

ex libris

Gli eserciti permanenti
devono col tempo
scompare interamente

Immanuel Kant
«Per la pace perpetua» 1795

t.a.z.

LA POESIA INDISPENSABILE MA NON SUFFICIENTE

Lello Voce

«Lontano lontano si fanno la guerra. / Il sangue degli altri si sparge per terra. // Io questa mattina mi sono ferito / a un gambo di rosa, pungendomi un dito. // Succhiando quel dito, pensavo alla guerra. Oh povera gente, che triste è la terra! // Non posso giovare, non posso parlare, / non posso partire per cielo o per mare. // E se anche potessi, o genti indifese, / ho l'arabo nullo! Ho scarso l'inglese! // Potrei sotto il capo dei corpi riversi / posare un mio fitto volume di versi? // Non credo. Cessiamo la mesta ironia. / Mettiamo una maglia, che il sole va via». Sono versi di Fortini, di una delle sue *Canzonette del Golfo*: il Golfo è quello Persico e la guerra a cui si allude è quella che ormai va definita la Prima Guerra del Golfo... E sono versi che esprimono bene il sentimento ambivalente che dilania il cuore di qualsiasi poeta che si ponga il problema del «Che fare» di fronte alla guerra. L'impotenza che stringe la gola e, insieme, la voglia di

scrivere, di smascherare... La necessità dell'ironia, della «distanza», l'urgenza di dire, senza rinunciare ad agire. Come se, in certi momenti, scrivere poesie fosse indispensabile, ma non sufficiente e quasi impossibile. Nel frattempo un surreale Settimo Cavalleria, trasformato in un'orda di cingolati, avanza nel deserto agli ordini di un Custer postmoderno che sbandiera la Little Big Horn della legalità internazionale come fosse una vittoria e vengono bruciate le tappe di questa post-Corsa verso una post-Frontiera: dopo l'Ovest, è la volta dell'Est. C'è già chi è pronto a fare la «Gara dei carri», per accaparrarsi il meglio dopo una strana guerra, che, se sarà vinta in pochi giorni, darà ragione a chi la giudicava inutile, se durerà a lungo, conforterà le paure di chi la temeva nefasta per tutti. Ma intanto da noi (nella patria della belligeranza-non belligerante) qualcosa di buono succede, sin nella mia leghista Treviso.



Migliaia di studenti - irridati e pacifisti - invadono la città, di colpo le cambiano fisionomia e colonna sonora, la trasformano, a colpi di sorrisi e giocoleria, in una città normale, dove puoi permetterti persino il lusso di immaginare un mondo migliore. Mentre la gente guarda stupefatta e - come i poeti di fronte alla guerra - non sa più che dire. Confuso tra i miei studenti mi domandavo se alcuni di loro, rifiutando questa guerra di «liberazione» dell'Irak, avessero in mente il *Coro dell'Adelchi* in cui Manzoni, irridando i sogni dei «servi» italiani che attendevano la libertà dai Franchi, sostiene che i nuovi conquistatori non hanno certo abbandonato le loro case per questo... Perché un poeta - questo almeno è sicuro - in certi momenti non può permettersi il lusso di sognare. Piuttosto deve sospettare, per aiutare tutti gli altri a continuare a sognare, ad allevare l'utopia e a gettarla sul viso del reale.

