

RITORNA «PALMIRO» DI LUIGI DI RUSCIO

Un poema di sezione

Mentre Einaudi offre all'imminente congresso della Quercia lo spunto per un dibattito sulle strategie del Pci, e poi del Pds, dagli anni di piombo ad oggi (Giuseppe Vacca, «Vent'anni dopo. La sinistra fra mutamenti e revisioni»), questa nuova edizione di «Palmiro» (già

pubblicato nell'86 dal «Lavoro editoriale») rievoca - a volte con la «pietas» del poeta, altre con la sprezzatura del polemista - le illusioni generate dalla linea togliattiana nell'immediato dopoguerra, tra le piazze e le sezioni di partito della provincia

marchigiana. Il primo e finora unico romanzo di Di Ruscio - metalmeccanico ultrasessantenne, nativo di Fermo - appartiene a quel genere che convenzionalmente si definisce «affresco»: descrittivo e corale, cioè, ma anche inconcludente e dispersivo sul piano della narrazione. «Palmiro», in realtà, più che romanzo è poema in prosa, e come tale va apprezzato soprattutto per la capacità di infondere un'anima al visibile, anziché per quella - prettamente romanzesca - di rendere

visibile la propria anima: quando Di Ruscio usa la parola come fine, ecco che il suo stile picaresco, ellittico, quasi orale nel suo mimetismo, eleva le figure di anarchici, burocrati, rivoluzionari al rango di immagini poetiche; quando invece se ne serve come mezzo per ricercare il senso riposto in ogni esperienza (sia pure quella autobiografica di giovane poeta militante), la sua prosa si svuota di pregnanza e diventa sofisticato esercizio ritmico. Del resto, come intuì Antonio Porta nella

sua posfazione, la scrittura di «Palmiro» si comprende soprattutto attraverso la fiducia radicale che Di Ruscio attribuisce alla parola («la parola bottiglia è più reale della bottiglia stessa, la parola vetro più vetro dello stesso vetro»), nonostante le vicende del romanzo si possono, e forse si devono leggere come l'indizio di quella degenerazione del linguaggio politico che, sotto forma di demagogia leghista e retorica berlusconiana, si ritorce oggi come

un boomerang sulla sinistra: se, insomma, il poeta (apprezzato, per le sue opere in versi, da Fortini e Quasimodo) ha saputo reagire al «de profundis» intonato dalle varie avanguardie sulla tomba della parola, il compagno Di Ruscio - dopo aver condiviso il suo disagio con i memorabili personaggi di Roscetta, e del barbiere rivoluzionario Ciocca - è capitato di fronte alle cantilene dei funzionari di partito, al burocratese del Grande Accentratore Politico, all'ordine del giorno del

comitato direttivo di sezione: «critica e autocritica sul comportamento dei vari compagni», e già dal '57 ha lasciato il nostro paese per trasferirsi ad Oslo.

□ Carlo D'Amicis

LUIGI DI RUSCIO
PALMIRO

BALDINI & CASTOLDI
P. 278, LIRE 22.000

Poeti del secondo Novecento

Taci, il secolo sta finendo

EDOARDO ESPOSITO

Qualsiasi antologia letteraria si organizza in base a criteri che cercano di conciliare l'esigenza della testimonianza con quella dei valori «effettivamente raggiunti»: che è come dire conciliare il piano di una cronaca in cui si deve dar conto con il piano di una meno sfuggente storia. Gusto e orientamento ideologico del curatore risultano in questa ottica non già banditi, ma corretti da un lato da un assunto di oggettività documentaria, e posti dall'altro alla prova di verità del tempo. Lascieremo a quest'ultima la parte che le spetta, ed esaminando la scelta dei Poeti italiani del secondo Novecento che Cucchi e Giovanardi hanno curato per l'editore Mondadori (p. 1.272, lire 75.000) ci soffermeremo, almeno in prima istanza, proprio sul piano documentario.

