

Che cosa cambia tra classi e partiti in Italia

Può essere utile, in mezzo ad un teso dibattito sul risultato elettorale del 3-4 giugno, svolgere qualche rapida considerazione a proposito di uno studio sui partiti italiani che non è privo di spunti molto attuali (Marcello Fedele, Classi e partiti negli anni '70, Roma, Editori Riuniti, pp. 272, lire 4.200). Rispetto a molte analisi politologiche che hanno l'ambizione di pervenire rapidamente a generalizzazioni d'effetto interpretazioni globali quella di Fedele mette in campo una serie di ipotesi e di temi, che ora possono essere collocati anche all'interno di una lettura non frettolosa delle tendenze emerse dalle recenti consultazioni elettorali.

I binari più stretti del consenso

Un saggio di Marcello Fedele offre i dati per una riflessione di estrema attualità

Si deve notare preliminarmente che la critica ai partiti - o, se si preferisce, al « sistema dei partiti » - non ha oggi un esclusivo segno di destra. In passato le accuse alla partitocrazia vennero insistentemente condotte con la volontà di attaccare le interferenze che, rispetto al meccanismo di funzionamento formalmente proprio delle sedi istituzionali, derivavano dai partiti e si risolsero nella difesa letterale di un potere che nessuno poi si affaticava a proteggere dai pesanti condizionamenti dei gruppi economici interni ed internazionali.

Non a caso fu negli inizi anni Sessanta, quando prese corpo il crollo inevitabile del centrismo, che la polemica sulla partitocrazia rivelò la sua ripresa di maggior virulenza. Chi si scandalizzava dello strapotere dei partiti non aveva in realtà mosso un dito per esaltare il potere d'iniziativa e d'intervento delle assemblee elettive nelle interferenze - quanto pesanti e frequenti - di un potere economico che si considerava naturalmente detentore di una capacità decisiva ed esorbitante e indiscussa. Insomma l'impronta di quella critica - si possono citare le pagine emblematiche di Giuseppe Maranini - era marcatamente di destra: si attestava su una difesa di facciata dell'impianto vetero-liberale dello Stato e respingeva i partiti come strumento fondamentale del consenso democratico.

Quella linea è tutt'altro che scomparsa. Ma, a partire dal '68-69, di gran lunga prevalente è stato un atteggiamento che investe da sinistra il ruolo e la funzione dei partiti, mettendo in luce il processo di istituzionalizzazione cui sono stati sempre più nettamente sottoposti e la relativa incapacità di interpretare e rappresentare pienamente le spinte di una società via via più complessa dal punto di vista della stratificazione degli interessi, dei temi culturali, delle tensioni ideali.

In realtà si dice di critica ai partiti, ma ciascun discorso mira a questo o quel partito, assume obiettivi concreti pur non rinunciando ad una generalizzazione di cui nessuno ignora il pericolo. Il cosiddetto « sistema dei partiti » è il risultato di una serie di realtà soggettive, del loro vivo modo di entrare in rapporto e di mettersi in relazione con il reticolo articolato delle istituzioni pubbliche ed

quindi categoria da usare con prudenza e da scomporre analiticamente: eppure è innegabile che esistono tra i partiti anche funzioni comuni, che creano dinamiche comuni e comuni problemi. Spetta ad essi, nel loro insieme considerati, la funzione di rappresentanza e quel ruolo di collegamento società-istituzioni che può essere svolto in varie accezioni, ma induce comunque a porre in risalto, secondo vari rapporti, compio pubblico, economico, amministrativo e finalità di penetrazione associativa e culturale. Si può forse parlare di un naturale bifrontismo dei partiti nelle società

democratiche declinato secondo vari modi a seguito di diverse ispirazioni ideali e differenziate tradizioni storiche. L'aumento dell'assenteismo dal voto nella recente consultazione, il consistente numero delle schede bianche e nulle, l'affermazione sintomatica dei radicali e, prima ancora, il non dimenticato risultato del referendum sul finanziamento pubblico ai partiti, sono fenomeni che hanno anche motivazioni comuni e convergono nel porre in evidenza una difficoltà seria del nostro sistema politico. Perché accade tutto questo?

