. Sur les mêmes sensations semble procéder, comme une saine et vitale réponse à Michel-Gide, Morgan Forster quelques années après, en 1908, avec son *A Room with a View*, porté à l'écran de cinéma par le metteur en scène James Ivory, qui a su bien représenter un aspect inaliénable, le *ductus* d'une époque: quelques personnages anglais, parmi lesquels un prêtre, se déshabillent complètement et plongent, tous ensemble, avec gaieté, dans un petit bassin. Le dieu Pan n'a donc pas disparu, si D. H. Lawrence se livre, en révolte contre sa mère, comble de préceptes sévères de la religion, aux dieux de l'instinct et de la sensualité, à des forces mystérieuses dispensatrices de joies dionysiaques, charnelles.

En conclusion, les déceptions ont été trop nombreuses et risquent d'étouffer l'homme du siècle dernier, qui sait, d'autre part, qu'il est en train de vivre des moments exceptionnels et uniques, et, au fond, enthousiasmants. On doit explorer, donc, de nouveaux chemins, au-delà de n'importe quelle éthique et dans l'agitation de la curiosité, enfin ravivée. Apollon se retire en bon ordre; Dionysos, finalement, apparaît rassurant et occupe l'espace tout entier libre, vital. Avec quelque exception. Paul Valéry célèbre un vrai hymne à l'intelligence opérante de Monsieur Teste[26]. Naturellement, comme c'est souvent le cas, la scène des premières décennies est occupée par des artistes nés au siècle précédent, dont les racines ne sont pas du tout extirpées, mais elles continuent à alimenter les esprits même si la sève vitale commence peu à peu à

se tarir et, avant de s'éteindre complètement, à se déverser dans un réseau de flots où se régénèrent, grâce aux diverses sensibilités, de nouvelles effervescences et des formes de vie inexplorées. La liberté que les arts ont conquise a aussi libéré les mathématiques des lois traditionnelles, théoriques et rigoureuses, et leur ont permis, en les influençant dialectiquement, de s'ouvrir à de nouvelles branches. Au XXe siècle, «La così detta verità matematica è un concetto essenzialmente convenzionale, in quanto direttamente collegato alle convenzioni che si sono scelte – in forma esplicita o implicita – alla base della teoria contro cui si trova inserita la proposizione della quale si afferma la verità. E lo stesso va ripetuto in riferimento a tutte le teorie assiomatizzate, siano esse matematiche o fisiche o biologiche»[27]. Donc, les résultats scientifiques qu'on considérait vrais ne sont que des exemples de vérités relatives, des phases soumises à un processus dialectique que l'on indique avec le nom de "superamento" ou de "approfondimento" en raison du fait qu'auparavant «la nozione di verità assoluta rifletteva in sé la nozione di "essere divino"; ora possiamo affermare che la nozione di verità relativa riflette in sé quella di «processo scientifico». Galileo scrisse che la scienza «non può se non avanzarsi»; orbene proprio in queste parole è contenuta l'idea della verità relativa; verità che si sviluppa, si completa, si approfondisce, cioè "avanza"; verità dinamica insomma totalmente diversa dalla mera contemplazione (dell'essere divino o della natura)»[28]. Toute connaissance traditionnelle, scientifique ou religieuse, est soumise au changement que le nouveau siècle impose.

Paul Claudel, Charles Péguy, et les autres écrivains catholiques, ne peuvent ne pas insérer, alors, la divinité dans la réalité quotidienne, au contact direct avec la matérialité de l'existence. Les appels au mysticisme sont accueillis et exprimés d'une façon convaincante par Henri Bergson qui, muni d'une profonde sincérité et d'un subtil langage, a influencé son époque et a procuré la clé à ceux qui avaient l'intention de rompre définitivement avec la

tradition humaniste et rationnelle, le scientisme et le positivisme, et a consenti, grâce à ses œuvres, d'ouvrir les portes au nouveau qui se cachait sous le réseau statique de notions et de valeurs considérées, selon l'opinion de la majorité, arbitraires. Et pourtant, le jeune philosophe ne s'éloigne pas du tout de la voie déjà ouverte par Saint-Augustin et sa conception du temps et du rôle de l'âme, de la conscience.

Par ses premiers écrits de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* de 1888, il suggérait l'application de la théorie de William James à l'esthétique, et puis dans *Matière et Mémoire* (1896), *L'Évolution créatrice* (1907), le jeune professeur rendait évident aux contemporains, qui se pressaient à ses leçons, le caractère abstrait du temps que les horloges mesuraient et calculaient conventionnellement, ce qui entrait en contradiction, ou au moins ne reproduisait pas de manière fidèle, avec l'expérience réelle de la durée effectivement vécue. Dans *Évolution créatrice,* il soulignait que le temps qu'un enfant emploie dans la reconstruction d'une image préconstituée dans les pièces d'un "jeu de patience" n'a pas de valeur effective, car il manque l'effort créateur, *l'élan vital*, le fondement du dynamisme inhérent à la philosophie de Bergson, pour qui «Le temps est invention ou il n'est rien du tout»:

> [...] pour un artiste qui crée une image en la tirant du fond de son âme, le temps n'est plus un accessoire. Ce n'est pas un intervalle qu'on puisse allonger ou raccourcir sans en modifier le contenu. La durée de son travail fait partie intégrante de son travail. La contracter ou la dilater serait modifier à la fois l'évolution psychologique qui la remplit et l'invention qui en est le terme. Le temps d'invention ne fait qu'un ici avec l'invention même. C'est le progrès d'une pensée qui change au fur et à mesure qu'elle prend corps. Enfin, c'est un processus vital, quelque chose comme la maturation d'une idée.
>
> Le peintre est devant sa toile, les couleurs sont sur la palette, le modèle pose; nous voyons tout cela, et nous connaissons aussi la manière du peintre: prévoyons-nous ce qui apparaîtra sur la toile? Nous possédons les éléments du problème; nous savons, d'une connaissance abstraite, comment il sera résolu, car le portrait ressemblera sûrement aussi

> à l'artiste; mais la solution concrète apporte avec elle cet imprévisible rien qui est le tout de l'œuvre d'art. Et c'est ce rien qui prend du temps. Néant de matière, il se crée lui-même comme forme. La germination et la floraison de cette forme s'allongent en une irrétrécissable durée, qui ait corps avec elle. De même pour les œuvres de la nature.[29]

Bergson permettait, donc, d'entrevoir, au-dessous ou au-delà d'un réseau idéal de connaissances que la raison et la science avaient déterminé, une réalité nouvelle, mobile, à explorer et à saisir, grâce à l'action de la seule intuition. Il est donc important d'abandonner la vision superficielle et arbitraire que la raison traditionnelle avait produite. Celle-ci n'avait donné que les apparences de la vie: «L'effort des siècles et leur génie s'étaient tenacement appliqués à tracer les mailles du filet de la raison et à jeter son épervier sur les flots mouvants des choses, sur le devenir continu de l'humanité. L'esprit se flattait d'avoir soumis à son emprise le mécanisme de la nature»[30]. Il faut, au contraire, se plonger dans les profondeurs ignorées de la vie, dont les pulsions ne sont saisies que grâce à l'intuition et au mysticisme.

L'immersion dans le devenir continuel signifie qu'on doit abandonner les vieilles idées statiques, s'en remettre à une morale susceptible d'apporter de nouvelles valeurs. Les hommes du XXe siècle, grâce aussi à l'intuition mystique de Bergson, ont appris la supériorité de l'existence, de la vie concrète, sur la raison et ses constructions. Bref, chacun doit chercher sa propre voie et la vivre, bon gré mal gré. Est-ce qu'on peut nous assurer que le siècle XXe a achevé son cours? ou bien, tous les problèmes qu'il a soulevés dès son début continuent-ils à nous inquiéter?

[1] Cf. G. Duby, *L'arte e la società medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

[2] Cf. L. Geymonat, *Lineamenti della Filosofia della Scienza*, EST, Milano, Mondadori, 1985, p. 108.

[3] Cf. M.-Ch. Gomez-Geraud, *Écrire le voyage au XVIe siècle en France*, Paris,

PUF, 2000.

[4] Cf. M. Praz, *Mnemosine*, *Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Mondadori, 1971, p. 161.

[5] Cf. M. Le Bris, *Une littérature-monde*, *Les voyageurs*, *de l'aventure à la quête de soi*, in *Le magazine littéraire*, n. 432 (juin 2004).

[6] Cf. M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Corti, 1966.

[7] Cf. L. Geymonat, *Op. cit.*, p. 22.

[8] Cf. M. de Unamuno, *Del Sentimiento tragico de la vida*, in *Ensayos*, II, Aguilar, p. 737.

[9] A. Suarès, *Pascal, Ibsen, Dostoïevsky*, Paris, Gallimard, 1920, p. 165.

[10] A. Gide, *Les Nourritures Terrestres*, Paris, Gallimard, 1927.

[11] Cf. G. D'Annunzio, *La Leda senza cigno*, I, Milano, Fratelli Treves, 1916, p. 31.

[12] Cf. F. Volpi, *Il nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

[13] Cf. R. Tassi, *Monet*, Milano, Rizzoli/Skira, 2003, p. 7.

[14] Cf. J. Dobai, *Klimt*, Prefazione, Milano, Rizzoli/Skira, 1993, p. VII.

[15] Cf. P. Valéry, *Une Conquête méthodique*, 1895, réflexions réunies en 1897 par Édouard Champion, devient *La Conquête Allemande*, in *Variété*, *La Crise de l'Esprit*, II, Paris, Gallimard, 1919. Voilà les mots du début: «Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles...»

[16] Cf. J. Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Préface, Paris, Gallimard, 1985.