Cominciamo col sottolineare i pregi di un lavoro condotto con molto scrupolo e che, oltre a un'ampia introduzione in cui Giovanardi affronta con impegno storiografico il problema di una definizione organica del secondo Novecento e dei suoi caratteri poetici, offre una serie di chiari profili dovuti all'uno o all'altro curatore, ed opportune note bibliografiche, apprezzabili soprattutto in riferimento agli autori più giovani. Colpisce tuttavia, nella Nota dei curatori, l'affermazione di voler proporre una «antologia dei poeti, e non della poesia del periodo». Affermazione che si presume memoria delle posizioni assunte da Mengaldo nell'opera Poeti italiani del Novecento, ma che appare priva delle giustificazioni di quella, sia per il maggior peso che assume qui il quadro storiografico, sia per i criteri restrittivi del tutto estrinseci che la accompagnano e che escludono, da una parte, gli autori nati prima del XX secolo o che «avessero pubblicato la loro prima raccolta importante, o comunque dato compiuta manifestazione di sé» già prima del 1945, e dall'altra coloro che non avessero, entro il 1995, «pubblicato almeno una raccolta presso un editore a diffusione nazionale».

Quest'ultima restrizione appare particolarmente grave e penalizzante per una generazione che, come viene riconosciuto, ha incontrato enormi difficoltà ad «accedere a canali editoriali "normali"», e non è chiaro come si possa credere di avere offerto al lettore «la possibilità di verificare per suo conto il valore degli autori prescelti e la validità delle tendenze individuate». Oltretutto, si tratta di criteri contraddetti dai curatori stessi, come si vedrà e si vede fin dalla sezione di apertura, dedicata a Bertolucci, Caproni, Luzi e Sereni in quanto maestri «la cui presenza è stata centrale nella seconda metà del secolo, e ha contribuito in modo determinante a definire gli orientamenti di poetica e le scelte di scrittura degli autori più giovani»: riconoscimento doveroso, ma che poteva essere formulato semplicemente in ambito introduttivo, senza intaccare uno spazio già molto frantumato e di cui ricordiamo sommariamente le etichette, stabilite all'insegna di «Officina», della cosiddetta «quarta generazione», di Zanzotto, dell'avanguardia, di Giudici, di una opzione definita dell'«etica del quotidiano» (Raboni, Majorino, Neri, Cesara, Rossi), o di una condizione «appartata» (Piccolo, Calogero, Bandini, Ranchetti), o linguisticamente «dialettale», fino ad arrivare alla vera e propria poesia «giovane» degli anni Settanta e Ottanta: che, val subito la pena di osservare, copre più di 200 pagine della 1.000 complessive di testi. Abbia-

mo lasciato da parte una piccola e ulteriore sezione, intitolata ai «narratori poeti» e che forse avrebbero fatto bene i curatori stessi a lasciare da parte, dubbio come ne è il valore euristico, affidato alla «testimonianza» che vorrebbe offrire della vitalità della scrittura poetica, e scarsamente rappresentativa come complessivamente appare, importanti o meno che siano i narratori in essa rappresentati (Morante, Bassani, Volponi, Ottieri, Bevilacqua e Orengo).

Meglio giustificate le altre parti, anche se dovremo avanzare altre riserve. Se risulta infatti del tutto opportuno l'isolamento in un capitolo a sé stante di autori come Zanzotto e Giudici; se inevitabile appare un capitolo dedicato all'avanguardia e se si capiscono le ragioni che hanno spinto a disegnare degli analoghi capitoli all'insegna di una condizione «appartata» o del dialetto, meno giustificabili appaiono le sezioni in qualche modo «generazionali» dedicate da una parte a Erba, Risi, Cattafi, Orelli, Scotellaro, Spaziani, Bellintani, Merini (la «quarta generazione»), e dall'altra ai poeti degli anni Settanta. Soprattutto in quest'ultimo caso, in cui viene finalmente affrontata la questione della poesia «giovane», si abdica a ogni criterio di destinazione.

