

Dieci unghie secche invece di cinque

Carmin Mangone

«Non ho mai preteso di rivelare qualcosa di nuovo, di lanciare l'inedito sul mercato della cultura. Una minima correzione dell'essenziale è più importante di cento innovazioni accessorie. Nuovo è solo il senso della corrente che fa affiorare la banalità. Da quando esistono gli uomini, e questi leggono Lau-tréamont, tutto è stato detto e pochi sono giunti a trarne beneficio. Siccome le nostre conoscenze sono in sé banali, possono solo avvantaggiare gli spiriti che non lo sono»

*RAOUL VANEIGEM, *Traité de savoir-vivre**

Confidando nella bellezza mentale degli uomini, ho sempre cercato la loro compagnia; ma mi rendo conto che sono in pochi quelli che riescono a non perdersi in un'alacrità da becchini.

Ho cercato ostinatamente l'autenticità degli uomini e delle loro opere, incappando spesso nella falsità degli atteggiamenti o nell'ingenuità dei propositi. L'amore esiste, lo so, ne ho la prova, ma a volte sembra quasi che sincerità e tenerezza siano morte e che nessuno sappia più sorridere all'altro senza pretendere come minimo un indennizzo morale.

L'amore non è un gioco, e le parole non fanno l'amore. Quando si ama qualcuno o qualcosa, occorre anche saper odiare ciò che lo osteggia, altrimenti l'amore che si dice di provare risulta lacunoso, incerto, e finirà prima o poi per rivelarsi un sentimento puerile.

Amore e odio vanno praticati con lealtà, impeto, sagacia, ma senza perdere troppo in leggerezza: perché la serietà dei propositi non è detto che faccia necessariamente a pugni con la delicatezza di un sorriso.

«*La poesia deve avere per scopo la verità pratica*», affermava Isidore Ducasse in *Poésies II*. Ma cosa si deve intendere per “verità pratica”? E soprattutto: quali implicazioni occorre dare al termine “poesia”?

Checché ne dicano i cialtroni o gli scaltri imbonitori della cultura, e nonostante il dilagare di sofismi più o meno banali, una parola non vale l'altra, e non si può pretendere di dire tutto e il contrario di tutto, né tanto meno si può affermare impunemente che non ci sia più senso nella parola che si dà.

Certo, lo spirito di contraddizione si aggira da sempre nel pensiero degli uomini come una sorta di fantasma familiare, e talvolta riesce ad imprimere al loro sapere un movimento decisivo, eppure, senza la lucidità e la nettezza delle idee che mette in pratica, l'uomo non farebbe molta strada lungo il suo percorso esistenziale, neanche se volesse smarrire sovraneamente il cammino.

La nettezza delle idee, mai disgiunta dalla tensione immanente delle contraddizioni da cui essa nasce e di cui si nutre, è ciò che squarcia la noia dei giorni, l'eternità della materia, la superstizione immutabile dell'essere, ritrovandosi ogni volta,

nel cuore dell'uomo, come fondamento nuovo – per quanto medesimo nel furore – di una critica del mondo che prepara o accoglie in se stessa una conoscenza estetica del vivente.

A dispetto delle contraddizioni, c'è qualcosa di compiuto in ogni idea. Ma non basta che la si formuli nel modo giusto – l'essenziale è adeguarla all'esperienza degli uomini, al loro desiderio di senso e alla volontà manifesta di creare relazioni a partire da un tale senso.

La verità esiste, ma non è eterna. Anche le idee e le parole sono destinate a morire. Eterno è semmai il movimento, il conflitto, il ricomporsi incessante della materia al quale si cerca di dare un senso per trovarne uno anche alla propria vita. Ma in realtà il problema non è la morte, né lo scorrere inesorabile del tempo. La morte è senza soluzione, quindi come può rappresentare un problema reale ed assorbire la luce dell'uomo? – le idee non vanno sprecate. La questione cruciale è data invece dalla verità, ossia dall'esperienza transeunte, ma possibile e magnifica, del luogo in cui amore, volontà e poesia spiano ed esaltano fieramente l'unicità di ogni essere umano.

L'uomo cerca la verità. La verità agisce nella sua opera. Ogni uomo è un criterio di verità. Date queste premesse, l'oggettività non esiste, e l'idea che si mette a fuoco è sempre una tappa, mai un traguardo.

Chi difende per partito preso le proprie idee, senza verificare la rispondenza al vero sui piani variamente intersecati della realtà materiale e dell'azione umana, s'irrigidisce stupidamente in un uso strumentale e nevrotico della conoscenza.

L'uomo si mette in opera, trasforma il mondo, nega l'esistente e lo ricrea. Eppure, lo scopo sostanziale della sua ricerca non è l'opera in sé, ma la verità del suo mettersi in opera, ossia

la *verità pratica* della sua opera, dove per “verità” non si deve certo intendere l’affermazione di un contenuto ideale e statico, bensì il movimento (la pratica) che trova una rispondenza fedele e sensibile nell’esistenza degli individui, e che concretizza nel suo sviluppo – in sprazzi di vita davvero vissuta (tautologia meschina, ma quanto necessaria!) – l’azione autonoma e consapevole della volontà; giacché la verità, se non è giudizio morale, né tanto meno valore assoluto, deve farsi piena adesione al movimento di una *materia umana* che si vuole come relazione e libertà.

La poesia è una critica, un godimento dell’espressione – e l’espressione è sempre palesamento di un pensiero che riflette la materia e la qualità del vivente, e che quindi si sviluppa a partire da una conoscenza pratica e sostanziale del vivere: io so cosa voglio e lo dico, riconosco il desiderio di qualcosa e provo ad affermarlo; attraverso la padronanza del linguaggio, ribadisco pertanto la mia volontà e il fatto di essere vivo, per far sì che gli altri – i miei simili – si aprano a me reattivi, attendibili, ponendoci insieme e reciprocamente in uno stato dia-logico nei confronti del mondo.

Per descrivere la terra, non bisogna trasportarvi le idee del cielo. La critica non può essere soltanto il giudizio sull’evidenza dell’opera; dev’essere altresì una verifica sulla prassi e sul movimento d’idee generati dall’opera stessa – prassi e movimento per i quali l’opera si costituisce come esperienza nodale e foriera di sviluppi. Occorre quindi determinare ciò che rende mutila l’opera di un poeta unitamente a ciò che ci obbliga a completarla nell’immediato.

Non ci sono lettori innocenti. L’interpretazione e il com-

mento sono sempre un furto, una sottrazione, un darsi credito al cospetto dell’autore; ma talvolta possono anche tradursi in accoglimento, premura, consonanza, qualora si aderisse all’opera per trarne un qualcosa che possiamo definire, parafrasando Nietzsche, *volontà di poesia*.

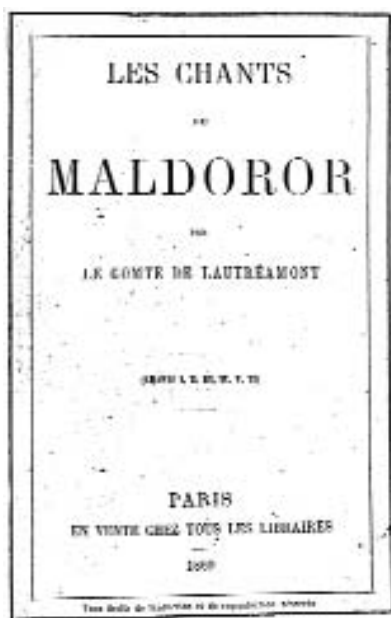
Il ventiquattrenne Isidore Lucien Ducasse viene trovato morto la mattina del 24 novembre 1870 nella sua camera in affitto al n. 7 di rue du Faubourg-Montmartre, mentre la città di Parigi è ormai assediata dall’esercito prussiano da più di due mesi.

Benché le circostanze della sua morte restino tuttora un mistero – e per quanto la tesi del suicidio non possa di certo essere scartata del tutto –, fu probabilmente una “febbre maligna” a portarselo via, come sostiene Genonceaux nella prefazione alla sua riedizione dei *Canti di Maldoror* del 1890¹.

Di Ducasse ci restano i sei canti dell’epopea maldororiana, firmati con l’ormai celebre pseudonimo “conte di Lautréamont”², i due fascicoli delle *Poésies* (che in realtà raccolgono massime, aforismi e pensieri di critica)³ e sette lettere, l’ultima delle quali, indirizzata a Victor Hugo, è stata scoperta nel 1980.

Il primo canto di Maldoror, pubblicato originariamente in una plaquette anonima, beneficiò di una recensione sul fascicolo del 1°-15 settembre 1868 della rivista parigina *La Jeunesse*. La nota in questione, che è uno dei tre soli scritti apparsi sull’opera di Ducasse con lui ancora in vita⁴, porta la firma di Epistemon (pseudonimo di Jean Christian Calmeau) e dà uno schizzo del capolavoro ducassiano forse un po’ retrò, ma sicuramente profetico: «*Les Chants de Maldoror* / di ***
// Il primo effetto prodotto dalla lettura di questo libro è lo sbalordimento: l’enfasi iperbolica dello stile, la selvaggia stra-

nezza, il vigore disperato delle idee, il contrasto del suo linguaggio appassionato con le più scipite elucubrazioni del nostro tempo, gettano da principio lo spirito in uno stupore profondo. | Alfred de Musset parla da qualche parte di ciò che egli chiama «la Malattia del Secolo»: l'incertezza dell'avvenire, il disprezzo del passato, ovvero l'incredulità e la disperazione. Maldoror è colpito da questo male; scettico, egli diviene malvagio, e volge in crudeltà tutte le forze del suo genio. Cugino di Childe-Harold e di Faust, egli conosce gli uomini e li disprezza. Il desiderio lo divora, e il suo cuore, vuoto sempre, si agita senza posa in cupi pensieri, senza mai poter raggiungere quello scopo vago e ideale che cerca e presagisce. | Noi non spingeremo oltre l'esame di tal libro. Occorre leggerlo per sentire l'ispirazione possente che l'anima, la cupa disperazione sparsa in queste pagine lugubri. Malgrado i suoi innumeri difetti, l'improprietà dello stile, la confusione dei quadri, quest'opera, ne siamo certi, non verrà confusa con le altre pubblicazioni del tempo: la sua originalità poco comune ce ne è garante»⁵.



La prima edizione dei Canti di Maldoror.



L'editore Albert Lacroix.

I *Canti di Maldoror* furono stampati nel 1869 da Lacroix, editore di Proudhon, Hugo e Zola, ma il libro non venne mai posto in vendita. Soltanto poche copie furono rilegate e consegnate a Ducasse.

La mancata distribuzione dell'opera la si deve principalmente al rifiuto di Lacroix di mettere in circolazione un testo pieno zeppo di brani violenti e dissacratori. Il suo timore della censura (la famigerata “sesta camera” del Tribunale di Parigi) lo avrebbe dis-

suaso dall'ottemperare agli impegni presi⁶. Ma probabilmente c'era dell'altro.

In un articolo intitolato «*Lautréamont et le Dr Chenu*», apparso su *Le Mercure de France* del 1° dicembre 1952, Maurice Viroux rivela d'aver individuato almeno sei passi dell'*Enciclopedia di storia naturale* curata da Jean-Charles Chenu plagiati quasi testualmente da Ducasse all'interno dei canti V e VI. Il povero Viroux, da buon filisteo, grida al ladro, e ne approfitta per bacchettare severamente il gruppo surrealista, reo ai suoi occhi di un “fanatismo settario, quasi religioso” nei confronti di ciò che egli definisce “lautréamontismo”.

Ora, come giustamente fa notare Pascal Pia (in *Carrefour* del 24 giugno 1964), i plagi scoperti da Viroux – ai quali ne vanno aggiunti diversi altri accertati in seguito –, potevano rischiare d’esser ravvisati già nel 1869 se Lacroix non si fosse rifiutato di distribuire il libro. Anche perché, ed è bene sottolinearlo, l’enciclopedia curata da Chenu (una cui ristampa era apparsa a partire dal 1867) faceva bella mostra di sé in molte case borghesi⁷.

L’opera omnia di Ducasse è una sorta di parodica macchinazione in prosa ai danni della letteratura moderna: un apparato d’imbrigliamento del senso che dispiega ironicamente sia la munificenza dell’immaginario romantico, sia le anomalie del bene – ah, «*la famosa idea del bene*»! –, e che non risparmierebbe niente e nessuno, neanche il suo autore.

Ma se Lautréamont è un enciclopedista del “mostruoso”, un alchimista del verbo dedicatosi scientemente al saccheggio dell’immaginario letterario – e il suo Maldoror, portandosi ai margini di un mondo mistificato da tre secoli di umanesimo, si fa idealmente l’alfiere di un oltrepassamento immanente del dato letterario –, il Ducasse delle *Poesie*, viceversa, sembra giunto al punto di non ritorno in cui un letterato anticonformista deve rinunciare alla ribellione che è solo sulla carta per darsi finalmente un’azione efficace. E la sua critica della poesia, nonostante i limiti storici della propria elaborazione, ha lasciato (anche suo malgrado) indicazioni che vanno analizzate e sviluppate senza indugi da chiunque voglia impegnarsi per le future e formidabili agitazioni poetiche.

Fra le maglie di un testo ci possono essere delle idee, dei brani che vanno presi assolutamente alla lettera, perché pale-

sano sprazzi, intermittenze esemplari di una lucidità per nulla emendabile.