Baba Mandela

Un film di
Riccardo Milani

in edicola con l'Unità
a € 4,50 in più

orizzonti

idee | libri | dibattito

Bandiera della pace

Domani
in edicola con l'Unità
a € 3,60 in più

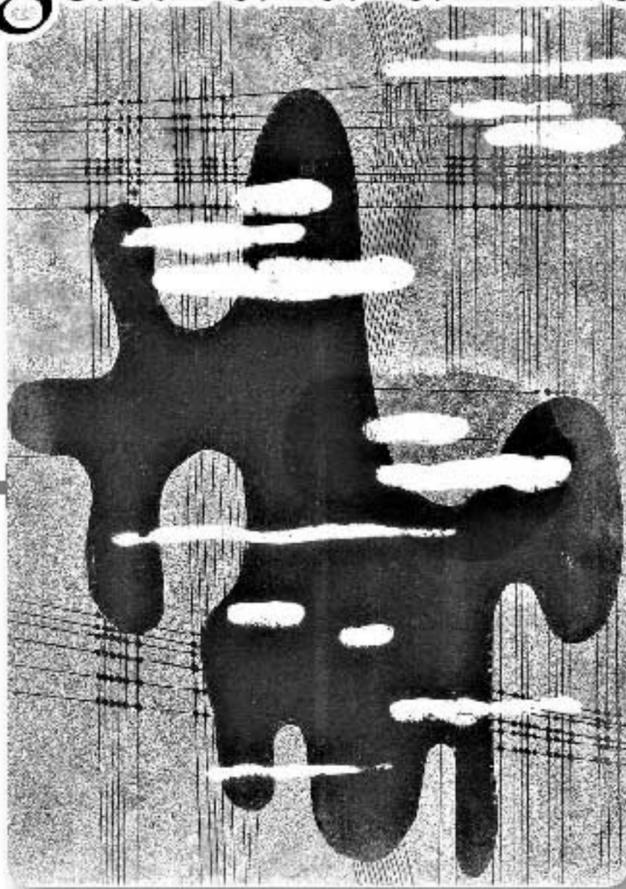
Enrico Crispolti

ARTISTI

L'avanguardia dimenticata

Numerosi musei, in Europa, nelle Americhe, in Asia, nascono da collezioni private che in molti casi possono risultare mirate alla rappresentazione di particolari ambiti o determinate tendenze artistiche del passato quanto del nostro tempo. Ma assai raro è che musei nascano da una raccolta di opere rappresentative soltanto di una particolare «poetica», vale a dire di un ben definito ambito di ricerca, e tanto più se d'avanguardia. A Lodz, in Polonia, il Muzeum Sztuki è nato dalla donazione alla città della collezione di opere di numerosi importanti artisti europei d'avanguardia non-figurativa (da Van Doesburg a Vantongerloo, ad Arp, a Ernst, da Léger a Schwitters, a Prampolini, a Baumeister, a Vordemberge-Gildewart) messa insieme fra 1929 e '39 dai membri del gruppo «a.r.» («artisti rivoluzionari», o «avanguardia della realtà»), formatosi nel 1929, per iniziativa di Wladislaw Strzeminski (già allievo di Malevic), e composto da tre artisti (gli altri due Henryk Stazewski e Katarzyna Kobro) e due poeti (Julian Przybos e Jan Brzekowski), di orientamento «costruttivista» (cioè attratti da un ideale di astrazione formale di ascendente geometrizzante). È dunque naturale che il Muzeum Sztuki, costituitosi attorno ad una collezione rappresentativa di un comune ideale innovativo d'avanguardia manifestatosi nell'arte europea fra secondo e quarto decennio del XX secolo, accolga la più importante ricognizione (in termini di opere riproposte quanto dell'importante catalogo monografico, che fra l'altro offre anche un primo catalogo generale dell'opera, sia pittorica, acquarelli, pastelli, gouaches compresi, sia di grafica, fra linoleografie e raffinatissime eliografie, nonché grafica editoriale e pubblicitaria), finora tentata, dell'attività creativa di un protagonista della avanguardia non-figurativa polacca ed europea fra le due guerre quale è stato Karol Hiller, fra l'altro condirettore con Strzeminski della rivista *Forma* nei primi anni Trenta, e che a Lodz è nato nel 1891 e nel 1939 è stato fucilato dai nazisti invasori. Uno dei numerosi pionieri dell'avanguardia storica contemporanea (numerosi nell'est europeo ma che non è difficile reperire persino nell'ambito dell'arte nordamericana) la cui importanza deve essere ancora riconosciuta come dovuto; e certo in Italia, malgrado l'incisiva intensità immaginativa delle sue proposizioni, tuttora pressoché sconosciuto.