La scelta antologica, infatti, si appiattisce qui in un elenco (già, vera forma: Bellezza, Viviani, Cavalli, Zeichen, Cucchi, De Angelis, Scalise, Conte, Santagostini, Piccoli, Frabotta, Ruffilli, Lamarque) i cui tredici nomi, sottratti a ogni sorta di classificazione, si immaginano di necessità rappresentativi soltanto di se stessi, e assurti a questa dignità per l'intrinseco valore della loro poesia. Scelta di merito, dunque, tanto coraggiosa però quanto discutibile, e contraddittoria anche qui rispetto ai criteri dichiarati, almeno per quanto riguarda l'inclusione di Piccoli, che testimonia la presenza della poesia più che di un poeta editorialmente attestato. Tredici nomi (ai quali possiamo aggiungere i quattro Magrelli, Valduga, Mussapi, D'Elia che vengono poi collocati all'insegna degli «anni Ottanta») e poco più di 200 pagine sono infatti poche per dare l'idea di un panorama che viene giustamente detto «estremamente composito», mentre l'unica forte ragione che avrebbe motivato, dopo il «Novecento» di Mengaldo e nella stessa collana, un «secondo Novecento» sarebbe stata quella di offrire una mappa ragionata della confusa ma diffusa creatività che proprio l'ultimo ventennio ha registrato: una mappa che desse finalmente modo di valutare il senso e la prospettiva delle scelte poetiche di un'intera stagione per individuarne i motivi di interesse, sottraendola all'epigonismo di categorie critiche come post-avanguardia o neo-orfismo.

Che però l'assunto fosse questo si può dubitare: l'introduzione premeva al volume termina osservando che «la poesia italiana di secondo Novecento pare disporsi a deliberare quest'ultimo scorcio di secolo in un silenzio più di rinuncia che di attesa», e sembra poco disposta ad accordare fiducia al futuro (almeno immediato) della scrittura in versi. Da parte nostra, vorremmo che il silenzio non fosse né di rinuncia né di attesa, ma piuttosto di riflessione, nella convinzione che la poesia ha vita per lo più segreta, e può sempre tornare a manifestarsi quando, passate le sbornie sperimentali, ideologiche, vitalistiche, e rinunciato al tentativo vano di trovare uno spazio stabile di ascolto, sappia anzitutto interrogarsi sulla propria intima «necessità».



Tango

Isabel Muñoz

A Verona

I corpi di Isabel Muñoz

Una mostra (a Verona, Scavi scaligeri, cortile del Tribunale, fino al 9 marzo, tutti i giorni tranne il lunedì, ore 10-19, a cura di Christian Caujolle, Grazia Neri e Elena Ceratti) e un catalogo (edito da Leonardo) presentano anche in Italia la ricerca fotografica di Isabel Muñoz, che da più di dieci anni esplora, prendendo la danza come pretesto, il corpo, il movimento, la materia, la sensualità.

Tango, flamenco, danza orientale, lotta turca, balletto khmer sono altrettante serie straordinarie in cui si ritrova una scrittura dei segni, come i gesti delle mani, che sottolineano la permanenza di uno sguardo capace di trovare nella scelta dei dettagli il senso profondo e il ritmo interno di interventi culturali radicati nella tradizione popolare. Iniziato con la danza orientale, sviluppato con la serie cambogiana, il dialogo tra i corpi e l'architettura ha avuto sbocco in una nuova serie consacrata alla Roma Barocca.