[17] Cf. Toulouse-Lautrec, *La vita e l'arte*, *I capolavori*, par M. d'Ayala Valva-A. Auf der Heyde, Milano, Rizzoli, 2003.

[18] Cf. Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, LXXVIII Spleen*, in *Œuvres complètes* («Bibliothèque de la Pléiade»), Paris, Gallimard, 1966, p. 70.

[19] Cf. F. Proïa, *Alphonse Allais: Les noces du rire et de l'humour noir*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004.

[20] Cf. G. Minois, *Storia del riso e della derisione*, Bari, Dedalo, 2004, pp. 675-7.

[21] Cf. T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, Milano, Adelphi, 1997.

[22] Cf. W. James, *What is emotion?*, in *Mind*, n. IX, 1884.

[23] G. Genette, *Op. cit.*, p. 28.

[24] Cf. C. Martin, *André Gide par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1963.

[25] A. Gide, *L'Immoraliste*, Paris, Mercure de France, 1947, p. 90.

[26] Cf. P. Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 1896.

[27] L. Geymonat, *Op. cit.*, p. 108.

[28] *Ibid.*

[29] H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, chap. IV, Paris, P. U. F., 1907.

[30] R. Rolland, *Péguy*, I, Paris, Albin Michel, 1944, p. 16.

MARCELLO MASTROIANNI
E L'AVVENTURA FRANCESE
TRA CINEMA E TEATRO – PARIGI – ANNI '70-'90

di SANTINA PISTILLI

L'occasione della ricorrenza del ventennale della morte di Marcello Mastroianni, avvenuta a Parigi il 19 dicembre 1996, ci porta naturalmente ad interrogarci sul perché Marcello amasse tanto Parigi da sceglierla dagli anni '70 in poi come luogo in cui vivere – pur se in modo discontinuo – e anche in cui... morire.

Parigi era una città di cui si favoleggiava già da tempo in casa Mastroianni. Altri membri della famiglia, una famiglia di artigiani, ma anche di diversi artisti geniali, avevano cercato la notorietà in questa città generosa per chi ama l'arte: Domenico, prozio di Marcello, pittore e scultore famoso per le sue fotosculture, nei primi anni del Novecento aveva uno studio in via Margutta a Roma e uno a Parigi; Alberto, il figlio di Domenico, era nato addirittura a Parigi e qui si era formato divenendo abile pittore ritrattista, apprezzato per le sue vignette ironiche e le storie di animali; lo zio Umberto, artista tra i più poliedrici del '900, scultore di fama internazionale, (nato come Marcello a Fontana Liri, antico paese della provincia di Frosinone) volle esporre la sua prima mostra importante a livello europeo a Parigi, nel 1951, presso la *Galerie de France*, unanimemente considerata la più importante in Europa.

Marcello giunge per la prima volta a Parigi *nel* 1951, girando il film di Luciano Emmer *Parigi è sempre Parigi*: interpreta il ragazzo per bene, con abito e cravatta, secondo un clichè tipico dei primi anni della sua carriera, evidenziandosi per il suo fascino e la sua fotogenia.

Vi torna poi nel 1956 per presentare al Festival delle Nazioni l'opera teatrale *La locandiera di Goldoni*, per la regia di Luchino Vi-

sconti, e riscuote un successo straordinario, un successo di pubblico e di critica ancora maggiore di quello riscosso a Venezia, dove Goldoni era di casa.

Il film che lo porta decisamente in Francia, il primo film francese, è *Tempo d'amore* (*Ça n'arrive qu'aux autres*) del 1971, per la regia di Nadine Trintignant, prima regista donna che dirige Mastroianni.

Marcello (48 anni) lavora per la prima volta accanto a Catherine Deneuve (29 anni) con cui interpreta il dramma realmente vissuto dalla regista (moglie dell'attore Jean-Louis Trintignant) per la perdita della figlioletta Camille, di 9 mesi.

Come il film *Amanti* del 1968, di Vittorio De Sica, lo aveva portato ad innamorarsi follemente dell'attrice americana Faye Dunaway, anche *Tempo d'amore* è un film galeotto, che lo vede innamorato di Catherine: «Le film terminé, Marcello est resté dans ma vie», dirà Catherine Deneuve.

Da questo momento la vita di attore si intreccia con la sua vita privata: Marcello si allontana dalla sua famiglia romana, dalla moglie Flora e dalla figlia Barbara, per andare a vivere a Parigi con Catherine Deneuve, e avrà da lei una figlia, Chiara. Quando, dopo quattro anni, nel '74, la relazione termina, Marcello, padre cinquantenne, pur rientrato in Italia, spesso tornerà a Parigi anche per lunghi periodi, sia per stare vicino alla figlia e vederla crescere, sia per vivere in questa città in cui, a suo dire, si sentiva piacevolmente "un uomo qualunque", libero di andare in giro senza essere fermato, libero di incontrare gli amici la mattina al *Le Mandel,* senza essere infastidito. Marcello era schivo. Era divo solo quando gli faceva piacere esserlo. A Roma era trattato con eccessiva familiarità, era fermato in strada per autografi e discorsi inutili e lui questo non lo sopportava. A Parigi, invece, era "nel mezzo", era semplicemente *Monsieur Mastroianni*. E forse questa *aurea mediocritas* gli andava a genio. Spesso ironicamente usava affermare che aveva impiegato gran parte della sua vita a raggiungere la notorietà e quando l'aveva raggiunta si doveva sforzare di non essere riconosciuto nascondendosi magari con degli occhiali neri. Tornerà poi a Parigi e vi si stabilirà di nuovo con la regista Anna Maria Tatò negli anni '90

fino alla morte. Spesso ancora se ne allontanerà per girare film in Italia e in Europa, ma anche in America, o per tourné teatrali in Italia e soggiorni più o meno frequenti a Roma, dove vivevano la moglie Flora Carabella (da cui non aveva mai divorziato) e la figlia Barbara, o a Lucca dove possedeva un casale.

Indubbiamente però ci saranno stati altri motivi, di natura professionale, che avrebbero spinto Marcello a scegliere di trasferirsi a Parigi agli inizi degli anni settanta. Il clima rivoluzionario della contestazione giovanile iniziato nel '68 ben presto coinvolge anche il cinema che, come si registra in quegli anni in tutte le mostre cinematografiche internazionali – da Venezia, a Cannes, a Berlino, a Locarno, a San Sebastian – avverte l'esigenza di raccontare le attese, le esigenze e le tensioni di quel momento storico, e in particolare delle istanze dei giovani. Nel cinema francese più che in quello italiano, la contestazione giovanile, con tutti i suoi risvolti utopistici, trova terreno fertile anche per merito di Jean Luc Godard, regista e sceneggiatore, maestro della Nouvelle Vague, che promuove un cinema d'avanguardia, basato sul mutamento dei costumi, il conflitto generazionale, la caduta dei valori tradizionali, il degrado sociale e più precisamente il degrado degli spazi urbani: il cinema si rinnova nei suoi temi, evidenzia la grettezza e l'ipocrisia del mondo borghese, strappa «la maschera della borghesia, anche con il pugnale della macchina da presa», come proclamava il critico Goffredo Fofi.

In Italia, a differenza della Francia, il rinnovamento avviene più lentamente: il cinema attraversa un momento di decadenza. Certamente Marcello Mastroianni prova noia del modo di lavorare italiano lui che, dopo il successo *de La dolce vita* e i film degli anni '60 ha raggiunto un livello elevato. Conosciuto e apprezzato in tutto il mondo, sente l'esigenza di rinnovarsi, di cercare nuovi modi di lavorare, nuovi registi e pertanto sceglie i francesi, che si interessano molto a lui. E in Francia, più che in altri Paesi tra i quali gli Stati Uniti (dove non ha voluto mai lavorare, pur avendo avuto molte richieste), cerca e accetta ruoli nuovi per uscire dai clichè più convenzionali che gli erano stati imposti in Italia, diven-

tando l'interprete della rivoluzione sessuale, del disagio sociale e delle problematiche familiari. L'attore del male di vivere, soprattutto quando è diretto da un regista come Marco Ferreri, regista fuori dalle righe, che con i suoi film anticonformisti, provocatori, sempre all'avanguardia e ancora oggi attuali, ha saputo cogliere i grandi cambiamenti del costume e li ha rappresentati con maestria e ricchezza di immaginazione, oltre che con ironia e sarcasmo.

Emblema di tale rinnovamento è il film *La cagna*, il primo film girato nel 1972 con Ferreri in Francia accanto a Catherine Deneuve nella parte della cagna. Il film invita a riflettere sull'isolamento dell'artista, sulla sua impotenza nell'affrontare i problemi della nuova società e il conflitto generazionale, evidenziato dalla mancanza di responsabilità del capo famiglia borghese che si isola in uno spazio angusto e solitario quale un'isola e si lascia andare con un modo di vivere assurdo, accettando la sottomissione di una donna che lo segue come una cagna. È evidente qui il rapporto uomo-donna in chiave misògina (frequente in Ferreri) sulla scia della migliore tradizione letteraria a partire da Semonide di Amorgo (poeta lirico del VII secolo a.C.), che nel famoso *Giambo contro le donne* le cataloga secondo caratteristiche animali.

Dopo l'uscita di questo film, Marcello, ancora sposato in Italia, è inseguito da giornalisti e fotoreporter di tutto il mondo che commentano, anche con ironia e cattiveria, le sue relazioni, collocando la vicenda amorosa con la Deneuve al centro del pettegolezzo internazionale.

Ancora nel '72 interpreta il film *Che?*, di Roman Polanski, film francese girato sulla costiera amalfitana, che presenta in situazioni grottesche una società alienata e priva di valori, dominata da erotismo e perversioni, esageratamente assurde.