Il Muzeum Sztuki di Lodz accoglie la più importante ricognizione finora tentata dell'attività creativa di Karol Hiller, artista polacco figura di punta dell'arte non figurativa tra le due guerre



Karol Hiller,
«Eliografia su carta fotografica»
(XII)
1932-1934

demia di Belle Arti di Kiev, è approdato ad esperienze non-figurative alla fine degli anni Venti, elaborando allora immagini fortemente strutturali su un impianto di eco «purista», macchinistico, che se in certa misura possono richiamare

più da vicino analoghe elaborazioni in altre aree dell'avanguardia non-figurativa europea, come in particolare quelle del belga Victor Servranckx, si collocano anche piuttosto prossime a più o meno coeve formulazioni della fase d'«

arte meccanica» della ricerca futurista (fra Prampolini, Diulgheroff e Fillia), risalendo appunto in qualche misura all'ascendente «purista» delle proposizioni di Ozenfant e di Ch.E. Jeanneret (il futuro Le Corbusier), attorno a Parigi a «L'Effort Moderne». E tuttavia entro quella risolutezza di enunciazioni strutturali macchinistiche che caratterizzano la prima stagione di personale e originale affermazione della ricerca pittorica di Hiller, nel quadro appunto di un costruttivismo venato di «purismo» di suggestione meccanica «meccanica». Ed è la premessa delle più significative e certo originalissime proposizioni pittoriche (ed eliografiche) che caratterizzano il lavoro di Hiller lungo gli anni Trenta, su premesse che fanno tesoro di echi di una

certa visionarietà formale di lontana cultura secessionista - alcuni passaggi sembrano richiamarci formulazioni non-figurative di Kupka fra anni Dieci e Venti (in originali aperture a suggestioni fisiologiche di natura) -, al tempo stesso recuperando anche intenzioni strutturali appunto d'origine costruttivista. Ne consegue, nella prima metà degli anni Trenta, il manifestarsi di un immaginario estremamente intenso e attento ad un universo di entità formali biomorfiche e d'organicismo primario, insinuate in un tessuto pittorico quanto mai vario, ricco di pronunciamenti episodici, di suggestione surreale. Qualcosa come un autonomo «surrealismo astratto» che può confrontarsi con coeve formulazioni del «poetismo» dei boemi Styrsky e Toyen, e che costituisce un evento molto originale nel quadro dell'avanguardia europea (una partecipazione surrealista libera dall'egemonia bretoniana). Alla libertà effusiva dei sondaggi immaginativi molto diramati proposti nei primi anni Trenta, nei secondi subentra nella ricerca di Hiller la volontà di dare maggiore consistenza strutturale a tali orizzonti immaginativi, in «composizioni» ove l'eredità costruttivista si rimodula su variazioni inventive molto pronunciate, in una ricchezza di soluzioni che non ha molte possibilità di confronto sulla scena dell'avanguardia europea. È la seconda grande stagione della creatività hilleriana che dunque giunge a proporre una declinazione di fortissima accentuazione immaginativa entro le intenzioni di costruttività strutturale di un filone appunto costruttivo della ricerca non-figurativa europea. E ne vengono alcuni suoi capolavori, sia sul piano della pittura, sia su quello delle originalissime eliografie; proprio negli anni in cui anche la ricerca di Kandinsky flette verso un'accentuazione del ruolo di componenti formali d'accentuata valenza fantastica. E sia nella prima che nella seconda metà degli anni Trenta nelle eliografie Hiller accentua la propria libertà di determinazione sia dell'enunciazione formale, che spesso insegue movenze biomorfiche, sia dell'enunciazione grafico-lineare, in costruzioni di trame segniche complesse e di sempre nuova configurazione. Costituiscono un patrimonio di soluzioni immaginative indubbiamente straordinario, e nella loro originale valenza grafica, parallelo ma sufficientemente autonomo rispetto alle stesse coeve formulazioni pittoriche. Rappresentano infatti il laboratorio di più immediata libertà di sperimentazione immaginativa di cui Hiller disponesse. L'importante retrospettiva di Hiller di Lodz ci insegna dunque quanto ancora, malgrado un'informazione, attualistica altrettanto che storica, apparentemente ormai onnicomprensiva, resti in realtà da esplorare, conoscere, considerare adeguatamente e collocare plausibilmente sulla scena complessa e multiforme dell'avanguardia (e non solo) artistica del XX secolo, né appunto soltanto in Europa. Ma certo l'Europa unita non conosce ancora adeguatamente le componenti della propria storia culturale. Ed è ancora il bacino dell'est europeo a farne le spese. Eppure offrirebbe occasioni di novità e originalità propositiva per gli stanchi programmi di tante nostre istituzioni espositive invece in balia di modelli scontati e ripetitivi.