Conosciuta in molti paesi (Stati Uniti, Giappone, Svizzera, Grecia, Gran Bretagna, Germania) Isabel Muñoz è indubbiamente uno dei fotografi più importanti della sua generazione. Ha pubblicato «Tango, Flamenco, Tauromachies» alle Éditions Plume di Parigi che stanno preparando «Orientales e Cambodiana». Ha pubblicato inoltre il libro «Fragments» alle Éditions Actes Sud. Ha scritto di lei Michel Guerin su «Le Monde»: «La nostra epoca è sommersa da fotografie di corpi malati, deformati, straziati dalla guerra e da condizioni di vita disperate. Isabel Muñoz lavora controcorrente, guidata semplicemente dalla sensualità. E il piacere dello spettatore».

do, ma senza per questo finire nella sfera del ridicolo. Esperto di pulp fin da prima che nascesse Tarantino, Willeford ha poi un senso dello humour nero e della violenza tutto suo: ma anche dove gioca pesante, come nell'episodio centrale di morire oggi (dove Moseley, prigioniero di un agricoltore schiavista, rischia di fare la stessa fine di Bruce Willis in Pulp Fiction) il tono è così secco e atroce da essere privo di compiacimento. Anche perché, come suggerisce Brolli, il vero criminale, nei suoi libri, è la scrittura, l'arte di fingere. In un altro capolavoro, Il quadro eretico (1971) Willeford (che studiò anche la pittura) ricostruisce la figura di Georges Debiere, un artista immaginario coetaneo di Duchamp, la cui unica opera conosciuta consiste in una cornice vuota.

Da anni Debiere tiene nascosti i suoi quadri e non si lascia intervistare da nessuno: ma un critico ambizioso, James Figueras, riesce ad avvicinarlo, col proposito di rubare una delle sue tele. Scandito dal paradosso di Gorgia («Nulla esiste. E se qualcosa esiste, è incomprensibile. E se qualcosa fosse comprensibile, non sarebbe possibile comunicarlo»), il racconto passa con disinvoltura dal finto saggio alla Perec o alla Borges al thriller in quanto la scoperta che Debiere non ha mai dipinto nulla porterà il critico a una serie di azioni delittuose, fino alla pazzia. Dietro la scorza del noir emerge sempre un fondo più oscuro e più tragico. In Pick-Up (1954) uno dei suoi primi romanzi, il protagonista è un altro pittore, questa volta di talento ma incompreso, che cerca invano prima di suicidarsi, e poi di farsi condannare a morte. Nell'ultima riga la scoperta che il narratore era nero sposta la prospettiva sociale del racconto con effetti sorprendenti. In Cockfighter (1972), un altro dei suoi libri migliori, l'ossessione del narratore di vincere il titolo per il miglior allevatore di galli da

Willeford crimini e bugie

ALBERTO PEZZOTTA

cinque migliori mestieri del mondo, secondo Charles Willeford, sono il soldato, il romanziere, il guardiano del faro, il fomaio e il pugile. Quello che gli diede più soddisfazioni fu probabilmente il primo (quattro medaglie nella seconda guerra mondiale); anche se, quando a dodici anni, orfano, nel pieno della Grande depressione, decise di diventare un vagabondo, non avrebbe certo mai immaginato di passare gli ultimi vent'anni di vita come professore di letteratura nell'università di Miami.

Come Harry Crews e Barry Gifford, Willeford è uno di quegli irregolari e autodidatti di cui la letteratura americana è fortunatamente ricca. Come William S. Burroughs, esordì negli anni Cinquanta in quei libricoli tascabili con due romanzi al prezzo di uno che, dietro copertine pacchiane e allusive, promettevano sesso e brividi. E pur sforzandosi di rispettare le regole dell'hard-boiled, collezionò fin da principio rifiuti e manipolazioni da parte dei suoi editori. I romanzi di Willeford, infatti, stanno sempre in quella zona di confine tra la narrativa di genere e il romanzo d'autore: troppo impre-