Dal sistema di interessi ai meccanismi di rappresentanza

Una risposta generale è difficile. Il tipo di insediamento sociale delle varie formazioni è molto diverso per qualità, estensione e rapporto, e quindi una risposta complessiva, anche se ovviamente riferita alle sole forze che accettano il quadro costituzionale, è impossibile.

Ma un'ipotesi generale che Fedele formula può offrire una chiave interpretativa: egli parla della « divaricazione tra sistema di interessi e sistema di rappresentanza », una divaricazione che è andata progressivamente accentuandosi con il delinearsi di una semplificazione della rappresentanza sempre più rilevabile nel triennio 1976-1979.

E' vero che i partiti non sono più da un pezzo una pura nomenclatura delle classi, ed anzi, in modo meccanico, non lo sono mai stati; però è anche vero che le aree sociali omogenee e suscettibili di una ricomposizione unificante si sono andate fortemente riducendo, mentre hanno fatto la loro comparsa nuovi soggetti e nuove modalità di accesso alla politica o di rifiuto polemico delle forme tradizionali della politica.

Le classi vivono di un'articolazione interna assai forte e la loro dinamica nuova percorre i partiti, anche i partiti storici del movimento operaio, secondo schemi inediti, che occorre conoscere e penetrare spregiudicatamente. Taluni soggetti collettivi (i giovani, le donne) risultano dalle convergenze di motivazioni che non hanno un rapporto meccanico con una logica di classe e con obiettivi di natura prevalentemente economica.

Il sorgere di nuovi movimenti e la mediazione istituzionale

Il sorgere di movimenti che si propongono in base a obiettivi di urgente rilevanza etico-antropologica o a grandi questioni di crescita, di sviluppo, quali l'energia, coltiva sotto luce critica un « sistema dei partiti » che spesso vede rinsecchirsi il suo spazio a quello della mediazione istituzionale, né capace di saldarsi ai temi dell'economia, in gran parte delegati al sindacato, né in grado di agitare nella società quelle enormi questioni vitali che ambiscono piuttosto a presentarsi come sostegno di movimenti dotati di una loro autonomia di una loro mobile e diffusa presenza.

La capacità di unificazione tipica di un partito di cambiamento come forma anticorporativa per eccellenza e come strumento di generalizzazione che guarda allo Stato, al governo, è in crisi per l'insorgenza di individualismi, la ridda degli interessi offesi o minacciati, l'emarginazione di ampi strati della società che sono spinti verso una collocazione di rabbiosa e negatrice contrapposizione. Così l'ambiguità positiva del partito, il suo tendere alla generalità partendo dalla pluralità di condizioni ed interessi di un blocco sociale ampio (se è partito di massa), il suo essere par-

te della società che vuol costituire punto essenziale di riferimento per la stessa legittimazione del governo, dello Stato, il suo presentarsi come movimento e al tempo stesso come istituzione, deve essere motivo di un'analisi approfondita e coraggiosa.

E' ovvio che un discorso sul partito che prescindendo dalla varietà delle forme che questa figura ha concretamente assunto è privo di senso questa genericità colora spesso di caducità molte analisi politologiche che fioriscono con tanta intensità. Ed ecco allora - è un altro spunto, questo, che deriva dall'impostazione di Fedele - che il discorso va portato su questo quel partito: al posto di uno sguardo (che rischia il generalismo) sul « sistema dei partiti » una rivelazione dei caratteri della DC, del PCI, del PSI, delle diverse formazioni, che ciascuna con una sua cultura ed una sua tradizione interpreta e pratica il rapporto mutevole con le istituzioni e l'organizzazione pluriforme della società.