personaggi

La minestra di Victor Cavallo

Carlo Bordini

Con *Stampa Alternativa* «il primo libro di Vittorio è arrivato in porto»: è uscito il primo volume degli scritti di Victor Cavallo, attore, scrittore, poeta, scomparso da poco più di tre anni; si tratta di un volume (Victor Cavallo, *Ecchime*, Stampa Alternativa, 9 euro) di testi poetici raccolti con infinita pazienza e amore da Paola Febraro. Come leggiamo nella quarta di copertina, Victor Cavallo se n'è andato «dopo essere stato completamente e impeccabilmente poeta, scrittore, regista, attore di cinema e teatro, romanista, centrocampista, estremista, anarco-sorco-situazionista». In questa complessità è la cifra della sua scrittura. Personaggio amatissimo, poliedrico, uomo di straripante vitalità e di grandissima sensibilità e di grandissimo fascino, di grande forza magnetica, nella sua scrittura, anche in quella poetica, è sempre presente la destinazione teatrale, la sua vocazione di attore, il suo lato istrionico, come nota in una delle due prefazioni (l'altra è di Paola Febraro) Massimo De Feo. Si tratta di poesie, di poemetti, di poemetti in prosa in cui, tra l'infinità dei temi, ne

emergono due che sono forse sopra tutti gli altri: il tema della città e quello dell'incontro con la donna. Come ha notato Alvin Curran, Cavallo girava per Roma per raccogliergli gli umori, le voci, gli odori, e con tutto questo faceva la sua «minestra», una minestra d'amore che gli serviva per la sua attività teatrale e che informa anche la sua attività letteraria, quella serie di scritti destinati a una futura pubblicazione o «rubati» all'autore che Paola Febraro ha enucleato dall'insieme dei suoi scritti e dei suoi appunti, caotici e disordinati come quelli di un irregolare possono essere; bisogna ricordare che Victor Cavallo è morto di stenti e di disperazione e il suo destino è stato parte di un destino del mondo del teatro e degli attori che è particolarmente povero, emarginato, i cui protagonisti vivono in Italia una sorta di lungo martirio. Una scrittura che spesso diventa un magma caotico all'interno del quale brillano improvvisamente momenti di grande poesia, in cui la minestra improvvisamente si depura. «la verità non posso rubarla agli occhi dei polipi / dei cobra al battito di cuore dei negroni / devo

venire io / alzarmi dalla tavola imbandita e dirti amore / così come si dice: «oh!» / Noi con un bacio sovrastammo piazze / noi con un bacio / da non più pensare oddio». «Ero calmo come un cane morto», dice Cavallo; «come rubare dai rami baciare le ciglia». Una strana energia, un'energia tellurica, straripante, e una descrizione della città, qualcosa di difficile da dimenticare, qualcosa di molto personale, qualcosa da rileggere. Spiccano nell'insieme il poemetto *Aurora* ma soprattutto la poesia *Ostia*, alcune *Poesie dal Quaderno Rosso*, la poesia *ce n'ho abbastanza* (l'ultima del libro) e il poemetto in prosa *Item* nel quale il degrado urbano, sovrapprendendosi a un incontro d'amore mancato diviene degrado personale e la fantasmagoria della città fantasmagoria interiore, in un processo in cui si mischiano realismo e allucinazione. In questo testo, infine, c'è la più bella descrizione di Piazzale Ostiense della letteratura italiana; e come ha detto Paolo Morelli, «non c'è mai stato qualcuno che si chiamasse Victor Cavallo prima di adesso».

Concepi nei primi anni Trenta un autonomo «surrealismo astratto» e fu condirettore con Strzeminski della rivista «Forma»



L'importante retrospettiva ci insegna quanto ancora resta da esplorare della scena multiforme e complessa dell'arte del XX secolo