Criticare l’opera di Ducasse non è mai stato particolarmente agevole, dal momento che essa stessa già contiene in fieri la propria confutazione. Si tratta quindi di analizzarla cogliendo semmai le indicazioni e gli spunti critici che lo stesso autore vi ha disseminato intenzionalmente.

«*Maneggiando le terribili ironie*»⁸, il poeta pone i fondamenti di un’agitazione che gli fa accogliere, più o meno consapevolmente, la medesima prospettiva delle teorie radicali del suo tempo. Agitazione poetica, quella di Ducasse, che lo conduce ad abbozzare una pragmatica della rivolta che è il contenuto manifesto delle *Poesies*, e che mette in discussione, perentoriamente, la validità e la sopravvivenza di ogni costrutto letterario e morale.

L’amore non si confonde con la letteratura; ma i movimenti generati dalla poesia o sono all’altezza dell’amore, o non sono niente.

L’ottica del critico dovrà essere la stessa del poeta – perché se due baobab possono sembrare due spilli⁹, ciò non dipende sempre e soltanto dall’occhio di chi guarda, ma anche dal tasso di poesia che ha nel sangue.

Volendosi come insurrezione contro le rigidità della filosofia morale, nonché contro la decadenza romantica e l’umanesimo d’acatto della società borghese, la parola di Lautréamont si schiera apertamente contro la metafisica e i suoi travestimenti mondani – ma parallelamente insorge contro gli stessi termini coi quali va fissando le proprie mistificazioni.

La circospezione e la ferocia che vengono richieste al let-



Melchor Méndes Magarinos, Isidore Ducasse
(La Cruz del Sur, n. 25, settembre 1929).

tore¹⁰ sono necessarie proprio per il fatto che una tale sollevazione non si fonda su un pensiero definito una volta per tutte; che anzi, le contraddizioni del testo, i salti, i cambi di registro sono tanti e tali da costringere la prassi della lettura ad un continuo aggiustamento di prospettiva.

La rivolta di Maldoror s'apparenta storicamente con l'apologia dell'individualismo anarcoide tracciata da Max Stirner¹¹.

Il discorso di Stirner, preso nella sua globalità, è una fiumana vandalica in cui si sentenzia lucidamente e senza tregua sulla qualità, la forza e la singolarità dell'io. Attaccando e invalidando tutti i valori e le strutture metafisiche del pensiero, il filosofo tedesco – come una sorta di Sade redivivo che ha masticato Hegel per poi risputarlo – fonda il suo incessante monologo sull'esaltazione dell'unica realtà che ritiene davvero esistente: vale a dire se stesso, l'*unico*, il sovrano "proprietario" di sé, l'*egoista* illuminato, avido di godersi compiutamente e senza mezzi termini. La sua, è l'affermazione dell'uomo che si crea da sé contro tutti i concetti, e contro lo stesso concetto di unicità – che secondo Stirner è "indicibile", non afferma nulla, non ha alcun fondamento, e non può neanche essere definito attraverso il nostro linguaggio "cristiano", poiché si basa sull'io singolare che non ha né causa né principî e che, con furibonda ironia, si vuole ostinatamente al centro dell'universo. Ma l'egoista stirneriano non riesce con le sue sole forze a dispiegare pienamente le capacità di cui dispone. Pur non sacrificandosi mai per il bene di una collettività indistinta o astratta – che non riconosce come propria –, giunge tuttavia ad associarsi puntualmente, con alcuni dei suoi "simili", in quella che Stirner definisce *unione degli egoisti*.

Nasce in tal modo la dimensione relazionale dell'unico, che si basa dinamicamente su un ri-associarsi ininterrotto, un rapportarsi al mondo che dà vita al godimento di sé in legami interindividuali che non eclissano le qualità dei singoli partecipanti, poiché quest'incessante ri-aversi, nell'ambito della comunanza che si sceglie, tra uomini diversamente unici, non comporta l'istituzionalizzazione della propria vita di relazione in schemi di potere. Nell'associazione propugnata da Stirner, dove ci si fa dono delle proprie forze vitali nell'unione degli egoismi singolari, viene allora ad affermarsi il bisogno di vivere la presenza del proprio corpo, di sentire la vita, di farla veramente propria, di goderla nella sua effettiva e caduca unicità, insieme e attraverso l'unicità degli altri. L'uomo si spinge così a concretizzare tutte le esperienze che nascono dalla materialità dei corpi. La sua carnalità, il suo desiderio, la sua ricerca della gioia lo pongono in uno stato di frenesia da cui parte la conquista del mondo. Da qui, ogni esperienza viene vissuta nell'immediato e nella prospettiva immanente della gioia. In tal modo, anche la sofferenza, anche gli errori, gli stessi limiti della propria unicità diventano gli elementi di un gioco che va significando, giorno dopo giorno, e senza fine apparente, la compiutezza essenziale della propria vita.

Se l'opera di Stirner risulta ancora oggi una vera e propria pietra d'inciampo per gli specialisti della filosofia, che si limitano a passarla sotto silenzio o a bonificarlo maldestramente in pubblicazioni o congressi anodini, il transito di Lautréamont/Ducasse in ambito letterario va posto analogamente sotto il segno di uno scompiglio duraturo, soprattutto perché mette in discussione in modo radicale quello stesso ambito che lo ha accolto. Anche lo stile dei due autori sembra somigliarsi:

è allo stesso tempo ironico e pedante, lucido e violento, lacerato dai limiti del linguaggio e autoreferenziale fino allo spasimo.

Ci sono diversi passaggi in Stirner che potrebbero trovar posto tra le pagine di *Maldoror*¹², come pure alcuni brani di quest'ultimo che richiamano alla mente il discorso dell'*Unico*: «*Se io esisto, non sono un altro. Non ammetto in me questa equivoca pluralità. Voglio risiedere da solo nel mio intimo ragionamento. (...) La mia soggettività e il Creatore, è troppo per un cervello solo*»¹³.

Anche in Lautréamont, l'io consapevole di sé si ritrova "egoista", non per deviazione, natura o accidente, bensì sulla scorta di una scelta di campo quanto mai netta e risoluta. Si è infatti autenticamente se stessi solo nella misura in cui non si è per nulla subordinati ai fantasmi e alle "idee fisse" della società. Di conseguenza, facendo leva sulla volontà, sul desiderio e sulla propria forza vitale, le capacità del singolo fondano l'immanenza che travolge la norma. «*Si tratta soltanto di non farsi beccare [afferma Lautréamont]. La giustizia stabilita dalle leggi non vale nulla; è la giurisprudenza dell'offeso che conta*»¹⁴.

Il personaggio di Maldoror dispiega per centinaia di pagine la sua irriducibile singolarità, impegnandosi a spazzar via ciò che s'interpone fra sé e la soddisfazione dei propri desideri. La sua furia è smisurata. Il suo odio contro Dio e la società degli uomini sembra non avere alcun freno. Eppure, in qualche rara occasione, Maldoror riesce a scorgere delle affinità, a nutrire delle simpatie, a provare finanche dei sentimenti assai prossimi all'amore. Pur non subordinandosi mai al bene del-

l'umanità (astrazione di cui non sa che farsene), egli è indotto in certe situazioni ad associarsi con soggetti affini in una sorta di stirneriana "unione degli egoisti"¹⁵; anzi, una tale unione, fondata sul godimento e sulla piena reciprocità relazionale, lui giunge addirittura a bramarla: «Cercavo un'anima che mi somigliasse, e non potevo trovarla. Frugavo tutti i recessi della terra; la mia era un'inutile perseveranza. Eppure, non potevo restare solo. Avevo bisogno di qualcuno che approvasse il mio carattere; di qualcuno che avesse le mie stesse idee»¹⁶.

L'eroe nero di Lautréamont è "maledettamente" unilaterale. Approfitta della società e ne gode; si pone ai margini della comunità e la sgomenta; abusa delle strutture morali consolidate e ne trae giovamento per la propria unicità. In altre parole, si batte contro ogni struttura di potere cercando di creare delle relazioni tra individui diversamente egoisti. È la quintessenza del ribelle, quindi, ma è un ribelle che ancora risente di troppa zavorra nichilista. Se ne libererà poco alla volta solo facendo propria una nuova idea di poesia e di comunanza.

In chiave materialista, l'esortazione di Ducasse ad una poesia sganciata progressivamente dalla letteratura, e che accolga e sviluppi in sé la propria critica – esortazione che è il principale assunto teorico delle *Poésies* –, resta l'argomento decisivo che ha permesso alla sua opera di essere amata e sviluppata da alcune fra le menti più lucide del Novecento (Breton, Debord, ecc.) e che ancora oggi la rende passibile di ulteriori approfondimenti.

In ambito culturale, il ruolo giocato da Lautréamont/Ducasse è di primaria importanza. Insieme a Sade, è colui che con ogni evidenza, e ben prima delle avanguardie storiche del No-

vecento, ha inferto i più gravi danni all'edificio della letteratura occidentale, ponendosi per di più – a differenza di Sade, dei dadaisti e di molti altri – in un'ottica non semplicemente negativa. Il maledettismo di Maldoror, dopo aver affrontato strenuamente Dio e gli uomini, non esita a dare forma al suo stesso rovesciamento, generando quelle contraddizioni che andranno poi a riverberarsi e ad agire, almeno in parte, nelle dichiarazioni di principio delle *Poésies*.

In morte di Maldoror, la letteratura s'inceppa. Il Ducasse delle *Poésies* è tra i primi ad aver indicato la necessità, per salvare la poesia, di liberarla senza indugi dal pensiero dei poeti. La condanna dell'evasività, della debolezza, della mancanza di rigore (nel bene come nel male), pone l'assertore della "verità pratica" al di là del verbalismo ipocrita. La sua risolutezza epigrammatica, lungi dall'essere sintesi hegeliana (e quindi superamento), è molto più "diabolicamente" un aggiustamento eversivo e fintamente conformista del "buon senso": le stesse parole ritornano – ma ricusando puntualmente altre parole, introducono di soppiatto, nell'ordine stesso del discorso, il senso esemplare e destabilizzante dell'esperienza.

Se la poesia va intesa come un'attitudine libertaria nei confronti del mondo circostante, al fine di goderne più o meno compiutamente (non avallando certo le idee o la mancanza di idee di coloro che gestiscono o legittimano il potere), allora la stragrande maggioranza dei cosiddetti poeti non ha niente a che vedere con la poesia.

La poesia comunemente intesa si limita a modifiche di poco conto dell'immaginario capitalista, impiegandosi tutt'al più nella gestione delle presunte alternative alla logica dominante del discorso. Tenendosi pertanto al riparo dai conflitti della vita

reale, il poeta non fa altro che celebrare periodicamente una ricognizione idealistica e patetica della propria libertà di parola.

Non ha più senso attribuire alla poesia soltanto un prestigio formale. Da Ducasse in poi (passando per Rimbaud), la poesia non è più semplicemente un affare di parole, forme ed elementi estetici, e non può più esserlo innocentemente, perché se si riducesse al solo ambito letterario, finirebbe per porre dei limiti alla ricerca di nuove esperienze e passioni.

Al di là dell'estetica, esiste una pratica della poesia che consiste nel controllo da parte dell'uomo sulla propria avventura esistenziale.

La poesia si legge sui corpi – la pelle degli uomini è anche una lavagna – quindi è indispensabile creare volti, sessi, diorami carnali che siano all'altezza della volontà che ci rende liberi.

Isidore Ducasse nutriva chiaramente delle ambizioni letterarie. Ciò emerge in maniera inequivocabile dagli scampoli di corrispondenza che ci sono rimasti¹⁷. La cosa che però sconcerta è l'ingenuità che dimostra nel pretendere bellamente che opere come *Les Chants de Maldoror* o *Poésies*, all'epoca prevedibilmente indigeste, potessero consentirgli di farsi varco nel milieu letterario del Secondo Impero. Con ogni evidenza, egli aveva sovrastimato le capacità ricettive dei suoi contemporanei – forse sulla scorta della notorietà di alcuni poeti *maudits* come Baudelaire – non rendendosi conto (ma è mai possibile?) che l'apparato mistificatorio ordito dai suoi testi, essendo una riscrittura esacerbata o sarcastica dei cliché letterari dell'epoca, minava pericolosamente l'arte e se ne faceva beffe, anticipando così di oltre mezzo secolo la critica dada e

surrealista.

Le stesse *Poésies* – che dovevano rappresentare, nelle intenzioni più o meno sincere dell'autore, un passaggio netto dal male esaltato nei *Canti* al bene di una nuova prassi etica –, sono in realtà un attacco durissimo a tutta la letteratura dell'Ottocento. Uno che schernisce il “sommo” Victor Hugo, o mette sullo stesso piano Lord Byron e un noto assassino dell'epoca come



François Ducasse, il padre d'Isidore.

Troppmann, non può sperare di essere preso sul serio dalla critica borghese! D'altronde, il fatto che Ducasse abbia usato uno pseudonimo (e all'inizio persino l'anonimato) per pubblicare il suo *Maldoror*, la dice lunga su certe preoccupazioni di ordine pratico che dovevano inquietarlo, il che però non gli ha impedito, evidentemente, di sviluppare e dare alle stampe un'opera concitata, scomposta e che è fondata in gran parte su un'ironia premeditata e devastante.

In meno di due anni, ossia dall'agosto 1868 al giugno 1870, Ducasse dilapidava una piccola fortuna per pubblicare le sue opere in conto d'autore: all'incirca la metà del reddito annuo di una modesta famiglia dell'epoca¹⁸.

I soldi sono in realtà del padre, François Ducasse, Cancelliere del consolato francese a Montevideo, il quale elargisce una pensione mensile al suo giovane rampollo installatosi a Parigi.