Il tema della crisi della famiglia è presente anche in due commedie del '73: *L'idolo della città* (*Salut l'artiste"*), diretta da Yves Robert in cui Marcello interpreta il ruolo di un attore alla ricerca della propria identità, tra problematiche familiari di genitori separati, irresponsabili e senza ideali, naturalmente con figli sbandati; e *Niente di grave, suo marito è incinto* (*L'événement le plus important depuis que l'-*

homme a marché sur la lune) di Jacques Demy, interpretato con Catherine Deneuve: è una storia simile a quella reale dei due attori che vivono una relazione extra coniugale in attesa di divorzio dal matrimonio precedente, almeno per Catherine. E intanto si instaura una situazione assurda: Marcello è incinto. Questo film è un'ulteriore prova del fatto che Marcello accetta sempre tutti i ruoli che gli vengono affidati, anche quelli più strani e assurdi.

Nello scenario dei film francesi di Marcello Mastroianni emerge senz'altro *La grande abbuffata* (*La grande bouffe*) di Marco Ferreri, film del 1973. Con questo regista, Mastroianni ha lavorato con grande sintonia e ha instaurato un legame di amicizia molto forte che durerà fino all'ultimo giorno della sua vita:

> Con Ferreri c'è il piacere e il gusto di collaborare, perché lascia spazio agli attori. Li controlla, ma se gli attori entrano bene nel suo mondo c'è possibilità di inventare, c'è possibilità di divertirsi.[1]

La grande abbuffata, film satirico, pungente e paradossale, è ancora attuale e rappresenta una critica alla società dei consumi e del benessere che si autodistrugge per gli eccessi. L'insoddisfazione della propria esistenza porta quattro amici della borghesia parigina, Marcello Mastroianni (pilota Alitalia con la mania del sesso), Ugo Tognazzi (chef), Michel Piccoli (produttore televisivo effeminato) e Philippe Noiret (giudice con problemi esistenziali) – quattro divi incontrastati del cinema europeo – a ritirarsi in una villa nel quartiere parigino di Auteuil per un weekend all'insegna del cibo e del sesso talmente esagerati da portarli al suicidio collettivo.

I quattro convitati, che mangiano con gusto, con voracità, con sforzo (rievocano senza'altro i golosi danteschi) interpretano un film sconvolgente e aspramente critico, che mette in scena l'alienazione dell'essere umano, la sua degradazione fino alla morte contro il perbenismo e il benessere borghese.

Nonostante le immagini davvero volgari e sconcertanti e nonostante i fischi del pubblico al Festival di Cannes, l'aspra censura e l'avversione dei critici, la pellicola riscosse un successo di pub-

blico immediato ed enorme in tutta Europa ed è ancora considerato un vero successo internazionale, un capolavoro nella storia del cinema. E, dopo tanti anni, è un film ancora attualissimo e ricorda quanto l'abbuffata – di questi tempi quella tecnologica è la più pericolosa – porti al degrado e all'annientamento.

Il 1974 vede ancora Marcello in un film francese di Ferreri, *Non toccare la donna bianca* (*Touche pas la femme blanche*) con un cast stellare: Marcello Mastroianni, Catherine Deneuve, Ugo Tognazzi, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Paolo Villaggio. Al montaggio Ruggero Mastroianni, fratello di Marcello. (Ruggero, montatore cinematografico fra i più valenti e apprezzati del nostro cinema, è un'altra testimonianza della genialità e della multiforme attività artistica dei Mastroianni che noi concittadini di Fontana Liri vogliamo e abbiamo il dovere di ricordare.

Il film è molto curioso: ambienta la strage di Little Big Horn in epoca moderna, nella enorme buca scavata al centro di Parigi negli anni '70, nel quartiere di Les Halles, gli antichi mercati generali, che sta per essere demolito, per affrontare, con uno stile surreale e grottesco, tipico di Ferreri, il problema della degradazione degli spazi urbani, della difesa della proprietà privata e delle minoranze che, come avvenne per gli indiani, vengono sopraffatte. In questo spazio surreale, la Buca des Halles come il deserto del West, circondato da palazzi moderni, strade asfaltate, automobili, si muovono i soldati in uniforme d'epoca che cavalcano tra negozi e semafori, personaggi storici come il generale Custer, il generale Terry, Buffalo Bill e gli indiani che simboleggiano gli emarginati, le minoranze e tutti coloro che "appaiono" estranei al comune senso della civiltà, della religione, della sessualità **,** i proletari senza casa, gli abitanti del quartiere stesso (in maggioranza *clochards*), sfrattati ma restii a lasciare le proprie abitazioni.

Nel 1978, Mastroianni è l'attore principale di un'altra opera di Ferreri, ***Ciao maschio,*** film tragico ambientato a New York, che evidenzia in forma grottesca il triste addio all'importanza del ruolo maschile nella società e nel rapporto di coppia.

In questi anni, parallelamente all'attività in Francia, Marcello

torna spesso in Italia per lavorare con vari registi, Luigi Comencini, Elio Petri, Ettore Scola, Alberto Lattuada, Liliana Cavani, Dino Risi, Federico Fellini, mentre nel 1984 il ritorno in Francia è anche un piacevole ritorno al teatro:

> Per me, Parigi ha significato anche il ritorno al teatro dopo parecchi anni. Il mio francese era giustificato, perché era la storia di un emigrante che aveva fatto carriera a Parigi. La commedia si chiamava *Cin Cin*, di François Billetdoux, un autore francese. Il regista era nientemeno che Peter Brook. Fu proprio un bel successo.[2]

In questa commedia francese Mastroianni interpreta il ruolo di un italiano che vive e lavora a Parigi e incontra una donna inglese (interpretata da Natasha Parry, moglie di Peter Brook), anche lei emigrata in Francia per amore e lavoro. Entrambi sono sposati, ma i loro rispettivi coniugi sono amanti. Così i due protagonisti, si incontrano per cercare il modo di farli tornare a casa, ma finiscono per affogare la loro tristezza in svariati *cin cin,* si ubriacano e divertono il pubblico.

La rappresentazione a Parigi presso il Théâtre Montparnasse evidenzia per l'ennesima volta la straordinaria e strepitosa interpretazione di un attore definito di volta in volta *grandioso, patetico, divertente, sconvolgente, fascinoso, emozionante***.** Così ha scritto di lui Guido Davìco Bonino:

> Il battimani serrato e scandito con cui, per oltre 5 minuti, critici, attori, gente di spettacolo hanno festeggiato Marcello Mastroianni […] non era affatto di circostanza: ma il riconoscimento di un'interpretazione appassionata, intelligente, rigorosa.[3]

Ancora un ritorno al cinema francese: Marcello è diretto nel 1993 da Bernard Blier in *Uno, due, tre stella!* (*Un, deux, trois, soleil*), un racconto giocoso di amore e sesso, ambientato nella periferia di Marsiglia, con un messaggio in favore dell'integrazione razziale.

Nel 1995, diretto dalla regista Agnès Varda, interpreta in *Cento e una notte* (*Les cent et une nuits de Simon Cinéma*), il signor Cinema,

quasi centenario che vive solo nella sua immensa villa e perde la memoria.

L'ultimo film francese di Marcello Mastroianni, *Tre vite e una sola morte*, del 1995, è un film di Raúl Ruiz che lo vede recitare accanto alla figlia Chiara, che sta raccogliendo i primi successi come attrice. È un film surreale, che invita a riflettere sulla crisi di identità: Marcello è il protagonista assoluto che vive a Parigi e interpreta tre personaggi, in tre vite parallele: un uomo che torna dalla moglie dopo venti anni, senza averla mai incontrata pur se vicini di casa; un mendicante, ex-docente alla Sorbona, che diventa amico di una manager che si prostituisce; un benefattore che regala una splendida villa a una coppia di ambulanti (Chiara e Marcello) a patto che mantengano il vecchio maggiordomo. I tre personaggi, tutti e tre espressione di un unico personaggio, moriranno insieme nello stesso momento.

Marcello parteciperà presente con la figlia Chiara alla presentazione del film in concorso al Festival di Cannes nel 1996.

E purtroppo il 1996 è anche l'anno della morte di Marcello, avvenuta a Parigi il 19 dicembre. La salma sarà portata in Italia, a Roma.

Ma noi oggi preferiamo ricordarlo in occasione di un altro volo Alitalia, quando nel film *La grande abbuffata,* nella sua impeccabile, elegante divisa da pilota dell'Alitalia, atterra a Parigi portando con sé insieme a delle grandi forme di parmigiano – simbolo dell'eccellenza e della qualità dei prodotti della nostra terra – la bellezza smagliante e il fascino italiani, uniti alla sua grande simpatia e alla sua personalità artistica ineguagliata.

[1] M. Hochkofler, *Marcello Mastroianni: il gioco del cinema*, Roma, Gremese Editore, 2006, p. 77.

[2] M. Mastroianni, *Mi ricordo, si, io mi ricordo*, a cura di Francesco Tatò, Baldini & Castoldi, Milano, p. 116-117.

[3] G. D. Bonino, *Mastroianni vincitore a Parigi*, in *La Stampa*, 18 gennaio 1984.

L'ATTUALITÀ POLITICA E SOCIALE DI ANDRÉ SUARÈS

di FRANÇOIS PROÏA

È forse giunto il momento in cui anche in Italia è possibile conoscere il pensiero e la vita di un personaggio fuori dell'ordinario come André Suarès, uno scrittore provvisto di una grande cultura e di una lingua raffinata. In Francia, da qualche decennio, diverse sue opere sono state ripubblicate – anche se centinaia di pagine giacciono ancora inesplorate nella Biblioteca Jacques Doucet di Parigi – grazie all'operosa attività di alcuni studiosi, tra i quali possiamo annoverare la bella monografia di Franco De Merolis: *André Suarès, coscienza critica dell'Europa*[1].