La DC ha visto logorarsi il vincolo ideologico di tipo religioso con cui ha costruito l'unificazione del suo frammentato corpo sociale. Ne deriva una più evidente contraddittorietà delle sue componenti, un sempre più difficile compositi dei corporativismi che l'inganno. Acute sono le pagine dello studio di Fedele dedicate al PCI. Quando la riflessione cade sui gruppi dirigenti emersi dopo il 20 giugno la sua opinione è chiaramente problematica: « Staccati spesso in maniera definitiva dalla produzione i quadri intermedi tendono, soprattutto a livello di strutture territoriali come gli organismi federali - sempre più a trasformarsi in politici di professione i cui compiti sono prevalentemente quelli di applicare la linea decisa dagli organismi di direzione nazionale ». La professionalizzazione statica del far politico, le incrostazioni gravi e incrostazioni burocratiche.

Fino a che punto il PCI è strumento di conoscenza? Fino a che punto è permeabile a contatti delle nuove domande? Fino a che punto la struttura territoriale può da sola essere riferimento per un reticolo, istituzionale che si è andato sempre più complicando ed arricchendo? Fino a che punto il PCI, in linea con una natura di classe ampiamente radicata, riesce a combinare antagonismo sociale e unificazione politico-ideale, in vista anche di necessarie mediazioni e finalità generali? Il rapporto di distanza nei confronti delle istituzioni sono sempre fondati con il necessario senso di relativa autonomia? I movimenti che via via si formano o tentano di formarsi trovano ascolto adeguato?

Non si tratta, certo, di tracciare diagnosi affrettate e sciocchezze catastrofiche. Ma c'è bisogno di ripensare forme e metodi della presenza del PCI, sviluppando anche temi significativi emersi nel dibattito del XV Congresso.

Roberto Barzanti



Alla mostra di Venezia la pittura metafisica conferma la sua penetrante modernità

L'inquieto presagio del nuovo

VENEZIA - A più di sessanta anni dal clamoroso apparire delle prime opere, la pittura metafisica continua a stupire e a inquietare lo sguardo e anche più tardi al futuro. Forse, la mostra « La pittura metafisica » che per l'Istituto di Cultura di Palazzo Grassi ha curato Giuliano Briganti, con i contributi di Wieland Schmidt e Ester Coen, è l'ovvio buono per una seria riconsiderazione di una vicenda pittorica formidabile che ha profondamente segnato, in alternativa al futurismo e alla sua esaltazione della macchina, del dinamismo, dell'azione nello spazio della « città che sale », il corso dell'arte in Italia e in Europa tra il 1910 e il 1930 e che ha continuato a rigenerarsi dopo l'influenza avuta sul surrealismo e sul realismo tedesco della Nuova Oggettività, anche in tempi e movimenti recenti, ricerche neo-metafisiche. Una vicenda pittorica che non è stata, come il futurismo, origine dello sperimentalismo delle neo-avanguardie ma che, oggi, appare di uguale modernità, anzi come una sostanziale ipoteca gettata, sul futuro. Per quale ragione?

Giorgio De Chirico, nel 1919, ha scritto: « L'opera d'arte metafisica è quanto l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre quelli già palesi, debbano subentrare sul quadrato della tela. Tale è il sintomo della profondità abitata ». Ebbene, per quanti nuovi segni siano venuti a cambiare i tempi moderni, noi siamo in attesa, e lavoriamo per questo, che « qualcosa di nuovo debba accadere ». E' questa la ragione dello spasamento, della qualità enigmatica e inquietante della pittura metafisica ma anche della sua classicità nostalgica, frantumata e della malinconica, straordinaria bellezza: ci troviamo, con De Chirico, Carrà, Morandi e Savinio, di fronte alle stupefacenti immagini, spettrali e ironiche così spesso, di un



tempo della vita e della storia non compiuto. Nel cortile di Palazzo Grassi, l'architetto Maurizio Di Paolo, che ha curato l'allestimento della mostra, ha voluto creare una sorpresa metafisica: ha trafitto il palazzo con una gigantesca riga da disegno e l'ha fatta incontrare, in una iperbole geometrica, con un'enorme squadra che sale per tutta l'altezza del cortile. Sono oggetti presi dai quadri di De Chirico e Carrà ma quel che nelle immagini rimanda all'enigma dello spazio in un tempo sospeso qui è trasferito in una pesantissima opera di falegnameria, spettacolare ma assai fuorviante. Qualche osservazione sull'illuminazione dei quadri: ci sono troppe luci proiettate sui quadri che li isolano dalle pareti ma falsano la vera luce dell'immagine fino ad arrivare all'impossibile sala di Morandi dove quei quadri sublimi per chiarezza di pensiero e di luce sembrano delle