Isidore è nato nella capitale uruguaiana il 4 aprile 1846. Entrambi i genitori sono originari della zona di Tarbes, capoluogo del dipartimento degli Hautes-Pyrénées, nel Sud-Ovest della Francia¹⁹. Sua madre, Célestine Jacqueline Davezac, muore quando lui ha appena venti mesi.

Non si sa pressoché nulla dei primi anni di vita d'Isidore e della sua formazione in quel di Montevideo. Benché si possa ipotizzare un'istruzione primaria con precettori francesi, la sua infanzia è certamente all'insegna del bilinguismo (ha infatti dimestichezza anche con lo spagnolo) di cui resterà qualche debole traccia nella sua opera²⁰.

Nel 1859 il padre lo invia in Francia per continuarvi gli studi. A ottobre, Isidore entra come convittore al liceo imperiale di Tarbes, dove resterà fino al 1862, legandosi d'amicizia ai suoi condiscipoli Georges Dazet e Henri Mue, che figureranno successivamente nella dedica di *Poésies*.

Durante l'anno scolastico 1862-63 se ne perdono le tracce, ma presumibilmente Ducasse recupera un ritardo negli studi presso un collegio privato. Risputa poi come interno della classe di Retorica al liceo di Pau nell'ottobre 1863. A Pau conoscerà altri futuri dedicatari di *Poésies*, ossia il professore Gustave Hinstin e i compagni di studi Lespès, Minvielle e Delmas.

Nel novembre 1865 Isidore consegue il *baccalauréat ès lettres*, titolo di studio corrispondente alla nostra maturità classica, e prepara successivamente, sempre a Pau, il *baccalauréat ès sciences*, ossia la maturità scientifica dell'epoca, al cui

esame finale viene ammesso, ma senza che si abbiano prove di un suo effettivo superamento.

Della permanenza di Ducasse a Pau ci resta un curioso documento, scoperto nel 1992 da Jean-Pierre Lassalle sfogliando nella biblioteca del liceo un vecchio libro di filosofia: *Esquisses de philosophie morale* di Dugald Stewart (1841)²¹. Su questo volume gli studenti annotavano per gioco, a promozione avvenuta, il loro cognome o quello dei compagni, aggiungendovi un'indicazione d'appartenenza a una scuola filosofica reale o immaginaria. La lista della promozione 1864-65 comprende otto nomi, tra cui quello di Ducasse, che vi compare con l'epiteto di «*philosophe incompréhensibiliste*» (“filosofo incomprensibilista”), un titolo affibbiatogli forse, chissà, per le contorsioni del suo pensiero e che fa andare la mente ai “pederasti incomprensibili” di una famosa strofe del Canto V²².

Il 21 maggio 1867 la prefettura di Tarbes rilascia a Ducasse un passaporto per Montevideo. Egli parte quindi da Bordeaux, il 26 dello stesso mese, imbarcato sul veliero *Harriet*. Non si conoscono i motivi del ritorno in Uruguay. Si può comunque ipotizzare che in tale occasione convinca il genitore a sostenere materialmente la sua vocazione letteraria. Sta di fatto che, tra l'autunno del 1867 e la primavera dell'anno seguente, egli si trasferisce a Parigi, dove alloggerà in modo continuativo (pur cambiando diverse volte indirizzo) in uno dei migliori quartieri della capitale, quello che sorge intorno al boulevard Montmartre.

L'autore di *Maldoror* è rimasto a lungo senza volto. Nessun dagherrotipo ce ne mostrava le fattezze e le rare descrizioni fisiche erano tutte approssimative, contraddittorie. Il suo con-

discepolo Paul Lespès si ricordava di un «*giovane alto, magro, con la schiena un po' curva, la carnagione pallida, i lunghi capelli ricadenti sulla fronte, la voce stridula*»²³; l'editore Genonceaux, che riportava alcuni ricordi di Lacroix o di Dosseur, aveva parlato di un «*giovane alto, bruno, imberbe, irrequieto, assennato e laborioso*»²⁴; mentre l'amico



Félix Vallotton, Portrait imaginaire d'Isidore Ducasse, in *Le Livres des Masques di R. de Gourmont* (1896).

di famiglia Prudencio Montagne lo descriveva invece come «*un giovane bello ma turbolento, agitato, insopportabile*»²⁵.

L'unica immagine verosimile d'Isidore Ducasse è stata scoperta una trentina d'anni fa da Jean-Jacques Lefrère in un album della famiglia Dazet a Tarbes. L'identità del giovane effigiato – un amico di famiglia ormai del tutto ignoto ai discendenti di Georges Dazet – è stata dedotta dalla collocazione della foto in questione, situata (forse non a caso) accanto ad un ritratto del Cancelliere François Ducasse²⁶.

Alla mancanza o all'incertezza di un volto, va poi aggiunta l'assenza di una tomba. Il corpo di Ducasse fu inumato il 25 novembre in una concessione temporanea del cimitero di Montmartre (n. 9257 del registro delle entrate del 1870) e poi trasferito in un'altra concessione temporanea e gratuita il 20 gennaio 1871 (n. 1666 del relativo registro). Quella parte del cimitero fu però dismessa nel 1879 e utilizzata dalla munici-

palità di Parigi per altri usi, come ad es. la costruzione dell'ospedale Bretonneau a partire dal 1900. Una parte delle spoglie mortali delle collocazioni temporanee fu quindi trasferita negli ossari di diversi cimiteri della periferia, ma molte sepolture vennero lasciate sul posto e ricoperte un po' alla volta dai nuovi edifici. Nessuno reclamò i resti di Ducasse, neanche il padre, che era tornato per alcuni mesi in Francia nel 1873 per vendere delle proprietà di famiglia dopo la morte del fratello maggiore Marc.

Stando a ciò che si può desumere da un brano del Canto IV e dagli scampoli di corrispondenza che ci sono rimasti²⁷, la saga di *Maldoror* doveva essere nelle intenzioni di Ducasse un'apologia del bene basata sulla più fosca e violenta rappresentazione del male: un'accentuazione così forte degli stilemi espressivi noir del romanticismo byroniano da sgomentare il lettore inducendolo ad abbracciare senza remore la causa del bene; ma evidentemente i fini morali dell'autore non erano così lampanti, se si pensa all'accoglienza diffidente o decisamente negativa dei suoi primi lettori (Lacroix su tutti), per cui Ducasse decide di cambiare metodo, pur mantenendo o dicendo di mantenere il medesimo obiettivo, ossia la difesa del bene e la lotta contro l'ammorbante letteratura dell'epoca.

Dallo smacco di *Maldoror*, dalla sfiducia nelle forme chiuse del testo (romanzo, strofe poetica, ecc.) – che non reggono più il dinamismo e la complessità del moderno –, nasce quindi l'idea-guida di un'opera che integri poesia, morale e filosofia post-cartesiana; opera che parte formalmente da una minuta scomposizione delle meccaniche di pensiero e delle strutture testuali esistenti al fine di condensarne taluni punti, anche contraddittori – perché contraddittoria è la realtà –, in un

movimento di massime, apoftegmi e brandelli di senso che rendano tangibile l'esperienza del mondo e la testimonianza di una volontà nel suo logico divenire.

I toni programmatici dell'epigrafe di *Poésies I* («*Sostituisco alla malinconia il coraggio, al dubbio la certezza*», ecc.) sembrano non lasciare dubbi sulle buone intenzioni di Ducasse, ma il lettore accorto si avvede dopo poche righe che il testo non è poi così scontato; ogni frase è perentoria, netta, sembra scolpita nel granito, ma il succedersi delle asserzioni è sfuggente, sornione, quasi irritante. Anzi, i problemi nascono fin dal titolo della pubblicazione. Perché *Poesie*? Eppure non siamo di fronte ad un'opera in versi²⁸, né ad un semplice trattato di poetica; inoltre, l'autore stesso, nella dedica di *Poésies I*, definisce la sua opera un'insieme di «*prosaïques morceaux*». Quindi come spiegarlo?... Io credo che le interpretazioni, peraltro concatenate, siano essenzialmente due. Anzitutto ogni aforisma di Ducasse va considerato in sé come una "poesia", vale a dire come una microstruttura testuale risultante da un'esperienza "poetica" o che mira ad esserlo – in altre parole, ogni capoverso di *Poésies* è la trascrizione rigorosa, ma soggetta a sviluppi incessanti, di un momento creativo che è stato espresso ed inverato attraverso il flusso logico delle idee. C'è poi la volontà progettuale da parte dell'autore di svecchiare le forme della poesia («*Bisogna che io scriva in versi per distinguermi dagli altri uomini? Che la carità si pronunci!*») in modo da agganciarle alla ricerca di un sapere a tutto campo, critico, progressivo, ma anche essenzialmente poetico, che cioè sia in accordo con i segni del mondo e con la meraviglia dell'uomo che vi si riflette cercandosi.

Ogni opera dell'ingegno umano conserva tracce del movi-

mento creativo e materiale che l'ha generata. Ma studiare la regolarità di queste tracce, se non si resta aperti alla ricerca, conduce spesso alla superstizione dell'universalità, alla rincorsa di una totalità astratta e monolitica, mentre l'insieme delle "cose umane", a ben guardare, specialmente dopo la morte di Dio (il grande collante universale), è sempre stata e sempre sarà alla mercé del dettaglio.

La civiltà annoia. La "prosaicità" del realismo soffoca la meraviglia. Non c'è vita, non c'è salvezza nell'equilibrio. Solo la frammentarietà della poesia e del pensiero filosofico più eterodosso, è ciò che meglio può rendere la verità del movimento, perché essa lo evoca, lo prepara, lo sottrae alla significazione ultima, ne mantiene l'apertura decisiva verso il sopravanzare delle diverse realtà che lo originano, designando parimenti quella regione dove tutto il reale esiste o resiste nel frammento, dove ciò che è avvenuto è tuttavia da ricominciare, e dove ciò che ricomincia non sarà mai sede dell'inerzia mentale.

Scrivendo al banchiere Darasse il 12 marzo 1870, Ducasse illustra brevemente le traversie del suo *Maldoror* e parla di un'opera su cui sta lavorando e che terminerà nel volgere di 4 o 5 mesi; chiede inoltre 200 franchi per stamparne la prefazione di 60 pagine in modo da inviarla al padre, per rassicurarlo sul fatto che lavora e convincerlo a pagare il seguito della pubblicazione. Nella stessa missiva, ci sono peraltro degli spunti che confluiranno parola per parola in *Poésies I* («*Les gémissements poétiques de ce siècle...*», «*les Grandes-Têtes-Molles de notre époque*»).

Venti giorni prima, Ducasse aveva già tratteggiato sommariamente, nella lettera a Poulet-Malassis del 21 febbraio, obiettivi e metodo del nuovo lavoro: «*Lei deve sapere che ho*



Wifredo Lam, Lautréamont, génie d'étoile (ou de rêve),
progetto di carta da gioco (1940).

rinnegato il mio passato. Non canto più che la speranza; ma, per questo, bisogna anzitutto attaccare il dubbio di questo secolo (malinconie, tristezze, dolori, disperazioni, nitriti lugubri, malvagità artificiali, orgogli puerili, maledizioni buffonesche, ecc.). In un'opera che porterò a Lacroix ai primi di marzo, prendo a parte le più belle poesie di Lamartine, di Victor Hugo, di Alfred de Musset, di Byron e di Baudelaire, e le correggo nel senso della speranza; indico come si sarebbe dovuto fare. Correggo allo stesso tempo 6 fra i brani peggiori del mio benedetto libro».

Nei mesi di aprile e giugno del 1870 escono i due fascicoli di *Poésies* (che insieme fanno poco più di trenta pagine), i quali per decenni verranno ritenuti impropriamente, da gran parte della critica, quella prefazione cui si riferiva Ducasse²⁹. Quest'ultimo, in realtà, aveva abbandonato l'idea di un nuovo ponderoso lavoro (forse perché troppo costoso), optando tipograficamente per una più snella e dinamica «*pubblicazione permanente*», le *Poésies* appunto, in cui far confluire col tempo i risultati della sua convulsa ricerca poetica.

Il fine dichiarato di Ducasse – “attaccare il dubbio” per “cantare la speranza” – è il filo rosso che lega i due numeri di *Poésies*: costruzione appena abbozzata di una poesia raziocinante che mira a stigmatizzare la frivolezza di chi, *accontentandosi di fare letteratura*, si rivolta contro Dio, l'uomo e il mondo. Nel primo numero, l'attacco contro le immagini e gli araldi del “dubbio” è quanto mai puntuale, feroce, senza alcun cedimento. Basterebbe il solo elenco iniziale, di oltre un centinaio di tic letterari dell'epoca, per fare di *Poésies I* un caposaldo imprescindibile della critica moderna³⁰. E che dire della folgorante serie di epiteti affibbiati alle *Grandes-Têtes-Molles*? Nessuno tra i maggiori letterati dell'Ottocento sembra

salvarsi. Il sarcasmo di Ducasse è travolgente. Ai suoi occhi c'è troppa letteratura d'occasione, ed è per giunta brutta, malfatta, indigeribile. Il romanzo poi è morto, è «*un genere falso*», addirittura immorale. Quanto ai poeti, la loro inclinazione a cantare il dolore e le brutture della vita va combattuta con estremo rigore, in modo da lasciare il posto alla creazione del “bene”. Insomma, sembra quasi che per Ducasse tutta la letteratura sia ormai di troppo e che ci sia bisogno di una radicale palingenesi.