Provenzale di Marsiglia, André Suarès trascorse parte della sua vita nella seconda metà del 1800 – essendo nato nel 1868 – e la prima nel nuovo secolo, fino a pochi anni dopo la liberazione di Parigi dalle odiate truppe naziste, precisamente nel 1948, anno della morte. La prima parte della sua esistenza, durante la frequentazione del liceo Louis-le-Grand e poi dell'École normale di Parigi, fu segnata dallo studio costante dei classici greci e dei grandi autori francesi ed europei. La sua curiosità si spinse in tutti i settori della letteratura, della poesia e della musica, della storia e dell'arte. Di questa ampia conoscenza fanno testo i libri pubblicati, dopo alcuni fruttuosi viaggi in Italia: *Rome*, scritto, sulle tracce di Chateaubriand e di Stendhal, durante il primo viaggio nel 1895, e pubblicato solo nel 1998, grazie a Robert Parienté, e la trilogia ancora sulle città e sull'arte italiana: *Le Voyage du Condottière*, che riunisce *Vers Venise*, *Fiorenza* e *Sienne la bien-aimée* . Con questi testi è doveroso riconoscergli la qualifica di Condottiero della Bellezza.

La sua presenza nella società non solo francese, ma anche le sue frequentissime incursioni sull'attualità politica e sociale europea, è stata costante e spesso poco compresa, o addirittura respinta da coloro che vedevano nei suoi interventi una presa di posizione orgogliosa, dura ed a volte esacerbata da posizioni personali.

Prima di mettere nero su bianco, il Marsigliese si documenta e desidera risalire alle fonti e poi giungere, mano a mano, al giudizio e alle considerazioni di fatto. Ne fanno fede i suoi attacchi meditati alla cultura germanica e la condanna anticipatrice di una politica nazionalistica, fomentata e supportata da gruppi antintellettualistici e guerrafondai della prima metà del XX secolo. Le università tedesche, a giudizio di Suarès, preparavano i loro generali alla guerra in nome della grande Germania, per non parlare della politica razzista di Hitler e Mussolini, uomini che hanno portato morte e distruzione in Europa. In Francia, Suarès non manca di illustrare con ampia documentazione e profonda lucidià, le figure ambigue di Charles Maurras, teorico del nazionalismo integrale, e Léon Daudet, uomo di spicco di l'*Action française*.

Un lettore, sensibile e attento, non può non considerare Suarès alla pari con gli autori di grande temperamento dei primi decenni del secolo appena trascorso, Gide, Valéry e altri ancora. Collaboratore di riviste importanti che hanno fatto scuola, come la NRF, con interventi in cui si miscelano stile linguistico e profondità di idee, la pazienza di Suarès sarà premiata. L'Académie française, sin dal 1903, sembra aprirgli la via della gloria, riconoscendo l'alto valore di *Le Livre de l'émeraude* , un successo effimero che non avrà, tuttavia, seguito.

Scrittore difficile, Suarès? Di certo in alcuni testi, nei quali lo scrittore affronta temi di grande portata ideologica e culturale rivolta ad una "cerchia elitaria", in quanto non sorge mai in lui il desiderio di assecondare le aspettative del pubblico e tanto meno di piacere a certi critici che lo ignoravano il più delle volte. Quando

lo prendevano in considerazione, arrivavano persino a denigrarlo, suscitando una sua reazione orgogliosa e rabbiosa.

La grande crisi culturale degli inizi del secolo, l'antintellettualismo dilagante, dopo la crisi vissuta da quella generazione, insofferente nei riguardi della scienza e dell'idea di progresso, da inizio a una nuova forma ideale fondata sul relativismo antidogmatico. André Suarès si mostra un interprete attivo dei fatti del suo tempo con nobiltà d'intenti e idee libere non sostenute da partiti presi, né dalle ideologie politiche e culturali che imperversavano in quegli anni. Questa scelta di potere agire liberamente lo ponevano però al di fuori di tutte le chiese, politiche e religiose, cui era decisiva la partecipazione, per avere successi e riconoscimenti pubblici. L'esclusione dalle scuole di pensiero era sicura, e il pregiudizio che si frapponeva fra lui e gli altri era in grado di creare ostacoli di ogni sorta e mettere il bavaglio anche alla voce più schietta e vera del secolo. Solo la ricerca della bellezza, attraverso la creazione artistica, poteva salvare la vita, non certamente facile, e l'ingegno, di grande "envergure", di André Suarès.

Brillante studente dell'École normale, dove ebbe per compagno di banco, e poi amico di una vita, Romain Rolland, Suarès si applica allo studio intenso di autori noti e meno noti. Spinto da un padre premuroso, la cui malattia lo porterà alla morte alcuni anni dopo quella dell'amatissima madre, studia musica e si dedica con particolare dovizia al pianoforte, di cui diventa un eccellente esecutore. Wagner lo appassiona e lo ammalia come Shakespeare, Tolstoi, Dostoievski e la cultura greca. Dopo la morte dei genitori, seguirà, nel 1903, quella del fratello Jean, ufficiale di marina, cui lo legava un affetto profondo, e la cui tragica fine sarà ricordata nell'opera *Sur la mort de mon frère*. L'ossessione della morte non lo abbandonerà mai più nel corso della sua vita. La morte che colpisce le persone care, si sa, colpisce anche chi rimane. Le lettere inviate ad un altro suo grande amico, Maurice Pottecher, sottolineano

il dolore del giovane Suarès e nello stesso tempo lasciano intravedere l'amicizia che nutriva per amici artisti come Louis Jou, Antoine Bourdelle, e più tardi Picasso, che impreziosirono i suoi libri con le loro incisioni. Sin da giovane, per mascherare un viso che riteneva non piacevole, si fa crescere i capelli fin sulle spalle e, col mento ricoperto da un curioso pizzetto, appare simile a un moschettiere d'altri tempi. Oppure un Don Chisciotte del XX secolo, libro su cui scrisse con lucidità dei saggi che gli valsero l'amicizia di Miguel de Unamuno, grande interprete del capolavoro di Cervantes. Una timidezza innata e una riservatezza di carattere lo rendevano poco aperto nei confronti degli estranei, mentre con gli amici cari si apriva a sincere confidenze fino alla risata fragorosa. La sofferenza, lui laico e lontano dalla religione, si acuiva non solo a causa delle condizioni economiche sempre fragili, ma anche e soprattutto per la sua origine ebraica, che lo indusse, dati i tempi, a cambiare il proprio nome da Félix in André.

Cominciò a pubblicare sulle riviste grazie a Charles Péguy, che gli aprì le pagine dei suoi *Cahiers de la Quinzaine*, e agli amici Mithouard e Chapon, con i quali collaborò su *L'Occident* già dai primissimi anni del secolo. Considerato intrattabile e misantropo, non fece nulla per compiacere agli altri, anzi prese le distanze nei confronti della sua epoca. Secondo lui, bellezza e libertà intellettuale si alimentavano soltanto nella solitudine e nello studio, lontano dall'inimicizia e dalla perfidia innate negli uomini, discendenti di Caino e non di Abele. Le ore serali di concerto col pianoforte lo avvicinavano ai suoi amati musicisti, Wagner, Bach, Beethoven, Debussy, lo riconfortavano e attenuavano le sue amarezze concedendogli momenti appassionati, come quelli in cui si abbandonava alla conversazione. Quando si sentiva a proprio agio con le persone che rispettava ed amava, il suo eloquio risultava affascinante e prodigo di cultura universale. Esemplare l'incontro con Gabriele d'Annunzio, appena giunto in Francia, il quale volle continuare

con lui la conversazione brillante ed interessantissima, passando da un salotto parigino a casa di Suarès stesso.

Certamente, un suo punto di riferimento può essere considerato, oltre Pascal, di cui scrisse molte pagine, l'autore degli *Essais*, Montaigne. E nel suo isolamento, leggeva e scriveva pagine su pagine sui grandi di tutti i tempi e di tutti i paesi: Cervantes, Villon, Dante, Machiavelli, Giotto, Raffaello, Michelangelo, per citarne solo alcuni. La sua immensa cultura e la sua lingua tra le più raffinate del secolo hanno creato dei testi ai quali si avvicina senza dubbio chi vuole conoscerlo senza prevenzioni di sorta, perché Suarès ancora ha molto da dire e far pensare. Il rifiuto, dunque, di appartenere ai poteri forti, politici o religiosi, per essere libero di esprimere la propria opinione senza compromissioni, non conosce ripensamenti. Mal sopportava le fazioni nelle quali si rifugiavano molti suoi critici feroci ed emetteva in piena indipendenza dei giudizi, a volte apodittici e non sempre al di sopra delle parti, delle sentenze su ogni aspetto e settore della vita culturale e/o politica. Molti non gli perdonarono queste prese di posizione severe, intransigenti, che molto spesso risultavano premonitrici, profetiche, e lo spingevano poi a considerarsi una moderna Cassandra. La polemica con la Sorbona e i giornali di ogni tendenza non ha favorito i contatti col suo tempo, anzi ha acuito i contrasti anche duri nei confronti degli altri. I suoi nemici lo consideravano altero e spesso violento; i suoi amici, invece, gli riconoscevano nobiltà d'animo e sensibilità piena, rivolte soprattutto verso i sofferenti e i deboli. Ha lottato contro la stupidità e l'ignoranza che albergavano persino in quelli che occupavano posizioni di rilievo nella società. Sempre come difensore della libertà di pensiero e di movimento: Fascismo, Nazismo ed anche il Comunismo sovietico, che in quel periodo avvicinava tanti intellettuali, come, fra gli altri, André Gide, venivano colti sin dal loro nascere, come negatori di libertà e stati oppressivi. La dignità di ogni essere umano va posta, per il