diapositive proiettate. Possibile che, dopo tante esperienze di allestimenti, non ci si renda conto che la buona, vera pittura ha spettacolo da sé? L'allestimento prende molte sale del Palazzo Grassi. In una sala, come un'introduzione, stanno due artisti tardo-rinascimentici che De Chirico amò: Arnold Böcklin e Max Klinger con la loro capacità di sorpresa, di stupore e di inganno onirico. Böcklin ha una sola pittura, « Verso il tempio di Bacco » del 1891 che è un pastiche autunnale di scena classicheggiante. Ci volevano altri quadri e di quelli mitici di centuari che De Chirico amò e imitò nelle sue prime prove. Klinger ha la serie di dieci incisioni « Un giuoco » del 1881, con il guanco sottile e surreale tra sogno e concretezza del segno che ancora avvinca. Poi ci sono le sale con circa trenta dipinti di Giorgio De Chirico da « Meditazione mattinata » del 1912 a « La scuola dei gladiatori » del 1928. Una bella sala di preziosi disegni metafisici di De Chirico e Carrà fa da ponte alle magnifiche sale di Carlo Carrà, con cinque dipinti da « Madre e figlio » del 1917 a « Natura morta metafisica » del 1919 e con un ricco gruppo di disegni, e di Giorgio Morandi con sei « Nature morte » dal 1918 al 1920. Seguono poi le sale con dipinti di Filippo De Pisis con la sua metafisica trapassata di vento e dell'odore del pane, Mario Sironi con le sue periferie industriali milanesi deserte e disperate, Felice Casorati, Primo Conti, Alberto Savinio col suo « teatro del mondo » in dissoluzione e il quale meritava una presenza ben più importante; e, infine, le sale che documentano l'influenza profonda della pittura metafisica in Europa sul surrealismo: vi figurano Raoul Hausmann, Rudolf Schlichter, Max Ernst, George Grosz, René Magritte, Paul Delvaux, Yves Tanguy, Salvador Dalí, Paul Nash e Anton Räderscheidt.

Sull'influenza italiana della pittura metafisica si potrebbero aggiungere dei nomi: Campigli, Tozzi, Pirandello, Martini, Donghi, Soldati, Meotti. E sull'influenza in Germania, nel « clima » della « Nuova Oggettività », i nomi di Dix, Radziwill, Grossberg con le sue fabbriche, Davringhaus, Mensa, Schrimpf (e una parte maggiore toccata a Grosz e Räderscheidt). Altri semi gettati dalla metafisica si ritrovano in Eugène Berman e quello straordinario pittore della scena americana che è Edward Hopper. Naturalmente ci sono molte riprese neometafisiche dopo gli anni Trenta, fino a quelle recenti dei nostri Gnoli, Pasca-



« L'ovale delle apparizioni » di Carlo Carrà (1918). Sopra il titolo: « Autoritratto » di Giorgio De Chirico (1920). Sotto: « Torino a primavera » (1914) di De Chirico.

li, Ceroli e Giosetta Fioroni. C'è poi un capitolo da squadrare ed è quello della relazione della pittura metafisica con l'architettura e con il design: c'è da sperare che lo affronti la mostra dedicata alla pittura metafisica che è stata annunciata qualche tempo fa, a Bologna, per la primavera 1980 da Giulio Carlo Argan.

E' stato scritto, per questa mostra a Palazzo Grassi, che i quadri di Giorgio De Chirico sono dipinti male. E' una sciocchezza distruttiva fondata su un certo gusto di mestiere, di materia pittorica, di cretto, di stesura dei colori, magari buoni per un altro pittore ma non per De Chirico degli anni 1913-1928. In verità era da un secolo buono che non si vedevano dipinti di così grande e sobria bellezza come quelli di De Chirico, Carrà, Morandi: quel che è certo è che la tecnica pittorica è profondamente nuova e inventata, metafisica appunto tra immaginazione assoluta e concretezza stupefacente.

