



breviario di
patafisica
antonio rocca



Patakosmos Press Open Access, 2013.

(CC)Creative Commons

Patakosmos Press Open Access è un progetto divulgativo di editoria on-line che fornisce accesso in tutte le lingue dei testi scientifici, studi e ricerche patafisiche nel mondo. Il progetto ha il solo scopo di diffondere le pubblicazioni riguardanti la grande Scienza e attualmente libere dai diritti d'autore.

**Per tradurre questo testo nella tua lingua
o pubblicare con Patakosmos Press, visita:**

www.patakosmos.com



In copertina: Scene di vita religiosa, rilievi del portale maggiore della chiesa di San Fortunato, Todi, XV sec.

Breviario di Patafisica

Antonio Rocca



Non avremo demolito tutto se non
demoliremo anche le rovine!

Ora, non vedo altro modo se non
di equilibrarle una sull'altra e farne
una bella fila di costruzioni in per-
fetto ordine.

A. Jarry, *Ubu incatenato*

Sommario

Ridere, detestare, piangere, comprendere	6
Submoderni	9
Faust + Troll	12
Alfred Jarry	15
Ubu e la patafisica	20
Sublime debosciato	25
Il Collège de 'Pataphysique	29
Raymond Roussel	33
Marcel Duchamp	37
Tzara	42
1917. La grande alleanza	45
Rue Linné - Rue de la Clef	49

Ridere, detestare, piangere, comprendere

W l'armerdre!

A. Jarry, *Ubu incatenato*

Si cerca di costruire un Linneo dei delitti e delle pene, in modo che ogni infrazione particolare, ed ogni individuo punibile, possano cadere, senza alcun arbitrio, sotto il dominio di una legge generale.

M. Foucault, *Sorvegliare e punire*.

Il corteo montava come panna verso la Sorbona. La polizia ci spingeva indietro, con metodo. Non era un gioco al massacro, tipo Genova, si sentiva che qualcuno aveva studiato un piano, con una bella piantina: strategia antipanico, vie di fuga chiare, distanza di sicurezza...

Tutto sommato era una situazione tranquilla, di quelle che ti puoi gustare da turista. Lentamente rifluivamo attorno alla rue des Écoles, in un sistema di chiuse e vasi comunicanti.

Nel quartiere delle grandi scuole, il potere celebra se stesso ed i suoi eroi, i suoi filosofi e scienziati. Nessuna chance di infilare un boulevard Lautréamont o di ritrovarsi in una piazza dedicata a Sade o Artaud o Jarry. Eppure, mi dico passando sotto l'Henri IV, è qui che ha studiato Jarry, qui ha seguito i corsi di Bergson, qui è nata la patafisica.

Intanto infiliamo la rue Descartes, e poi siamo spinti in buca: Jussieu, l'università rimasta in mano al movimento. Camminavo tra studenti e casseurs, cercando di capire quello che andavano scrivendo sui muri e in terra, quando mi rendo conto che siamo in rue Linné. È proprio in questa piccola via che ha sede la Fondazione di Gianfranco Baruchello, un artista che ha inventato opere e sguardi in costante sfida al metodo e alla stessa logica linneiana.

Linneo e Baruchello, l'incontro fortuito di due nomi e la città rivela la sua ombra, come una scintilla. A Parigi succede, non è una cosa facile da definire. Parigi e punto, verrebbe da dire, tanto le parole si strozzano sul collo di una bottiglia troppo stretta. C'è qualcosa di indicibile in questo esplodere del tessuto urbano in un moltiplicarsi i piani. Flussi di parole, quasi palpabili, s'incontrano e lottano e s'intrecciano sino a lasciare sullo sfondo la città i pietra, che resta lì, come il residuo di un'operazione mentale, occasione per illuminazioni profane. "Illuminazione profana", un ossimoro costruito da Benjamin affinché in esso risognasse la capacità surrealista di sfruttare l'energia liberata dall'incontro di oggetti spaesati. Era questo un dispositivo già messo a punto da Lautréamont, da Duchamp e da Jarry, Breton ne era consapevole e con grande lucidità ricostruì a partire da questi nomi una sua propria genealogia.