Marsigliese, al di sopra di ogni altra considerazione. La bassezza dei tempi era individuata e stigmatizzata energicamente e con lucida determinazione. Basta leggere le sue pagine per comprendere quanta apertura mentale possedeva un uomo di tale statura e quanto amore era capace di nutrire nei confronti dell'umanità tutta intera. Ritenendosi, e non a torto, un vero "quêteur de beauté", la sua prodigiosa attività di scrittore si è dispiegata in tutti i settori della vita e dell'arte: poesia, saggi, teatro, romanzi, che poi distruggeva non sentendoli perfetti, storia, filosofia, polemica politica e religiosa, arte, ritratti di uomini illustri e di città, come se fossero anche queste dei personaggi viventi, musica e musicisti. Metafore e aforismi abbondano nella sua prosa che s'innalza spesso per sciogliersi in lirica pura. E per lui la poesia vera può vivere ovunque, anche in pagine nelle quali sarebbero impensabili i voli lirici, come nei "ritratti" di persone illustri. Eppure, ammetteva le sue contraddizioni, in quanto in lui, confessava, viveva un essere umano, sull'esempio del suo Pascal, con la sua grandezza e la sua debolezza. Fra gli amici che lo tennero nella più alta considerazione, vanno citati alcuni mecenati che hanno avuto la sensibilità di finanziare molte delle sue opere: Jacques Doucet, la contessa Thérèse Murat, l'amico industriale Édouard Latil. L'influenza reciproca che unì Suarès a Doucet ha comportato non solo uno scambio di lettere che aprono più finestre sulla vita socio-culturale dell'epoca, ma anche la creazione di una biblioteca formidabile, ricca di manoscritti ed opere dei più grandi autori del secolo. Amici devoti sono riusciti a dargli momenti felici e riconoscimenti, cui il Marsigliese ambiva ricevere, ma non chiedere, e non vi era porta a cui aveva bussato, ripeteva a volte. E gli amici che frequentava lo amavano moltissimo: Maurice Pottecher, creatore del Théâtre du peuple, Romain Rolland, di cui si è già detto, Paul Claudel, André Malraux, Alain-Fournier, Stefan Zweig, Henri Bergson, Odilon Redon, Georges Rouault, Henry de Montherlant ed altri.

Naturalmente Jean Paulhan che lo ha richiamato, in seguito ad un abbandono, a collaborare di nuovo con la NRF, fino ad essere considerato uno dei "piliers" della prestigiosa rivista letteraria.

A dire il vero, non va taciuta la parte tenuta da Gabriel Cognacq, proprietario del grande magazzino "La Samaritaine", che per diversi anni sollevò André Suarès da problemi finanziari. Eppure, non mancano articoli e saggi a Suarès dedicati e che riconoscono le sue qualità e la sua onestà intellettuale, e nonostante gli ostacoli, le invidie, le gelosie, che s'incontrano nella vita non certo facile del mondo vischioso della letteratura. André Suarès ha ritrovato sempre l'energia di riprendersi e ricominciare, sempre con lo spirito di colui che sente di essere un uomo votato alle lettere e all'arte. Nella introduzione alla sua biografia, *André Suarès, l'insurgé*, Robert Parienté scrive: «Comme Sisyphe, poussant vers le sommet d'une montagne un énorme rocher qui retombait sur ses épaules au fur et à mesure qu'il tentait de gravir la pente, Suarès fut longtemps écartelé entre l'espoir et la détresse. Cœur sensible et pur, réagissant comme un sismographe à la moindre secousse de son âme blessée, prodigieusement apte à comprendre le vérité des autres, sans pouvoir supporter sa propre incarnation, c'était une force incroyable qui allait toujours de l'avant»[2].

Alain-Fournier, l'autore di *le Grand Meaulnes*, gli scriveva che quando veniva a mancargli la "ferveur", riprendeva i suoi testi, come si rilegge la Bibbia, per assumere nuovo vigore e continuare a scrivere con una nuova "ivresse". Jacques Rivière a sua volta elogia «le monde merveilleux, un très cher paradis où nous échappons de nos difficultés» di Suarès. Tanti sono gli esempi che vengono riportati nel testo che Franco De Merolis ha preparato dopo anni di ricerche e di studi. Fra l'altro, nei primi anni del secolo scorso, Francis de Miomandre riconosceva in Suarès «le plus étonnant scrutateur des choses et des gens», e non si sbagliava, perché ha nettamente ragione quando si leggono testi come *Voici l'homme*,

Sur la vie, *Marsiho*, sulla città di Marsiglia e della sua varia umanità, *Le Voyage du Condottière*. Quest'ultimo, insieme a *Rome*, è un libro in cui l'Italia rifulge in tutta la sua creatività e ricchezza artistica, per la quale lo spirito sensibile dell'autore dà il meglio della sua cultura e dell'amore che si possa provare per un paese, le sue città e il popolo che dà loro vita. Così il libro, che ha riscosso tanto successo, *Cité, nef de Paris*, dedicato alla città che ha amato tanto, nonostante il rapporto non sempre idilliaco, rappresenta un omaggio alla vera capitale del mondo, secondo il suo parere espresso più volte.

Valeurs, *Portraits sans modèles*, sono opere in cui tutte le capacità del "portraitiste" esplodono in maniera così evidente che solo chi si senta vicino alle grandi anime, come Suarès stesso confessa, può riuscire a manifestare. Non mancano personaggi negativi verso i quali i suoi strali scattano prontamente e senza tentennamenti colpiscono in maniera dura e con lucida chiarezza. La sua campagna contro la menzogna e l'ipocrisia è sempre costante e pronta a partire. Dopo l'*affaire* Dreyfus e la sua presa di posizione, assunta non tanto per difendere un ebreo, ma per tutelare il senso della libertà di ognuno contro le mistificazioni del potere, la sua voce si erge e si scaglia contro Hitler e il suo libro *Mein Kampf*, dove vi legge il "delirio demoniaco" e condanna quel che in esso si preannunciava e che i suoi contemporanei non capivano o non volevano capire. La sua strenua difesa dell'Occidente e dell'Europa in primo luogo, non fu quindi afferrata, bensì censurata e osteggiata dalla stampa a difesa, si diceva, dei rapporti politici con i paesi dittatoriali. Il suo libro, *Vues sur l'Europe*, composto negli anni che andavano dal 1930 al 1935, fu messo da parte dal suo editore, Grasset, per essere editato solo nel maggio del 1939. Quando i nazisti entrarono a Parigi e l'occuparono, André Suarès fu tra i primi ad essere ricercato per essere fucilato. Costretto ad abbandonare Parigi con la moglie Betty cercò rifugio altrove, ad Antibes e poi in altre località considerate più sicure.

Alla liberazione, poté rientrare a Parigi assieme a Betty, la loro salute aveva subito gravi conseguenze, dovute non solo all'età, ma soprattutto alle sofferenze fisiche e morali subite. Salutò la Resistenza come forza liberatrice capace di riportare non solo la libertà, ma soprattutto di restituire alla dignità umana una collocazione democratica definitiva; quindi, in una nuova condizione etica e civile, a vantaggio di tutti.

Non vi fu un solo momento nel corso della sua vita, in cui si indebolì la sua idea dell'Europa, idea in grado di unire i popoli a favore della pace, contro la guerra e le forze del male che ad esse mirano e conducono. Spirito laico, ma alla ricerca costante di Dio, ultima speranza per l'umanità in attesa dell'avvento del Paracleto, ultima opera non conclusa, in cui la manifestazione dello spirito si apre "a colui che unisce", un intercessore, per sostituire con la sua opera quella di Cristo.

[1.] F. De Merolis, *André Suarès, coscienza critica dell'Europa*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A., 2016.

[2] R. Parienté, *André Suarès, l'insurgé*, Paris, Laffont, 1999.

DARIO FO

di GABRIEL-ALDO BERTOZZI

In seguito alla richiesta per conoscere quale sia la posizione dell'Inismo riguardo a DARIO FO, posso rispondere, per motivi pratici, solo a titolo personale.

Ripresomi dallo shock che mi ha provocato la notizia della sua morte, dichiaro:

* Il premio Nobel attribuitogli è stato l'unico assegnato all'Avanguardia.
* DARIO FO è stato un Poeta Totale come lo sono gli inisti: scrittore, drammaturgo, pittore, ecc. La definizione di «eclettico» (ministro Franceschini) per noi sarebbe un errore di semantica lessicale poiché non solo spaziamo nei vari campi della creatività, ma annulliamo la distinzione fra i vari domini operativi.
* DARIO FO, come Salvador Dalí, come noi, ha creato una lingua personale, dando grande rilievo alla fonetica.
* DARIO FO è stato fautore di una rivoluzione linguistica aliena dal linguaggio del consumo caro alla maggior parte degli editori e dei lettori attuali, inserendosi pertanto nella Storia e non mirando alla gratificante contingenza.
* DARIO FO, genio creativo, giullare, outsider, fustigatore del potere costituito (establishment), era un libertario. Ha lottato per rendere dignità agli oppressi, ha creduto nell'Amore (Franca Rame), ha usato la follia e lo sberleffo, ha avuto in comune con i grandi rivoluzionari della letteratura e dell'arte un NO!
* La sua morte, com'era prevedibile, ha fomentato l'ipocrisia di tutti quegli scrittori, politici, giornalisti che OGGI (troppo facile!) lo osannano per ricavarne profitto. Su questo vergognoso feno-

meno volgo la mia attenzione: troppe persone ingrassano sui mali che affliggono l'umanità facendo della pace, delle guerre, dell'Africa, dell'Oriente, della carestia, del razzismo, del femminicidio, dell'omofobia, degli immigrati, un marketing.
* Gli inisti non hanno precursori, ma credo che tutti riconoscano in DARIO FO un POETA-ESEMPIO.