L'azione del poeta si pone quindi in un rapporto dinamico con l'esistente, dandosi come obiettivo primario lo *sviluppo* del sapere acquisito, anche di quello fintamente alternativo alla logica dominante, e per fare ciò adotta la massima – lo stile aforistico – come forma ideale del pensiero³¹, intervenendo direttamente sul corso delle idee (ovvero sulla loro formulazione) attraverso la tecnica del plagio.

Il metodo è esposto succintamente, ma con grande chiarezza, in tre capoversi di *Poésies II*: «*Le parole che esprimono il male sono destinate ad assumere un significato utile. Le idee migliorano. Il senso delle parole vi partecipa. | Il plagio è necessario. Il progresso lo implica. Esso incalza la frase di un autore, si serve delle sue espressioni, cancella un'idea falsa, la sostituisce con l'idea giusta. | Una massima, per essere ben fatta, non richiede correzioni. Chiede di essere sviluppata*»³².

E Ducasse, in *Poésies II*, si applica a “sviluppare” il sapere che gli è stato inculcato a scuola (Pascal, Vauvenargues, ecc.), nonché a “correggere nel senso della speranza” quello di autori che ha sicuramente amato (Hugo, Lamartine) e persino a rimaneggiare un brano del suo *Maldoror*³³ – opera che già conteneva, come si è detto, numerosi plagi non dichiarati.

La parola *plagio* viene dal tardo latino *plàgium*, che designava il delitto di chi riduceva in schiavitù un uomo libero, oppure sottraeva servi o bestiame ad altri, significato che ritroviamo ancora oggi nell'accezione giuridica di plagio come “illecito assoggettamento di una persona tramite la privazione di ogni sua autonomia di giudizio e d'iniziativa”. Il latino *plàgium*, a sua volta, aveva origine dal greco *plàgion*, che significava “cosa fraudolenta, dolosa, obliqua”. Da *plàgium* è derivato *plagiarius*, che in Marziale diventa “ladro di libri”³⁴.

La ragione della poesia si mette in marcia. Fomenta la critica. Rigenera concetti. Si serve abusivamente delle idee. Non ha indugi nel sovvertire le forme per stabilire un nuovo inizio. Agli occhi dei più, soprattutto dei letterati che mercanteggiano con le parole, il plagio è un lavoro sporco, illecito, inaccettabile, ma in realtà, opponendosi al pressapochismo degli inetti, la *ricombinazione critica* di idee e forme ormai logore può affinare, ed anche rilanciare, le capacità creative di chi se ne serve.

L'uso del plagio teorizzato da Ducasse è un uso critico, etico, per la soppressione dei ritardi del pensiero, e non certo in funzione del bello in letteratura. Ciò implica che si abbia l'intelligenza, la volontà, la protervia di approfondire le idee – e non che ci si abbandoni ad un mero gusto per la dissacrazione.

Pur partendo dal presupposto che *il plagio esiste perché, nell'ambito della società capitalista, esistono i limiti fissati dall'autore e dai suoi diritti*, occorre sottolineare che il plagio non è spoliazione, non è appropriazione di ciò che appartiene ad alcuni, bensì movimentazione e sviluppo di ciò che può appartenere a tutti.

In linea teorica, con l'adozione di tecniche plagiariste e un minimo di cognizioni, chiunque può diventare scrittore, artista, "ladro di fuoco"; tuttavia, restando nell'ambito ristretto della creazione estetica, non tutti saranno capaci di generare esperienze in grado di muovere il mondo o il pensiero dell'uomo. Qui non si tratta di democratizzare, di socializzare il più possibile l'arte, o almeno non soltanto di questo. L'enfasi va posta, anziché sul soggetto creatore che si rigenera ad ogni nuovo montaggio del sapere, soprattutto sulla padronanza e la dinamicità delle idee che possono condurre gli uomini ad avventure collettive e ricche di senso.

In parole povere, il plagio è una tecnica di movimento – di "progresso" –, non un semplice procedimento artistico³⁵.

(Digressione incidentale: alcune sentenze contro il post-modernismo. Non si può abbandonare l'opera all'indistinto. I processi creativi sfuggono raramente alla designazione di un soggetto responsabile – perché il flusso delle idee viene sempre verificato dall'esperienza dell'uomo che vi si richiama – ma chiunque può farsi veicolo o ultimo istigatore di un pensiero. L'opera è destinata ad un incessante rifacimento, ma ha senso soltanto se vi ritrovo o ne traggo la mia esperienza. Il soggetto non è importante per comprendere un testo, bensì per distruggerne l'eventuale ambiguità, costringendolo ad una continua verifica in rapporto alla sua diffusione e impedendo al discorso di "fare opera" di per sé. L'opera è la voce del suo facitore, ma è anche un processo destinato inevitabilmente a divenire collettivo, a più voci, con più soggetti, in un'azione del linguaggio non solo su se stesso, ma anzitutto al di fuori di sé. Le sofisticherie sulla morte del soggetto e sullo statuto dell'autore mi lasciano indifferente. Il mio pensiero m'ap-

partiene interamente finché non lo manifesto, finché non ho parole per metterlo al mondo; una volta esternato, il suo senso non mi sfugge, ma reca in sé una promessa d'amicizia nei riguardi di chi l'intende, aprendomi al mondo in una logica di reciprocità e di gratuità. Quando l'uomo è felice – e lo è soltanto insieme o per mezzo degli altri – non ha bisogno di apporre la sua firma in calce alla propria felicità).

Nessuna recensione dei due numeri di *Poésies* è stata finora rintracciata sulla stampa dell'epoca. A quanto pare, Ducasse dovette accontentarsi di un paio d'inserzioni apparse nel luglio 1870 su modesti fogli letterari. Il primo annuncio fu pubblicato su *La Revue populaire de Paris*: «POÉSIES | DEUXIÈME FASCICULE, par ISIDORE DUCASSE / auteur de *MALDOROR*, 7, Faubourg-Montmartre, prix, *ad libitum*», dove curiosamente si associa a *Maldoror* il vero nome dell'autore, segno di una probabile disaffezione di Ducasse nei confronti dello pseudonimo usato in precedenza, al quale peraltro egli non fa alcun accenno nelle sue lettere e che forse gli era stato imposto da Lacroix. Il secondo annuncio compare invece su *L'Annuaire philosophique* ed è anche più scarno: «*Poésies*, par Isidore Ducasse, broch. in-8°, librairie Dentu»³⁶.

Dopo la morte di Ducasse, Lacroix cede l'edizione originale di *Maldoror* al libraio Jean-Baptiste Rozez di Bruxelles, che la rilega e la commercializza con una copertina diversa³⁷. È questa l'edizione che finirà tra le mani di alcuni giovani scrittori belgi che, non solo ne pubblicheranno un estratto sulla loro rivista nel 1885³⁸, ma ne spediranno pure alcune copie in Francia a Bloy, Huysmans e Péladan. Léon Bloy, a sua volta, dedicherà a *Les Chants de Maldoror* cinque paragrafi del romanzo *Le Désespéré* e un articolo sul periodico *La Plume*, re-



Kurt Seligmann, illustraz. per le *Œuvres complètes di Lautréamont*
(G.L.M., Parigi, 1938).

stando però convinto che l'autore avesse finito i suoi giorni rinchiuso in manicomio³⁹. Dello stesso avviso sarà Remy de Gourmont, che nel 1891 rivela l'esistenza dei due fascicoli di *Poésies*, dei quali fino ad allora si era persa ogni traccia⁴⁰. Ma bisogna attendere il 1914 perché Valery Larbaud ricordi sulle pagine di *La Phalange* la presenza alla Biblioteca nazionale dei soli esemplari noti di *Poésies*⁴¹. Venuto a conoscenza dell'articolo di Larbaud, sarà quindi André Breton a ricopiare in biblioteca *Poésies I e II* e a pubblicarne il testo sulla rivista *Littérature* nel 1919⁴².

A partire da quel momento, ha inizio la fortuna postuma di Ducasse. I suoi testi vengono salvati definitivamente dall'oblio. Le riedizioni di *Maldoror* e delle *Poésies* s'infittiscono. E nasce, tra le due guerre mondiali, l'agiografia surrealista di Lautréamont.

Per Breton l'opera del montevideano è la quintessenza stessa della rivolta e sembra accordarsi alla perfezione con il bisogno di cambiamento radicale che molti giovani intellettuali avvertono prepotentemente all'indomani della Grande Guerra: «Agli occhi di certi poeti d'oggi, i *Canti di Maldoror* e le *Poesie* risplendono di un bagliore incomparabile; sono l'espressione di una rivelazione totale che sembra eccedere le possibilità umane. (...) Un occhio assolutamente vergine fa la posta al progredire scientifico del mondo, va oltre il carattere scientemente utilitaristico di tale perfezionamento, lo situa con tutto il resto nella luce stessa dell'apocalisse. Apocalisse definitiva, quest'opera, in cui si smarriscono e si esaltano le grandi pulsioni istintive al contatto d'una gabbia d'amianto in cui è rinchiuso un cuore al calor bianco. Tutto ciò che di più audace si penserà e s'intraprenderà attraverso i secoli,

ha trovato qui una formulazione preliminare della sua legge magica. Il verbo, non più lo stile, subisce con Lautréamont una crisi fondamentale, segna un nuovo inizio. La si fa finita coi limiti che costringevano i rapporti tra parola e parola, tra cosa e cosa. Un principio di mutamento perpetuo si è impadronito degli oggetti come delle idee, e tende alla loro totale liberazione, che implica, a sua volta, quella dell'uomo»⁴³.

Il movimento Dada, negli anni che vanno dal 1916 al 1922, si era posto come negazione delle ultime propaggini del romanticismo e della cultura razionalista, ma non aveva mai voluto darsi uno sviluppo programmatico, né tanto meno una pratica coerente che andasse al di là del mero gusto per lo scandalo e la provocazione. La negazione dell'arte e della letteratura "borghesi" aveva finito così per assumere le forme di un'arte negativa – ma che era pur sempre e comunque arte, e quindi pensiero separato, specializzato, circoscritto all'ambito estetico e che istituzionalizzava di fatto la trasgressione –, senza però porsi il problema di sanare la frattura tra soggetto e oggetto in seno alla civiltà occidentale [si consulti il dizionario alla voce *alienazione*], né quello di colmare la distanza fra il mondo della cultura e una società europea ormai sconquassata da guerre e convulsioni rivoluzionarie.

I surrealisti francesi cercheranno invece coscientemente una ricomposizione in chiave politica dei processi culturali non conformisti, magari santificando Vaché e Sade, appropriandosi di Lautréamont, imbastardendo Rimbaud con Marx, ma se non altro nel tentativo di oltrepassare il momento della negazione in una dinamica politico-culturale tendente a ricollocare unitariamente i vari segmenti di vita dell'uomo moderno (sogno, idee, poesia, amore, ecc.).

Sulla funzione del poeta la posizione teorica dei surrealisti è piuttosto netta: accettando per le arti la gerarchia stabilita da Hegel – secondo il quale la poesia, in quanto unica "arte universale" e "vera arte dello spirito", prevale su tutte le altre rappresentazioni della vita – l'attività poetica non va subordinata ad alcunché, e men che meno a una qualche azione politica (sia pure rivoluzionaria), pena l'immediato decadimento del poeta a semplice "agente pubblicitario" di questa o quell'idea per conto di una qualsivoglia formazione politica⁴⁴.

La poesia c'è sempre stata e sempre ci sarà, sembrano dirci Breton & C., solo che gli sviluppi della modernità ne hanno fatto un'arma inestimabile per l'espressione della libertà e per la lotta contro ogni autoritarismo. Va strappata pertanto a tutti coloro che cercano d'ingabbiarla in categorie politiche, religiose o meramente letterarie. Il poeta si fa dunque rivoluzionario, sia perché ritiene indispensabile una lotta incessante e senza quartiere per l'abbattimento delle strutture autoritarie, sia perché reputa imprescindibile una propagazione del "meraviglioso" e del poetico in tutti gli ambiti del vivere; egli però non dovrà mai confondere le due cose, non dovrà mai creare delle opere di circostanza, delle opere che siano un'eco pedissequa degli avvenimenti sociali e politici, e mai e poi mai dovrà costringersi a limitare o ad impoverire la propria creatività cercando di agganciarla a un'idea sommaria della realtà umana.

Il surrealismo storico (1924-1969) cerca quindi di annullare le distanze tra poesia e politica, non riuscendo però, se non a sprazzi, nell'intento di sciogliere criticamente le contraddizioni legate ai diversi ruoli di poeta, intellettuale, militante politico, ecc. Questo, se da un lato ha comportato una gestione quasi schizofrenica dell'espressione poetica rispetto all'au-

spicata azione sociale del poeta, dall'altro ha fatto sì che permanesse una venatura idealistica nella concezione dell'immagine poetica, percepita a tratti – nel sogno, nel “dettato automatico del pensiero”, nel “caso oggettivo” – come se fosse aprioristicamente neutra e priva di commistioni con la realtà alienante in cui si dibatte l'uomo.

(Con ciò non intendo affermare che il movimento surrealista si sia schierato per una poesia “pura”, autoreferenziale e fine a se stessa – ci mancherebbe altro! –, voglio solo dire che non tutti i suoi membri sono riusciti a sviluppare una pratica coerente svincolandosi da ciò che si può definire *ideologia surrealista*⁴⁵).