Nel secolo dei Lumi amò Sade e nella Rinascenza antepose il prospettivismo fantastico di Paolo Uccello alla griglia brunelleschiana, quel marchingeo di specchi in cui rico-

nobbe l'embrione della tecnoscienza. È del resto sufficiente comparare il differente atteggiamento che Brunelleschi tenne nei confronti di Cusano in rapporto alla legge del tre - due dati ad assediare una x - per comprendere come già nel '400 l'episteme cristiano fosse attraversato da un profondo conflitto. Il pittore distribuisce alberi, case e colli costruendo relazioni precisamente misurabili, mentre il teologo rifiuta di ridurre l'incognito ad un'incognita.

Al buio cerca il suo dio, e fruga nelle pieghe di un mondo simile alle eteroclite teorie di bassorilievi che, ancora ai suoi tempi, gli scalpellini andavano disseminando nei portali delle cattedrali.

Così a Todi, la città in cui il vescovo ribelle venne a morire, tra girali e scene bibliche si nascondono religiosi in pose oscure. Precoce monumento submoderno celato nel carcere di Jacopone.

Submoderni

Meglio sarebbe seguire il mito degli dèi anziché essere servo del destino dei fisici; ch  quello lascia speranza di misericordia per l'onore degli d i, questa invece ci d  la spietata necessit . Ma il caso, non Dio, come crede il volgo   da ammettere.

Epicuro in K. Marx, *Dissertationen*

La modernit    stata la risultante di spinte diverse, talvolta vicendevolmente irriducibili, comunque antagoniste alla metafisica classica e cristiana. Progressivamente il conflitto implicito tra le forze moderne diede vita a due fronti: l'uno vincente, l'altro costretto ad una condizione di subordine.

In principio   davvero impossibile distinguere tra queste due anime, in principio il moderno ha un suono rotondo di slancio concorde. Era stata rivoluzione l'animarsi di girali vivi nelle cattedrali, era rivoluzione la piega anomala della mano del Santo nella Predica agli uccelli, quando Giotto ruba aria e volume per incrinare una spazialit , sin l , vitrea e anaerobica. Poi cambia qualcosa ed emergono percorsi differenti.

Il razionalismo di Brunelleschi, Cartesio, Linneo, dei positivisti e dell'ipermoderno, deve guardarsi dal contrappun-

to feroce di una corrente subalterna ma non remissiva.

Inconsuete risonanze congiungono Cusano e Spinoza, accendono un differente Illuminismo ed attraversano le avanguardie storiche.

Caratterizza i submoderni una istintiva refrattarietà alla nascente metafisica razionale. Le loro opere possono essere composte come i pezzi del domino, si richiamano reciprocamente perché legate da un comune denominatore: la percezione dello iato tra parole e cose, dell'incommensurabilità del rapporto tra pensiero ed essere. È la capacità di impugnare la geometria contro se stessa, per farne una metafora della coincidenza degli opposti e dell'incommensurabile, ad avvicinare Cusano alla submodernità.

Jarry comprese immediatamente la potenza implicita in quel modo di stravolgere la matematica. Se ne servì, salvo, però, trasformare la teologia negativa in una negazione della teologia. Sembra si diverta a saldare passaggi cusani, in cui Dio è posto come un'entità illimitata, con frammenti di Gorgia. Così, sulla scia di Nietzsche, annichilisce la metafisica dell'Essere. Da questo punto di vista ha ragione Deleuze che fa di Jarry un precursore méconnu di Heidegger, ma anche l'irrequieto bretone ebbe un predecessore trascurato, il più celebre conterraneo di Cusano: Karl Marx.

Marx e Jarry, niente di più distante, eppure da ragazzi li accomunava la stessa passione per Epicuro, per l'imprevedibile guizzo del *clinamen*, e dal maestro greco avevano derivata la stessa concezione del tempo. Nella *Dissertatio-*

nen l'istante è definito “accidente dell'accidente”, siamo molto vicini all'epifenomeno, l'idea torno cui si verrà costruendo la patafisica.

Prossimità importanti che non ci autorizzano a trasformare Jarry in un comunista inconsapevole. Innanzitutto per una questione caratteriale, credo non potesse sopportare il fare pretesco dei socialisti e meno che mai l'idea di una scientifica previsione dell'happy end.