E tutto il resto è falsità!

***

Suite à la demande de savoir quelle est la position de l'Inisme sur DARIO FO, je ne peux répondre, pour des raisons pratiques, qu'à titre personnel.

M'étant remis du choc que m'a causé la nouvelle de sa mort, je déclare:
* Le prix Nobel qui lui a été décerné est le seul attribué à l'Avant-garde.
* DARIO FO a été un Poète Total comme le sont les inistes : écrivain, dramaturge, peintre, etc. La définition d'«éclectique» (ministre Franceschini) serait pour nous une erreur de sémantique lexicale puisque non seulement nous embrassons tous les domaines de la création, mais annulons aussi la distinction entre les différentes sphères opératives.
* DARIO FO, comme Salvador Dalí, comme nous, a créé une langue personnelle, en donnant une grande importance à la phonétique.
* DARIO FO a été partisan d'une révolution linguistique hostile au langage de consommation cher à la plupart des éditeurs et des lecteurs actuels, s'insérant donc dans l'Histoire et non visant la contingence gratifiante.
* DARIO FO, génie créatif, jongleur, outsider, censeur du pouvoir constitué (establishment), était un libertaire. Il a lutté pour restituer

dignité aux opprimés, il a cru dans l'Amour (Franca Rame), il a utilisé la folie et la nique, il a partagé avec les grands révolutionnaires de la littérature et de l'art un NON!
* Sa mort, comme il était prévisible, a fomenté l'hypocrisie de tous ces écrivains, politiciens, journalistes qui AUJOURD'HUI (trop facile!) l'acclament pour en tirer profit. Je concentre mon attention sur ce phénomène honteux: trop de gens s'engraissent sur les maux qui affligent l'humanité en faisant de la paix, des guerres, de l'Afrique, de l'Orient, de la famine, du racisme, du féminicide, de l'homophobie, de l'immigration, un marketing.
* Les inistes n'ont pas de précurseurs, mais je crois que tous reconnaissent en DARIO FO un POÈTE-EXEMPLE.

Et tout le reste est fausseté!

L'ILLUSTRATION
Exposition
L'ŒIL DE LA PRESSE FRANÇAISE
1936 - 1937
COLLECTION DU JOURNALISTE ET ÉCRIVAIN ALBERTO TOSCANO
DU 1er AU 21 DÉCEMBRE
à la Mairie du Neuf, 6 rue Drouot
MAIRIE DU NEUVIÈME ARRONDISSEMENT DE PARIS
6 rue Drouot 75009 Paris
01 71 37 75 09
www.mairie9.paris.fr
/mairie9paris /mairie9paris
Mairie du NEUF
PARIS

INVITATION > VENDREDI 18 NOVEMBRE 2016 À 18H
Mulhouse
JEAN ROTTNER
Maire de Mulhouse
Vice-Président du Conseil Régional
ANNE-CATHERINE GOETZ
Adjointe au Maire
Déléguée au Patrimoine Culturel
et aux Relations Internationales
ANTONIO MANCINO
Président de l'association Dante Alighieri
ONT LE PLAISIR DE VOUS INVITER AU
Vernissage de l'exposition « France-Italie, les journaux de la Grande guerre. Collection Alberto Toscano »
Le vernissage sera suivi à 19h d'une conférence d'Alberto Toscano « La Première Guerre mondiale : un regard croisé franco-italien »
Bibliothèque Médiathèque - 19 Grand'rue - Mulhouse
Exposition du 18 novembre au 7 janvier.
Renseignements au 03 69 77 67 17
BIBLIOTHÈQUES MÉDIATHÈQUES
DA
@mulhouse
mulhouse.fr

ALBERTO TOSCANO
DUE PREZIOSE COLLEZIONI
PER DUE EVENTI DI RILIEVO

di GABRIEL-ALDO BERTOZZI

È con soddisfazione, ma senza partigianeria alcuna, che costatiamo come il miglior giornalismo italiano si manifesti in Francia.

Mi riferisco alle due esposizioni di Alberto Toscano: la prima, *France-Italie. Les journaux de la Grande guerre. Collection Alberto Toscano*, ha avuto il suo vernissage il 18 novembre e si concluderà il 7 gennaio alla Bibliothèque Médiathèque di Mulhouse; la seconda, *L'œil de la presse française 1936-1937. Collection du journaliste et écrivain Alberto Toscano*, aperta il 1° dicembre, termina il 21 dello stesso mese alla Mairie du neuvième arrondissement de Paris.

L'interesse, evidente già dai titoli, è enorme *per chiunque*. Per alcuni italiani però venire a sapere cosa scrivevano i giornalisti francesi in quei due anni cruciali del fascismo, potrà essere una sorpresa. Desidero poi aggiungere che si tratta di due collezioni di Toscano che mettono in risalto la specificità e la ricchezza documentaria del curatore. D'altronde sappiamo che Toscano, corrispondente da venti anni a Parigi per diversi media italiani (giornali, radio e televisione), è probabilmente il più profondo conoscitore delle affinità e delle differenze tra Francia e Italia. Va ricordato il suo volume *France-Italie. Coups de tête. Coups de cœur* (Parigi, Tallandier, 2006) in cui, come indica il titolo, per logica di ragione e sentimento d'amore, promuove un'unione stretta tra le due nazioni e la creazione di uno *zoccolo duro* o meglio dire come lui stesso scrive in francese, un *nœud dur* che allacci Italia, Francia, Germania e Spagna.

Toscano, filosofo, scrittore prolifico, è autore di molti libri; ricordo solo i titoli di quelli che ho avuto il piacere di leggere: *L'Italie aujourd'hui, situation et perspectives après le séisme des années 1990*, opera collettiva (Parigi, L'Harmattan, 2004). *Critique amoureuse des Français* (Parigi, Hachette Littérature, 2009 – edizione tascabile nel 2010), tradotto poi in italiano col titolo *Critica amorosa dei francesi*, con prefazione di Corrado Augias (Novara, Interlinea, 2011). *Vive l'Italie. Quand les Français se passionnaient pour l'unité italienne* (Parigi, Armand Colin, 2010). *Sacrés Italiens!* (Parigi, Armand Colin, 2014), tradotto poi in italiano col titolo *Benedetti italiani!* (Pisa, Della Porta, 2014).

OMAGGIO A SERGE BOŸER

Un grave lutto ci ha sorpreso quest'anno con il decesso dello scultore Serge Boÿer il 2 luglio.

Il maestro francese aveva pubblicato nella nostra rivista *Interprétation de la «Melencolia I» de Dürer et autres signes ésotériques*[1], un testo di grande interesse, che invitiamo alla rilettura, accompagnato da una foto di una delle sue principali opere, *l'Ère du Tchier,* realizzata con la moglie Fabienne nel comune di Borée (Haute Ardèche); seguita da *Bercail des Colimaçon*[2], disegno del 1994, e da due tavole, una con il celebre angelo della malinconia, l'altra con un testo manoscritto del 1° settembre 202 che serve a interpretare i punti e i cerchi posti dallo stesso Boÿer nell'opera di Dürer.

Ci sembra d'obbligo ripetere qui una breve descrizione dell'*Ère du Tchier*:

> L'*Ère du Tchier* de Borée est une sorte de grande moule de l'univers qui regarde à la fois en arrière et en avant. Elle symbolise l'analogie universelle qui réagit en sens inverse les états multiples de l'être. C'est un labyrinthe initiatique e divinatoire par lequel sont restituées les cultures traditionnelles dans leur lieu premier, la nature.
>
> Cette Gigantesque œuvre d'art forme un calendrier monumental. Elle est constituée de 70 pierres, dressées sur le tracé régulateur de l'*Ère du Tchier* de Borée, formant 12 triangles et 7 carrés déterminant les 8 rapports de la divine proportion.
>
> Chaque pierre est numérotée et sculptée, elles portent toutes un message différent.
>
> Le visiteur reconnaît certains symboles propres à ses connaissances à travers de références cosmiques, historiques et mythologiques.

Serge Boÿer è anche autore del *Jardin des Demoiselles* (à Vaison, route de Roaix) e di altre opere monumentali realizzate da solo o in collaborazione, tutte contraddistinte dalla sua profonda "scienza" esoterica.

Ci risulta che ormai fosse quasi completata l'altra sua opera monumentale, questa volta scritta, che raccoglie le sue teorie: probabilmente però sarà pubblicata grazie alla competenza della moglie, Fabienne Boÿer-Versé, non solo scultrice, ma pure già coadiuvante nella redazione del testo. A lei e al figlio Michel de Matteis-Boÿer, pure lui artista (pittore), *Bérénice* rivolge il suo sentimento di cordoglio.

Luglio 2016

[1] *Bérénice*, N. S. 4 – N. 44 – gennaio 2013, p. 95-99

[2] Disegno a inchiostro di Cina nero e seppia su *papier chiffon*, 50x33 cm.

Gli scultori Fabienne e Serge Boÿer in una foto inedita del 4 settembre 2011.