Per quanto pittrice si sia vista o rivista, la sequenza dei dipinti di Giorgio De Chirico è impressionante. E' per chi ha sguardo e sentimenti, profondamente coinvolgente e commovente. E' non l'entusiasmo di André Breton e dei surrealisti per la pittura di De Chirico e altrettanto noto il furioso rifiuto della sua pittura dopo il 1918. Ne sono nate polemiche feroci durate a lungo ma il surrealismo di Breton poggiava su Freud e De Chirico.

Giorgio De Chirico era nato a Volo in Grecia ma fu fondamentale la sua formazione « tedesca » negli anni di Monaco: contaron per lui Schopenhauer, Nietzsche e Weininger col suo « senso profondo delle cose » e con la sua fantasia geometrica (Carco che lascia ancora presenire). E contaron i pittori Böcklin e Friedrich. Ma fu l'impatto con la città italiana e con Parigi capitale della pittura ad attivare prodigiosamente la sua immaginazione.

Soumaille ha parlato incantato della « metafisica » scaturita da una chiara e scaturita chiarezza delle piazze d'Italia di De Chirico.

La città di Giorgio De Chirico sembra avere caratteri italiani ma come nella nostalgia di un nordico (Torino e Bologna dei portici, Ferrara, Firenze, Roma); è una città deserta e immola, spesso col mare all'orizzonte dove passa una nave o un trenino sbuffeggiante; alle tori e ciminiere gettano ombre lunghissime e altre ombre le tante statue greche, romane o moderne, e i manichini ironici concitati al posto degli uomini. La prospettiva è multipla (verso l'infinito e verso chi guarda) e porta ad affacciarsi sul vuoto. Gli oggetti, di una tranquilla e insensata bellezza materica, sono come se si vedesse la prima volta ma non hanno reazioni logiche; la luce ha lo scoloro ora livido ora folgorante di un'ora

misteriosa. Non accade niente, non c'è racconto; il mondo, con i suoi frammenti classici e i suoi oggetti-giocattoli, è un'apparizione assurda che sollecita una spiegazione che non si riesce a dare. L'immagine, anche quando interviene i manichini sostituiti di un uomo assente o interviengono i frammenti della scultura antica, è come sospesa su una visione enigmatica e rimanda tutte le possibili domande sia al lontano dell'orizzonte dipinto sia all'io profondo di chi guarda.

De Chirico ha scritto che « la coscienza assoluta dello spazio che deve occupare un oggetto in un quadro e dello spazio che divide gli oggetti tra loro, stabilisce una nuova astronomia delle cose attaccate al pianeta per la fatale legge di gravità ». E i suoi oggetti si attaccano secondo la nuova astronomia ma su una terra sconosciuta, non praticabile, non vissuta.

Se la metafisica di Giorgio De Chirico ci lascia lo sguardo fisso alla luce malinconica e struggente di un tempo non compiuto; la metafisica di Carlo Carrà non ha nulla di livido, è senza angoscia, anzi costruisce di colori cristallini, con una pittura corposa, molto volumetrica che già allude alla riscoperta italiana di una classicità tra Giotto e Paolo Uccello. La rocciosa statica dei volumi cui approda Carrà, rinnegando il suo futurismo, è impressionante e tutto si attacca secondo la nuova astronomia con la crisi del futurismo, il costruttivismo cezanniano di Boccioni, il saggio di Carrà su Giotto. Poi ci sarà il grande incontro metafisico a Ferrara, nel 1917, di De Chirico, Carrà, Savinio, De Pisis.