Nel quadro di un mondo che non è stato trasformato in meglio poeticamente, il surrealismo ha fallito gran parte dei suoi obiettivi extra-culturali. E la fine del gruppo bretoniano, con l'affievolimento del rigore critico e certe deviazioni verso l'esoterismo del secondo dopoguerra, testimonia del fatto che ogni manifestazione di rivolta nata in ambito culturale, che non si vota al cambiamento radicale e in meglio del corpo sociale che l'ha generata, si guasta, e viene rapidamente recuperata e valorizzata dallo stesso sistema contro il quale essa si schiera nominalmente.

Non è sufficiente apporre il prefisso *anti-* a una parola, per far sì che il concetto o l'oggetto designato da quella parola sia posto in crisi.

La ragione è finita già da tempo sui banchi del mercato, ed è per giunta una merce che parla troppo, benché non sempre riesca a dire qualcosa di convincente.

Per l'adozione di una prassi che sia consona ai movimenti generati dalla volontà, bisogna che alla verità pratica corri-

sponda una verità teorica – e viceversa.

Breton considerava Ducasse un vero e proprio nume tutelare e riteneva che, al di là del presunto contrasto morale tra *Maldoror* e le *Poésies*, la loro unità sostanziale si fondasse essenzialmente sull'humour: «*le diverse operazioni che portano all'abdicazione del pensiero logico e del pensiero morale, poi dei due nuovi pensieri definiti in opposizione a questi ultimi, non ammettono in definitiva altri fattori comuni: abuso sull'evidenza, invito al disordine attraverso le similitudini più ardite, affossamento del solenne, montaggio a rovescio, o di traverso, dei “pensieri” o massime celebri, ecc.; al riguardo, tutto ciò che l'analisi rivela circa i procedimenti in gioco, cede in interesse alla rappresentazione infallibile che Lautréamont ci porta a fare dell'humour quale egli lo prospetta, dell'humour giunto con lui alla suprema potenza e che ci sottomette fisicamente, nel modo più totale, alla sua legge*»⁴⁶.

L'amore e l'amicizia danno un senso molto preciso alla mia idea di verità, ma in realtà, la chiave possibile di tutto, ciò che io ritrovo in fondo ai miei giorni, è la presenza dell'ironia.

L'ironia è il possibile in tutti i sensi – la negazione latente di ogni idea o progetto che ponga dei limiti al destino di chi vive. Accenno di definizione, mancanza gioiosa di chiarimento.

Ironia come processo, e dunque, in pratica, alterazione sempre dinamica del senso o dell'importanza di un fatto, allo scopo d'affermarne la realtà mediante il lucido palesamento della sua falsa natura.

(L'ironia non riguarda, non intacca l'istante o l'esperienza della realtà immanente, perché è sempre già intervenuta, è

sempre a priori rispetto a ciò che faccio, in modo da disfare la tela prima che le cose del mondo si mettano a tramare contro la vita).

I surrealisti hanno dimostrato spesso uno scarso senso dell'umorismo e un'autoironia pressoché nulla, soprattutto quando qualcuno si azzardava a criticarne obiettivi e scelte di campo. Un esempio lampante, e che ha sicuramente degli aspetti emblematici, è la polemica scoppiata nell'autunno del 1954 tra il gruppo di Breton e l'Internazionale lettrista⁴⁷.

In quell'anno cadeva il centenario della nascita di Rimbaud, ed erano previste delle celebrazioni ufficiali a Charleville, sua città natale. I surrealisti decidono di boicottare le commemorazioni e redigono una dichiarazione collettiva, *Ça commence bien* (*Si comincia bene*), firmata anche dai giovani lettristi, in cui si attacca violentemente il comitato patrocinatore, e in particolare Pierre Petitfils, messo alla berlina per aver preso una cantonata madornale attribuendo al giovanissimo Rimbaud un sonetto di Scarron, poeta francese del Seicento.

Ma a un certo punto qualcosa va storto. I surrealisti si rifiutano di manifestare a Charleville come chiesto dai lettristi e bocciano un documento comune elaborato da Debord e Legrand, dando così inizio ad un velenoso scambio di accuse. Il colmo si raggiunge con un volantino datato 13 ottobre 1954⁴⁸, in cui il gruppo surrealista si copre di ridicolo accusando i lettristi di stalinismo e bacchettandoli severamente per un plagio di Lenin inserito da Debord nella bozza di comunicato congiunto! (È evidente che il Ducasse che plagia Pascal è un genio, mentre un Debord che corregge Lenin è solo degno di riprovazione! Misteri della fede!).

In un volantino di pochi giorni prima l'I.L. era stata altret-

tanto dura, quantunque più incisiva nel criticare la ritirata dei surrealisti sul terreno della cultura: «*Lo scandalo all'interno di un sistema non ha alcuna conseguenza. I surrealisti rimangono vivamente ancorati ad un ordine economico che, a seconda dei momenti, dicono di rifiutare o ignorano, surrealisti di padre in figlio. Nei limiti della società borghese, vengono incoraggiati a fare un po' di rumore, e coloro che se la cavano meglio possono anche diventare dei salariati (i mercanti d'arte e gli editori assumono e licenziano). Il rumore va però tenuto nei limiti della decenza. Gli stessi entro i quali si tollera uno scandalo in famiglia. Ogni tentativo d'andare oltre si scontra con le medesime repressioni, che hanno più un'origine finanziaria che morale. Bisogna giudicare gli altri dal loro modo di vita, non dalle loro frasi. Per i surrealisti, i problemi economici, la rivoluzione sociale non sono affatto fondamentali. Provano a convincersi di sfuggire alle contingenze, e sembrano crederci. Eppure vivono; consumano. A prima vista, non hanno nulla del capitalista, del falsario o del malvivente. Si potrebbe prenderli per impiegati o seminaristi. In effetti sono degli impiegati. Il Surrealismo e le sfilate goliardiche continueranno ad essere ammessi, in quella parte di disordine senza pericolo che costituisce la più sicura garanzia di buon proseguimento del Quartiere scolastico e del mondo borghese*»⁴⁹.

In tutte le cose bisogna cominciare dalla fine. Da cui, ogni volta, un nuovo inizio della giusta azione.

Quando una civiltà si regge tra le rovine, bisogna che le sue idee dichiarino fallimento. Non si trasloca in una casa col tetto crollato. Il fine può sembrare irraggiungibile, ma il nichilismo e la mancanza di morale non c'entrano – è l'indolenza

ad essere in causa. I mezzi adeguati, accantonati per pigrizia mentale, vanno sempre assolti; il loro valore è legato ai difetti di un mondo dove si muore da tempo, evidentemente, per mancanza di lucidità.

Il male è una sostanza; se non lo fosse, non sarebbe un problema. I misteri che hanno corso legale intorno al problema del male, non si dileguano dicendo che il male non esiste, ma affrontandolo per quello che è, ossia l'attività del vivente contro la propria sostanza. Gli uomini non amano il male, ma comprano il bene che credono di trovare in esso.

La morte trasforma la materia, ma non necessariamente l'idea della materia. Anche se morisse l'idea della storia, l'uomo continuerebbe a muoversi. Se però l'uomo restasse fermo, non per questo sarebbe d'accordo con la morte; avrebbe solo bisogno di una spinta.

«Dalle parole alle idee, non c'è che un passo», dichiara Duchasse quasi in apertura di *Poésies I*. Il che significa che noi padroneggiamo un'idea perché abbiamo le parole per dirla e che il loro rapporto di scambio, per quanto non automatico, si rivela piuttosto facile. Quindi il problema vero è semmai un altro, e riguarda il movimento di andata e ritorno tra le idee e le azioni, soprattutto quando tra la dimensione teorica e il piano pratico può esserci apparentemente una facile consequenzialità.

In pratica, le idee più semplici, e che sono *teoricamente* alla portata di tutti gli uomini pensanti, si rivelano spesso assai gravose da professare, perché la loro verità dipende quasi sempre dalle azioni che più necessitano di chiarezza e decisione.

A complicare ulteriormente le cose ci sono poi le immagini, le figurazioni – fisse o in movimento – che catturano l'*anima*

del mondo sensibile, vale a dire l'energia del vivente, destinandola alla virtualità, all'inorganico, alla patinata bellezza della morte. È come se le immagini non descrivessero più il mondo, ma fossero diventate loro stesse il mondo, del quale non è più possibile cogliere lo sfondo o il contorno degli oggetti che lo formano.

Il sentimento dell'immagine è stato senza dubbio una tappa importante della civiltà umana – la rappresentazione, le icone, l'allegoria, le metafore – ma il ristoro degli occhi e dello spirito ha finito per lasciare il posto all'intercambiabilità anodina dei simulacri all'interno di un campo visivo sempre più limitato.

Lo stesso tentativo surrealista di svecchiare l'immaginario collettivo, agganciandolo a pratiche di libertà, ha prodotto in ultima istanza un'ipertrofia di immagini, un proliferare spesso inconsulto e acritico di figurazioni oniriche, infoltendo a dismisura il paesaggio della mente e creando quindi uno zoo mediale sovraffollato d'immagini. Ne è derivato di conseguenza un inquinamento espressivo e visuale deleterio, che ha svilito il sostrato rivoluzionario di una teoria politica fondata sulla poesia, anticipando parimenti l'inflazione icastica e spettacolare avutasi negli ultimi decenni del XX secolo, dove ogni immagine si scambia alla pari con un'altra, annullando in tal modo sia se stessa, sia la realtà rappresentata.

La critica delle maggiori avanguardie artistiche del Novecento è stata sintetizzata lucidamente da Guy Debord: «*Il dadaismo e il surrealismo sono le due correnti che hanno segnato la fine dell'arte moderna. (...) Il dadaismo voleva sopprimere l'arte senza realizzarla; e il surrealismo voleva realizzare l'arte senza sopprimerla. La posizione critica elaborata in seguito (...) ha mostrato che la soppressione e la realizzazione del-*

A NANTERRE

COMME AILLEURS IL N'Y A PLUS DE HASARD.
LA PROBABILITE FAIT LES COMPLICITES
CEPENDANT QUE LA CHANCE NOUE LES RENCONTRES.
C'EST ALORS QUE BONHEUR ET MALHEUR PRENNENT FORME.



LES IDEES S'AMELIORENT. LE SENS DES MOTS Y PARTICIPE.
TOUT CE QUI EST DISCUTABLE EST A DISCUTER.
LE BLEU RESTERA GRIS TANT QU'IL N'AURA PAS ETE REINVENTE.
QU'ON SE LE DISE!

à vous de jouer camarades!

Manifesto degli "Enragés" di Nanterre (1968) con détournement di Ducasse.

l'arte sono gli aspetti inseparabili di un unico superamento dell'arte»⁵⁰.

C'è un passo di *Poésies II* – «*La poesia deve essere fatta da tutti. Non da uno*» – che è diventato nel corso dell'ultimo secolo l'idea-forza di tutte le esperienze radicali che, partendo da un contesto culturale, si sono poste come obiettivo primario la trasformazione in meglio delle condizioni dell'uomo.

Elaborando una concezione poetica dell'esistente, che mira all'unificazione, alla condensazione di vari aspetti del mondo in un'unità spazio-temporale piacevole e concretamente determinata, si è passati da un'idea tutta culturale della poesia ad una pratica reale – in sostanza ad una "poesia vissuta" – che solo in parte deriva da quell'idea.

Creare lucidamente la propria vita, avendo come scopo il raffinamento e la condivisione più ampia possibile delle qualità umane, è stato il fondamento degli interventi poetici più avanzati.

In verità, sussiste pur sempre una vecchia idea di poesia, legata ad un vecchio ordine di cose, che crea una specializzazione e un ruolo, quelli del "poeta", mantenendo la poesia in un ambito separato e inconcludente. In tale ambito, distaccandosi dalla realtà, rappresentata magari in modo scadente o anestetico, si finisce per non avere né l'intelligenza delle parole, né la volontà di ricondurle alla loro origine – ossia ad un'esperienza diretta, intensa e sensibile del mondo – al fine di riviverla immutata o accresciuta nell'immediato.

L'Internazionale situazionista (1957-1972) si è posta inizialmente come la *definitiva* avanguardia artistica, per poi intraprendere una ricerca sperimentale di strumenti, tecniche e "situazioni" coi quali costruire una vita quotidiana libera e ap-

passionante, articolando in tal modo un originale contributo teoretico e pratico, culminato nei moti rivoluzionari del maggio '68.

Unendo critica, poesia e progetto rivoluzionario, i situazionisti hanno cercato di darsi un'idea coerente del mondo al di là di tutte le preoccupazioni estetiche, con il fine dichiarato di creare una critica generale dell'esistente che non restasse separata da un'esigenza immediata di libertà.

Il poeta singolo, il "bardo", l'autore individualizzato – con la sua poesia "personale" – lascia il posto ad un soggetto poetico collettivo, ad una poesia "impersonale" (per dirla con Ducas) tendenzialmente anonima e a più voci, che realizza un'idea offensiva e libertaria della poesia.

La poesia si riallaccia così al suo etimo greco, al verbo *poiein*, e ridiventa una pratica, ossia un *saper fare*, un *voler fare*, a dispetto di tutte le cristallizzazioni culturali.

Tra le pratiche situazioniste di sovversione dell'esistente occorre qui sottolineare la tecnica del *détournement*, in quanto emanazione diretta, almeno a livello teorico, del plagio propugnato da Ducas⁵¹.