ABSTRACTS

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, di Sandro Ricaldone

In the veryThe paper reconstructs the adventure of the Situationist International, born from the merging - which took place in Cosio d'Arroscia in July 1957 - of two existing organizations: the Lettrist International founded by Guy Debord and Gil J. Wolman in 1952 and the Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, created by Asger Jorn in 1954, starting from its articulate making that draws significant components from Lettrism of Isidore Isou (1946) and Cobra, Internationale des artistes experimentaux (1948 -1951), that counted among its leading exponents Dotremont, Jorn, Constant, Appel and Alechinsky.

The paper then examines the first phase of the SI, marked by the debate about the role of the avant-gardes promoted by Debord through his Rapport sur la construction des situations (1957) and the creation of the magazine that takes its title from the name of the group, whose first issue was published in 1958. The evolution of the SI towards the radical conception of the "suppression of art", leads to a progressive marginalization of artists (Simondo, Rumney, Gallizio, Constant, Wyckaert, Jorn), completed in 1962 with the expulsion of the Gruppe Spur.

The following phase, characterized by theoretical analysis and by a strong revolutionary engagement, is analyzed through the polemical relationships with other groups (Socialisme ou Barbarie), magazines (Arguments) and representatives of philosophical culture (Henri Lefebvre), until the maturity of the main contributions of Debord (La société du spectacle) and Vaneigem (Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes generations) and the activism of the Committee Enragés-Situationists in the Parisian revolt of May 1968.

The final section is devoted to the study of the techniques followed by the Situationists in sight of the suppression of art and the creation of a passionate life: the derive, the unitary urbanism, the détournement and the construction of situations.

L'INISMO DI FRONTE ALLE AVANGUARDIE – UN PERCORSO FRA IL XX E IL XXI SECOLO, di Sandro Ricaldone

It can be said that in the second half of the twentieth century, the real vanguards have been no more than three: the Lettrism, Fluxus and the Situationist International. If we shift our gaze ahead at the time of transition between the end of the second and beginning of the third millennium we can identify as a vanguard only one experience: that of the *International Novatrice Infinitesimale* or *INI*. Bertozzi the founder of the movement proclaims with the *Primo Manifesto INI* of 1980, the

need for a universal language, to use, in poetry, the symbols of the International Phonetic Alphabet, the only way to truly overcome all lingusistica barrier.

IL DESARCHEOMETRA, di Fabio Todeschini

If, for example, the Ten is seen as the totality of the Manifestation, such as the "Ten Thousand Beings" of Taoism, as the space-temporal continuum of universe Saha, then we can infer that the One beyond Ten symbolize another timeline, completely different, non-relativistic but quantistic: the so-called "Shadow Time" and the penetration into it for magical purposes, that is, ontological regressive or progressive changements or, again, purely stochastic alterations. The Endecagram reversed, that presents two tips upwards (Thaumiel), raises Time & Space, but also it lists all forms of these powers, represented by the eight directions, to reach, in the chthonic lands, the Shadowy Time, which must come the Magus to work in the astral world, to reading the Akashic Annals and for many other operations. In essence, the Endecagram can become a perfect tool to demolish any limitation of time and space, because its power is basically anarchic and saboteur of these cosmic principles: the man can utilize it effectively as meditative mandala so time travel can be put in act.

DU BON USAGE DE L'ERREUR OU LE PARADOXE DU SAVOIR DANS *BOUVARD ET PÉCUCHET*, par Stella Mangiapane

In the composition of chapter II of *Bouvard et Pécuchet* (the chapter on agriculture), Flaubert draws not only from his copious reading notes but also from information coming from experts of his time. This paper investigates the sixteen pages of annotations that the agronomist Jules Godefroy sent him in Autumn 1874. The pages contain a series of potential mistakes the two main characters of the novel can make.

LA QUÊTE DES *NOURRITURES TERRESTRES* À L'AUBE DU XXe SIÈCLE, par Franco De Merolis

It is not without reason that the poet often withdraws into his private life when he does not find valid points of reference among his fellows or does not share the values that the community of his time expresses. The dialectical relationship between man and nature has always been a motif of artistic creation, a source of life and inspiration.

MARCELLO MASTROIANNI E L'AVVENTURA FRANCESE TRA CINEMA E TEATRO – PARIGI – ANNI '70-'90, di Santina Pistilli

The present work deals with the presence and the performances of Marcello Ma-

stroianni, the great Italian actor, in Paris, the city he loved as much as Rome. The reasons of this love were various. Some relatives of his had worked in Paris in the field of art. In that city he, although famous, felt "an ordinary man", Monsieur Mastroianni. And, after the success of *La dolce vita*, he felt the need to be renewed and to look elewhere for new ways of working and new directors: so he chose the French, who were interested a lot in his art. Besides, from the beginnings of the seventies Paris allowed him to observe the change of customs, the generational conflict and the fall of traditional values so that he could better represent the demands and the tensions of that historical moment.
Marcello wwas in Paris the first time in 1951 with the film *Parigi è sempre Parigi* and in 1956 with the theatre work *La locandiera*, by Goldoni. But the real French success arrived in 1971 with *Ça n'arrive qu'aux autres*, the film that made him fall in love with Catherine Deneuve.
There were more films of great achievement: *La cagna*, with Catherine Deneuve (a reflection on the artist's isolation), *Salut l'artiste* (on the crisis of the family), *La grande bouffe* (a criticism of the society of consumptions), *Touche pas the femme blanche* (a film directed by Ferreri, on the degradation of urban spaces).
In 1984 Marcello was again in France with the theatre extraordinary interpretation of the comedy *Cin Cin*. As to the French cinema, he acted again in 1993 in *Un, deux, trois, soleil* (a playful story of love and sex) and in 1995 in *Les cent et une nuits* and *Tre vite e una sola morte* (an invitation to reflect on the crisis of identity).

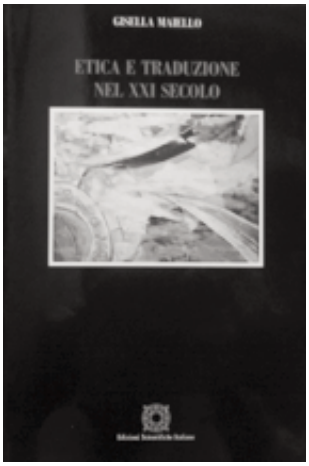
L'ATTUALITÀ POLITICA E SOCIALE DI ANDRÉ SUARÈS, par François Proïa

In the course of his life André Suares has always struggled against falsehood and hypocrisy is always constant. After the Dreyfus affair and his stance, not so much hired to defend a jew, but to protect the sense of freedom of each one against the falsifications of power, his voice rises and comes out against Hitler and his book *Mein Kampf*, where he reads the "diabolic delirium" and sentences what it will promised to be and that his contemporaries did not understand or would not understand. His strenuous defense of the West and Europe in the first place, was censored and opposed by the press in defense, it was said, of political relations with dictatorial countries.

RECENSIONI

Rubrica diretta da CAROLINA DIGLIO

Gisella Maiello, *Etica e traduzione nel XXI secolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane (Lutetia, 21), 2015, pp. 184, 23,00€



Au fil du siècle précédent et pendant les dernières décennies la traduction a fait l'objet d'une attention particulière de la part de la communauté scientifique nationale et internationale qui s'est interrogée sur les enjeux épistémologiques et étiques de toute transposition d'un texte d'une langue de départ à une langue d'arrivée. Paru en 2015 chez l'éditeur Edizioni Scientifique Italiane dans la collection « Lutetia » dirigée par Gabriel-Aldo Bertozzi, le volume de Gisella Maiello se penche sur la question éthique dans la traduction au XXIe siècle, en développant des pistes de recherche très intéressantes et passionnantes.

Dans cet ouvrage, l'A., professeur de langue française à l'Université de Salerne et traductrice, aborde de manière précise les évolutions les plus récentes dans le cadre de la traduction, aussi bien d'un point de vue théorique que pratique, grâce à une riche bibliographie de référence qu'elle exploite à bon escient. Berman et Eco représentent sans aucun doute les points d'intérêt majeurs pour l'A. en raison des réflexions que les deux auteurs ont proposées au fil des dernières décennies relativement à l'axe culturel et éthique de la traduction, sans négliger les enjeux linguistiques et textuels qui rentrent dans cet art ancien.

Au niveau de son organisation textuelle, *Etica e traduzione nel XXI secolo* se compose de trois parties suivies par une Annexe dans laquelle l'A. propose des traductions très bien faites en langue italienne des articles de Berman (*Au début était le traducteur*, *La traduction et ses discours* et *L'éthique de la traduction*).

Dans la première partie de l'ouvrage – qui porte le même nom du titre du volume –, l'A. aborde le concept d'éthique de la traduction à partir des textes d'auteurs très représentatifs qui dans différentes disciplines ont traité de cette question, tels que Meschonnic, Mounin, Bonnefoy, Ladmiral, Sontag, de Almeida, Derrida

et Ricœur. L'A. ne néglige pas le côté culturel du traduire qui représente un enjeu non futile pour toute sorte d'acte traductif.

Progetto bermaniano e approccio semiotico di Umberto Eco compose la deuxième partie de l'ouvrage, dans laquelle émerge de manière claire l'attention portée par Maiello sur les deux auteurs qui à son avis ont analysé des aspects souvent négligés du traduire, notamment les éléments linguistiques et textuels qui sont en jeu dans tout type de traduction. L'A. souligne qu'aussi bien pour Berman que pour Eco la traduction n'est pas à considérer comme un acte individuel, mais en tant qu'une pratique qui met en jeu l'ouverture vers l'étranger et l'assimilation de la culture étrangère (Berman, cf. *L'épreuve de l'étranger* et *La traduction et la lettre*) et comme une négociation culturelle, dans laquelle l'interprétation du texte n'est pas anodine (Eco, cf. *Dire quasi la stessa cosa*).