Chi ha preparato lo spazio del mondo meglio illuminato è Giorgio Morandi con le sue nature morte che liricamente e tecnicamente restano un mistero per come il pittore è riuscito a catturare la luce cosmica nel suo flusso più sereno e costante. Dai tempi lontanissimi di Piero della Francesca mai una tale chiarezza era stata dipinta: l'uomo non figurato ma lo spazio pensato assolutamente umano nella sua partizione di scatola metafisica. Era stato De Chirico a dire: « noi che conosciamo i segni dell'alfabeto metafisico sappiamo quali gioie e quali dolori si racchiudono entro un portico, l'angolo di una strada o ancora in una stanza, sulla superficie d'una tavola, tra i fucili di una scatola ». E Morandi metafisico è il moderno maestro, più di Carrà, di quello splendore segreto dell'arte che viene dalle « cose ordinarie ». Fuori d'Italia, in Germania, queste cose ordinarie avranno per Grosz e altri, che avevano inteso socialmente la apertura della metafisica, lo splendore orrido e putrescente delle cose del modo di vita borghese.

Dario Micacchi

La testimonianza di Laura Betti in un libro singolare

Una fata-strega sbarcata a Roma

Secondo una immagine tradizionale, alquanto attinguita, la strega era vecchia, brutta, povera; incapace di avere figli; colpevole, soprattutto, di inasabile concupiscenza carnale. Ma anche di andare contro determinati comportamenti sociali. La fata, invece, era bella, buona, bionda, remissiva, tenera; nel libro di Laura Betti « Teta veleta » (Garzanti editore), che è narrazione di una infanzia, protetta di una adole-scenza, fatta di una donna, ci sono descritti tutti gli elementi « stregoneschi » che, simile ad una zazzera, lei ha raccolti e conservati, per andarseli a deporre nel nido. Quando, come avviene nel suo caso, agli elementi neo-stregoneschi si contri-buisce un momento, l'ambiguità trabocca dal vaso. Non si capisce più se abbiamo a che fare con una strega, con una fata; con una diabolica peccatrice, con una pia vergine; con una delittante che pretende un po' all'Accademia di Francia, con una professionista che pratica il suo mestiere seriamente.

Il personaggio e la maschera

Più tardi, nel cinema, mi chiederanno di recitare il mio personaggio e siccome lo recito vuol dire che sono ancora un'altra, a forza di perdere tempo in non saprei quali cose che non è meglio ». D'altronde, questa identità femminile è erante, un po' come l'anima soffio dei defunti, che, dice un proverbio cinese, si tenta di fissare con la maschera.

Però, al di là del finto volto, qualcuno pre-tende di scoprire il personaggio della fata e insieme della strega di quel tipo generoso e populista che sarebbe piaciuto allo storico Michelet; sovversiva e guaritrice, in preda, periodicamente, ad attacchi di follia; collettiva e

rivoltosa; poco recuperabile, nella violenza sfrenata della corsa a cavallo di una scopa, mormorando formule misteriose: « Bella, bella, come il cul della padella ».

Una fata e una strega il cui corpo si gonfia, si allarga, smagrisce, si deforma e si trasforma: corpo limitato da un incredibile cappello di paglia coperto di rose, che lo tiene ormeggiato alla terza, in modo da non essere espulso e proiettato nello spazio per via della sua stessa irregolarità. Un corpo ancorato ad un copricapo, non s'era mai visto! Però capita, se c'è di mezzo la stregheira, accompagnata dagli utensili richiesti da tale prodigiosa e domestica operazione: padelle, pentole, fucili, alati a preparare filtri, pozioni, misure e pure « le penne alla povera: olio, aglio, pelati, origano e molto peccorino; o « la frittata con fagiolini, pancetta, cipolla o peperoncino ».

Non per caso la stregheira fa esercita una donna: « Le padrone siamo noi che facciamo i figli », e la donna si sa che offre nutrimento per la vita, o minaccia, sottraendolo, una sempre possibile morte per abbandono. Così Laura Betti, acclamata dai tortellini e smantolando

di, disegna, in un testo composto, una protagonista, la quale, dovendo comportarsi da protagonista, mima, drammatizza o gioca con la cultura, le amicizie, le emozioni. Ci gioca nell'adolescenza passata a rubare ai maschi i loro divertimenti, ci gioca durante la guerra e poi, quando arriva a Roma e ci si tocca se si trascina ».