vedibili e sperimentali per essere passatempo usa-e-getta, troppo sbilenchi e sgangherati per entrare nel salotto buono della letteratura. Ma proprio in ciò sta la loro unicità. Narratore a volte legnoso, ossessionato dal realismo del dettaglio ma capace di metafore di ampio respiro, Willeford è diventato famoso molto tardi con Miami Blues (1984), primo della tetralogia del sergente Hoke Moseley che prosegue con New Hope for The Dead, Sideswipe e The Way We Die Now (Morire oggi). Rispetto al poliziesco classico, l'attenzione è spostata sui personaggi: non ci sono mai veri misteri da risolvere, e la logica degli eventi è sempre imprevedibile e casuale. In Miami Blues lo scalcinato sergente Moseley - divorziato, in bolletta, con la dentiera e troppo attaccato alla bottiglia - dà la caccia a Junior Frenger, uno psicopatico omicida specialista nel falsificare firme che, dopo aver rubato il distintivo (e la dentiera) del sergente, si spaccia come poliziotto. Nella prima parte della sua autobiografia, I Was Looking for a Street, Willeford dice che essersi inventato un'identità finta,

Miami Blues Cockfighter... lenta scoperta

Nato nell'Arkansas nel 1919 e morto a Miami nel 1988 dopo una vita assai avventurosa, Charles Willeford, uno dei classici del noir assieme a Jim Thompson e David Goodis, è stato riscoperto poco prima della morte, trovando estimatori come Elmore Leonard e James Lee Burke. Due suoi libri sono diventati film belli e sfortunati: «Cockfighter» di Monte Hellman e «Miami Blues» di George Armitage, film del 1990 prodotto da Jonathan Demme, con Alec Baldwin, Jennifer Jason Leigh, Fred Ward, storia di uno psicopatico ladro e assassino, che ruba la pistola e il distintivo a un poliziotto, che giura vendetta. Nel ritmo e nell'assenza di toni moralistici si sente la mano di Jonathan Demme, l'autore del «Silenzio degli innocenti». In Francia è oggi uno degli autori più popolari della prestigiosa «Série Noire» di Rivages. Grazie alla cura editoriale di Daniele Brolli, si possono da poco leggere in italiano «Il quadro eretico» (Squali Bompiani, p. 184, lire 14.000), «Miami Blues» (Fanucci/Phoenix, p. 190, lire 18.000) e, di imminente pubblicazione, «Morire oggi» (Fanucci/Phoenix), tutti tradotti da Giancarlo Carloti.

quando era un hobo, è stato il primo passo nel mestiere dello scrittore. Anche in Miami Blues Junior è un mentitore professionista, immedesimandosi a tal punto nel ruolo che a volte, armato del distintivo rubato, fa davvero il lavoro del poliziotto. Viceversa Moseley, che vive in una topaia frequentata da immigrati cubani clandestini (i marlitos), ha un profilo di vita (e



metodi) più da delinquente. Niente di sconvolgentemente nuovo fin qui, forse. Spesso è stato usato l'aggettivo picaresco, a proposito di questi libri, ma c'è qualcosa di più: il modo in cui Willeford costruisce i personaggi, facendoli amare al lettore per poi sbarazzarsene nel modo più cinico; o come questi compiano gli atti più incredibili senza avere il minimo senso dell'assur-

combattimento nasconde un senso di vuoto di proporzioni quasi zen. È proprio in Cockfighter che si trova la piúgeniale delle metafore e delle tecniche narrative di Willeford. Il narratore ha fatto voto di silenzio fin quando non vincerà il titolo, e quindi non apre mai bocca, esprimendosi a gesti o scrivendo biglietti. Il che non gli impedisce, ovviamente, di interloquire col lettore, facendolo precipitare nel proprio mondo di pura follia. Se qualcosa fosse comprensibile, non ci sarebbero le parole per dirlo, diceva Gorgia; e Willeford accetta la contraddizione, sapendo che mentre è l'unico modo per arrivare a una qualche verità. Anche se Willeford non si sarebbe mai espresso in questi termini intellettualistici: lui era un narratore tutto fatti e niente teoria. E anche quando era diventato un professore, se doveva tenere una lezione su Samuel Beckett, che amava, parlava per tre quarti d'ora dell'uso dei capelli nei suoi romanzi.