La dernière partie de *Etica e traduzione nel XXI secolo*, qui s'avère très originale et intéressante, propose les traductions faites par l'A. des articles bermaniens: après avoir indiqué les choix et les critères retenus pour sélectionner les textes de Berman, l'A. en propose des pistes de réflexion passionnantes qui enrichissent de manière remarquable la contribution de son ouvrage et les analyses proposées dans les chapitres précédents.

En guise de conclusion, l'ouvrage de Maiello marque sans aucun doute un tournant important et fascinant dans les études consacrées à la traduction, *Etica e traduzione nel XXI secolo* portant sur un aspect central qui concerne tout acte traductif. L'intérêt non négligeable des analyses conduites de manière précise et rigoureuse par l'A., démontre que les études sur la traduction sont un champ inépuisable de recherches et d'avancements théoriques fascinants.

Claudio Grimaldi

Maria Cerullo, *Alphonse Daudet romancier de la famille*, Paris, L'Harmattan (Rose des vents), 2016, pp. 294, 29,00 €

L'ouvrage de Maria Cerullo, intitulé *Alphonse Daudet romancier de la famille* et publié chez l'Harmattan dans la collection «Rose des vents» en 2016, est une fascinante monographie portant sur un romancier français du XIXe siècle (1840-1897) souvent marginalisé et, comme l'affirme l'auteure, classé parmi les «romanciers discrédités ou disqualifiés» (p. 11). Ce n'est que grâce à l'association des Amis d'Alphonse Daudet fondée en 1923, à quelques petites maisons d'édition et surtout à l'édition de la Pléiade que la critique littéraire a restitué à l'œuvre romanesque de cet écrivain la valeur ainsi que la popularité littéraires perdues postérieurement. L'étude de Cerullo témoigne de cette tentative de valoriser et contribuer à la recherche littéraire, se faisant à son tour inventaire critique, exploration, récapitulation des œuvres romanesques, synthèse et hommage à un écrivain souvent oublié dans la société de son temps.

La première partie de l'ouvrage est une large introduction à l'œuvre d'Alphonse Daudet apportant des informations précises et précieuses sur la vie de l'auteur, sur la production et l'évolution littéraire ainsi que sur le contexte historique et politique dans lequel son œuvre a été élaborée, puis reçue. Cette première partie se caractérise notamment par la présentation et l'analyse du roman autobiographique et d'apprentissage *Le Petit Chose*, dont Cerullo propose une analyse très détaillée quant à la condition de l'enfant martyr au XIXe siècle face à l'institution scolaire, familiale et au milieu social. À travers des comparaisons avec le roman *Jack* et la figure de l'enfant brimé chez Daudet, Dickens et Nievo – qui représente la partie la plus intéressante quant à la psychologie de ces personnages dans la littérature d'apprentissage – Cerullo entend apporter aussi une appréciation générale sur l'œuvre de Daudet, en insistant sur le rôle que la mémoire joue dans un texte littéraire à travers le langage. D'où une réflexion très minutieuse de l'écriture du moi chez Daudet, dont l'auteure entrevoit un certain attachement scriptural lié à son désir de «s'éterniser par l'écriture» (p. 17).

La seconde partie aborde des sujets annoncés au début de l'ouvrage: les concepts de la dissolution, du mariage, de la faillite de l'institution familiale, du divorce et de l'aliénation paternelle dans *Rose et Ninette* et ceux de la jalousie, de l'adultère et du pardon dans *La Petite Paroisse*. En passant par ce réseau sémantique, d'ailleurs très complexe et désormais au centre des débats actuels dans les champs

de recherche de la psychologie et de la psychanalyse moderne, l'auteure tente de démontrer comment Daudet a construit des romans autour de ces thématiques, définis comme de véritables «miroir[s] concentrique[s] de certains grands faits sociaux» (p. 20), tout en soulignant les vices secrets et les contradictions de ce qu'à cette époque-là on considérait la bonne bourgeoise.

Quant à la troisième partie, Cerullo s'interroge sur les motivations qui ont amené les critiques italiens à ne pas divulguer suffisamment l'œuvre daudétienne. Elle trace un parcours très minutieux allant de l'arrivée de Daudet en tant que romancier en Italie jusqu'à la diffusion et à la traduction de ses livres en langue italienne. Malgré le succès de l'écrivain naturaliste Émile Zola en Italie, l'auteure démontre que le nom de Daudet résulte souvent très cité dans les chroniques littéraires du temps et côtoie celui de Zola. Cette perspective d'analyse permet ainsi à Cerullo de désigner la place occupée par Daudet dans les milieux littéraires italiens de la moitié du XIXe siècle ainsi que de faire, à travers une méthode comparative, des rapprochements avec le mythe Dickens et le phénomène De Amicis.

Ensuite, elle propose des annexes et une bibliographie représentant à la fois un excellent point de départ théorique et méthodologique et un aperçu général stimulant des études très variées (ouvrages collectifs, articles, etc.). Une ample section d'index des noms cités clôt ce volume pratique et indispensable pour les études d'influence et de réception daudétienne en France ainsi qu'en Italie.

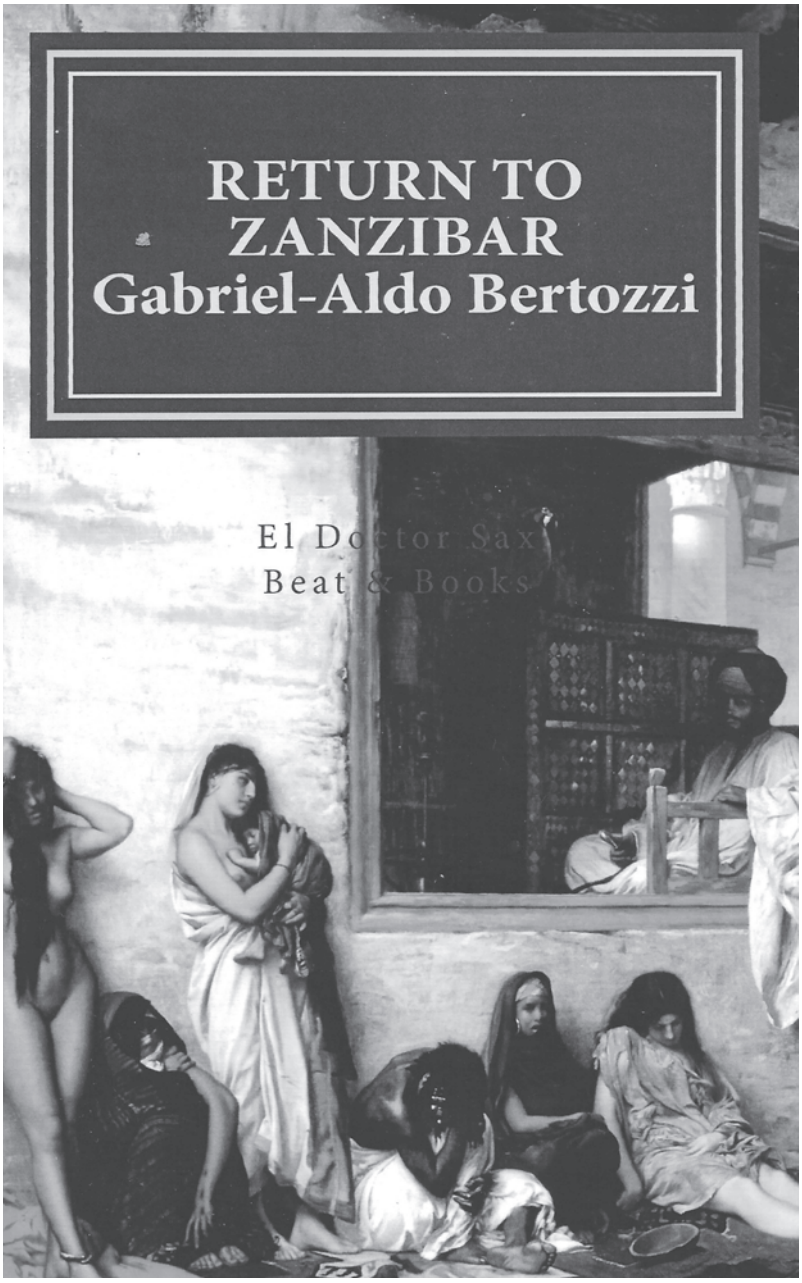
L'ouvrage de Maria Cerullo est pour autant une constante invitation à lire, à méditer, à discuter sur cet auteur. On ne peut qu'appeler de ses vœux la diffusion la plus large, étant une référence fondamentale pour les études critiques de Daudet dans le panorama socio-littéraire français et italien du XIXe siècle.

Silvia Domenica Zollo

RETURN TO ZANZIBAR

Gabriel-Aldo Bertozzi

El Doctor Saxo
Beat & Books



Amministrazione
Via Colonnetta n. 148 – 66100 Chieti
Tel. 0871 561806 – Fax 0871 446544 – Cell. 335 6499393
www.rivistaberenice.com

Una copia 12,00 € – Quattro numeri 40,00 €
Abbonamento annuo 20,00 €
Per le spedizioni all'Estero vanno aggiunte le spese postali

Per acquisti o abbonamenti:
Versamento sul c.c. postale 6890392
o IBAN IT35 H076 0115 5000 0006 8903 921
BIC/SWIFT BPPIITRRXXX
Intestati a Gruppo Editoriale Tabula Fati

Finito di stampare
nel mese di Novembre 2016
dalla Universal Book
di Rende (CS)
per conto delle Edizioni Solfanelli
del Gruppo Editoriale Tabula Fati
66100 Chieti