Sopra tutto questa presenza « da dietro » le parole di « Teta veleta » dal momento che la proprietaria di due pesanti gatti siamesi, di uno stercio di buona marca, di una tenda con pellicine, di un terrazzino fiorito, ha deciso, ingardamente, di scrivere. A volte « senza tener conto dell'ortodossia della grammatica; e non come sarebbe stato possibile mantenere dei voti, inflare dei seni, dei disegni, magari dei contrassegni? Non che voglia asserire il non senso ad ogni costo, perché, alla fine un senso esiste, ma tutto dentro la lotta contro l'ordine del linguaggio; contro la buona condotta dello scrittore appartenente all'area alta della cultura, quando, per esempio, verseggia: « La bellezza è la mancanza, la carenza di sapienza... senza fallo non c'è scienza ».

A volte mancano i nessi logici: tal quale nelle canzoni di Camerini: « E il sabato sera Cenerentola spen-

Schivare le regole

Diverso da tutti, un pensiero: « Che si chiama Pier Paolo e poi anche mi fa effetto perché arriva con il loden, si mette in un angolino, non disturba e non parla, non solo non parla, ma stringe anche le labbra che già le ha sottili così è proprio sicuro che non ne esce niente ».

Il gioco, il trucco, il travestimento, servono all'autrice per schivare le regole di un codice che pretende-

rebbe una interpretazione « normale » dell'essere donna: il continuo nascondimento denuncia l'altra faccia di una presenza che appare nella trama di un film, scampare nel colpo di scena di uno spettacolo si ripresenta nella fotografia a colori di un dipiant turistico.

Sopra tutto questa presenza « da dietro » le parole di « Teta veleta » dal momento che la proprietaria di due pesanti gatti siamesi, di uno stercio di buona marca, di una tenda con pellicine, di un terrazzino fiorito, ha deciso, ingardamente, di scrivere. A volte « senza tener conto dell'ortodossia della grammatica; e non come sarebbe stato possibile mantenere dei voti, inflare dei seni, dei disegni, magari dei contrassegni? Non che voglia asserire il non senso ad ogni costo, perché, alla fine un senso esiste, ma tutto dentro la lotta contro l'ordine del linguaggio; contro la buona condotta dello scrittore appartenente all'area alta della cultura, quando, per esempio, verseggia: « La bellezza è la mancanza, la carenza di sapienza... senza fallo non c'è scienza ».

A volte mancano i nessi logici: tal quale nelle canzoni di Camerini: « E il sabato sera Cenerentola spen-

de / tutti i suoi soldi / e / compra una parrucca verde / di plastica / il rossetto da bambola cosmetica / occhiali da insetto / tutta trasparente / di plastica sexy make up fantastico / e chi la vede passare dice: oh Yeah » o nelle litanie, post-stantottesche, degli Skiantos.

Gli scambi, le connessioni fra teatro e arte, fra teatro, come evento puro e scrittura come scenografia dell'evento, richiamano alla mente la pop art, o la body art, o le tinte macchiocchie di una Gina Pane. D'altronde, per la scrittura di « Teta veleta », non solo valgono le citazioni degli anni Sessanta; infatti non sfugge, il libro, accanto ad un modo di esprimersi ogni corrente, dal momento che una ragazza per spiegare il difficile spostamento in città, ammette: « Sono andata a traffico » e una cantante, per descrivere i suoi rapporti, in definitiva gentili, con le colleghe: « Sono stata un'astellina ».

Ma da sfondo, anzi da nota dominante del libro, c'è l'amore; un amore che usando le parole, si lascia dietro le spalle la memoria del suo peso.

Letizia Paolozzi

Advertisement for MAZZOLTA books, listing titles like 'WALTER C. PATTERSON CHE COS'E' L'ENERGIA NUCLEARE', 'FLAVIO CAROLI BURRI', 'ERICA SCROPPO DONNE, PRIVATO E POLITICO', 'FATTO A MANO', 'WOLF-DIETER DUBE ESPRESSIONISMO', 'LUCIANO SACCONI IL CORPO E I SUOI SIMBOLI', 'SERGEJ TRETJAKOV DAL FUTURISMO AL REALISMO SOCIALISTA', and 'SOCIALISMO IN EUROPA'.