In un breve saggio del 1956, apparso sulla rivista surrealista belga *Les Lèvres nues*, Debord e Wolman ne fissano metodo, finalità e campo d'applicazione: «Non solo il ritorno indietro, ma il perseguimento degli obiettivi culturali "attuali", dato che dipendono in realtà dalle formazioni ideologiche di una società passata che ha prolungato la sua agonia fino ai giorni nostri, possono avere soltanto un'efficacia reazionaria. Solo l'innovazione estremista ha una sua giustificazione storica. Nel suo insieme, l'eredità letteraria e artistica dell'umanità deve essere utilizzata a fini di propaganda di parte. (...)

occorre farla finita con la nozione di proprietà personale in questa materia. (...) Tutti gli elementi, presi non importa dove, possono diventare l'oggetto di nuovi accostamenti. (...) L'interferenza di due mondi sentimentali, la compresenza di due espressioni indipendenti, superano i loro elementi originari per dare un'organizzazione sintetica di un'efficacia maggiore. Tutto può servire. Va da sé che non solo è possibile correggere un'opera o integrare diversi frammenti di opere scadute in una nuova, ma anche cambiare il senso di questi frammenti (...). Tranne l'opera di Lautréamont – che la sua apparizione estremamente prematura fa ancora sfuggire in gran parte ad una critica esatta –, le tendenze al détournement, ravvisabili con uno studio dell'espressione contemporanea, sono per la maggior parte inconscie o occasionali; e, più che nella produzione estetica agonizzante, è nell'industria pubblicitaria che bisognerebbe cercare gli esempi più belli»⁵².

I situazionisti applicano il *détournement* ad ogni strumento artistico – dal cinema alla pittura, dai fumetti all'urbanistica, dalla radio alla scrittura –, ma vanno anche oltre: rispetto a Ducas e ai surrealisti, essi teorizzano l'impiego di tale tecnica ben al di là del semplice contesto culturale, coinvolgendo altresì i gesti, l'abbigliamento, le stesse situazioni ambientali, in un progetto unitario di rifacimento del mondo.

Dopo la fiammata del maggio parigino, il movimento di Debord, Vaneigem & C. ha dato vita ad una schiera impressionante di continuatori, imitatori, esegeti, denigratori, alimentando contraddittoriamente quello stesso ambiente culturale contro il quale si era sempre schierato. Il mondo delle idee è stato invaso così da una pleora di scritti, dallo stile spesso inconfondibile (si pensi per es. agli epigoni del belga Raoul Vaneigem⁵³), che nulla hanno aggiunto, salvo poche ecce-



André Masson, Maldoror, 1937.

zioni⁵⁴, alle tesi situazioniste.

Con la dissoluzione dell'I.S., avvenuta nel 1972, e il generale riflusso degli anni Settanta, sembra esaurirsi definitivamente la spinta propulsiva delle avanguardie culturali “politizzate”. Tutto quello che è venuto dopo, fino all’attuale stagnazione – mascherata malamente da un’incessante, frenetica modificazione delle forme –, sembra soltanto una tenace e confusa parodia delle istanze novatrici dell’ultimo secolo.

Nel prossimo futuro, l’idealismo tecnocratico cercherà di condurci alla completa separazione di quel che rimane esperibile della realtà umana da ciò che la riproduce in modo puramente virtuale. La realtà non sarà più semplicemente rovesciata in irrealtà, ma verrà letteralmente schermata da un sistema di percezioni artificiali del tutto conformi agli elementi di realtà (più o meno “naturali”) definitivamente perduti. La virtualità sarà fedele in tutto e per tutto alla realtà che abbiamo perso e sancirà il totalitarismo della *volontà d’inorganico* che caratterizza tendenzialmente il potere della merce. L’uomo sparirà dietro la sua immagine. Il senso delle cose sarà fintamente molteplice. La ragione sarà il flebile ricordo di una storia del mondo ormai indecidibile. Tutti potranno conoscere ogni cosa, almeno teoricamente, ma in pochi sapranno costruirsi un’idea univoca della realtà in modo da agire concretamente sul proprio destino.

Chi ha paura della morte, si riduce ad essere schiavo del tempo e del sistema che ne regola il corso, mentre chi si gloria di una libertà illusoria, dimostra chiaramente di non averne abbastanza del suo tempo.

Gli uomini hanno un pensiero della libertà che sembra piuttosto saldo, ma la loro libertà è solo un accrescimento nell’in-

significante. Chi difende la libertà è a metà dell'opera; deve ancora pensarla.

È necessario che la libertà s'immerga ogni giorno nella volontà dell'uomo per rinascere come esperienza del mondo. Chi si limita a reclamare un diritto, smarrisce il sentimento delle lotte e delega ai codici l'equità dei costumi.

Le sventure della libertà non dimostrano nulla contro la vita. Il rovescio dell'epoca può essere dannatamente poetico, se si preserva l'amicizia tra i vuoti della Legge.

Occorre mostrare una giusta indelicatezza nei confronti dei padri, ricordandosi però che non è mai data la vera filiazione. Non si ha bisogno di miti, di bandiere, bensì di tipi esemplari da portare al culmine della giustizia. In tal modo, si traslano i luoghi comuni in uno spazio più ampio e luminoso.

È sgradevole ripetersi, ma in fondo la verità nasce da un luogo comune; basta trovarlo, dividerlo, svuotarlo di ogni ipocrisia, e il mondo si rimette subito in moto.

L'ultimo Debord, nel parlare di Ducasse e della sua opera – che sembra aver attraversato indenne tutte le esperienze d'avanguardia del Novecento –, si avvicina curiosamente, con un'inaspettata vena lirica, al Breton degli anni Trenta. Parlando di un suo soggiorno in Alvernia, il teorico situazionista infatti scrive: *«Era un paese di temporali. Si avvicinavano dappertutto senza rumore, annunciati dalla breve folata di un vento che serpeggiava fra l'erba, o da una serie d'improvvisi bagliori all'orizzonte; poi scatenavano il tuono e il fulmine, che allora ci cannoneggiavano a lungo, e da ogni parte, come in una fortezza assediata. Una sola volta, di notte, ho visto cadere il fulmine vicino a me, all'aperto: non si riesce a vedere dove ha colpito; tutto il paesaggio è contemporaneamente il-*

*luminato, per un attimo sorprendente. Niente mi pare aver dato nell'arte quest'impressione della luce definitiva, tranne la prosa usata da Lautréamont nell'enunciazione programmatica che ha chiamato Poesie»*⁵⁵.

È certamente singolare, ma non casuale, la corrispondenza di figure metaforiche e aggettivi: Breton parla della *«figura abbagliante di luce nera»* di Lautréamont e di *«apocalisse definitiva»* a proposito della sua opera⁵⁶, mentre Debord avvicina le *Poésies* alla *«luce definitiva»* di un fulmine che cade a poca distanza. Insomma, stessa “folgorazione”, stessa risolutezza nel riconoscere i meriti e le grandi potenzialità di un'opera che ancora oggi non ha esaurito il suo potere d'irradiazione.

L'idea di felicità, l'idea di poesia che possiamo coltivare – mai disgiunta da una pratica delle felicità possibili (ricordatevi di Fourier!) –, è tutta impregnata del senso ultimo che attribuiamo alla nostra esperienza del mondo. La poesia che suscita la felicità – la felicità di ciò che rende grazie alla vita – si ritrova nel fuoco logico che rincorre il pensiero. C'è sempre un'intesa fra le parole della libertà e le parole della poesia. Il passato reca con sé una sorta di indice, di catalogo dove noi troviamo le tracce di un percorso che è già il nostro e che ci tocca verificare, ripercorrere, abbandonare. Non si può disattendere il mondo. La natura è stata lasciata in dote alla ragione, ma noi restiamo sempre in debito d'ossigeno nei suoi confronti (e la vita non si costruisce come una frase, neanche se vita e poesia diventassero sinonimi).

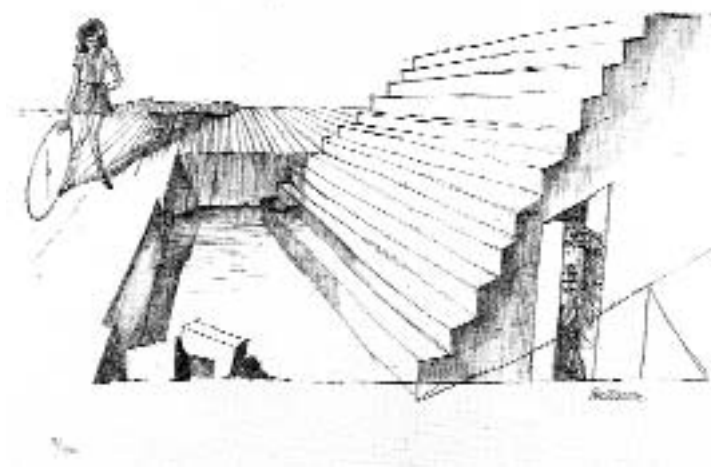
La verità del presente – sempre che si sappia dragare il passato per farla riaffiorare – transita di sfuggita accanto all'uomo e balena a sprazzi nella compiutezza ironica di un istante – non crederete mica che il tempo manchi d'ironia? –, ma la ve-

rità, questa scatola piena di promesse, presenta un contorno netto solo agli occhi di chi veglia in pieno sole.

Isidore Ducasse, il nostro “figlio di papà” che arriva a Parigi per farsi largo nel mondo delle Lettere, ha la grande capacità di riconoscere i limiti del linguaggio e delle strutture di pensiero del suo tempo. Crede quindi nella necessità di una rigenerazione delle idee. Sa che il passato può dare degli utili appigli, ma che le idee vanno adeguate, contestualizzate, aggiornate. Sa anche che le accelerazioni della civiltà stanno per diventare frenetiche e che bisogna fare in fretta – sfrondare, desacralizzare, condensare le idee del “bene” per riutilizzarle contro la violenza del banale che va affermandosi in tutti i campi del sapere e dell’agire umani. Le sue proposizioni sono allora un grido d’allarme e, nello stesso tempo, una vendetta amara, un processo sardonico e purificatorio ai danni dell’uomo, la cui crassa trivialità rende sempre più complicato parlare d’amore.

Un quarto di secolo più tardi, l’anarchico Emile Henry avrebbe sintetizzato in un commovente aforisma il sentimento contrastante nei riguardi dell’umanità che lo stesso Ducasse aveva finito per sviscerare nella sua opera: «*Amo tutti gli uomini nella loro umanità e per quello che dovrebbero essere, ma li disprezzo per quello che sono*»⁵⁷.

Le *Poésies* non sono il resoconto di un’astratta conversione al bene, bensì la ricerca a tratti contraddittoria di un principio efficace. L’opera di Ducasse è il tentativo consapevole di lasciarsi alle spalle le acquisizioni del sapere per indagare la realtà del pensiero (e il pensiero della realtà) con maggiore pertinenza, ma anche con più leggerezza e ironia – e qui lo spi-



Hans Bellmer, litografia per *Poésies* (Belfond, Parigi, 1970).

rito di contraddizione viene quasi in soccorso del poeta, perché nel voler abbracciare un intero mondo si colgono delle tracce tra loro necessariamente incompatibili (se non altro nel dominio del pensiero), ma così facendo ci si apre a tutta la libertà possibile e a tutte le forze di rigenerazione del pensiero.

La semplicità del mondo è stata occultata e mistificata dalle varie ideologie e dalla crescente complessità delle tecniche umane. Va riscoperta, palesata, anche a costo di mettere in discussione la presunta complessità della “natura umana”.

Il bene di Ducasse non è certo da intendere in senso religioso. I suoi riferimenti ad Elohim, il dio della Bibbia, sono sempre incalzati dall’ironia – mentre il vero fideismo, in qualunque modo esso si manifesti, non conosce il sorriso e non tollera contraddizioni. Tuttavia non si può neanche sostenere che le massime di Ducasse siano le asserzioni di uno spirito scet-

tico, dal momento che hanno pur sempre la pretesa di affermare la verità o la non verità “pratica” del loro oggetto (dove la “verità” è l’esperienza umana di quello stesso oggetto assunta come riferimento). Le frasi di Ducasse, pur negando o rovesciando le massime dei moralisti, non si rovesciano l’una nell’altra e non rovesciano i fondamenti del “bene”. I paradossi logici sono solo un paravento per salvare la sostanza delle proprie idee dal giudizio del mondo, del padre, e dai cattivi poeti. L’ironia è la rilegatura dell’opera – ironiche sono le possibili verità, e tutte concorrono ad allargare il mondo, la mente, e a rintuzzare l’uniformità del “buon senso” socialmente determinato.

Un eventuale recupero in chiave regressiva di *Poésies* è quindi piuttosto improbabile e finora non si è mai verificato,



Hans Bellmer, litografia per *Poésies* (Belfond, Parigi, 1970).

contrariamente a quanto successo all’opera di Rimbaud.

Elaborando le sue *Poésies*, Ducasse gioca coi vincoli dell’estetica e rinuncia alla struttura chiusa dell’opera, rinuncia cioè al punto finale, al libro finito e definito, riconoscendo quindi l’incompletezza della scrittura – di ogni scrittura – pur valendosene come mezzo di progressivo affinamento del pensiero. Nasce allora la grande ipotesi di un’esperienza poetica che trascende il campo artistico, sovrapponendosi all’idea tradizionale di poesia o addirittura in aperto contrasto con essa.

Non c’è nulla di accidentale nella verità; ciò la differenzia nettamente dalla vita, che è sempre caducità, spasimo del pensiero, “vita di relazione”. Questa variabile che si chiama vita è la coerenza dell’accidentale – coerenza dettata, come si deve, dalla natura di chi vive –, mentre la verità è sempre un partito preso, una sintesi, un’immagine della volontà su cui basare, in gran parte, quella stessa coerenza. La verità si riconduce alla vita attraverso la logica e il movimento delle idee che nascono dall’esperienza. Se l’obiettivo dell’uomo è vivere una propria completezza nell’esperienza che ha del mondo, si dovrà dotare logicamente di una serie di appigli, boe, idee da verificare e di cui valersi. Colui che cerca un’espressione rigorosa di sé e del mondo, farà dunque largo alla forza dinamica della verità, al movimento della verità e all’apertura mentale che ne deriva; solo così riuscirà a crearsi, contro i guasti della morale e della comunicazione mediata, uno stato più aderente alla realtà sensibile.

(Digressione finale di natura “paranoico-critica”: e se la poesia fosse la mancanza di necessità della scrittura?)

Può sembrare che la verità sia morta – che quindi la morte

non sia vera, che neanche la vita lo sia, che tutto si risolva in un baluginare di materia assurdamente animata – schiacciati dalla noia, dall'eternità, dall'indifferenza dell'universo di fronte all'umano – QUANDO ALL'IMPROVVISI, qualcosa che ha a che fare con la tenerezza e la tremenda certezza dei corpi ci rende visibili a noi stessi, chiari, e magnificamente rotti alla grazia dell'amore.

Ho sempre dato troppo spazio al movimento dell'odio, creando intorno a me un bastione, una vanità, una parola inflessibile legata alla distanza, al mantenimento della distanza, e finendo così per allontanarmi dalla semplicità di un abbraccio e dalla transitoria bellezza del vivente.

Ci si deve forse rintanare nell'oscurità di una frase, di un verso, o nella complicità enigmatica di un'immagine, per dare un riparo alla nostra ingenuità residua? Solo chi veglia, ha la certezza della notte.

Gli occhi aperti parlano alle bocche chiuse e si convincono della necessità delle ombre come mezzo di contrasto per acquisire il mistero.

Dire "mi piace la poesia", non sapendo che altro dire al riguardo, dimostra solo che abbiamo ancora del ritegno nei suoi confronti (e soprattutto nei confronti dei cosiddetti poeti). La verità della poesia, al contrario, è che non può né piacere né esser tollerata. Ciò che si rivela poetico è disturbante, inopportuno, sconsiderato, perché ci svia continuamente, attirandoci in luoghi senza cartografia possibile, aperti, abbandonati all'amicizia, in un movimento senza idee fisse, dove ci si muove a tentoni, brancolando nel sapere, ma ben lungi dalle disperanti banalità d'ogni giorno.

E se le Poesiés di Ducasse fossero soltanto noiose?

Nel dare corpo alla mia presenza, mi rendo conto che il mo-

vimento è la critica, e che la critica è soprattutto il pensiero della vita. So anche che il pensiero della critica non può eguagliare la feroce sottigliezza della natura, ma è pur sempre in grado d'aiutarmi a custodire la verità piena di vita di chi amo e voglio amare. La parte di mondo che ho compreso, e che accolgo e trasformo consapevolmente, vigila allora su di me quasi con tenerezza. Io esisto e faccio corpo, mentre tutto il resto, vale a dire l'esorbitanza del mondo, vive per sempre come una magnifica e temibile eventualità nella limpidezza sconcertante dei miei cieli sereni).

Post-scriptum: «...*E tutto questo, lo ripeto, per un'insignificante bagattella formale! Presentare dieci unghie secche invece di cinque, che bell'affare; dopo averci riflettuto a lungo, confesso che m'è sembrato colmo d'una notevole quantità d'importanza zero...*» (I. Ducasse, lettera a Darasse, 22 maggio 1869).

Firenze, marzo-giugno 2005

mangone.cibin@tin.it

Note alla prefazione

1. Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chants I, II, II, IV, V, VI, frontespizio di José Roy, Genonceaux, Parigi, 1890, in-8°. Il testo di Léon Genonceaux, amico dell'editore di origini belghe Albert Lacroix, dal quale aveva ricevuto notizie di prima mano sul conto di Ducasse, è stato ripreso in: Comte di Lautréamont/Isidore Ducasse, *Œuvres Complètes*, Librairie José Corti, Parigi, 1953, pp. 9-16; sulla morte di Ducasse egli scrive: «Il conte di Lautréamont si è spento all'età di vent'anni [sic], portato via in due giorni da una febbre maligna» (p. 11). Lo stesso Genonceaux, nel novembre 1891, pubblicava la prima antologia di testi di Arthur Rimbaud (*Reliquaire*, con prefaz. di R. Darzens), mentre nessuno poteva immaginare che il poeta di Charleville, in quei giorni, fosse agonizzante a Marsiglia.

2. *Les Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont (Chants I, II, II, IV, V, VI)*, Parigi, 1869, stampato (a Bruxelles) da A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, volume in-18, 332 pp., copertina color sabbia, prezzo due franchi, mai distribuito in tale veste tipografica. Lo pseudonimo era ispirato chiaramente al titolo e al protagonista di un romanzo d'avventure di Eugène Sue: *Latréaumont* (1838). Il primo canto era già uscito in due edizioni anonime: *Les Chants de Maldoror, Chant premier, par ****, Parigi, tipografia Balitout, Questroy et C^{ie}, agosto 1868, in-8°, 31 pp., copertina verde acqua, prezzo 30 centesimi; *Les Chants de Maldoror [Chant premier], par ****, in *Parfums de l'âme*, raccolta collettiva di poesie curata da Évariste Carrance («Littérature contemporaine | deuxième série»), Bordeaux, tipografia A.-R. Chaynes, 1869, in-8°, pp. 30-65.

3. Isidore Ducasse, *Poésies I (II)*, Parigi, Librairie Gabrie, 1870, due opuscoli in-8°, cm. 25x16, entrambi di 16 pp., stampati in carattere Didot (uno dei più utilizzati all'epoca) e con tiratura di 500 copie, prezzo di copertina un franco (piuttosto esoso...). Il deposito legale presso il ministero dell'interno fu effettuato il 9 aprile 1870 per il n. I e il 14 giugno per il n. II. Si conoscono attualmente solo tre esemplari del primo fascicolo e due del secondo: fino al 1973 gli unici esemplari noti di *Poésies I e II* erano quelli della Bibliothèque Nationale di Parigi [collocaz.: *Ye 20608*]; nel maggio di quell'anno fu venduta all'asta la copia di *Poésies I* appartenuta ad Henri Mue, uno dei dedicatari dell'opera; infine, nel 1999, sono stati scoperti gli esemplari appartenuti ad Eugène Loudun, alias Eugène Balleyguier (1818-1915), bibliotecario e collezionista.

4. Gli altri due sono una nota di Poulet-Malassis (si veda ivi, pp. 197-198) e un breve articolo apparso sul *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire* del maggio 1870, forse redatto da Charles Asselineau e di cui si dà qui un estratto: «Questo volume (...) conserverà un posto tra le singolarità bibliografiche;

nessuna prefazione, una serie di visioni e riflessioni in uno stile bizzarro, una specie di Apocalisse di cui sarebbe proprio inutile provare a indovinare il senso. Si tratta di una stramberia? Lo scrittore ha l'aria di essere molto serio, e niente è più lugubre dei quadri che mette sotto gli occhi dei suoi lettori».

5. Cfr. Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse*, Fayard, Parigi, 1998, p. 357. L'opera di Lefrère è la più vasta indagine biografica su Ducasse; testo quindi fondamentale, come lo sono i lavori di Michel Pierssens (*Lautréamont. Éthique à Maldoror*, Presses Universitaires de Lille, 1984) e Sylvain-Christian David (*Isidore Lautréamont*, Seghers, Parigi, 1992). La bibliografia più completa su Ducasse/Lautréamont è reperibile in: Liliane Durand-Dessert, *La Guerre sainte, Lautréamont et Isidore Ducasse*, Presses Universitaires de Nancy, tome 2, 1988, pp. 953-995. In Francia, gli studi su Ducasse sono curati in particolare dall'«Association des Amis Passés, Présents et Futurs d'Isidore Ducasse» (A.A.P.P.F.I.D.) – 32 bis, avenue de Suffren, 75015 Parigi (www.maldoror.org) – che edita ogni semestre, dal 1987, i *Cahiers Lautréamont*.

6. Lo ammette lo stesso Ducasse nella lettera a Darasse del 12 marzo 1870: «Ho fatto pubblicare un volume di poesie da Lacroix (...). Ma una volta stampato, costui si è rifiutato di farlo uscire, perché la vita vi era dipinta con colori troppo amari, ed egli ha avuto paura del procuratore generale».

7. In realtà Viroux non ha fatto altro che evidenziare e documentare ciò che era già stato intuito da altri: «Alcuni canti possono essere considerati dei plagi, benché certamente dei plagi volontari» (Léon Pierre-Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, Les cahiers du Sud, «Collection Critique n. 8», Marsiglia, 1930, pp. 127-128).

8. *Les Chants de Maldoror*, II, strofe 3: Lautréamont/Germain Nouveau, *Œuvres Complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Parigi, 1970, p. 83.

9. Cfr. *Maldoror*, IV, 2, cit., pp. 159-164.

10. Cfr. *Maldoror*, I, 1, cit., pp. 45-46.

11. Beninteso, il mio parallelo tra Lautréamont e Stirner (pseudonimo di Johann Caspar Schmidt, 1806-1856) vuole essere soltanto ideale, quantunque sia stato avanzato anche da altri: cfr. Roberto Calasso, «Elucubrazioni di un serial killer», in *La letteratura e gli dèi*, Adelphi, Milano, 2001, pp. 71-88; e Francesco M. De Sanctis, «Introduzione», in *Max Stirner e l'individualismo moderno*, Atti del convegno omonimo, «Pubblicazioni dell'Istituto Suor Orsola Benincasa», CUEN, Napoli, 1996, pp. 9-12. L'opera più famosa di Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum*, era apparsa a Berlino nell'ottobre del 1844, ma le prime due versioni francesi furono pubblicate soltanto nel 1900. Diventò ben presto la «Bibbia» degli anarchici individualisti. Per i lettori volenterosi, ci

sono delle ottime edizioni italiane dei testi stirneriani, sia dell'opera maggiore (Max Stirner, *L'unico e la sua proprietà*, Adelphi, Milano, 1979), sia della produzione cosiddetta "minore" (M. Stirner, *Scritti minori*, Pàtron, Quarto Inferiore [Bologna], 1983).

12. Ne propongo soltanto uno ai miei lettori, ma che è davvero esemplare: «Io sono "Unico". Ma questo tu non lo vuoi proprio. Tu non vuoi che io sia un uomo reale; alla mia unicità tu non dai alcun valore. Tu vuoi che io sia l'"uomo" come tu l'hai costruito, quale modello per tutti. Tu vuoi rendere norma della mia vita il "plebeo principio dell'uguaglianza". Principio per principio! Esigenza per esigenza! Io ti oppongo il principio dell'egoismo. Io voglio essere soltanto io. Io disprezzo la natura, gli uomini e le loro leggi, la società umana e il suo amore; e tronco ogni rapporto obbligatorio con essa, perfino quello del linguaggio. A tutte le pretese del vostro dovere, a tutte le indicazioni del vostro giudizio categorico io oppongo l'"atarassia" del mio io. Sono già arrendevole, se mi servo della lingua. Io sono l'"indicibile", "io semplicemente mi mostro". Con il terrorismo del mio io, che respinge tutto ciò che è umano, non ho io altrettanta ragione quanta ne avete voi col vostro terrorismo dell'umanità che subito mi qualifica come "non-uomo", se pecco contro il vostro catechismo, se non voglio che mi si disturbi nel godimento di me stesso?» (M. Stirner, *Scritti minori*, cit., p. 166).

13. *Maldoror*, V, 3, cit., p. 197.

14. *Maldoror*, II, 6, cit., p. 91.

15. Si pensi all'episodio dell'accoppiamento con lo squalo femmina (*Maldoror*, II, 13, cit., pp. 121-123) o alle furiose cavalcate in compagnia di Mario



Maurice Henry, Lily et Maldoror, 1968

(III, 1, cit., p. 131 e sgg.).

16. *Maldoror*, II, 13, cit., p. 116.

17. Si veda ad es. la lettera del 23 ottobre 1869 indirizzata a Poulet-Malassis: «*Quel che vorrei, è che fosse fatto il servizio stampa ai principali critici del lunedì. (...) Quel che desidero prima di tutto, è di essere giudicato dalla critica, e, una volta noto, tutto andrà da sé.*»

18. Solo per la stampa di *Maldoror*, Ducasse aveva anticipato a Lacroix 400 franchi. Una bella cifra se si pensa che in Francia, nel 1867, il reddito annuo medio di un operaio adulto era di 1273 franchi, mentre quello di un'operaia ammontava appena a 597 franchi!

19. Il padre era nato il 12 marzo 1809 a Bazet, piccolo borgo a 7 km da Tarbes.

20. Si veda: E. Rodriguez Monegal e L. Perrone-Moises, «Isidore/Isidoro ou le bilinguisme de Ducasse», *Cahiers Lautréamont*, XXIII-XXIV, 1992, pp. 47-53. Attestazione innegabile di una familiarità con lo spagnolo, la nota autografa di Ducasse rinvenuta nel 1975 su un tomo spaiato delle opere di Omero (*Obras de Homero, La Iliaca*, tomo II, traduz. di José Gomez Hermosilla, Parigi, 1862): «*Propriedad [sic] del señor Isidoro Ducasse nacido en Montevideo (Uruguay) – Tengo tambien "Arte de Hablar" del mismo autor [altra opera del traduttore Hermosilla]. 14 avril [sic] 1863.*»; cfr. J.-J. Lefrère, *Isidore Ducasse*, cit., pp. 199-203.

21. Cfr. J.-P. Lassalle, «La bibliothèque du lycée de Pau», in: AA.VV., *Lautréamont et Laforgue dans leur siècle*, atti del convegno omonimo (1993), *Cahiers Lautréamont*, XXXI-XXXII, Du Lérot éditeur, Tusson, 1994.

22. Cfr. *Maldoror*, V, 5, cit., p. 202.

23. «*Souvenirs de Paul Lespès*», in: Lautréamont/G. Nouveau, *Œuvres Complètes*, Gallimard, cit., p. 1024.

24. L. Genonceaux, in: Lautréamont/I. Ducasse, *Œuvres Complètes*, Corti, cit., p. 11. Dosseur era stato il successore di Darasse, ossia del banchiere parigino di François Ducasse.

25. Testimonianza riportata dal nipote Edmundo Montagne in un articolo apparso sul periodico argentino *El Hogar* il 20 novembre 1925: «*El conde de Lautreamont, poeta infernal, ha existido. Su vida en Montevideo, su misterio, su libro execrable y genial.*»

26. Cfr. J.-J. Lefrère, *Le visage de Lautréamont. Isidore Ducasse à Tarbes et à Pau*, Pierre Horay, Parigi, 1977.

27. Cfr. *Maldoror*, IV, 2, cit., pp. 162-163: «*Fino ai tempi nostri, la poesia ha battuto una strada sbagliata; elevandosi fino al cielo o strisciando fino a terra, ha misconosciuto i principî della propria esistenza, ed è stata, non senza ragione, costantemente irrisa dalla gente onesta. Non ha avuto modestia... la*

qualità più bella che debba esistere in un essere imperfetto! Quanto a me, io voglio mostrare le mie qualità; ma non sono abbastanza ipocrita da nascondere i miei vizi! Il riso, il male, l'orgoglio, la pazzia, appariranno di volta in volta tra la sensibilità e l'amore per la giustizia, e serviranno da esempio alla stupefazione umana: ognuno vi si riconoscerà, non quale dovrebbe essere, ma quale è. E forse, questo semplice ideale, concepito dalla mia immaginazione, sorpasserà nondimeno tutto ciò che la poesia ha trovato fin qui di più grandioso e sacro. Poiché, se lascio trasparire i miei vizi in queste pagine, si crederà ancor più alle virtù che vi faccio riflettere, la cui aureola porrò così in alto che i più grandi geni dell'avvenire testimonieranno per me una sincera riconoscenza». Si veda anche la lettera a Darasse del 12 marzo 1870.

28. Nella Francia dell'Ottocento, il vocabolo *poésies* non indicava soltanto il genere letterario, ma anche (come oggi usualmente *poème*) la composizione in versi o in prosa poetica. Lo stesso Ducasse definisce *Les Chants de Maldoror*, nella lettera a Darasse del 12 marzo 1870, «un ouvrage de poésies».

29. Ancora nel 1953 l'edizione Corti delle *Œuvres* portava come sottotitolo: «Préface à un livre futur» (cit., p. 359).

30. Curiosamente, l'inventario di Ducasse sembra ricalcare a meraviglia anche la letteratura di genere della nostra epoca (romanzi noir, polizieschi, pulp, ecc.).

31. «Un ragionamento si completa quanto più s'avvicina alla massima», scrive Ducasse in *Poésies II*.

32. I passi che vanno da «Le idee migliorano» fino a «l'idea giusta» sono stati ripresi testualmente da Guy Debord, senza citarne la fonte, in *La Société du spectacle*, Buchet/Chastel, 1967, tesi 207.

33. Un solo brano, e non sei come si dice nella lettera a Poulet-Malassis, dove tra l'altro si parla di alcuni autori, come Byron e Baudelaire, che non pare siano stati plagiati in *Poésies*.

34. Cfr. Marco Valerio Marziale, *Epigrammi*, libro primo, LII: «Commendo tibi, Quintiane, nostros – / Nostros dicere si tamen libellos / Possum, quos recitat tuus poeta –: / Si de servitio gravi queruntur, / Advortor venias satisque praestes, / Et, cum se dominum vocabit ille, / Dicas esse meos manumque misos. / Hoc si serque quaterque clamitaris, / Inpones plagiaro pudorem.»; si dà qui di seguito la versione di Simone Beta (Mondadori, 1995): «Ti affido, Quintiano, i miei libri – / sempre se posso chiamare miei / i libri che declama il tuo amico poeta: / se si lamentano della pesante schiavitù / difendili tu, testimonia per loro, / e se chi li declama dirà di essere il loro padrone, / tu devi dire che sono miei, che io li ho liberati. / Se dirai questo più di una volta a voce alta, / costringerai il plagiatore a provare un po' di pudore.». Per inciso, si ricorda che il *liber primus* degli epigrammi di Marziale fu pubblicato a Roma nell'86 d.C.,

e che a quei tempi non esisteva il diritto d'autore.

35. Per chi ama invece i sofismi e le mistificazioni delle ultime “avanguardie”, si dia un'occhiata ad alcuni testi del neoismo reperibili su Internet, come ad es. *Plagiarism – The world is new* (http://www.neoism.net/plagiarism_-_the_world_is_new_1.html).

36. Il punto vendita indicato su *L'Annuaire philosophique* non è più la piccola libreria Gabrie, come riportato sulle copertine di *Poésies I e II*, bensì la libreria Dentu, una delle più grandi e prestigiose nella Parigi del 1870.

37. *Les Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont (Chants I, II, II, IV, V, VI)*, Parigi e Bruxelles, 1874, tipogr. E. Wittman, volume in-16, 333 pp.

38. Vicomte [sic] de Lautréamont, *Maldoror* [strofe 11 del Canto I], *La Jeune Belgique*, IV, 5 ottobre 1885.

39. Léon Bloy: *Le Désespéré*, A. Soirat, 1886, pp. 39-40; «Le Cabanon de Prométhée», *La Plume*, 1° settembre 1890.

40. Remy de Gourmont, «La littérature “Maldoror”», *Le Mercure de France*, II, febbraio 1891, pp. 97-106.

41. Valéry Larbaud, «Les Poésies d'Isidore Ducasse», *La Phalange*, 20 febbraio 1914, pp. 148-155.

42. *Poésies I* apparirà con una nota di Breton sul n. 2 di *Littérature* (aprile 1919, pp. 2-13), mentre *Poésies II* sul n. 3 (maggio 1919, pp. 8-24). Per indagare l'influsso di Ducasse/Lautréamont sul giovane Breton (e sui futuri surrealisti parigini): Margherite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, Parigi, 1988, pp. 140-147 e passim; Aragon, *Lautréamont et nous*, Sables, Pin-Balma, 1992 (testo apparso originariamente in due puntate su *Lettres Françaises* del 1° e dell'8 giugno 1967).

43. André Breton, introduzione a Lautréamont, *Œuvres complètes*, G.L.M., Parigi, 1938; ora in: Lautréamont/Ducasse, *O. C.*, Corti, 1953, cit., pp. 42-43. Il testo è lo stesso della nota su Ducasse che Breton inserirà nell'*Antologia dell'humour nero* (1940).

44. Si veda ad es. il duro attacco sferrato da Benjamin Péret ai poeti francesi della Resistenza con l'opuscolo *Il disonore dei poeti* (1945), dove Péret difende a spada tratta l'assoluta autonomia dell'atto poetico – e quindi dell'atto creativo in senso lato – anche nei confronti della politica rivoluzionaria: B. Péret, *Les Déshonneur des poètes*, in *Œuvres complètes*, tome 7, José Corti, Paris, 1995, pp. 7-12; traduz. italiana in: B. Péret, *Sparate sempre prima di strisciare*, con “Accompagnamento alla lettura” di Carmine Mangone, Nautilus, Torino, 2001, pp. 74-81.

45. Con “ideologia surrealista” intendo la coscienza deformata di una pre-sunta realtà superiore (la cosiddetta *surrealtà*) e, allo stesso tempo, i fattori che esercitano di ritorno un'ulteriore azione deformante su tale coscienza, acuendo

la perdita di contatto tra la struttura teorica specialistica che essa crea al fine d'interpretare la realtà e gli elementi del mondo sensibile che ne restano fuori.

46. A. Breton, introduz. a Lautréamont, *O. C.*, cit., 1953, p. 44.

47. L'Internazionale lettrista era l'ala scissionista e radicale che nel 1952 si era staccata dal "lettrismo", ossia dall'avanguardia artistica fondata nel 1946 da Isidore Isou e Gabriel Pomerand. Era formata, tra gli altri, da Guy-Ernest Debord, Gil Wolman, Michèle Berstein e Mohamed Dahou. Sarà uno dei gruppi che nel 1957 confluiranno nell'Internazionale situazionista.

48. *Familiers du Grand Truc* [Intimi della Grande Cosa]; cfr. Etiemble, *Le mythe de Rimbaud. L'année du centenaire*, Gallimard, Parigi, 1967², pp. 110-111. La "grande cosa" era il partito comunista.

49. *Et ça finit mal* [E si finisce male], comunicato dell'Internazionale lettrista, stampato ironicamente sul verso del volantino surrealista *Ça commence bien* e reso pubblico il 7 ottobre 1954. Entrambe le facciate del volantino sono riprodotte in: *1948-1957. Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationiste*, Editions Allia, Parigi, 1985, pp. 274-278. Nel passo citato, il "Quartiere scolastico" [Quartier des Écoles] è la zona di Parigi tra il Pantheon, l'Odéon e Saint-Germain. Vari riferimenti allo scontro fra surrealisti e lettristi si rinvengono nei numeri 13, 14 e 16 di *Potlatch*, bollettino informativo del gruppo francese dell'I.L.: cfr. ibidem, pp. 185-188 e 193-194 (traduz. it.: *Potlatch. Bollettino dell'Internazionale lettrista (1954-57)*, Nautilus, Torino, 1999, pp. 25, 27-28 e 33-34). La frase di Lenin plagiata da Debord è la seguente: «In una società fondata sulla lotta di classe, non può esserci una storia letteraria "imparziale"», dove storia letteraria rimpiazza la parola scienza dell'originale leniniano; ma gli stessi lettristi, in un altro passaggio di *Et ça finit mal*, si "correggono" a loro volta, riportando nuovamente la frase plagiata, ma sostituendo storia letteraria con critica letteraria. Nota curiosa: i situazionisti romperanno nel 1963 con il filosofo comunista Henri Lefebvre accusandolo d'aver plagiato un loro testo sulla Comune di Parigi; su questa querelle cfr. *Internationale situationiste*, n. 12, settembre 1969, pp. 111-115 (traduz. it.: *Internazionale situazionista. 1958-69*, Nautilus, Torino, 1994; si tratta della raccolta dei dodici numeri della rivista francese dell'I.S.).

50. G. Debord, *La Société du spectacle*, cit., tesi 191.

51. Siccome il termine *détournement* presenta diverse sfumature (può significare infatti, a seconda dei contesti, "deviazione", "storno", "dirottamento", "diversione", ecc.), lo si lascia volutamente in francese.

52. Guy-Ernest Debord e Gil J. Wolman, «Mode d'emploi du détournement» [«Istruzioni per l'uso del détournement»], *Les Lèvres nues*, n. 8, maggio 1956; ora in: *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationiste*, cit., pp. 301-309. Nell'indice della rivista venivano indicati beffardamente,

come autori dello scritto, Aragon e André Breton. In *Internationale situationiste*, n. 1, giugno 1958 (p. 14), si trova una sintetica definizione di *détournement*: «Si usa come abbreviazione della formula: *détournement* di elementi estetici preesistenti. Integrazione di produzioni attuali o passate delle arti in una costruzione superiore dell'ambiente. In tal senso non può esserci pittura o musica situazionista, ma un uso situazionista di questi mezzi. In un senso più primitivo, il *détournement* all'interno delle vecchie sfere culturali è un metodo di propaganda, che testimonia dell'usura e della perdita d'importanza di queste sfere».

53. Un esempio recente: Sergio Ghirardi, *Non abbiamo paura delle rovine. I situazionisti e il nostro tempo*, DeriveApprodi, Roma, 2005. Vaneigem, dal canto suo, ha all'attivo un lavoro specifico su Ducasse: «Isidore Ducasse et le Comte de Lautréamont dans les Poésies», in *Synthèses*, n. 151, 1958, pp. 243-249 (traduz. it.: Raoul Vaneigem, *Isidore Ducasse e il Conte di Lautréamont nelle poesie* [sic], Edizioni l'Affranchi, Salorino, Svizzera, 1991). Lo stesso Vaneigem ha usato come pseudonimo il nome di uno dei firmatari dell'atto di morte di Ducasse (Jules-François Dupuis, locatore tra l'altro del garni al n. 7 di rue Faubourg-Montmartre) per firmare la sua *Histoire désinvolte du surréalisme* (ediz. Vermont, 1977).

54. Almeno un nome: Jean-Pierre Voyer (<http://perso.wanadoo.fr/leuven/>).

55. Guy Debord, *Panegyrique, tome premier*, Lebovici, Parigi, 1989 (traduz. it.: G. Debord, *Panegirico, tomo primo*, Castelvecchi, Roma, 1996, p. 40).

56. A. Breton, introduz. a Lautréamont, *O. C.*, cit., 1953, p. 44.

57. Emile Henry fu autore di diversi attentati dinamitardi. Venne ghigliottinato il 21 maggio 1894. Gli aforismi scritti in carcere furono pubblicati per la prima volta, col titolo di «Pensées», sul periodico *Le Libéraire* (n. 28, 23-29 maggio 1896).