Faust + Troll

La politica rivoluzionaria è chiamata a cogliere nel movimento delle moltitudini e attraverso l'accumulazione delle decisioni comuni che vivono nella cooperazione, il momento della rottura o il clinamen che può dar vita a un nuovo mondo.

A. Negri - M. Hardt, *Moltitudine*

In una sala da concerto, una piccola orchestra fronteggia un gruppo di oligarchi imparruccati. Lo scapigliato Ludwig Van Beethoven è pronto a presentare la sua terza sinfonia. Prima della musica, dà un'occhiata in sala: conti e baronesse oramai tagliati fuori dalla storia; è solo una questione di tempo. Lo sanno, sanno di essere solo attritto, eppure continuano a trattare gli artisti come servitori. I musicisti debbono accompagnarli durante le passeggiate nel parco e, la sera, nelle feste da ballo. È conveniente che l'incipit sia garbato e stuzzicante, un'introduzione alla Haydn, giusto il tempo di far tacere il vocio in platea. E invece no: due colpi d'inaudita potenza scolpiscono nell'aria un tagliente: "Silenzio idioti". Due soli colpi: la testa - la cesta. Dopo quest'esempio tardivo di consustanzialità con la potenza submoderna, la modernità finirà con l'accontentarsi del potere.

Per altre strade continua a fluire la sperimentazione: Baudelaire, Coleridge, Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud e Verhaeren. Tutti nomi presenti nell'elenco dei Ventisette Pari di Faustroll. Ventisette è un numero come un altro, un tre al cubo, una cifra simbolica che ben si prestava a dare vita ad un mitico elenco di autori tra loro *pari*. Non c'è progresso, non c'è distinzione tra arte popolare ed epica, tra scienza, poesia e letteratura per ragazzi. L'*Odissea* s'affianca al *Viaggio al centro della terra* di Verne o a Rabelais o, ancora, al Vangelo di San Luca.

La lista presenta reminiscenze della piccola antologia presente in *A Ritroso*. Faustroll è in qualche modo parente di Des Esseintes. Entrambi apprezzano Mallarmé e Poe, entrambi si divertono a miscelare cultura popolare, rarità da bibliofilo e grandi classici. Comune, poi, è l'interesse per l'alterazione degli stati di coscienza. Ma se Huysmans aveva inteso dare vita ad un Faust del Simbolismo, Jarry era ripartito da Goethe perché sapeva la potenza dell'Eroica, perché l'annoiava quel sistema di celle chiamato Linneo, perché detestava le griglie di monetine che popolano i musei della Ragione, perché lo solleticava l'idea di scatenare le potenzialità della geometria non euclidea contro la restaurazione copernicana di Kant. Ed irride, allora, la tecnoscienza con il ghigno di un Troll.

Sono riverberi all'assenzio che la verde candela di Ubu getta sulla sacralità dell'Illuminismo. Con la transizione, presente in figura nel Faust, della funzione sacerdotale dal prete allo scienziato, si apre una nuova era.

Da qui occorre muovere per far deragliare l'universo dei Positivisti, così simile a quello degli eleati e dei preti e dei socialisti. Se la metafisica s'era fondata su un pertinace horror vacui, lui, che voleva solo prendersi una vacanza dalla tirannia del vero, avrebbe creato una disciplina di cui il vuoto fosse unità di misura, e volle che sul vuoto navigasse la barca del suo antieroe.

Alfred Jarry

Qui c'è un eroe che non ha fatto nulla, se non scuotere l'albero non appena i frutti furono maturi. Vi sembra troppo poco? Allora guardate l'albero che egli ha scosso.

F. Nietzsche, *Umano troppo umano*

La borghesia mercantile era riuscita a convivere con il Dio del pane e del vino, era riuscita persino a servirsene, ma la metropoli industriale doveva fare a meno di questa testimonianza della metafisica rurale. La religione combatteva una battaglia perduta da secoli; nei piani bassi della logosfera continua a popolare l'immaginario delle masse e ad ibridarsi con istanze moderne, anche innerando di sé il marxismo, ma Dio è morto e sopravvive come sopravviveva il mito dell'Impero nell'immaginario di quei barbari che pure Roma avevano distrutta. In questa vicenda Nietzsche ebbe il ruolo del medico legale più che dell'assassino. Si limitò a certificare un decesso. Il Garante cartesiano, che gioca a biliardo col mondo per poi disinteressarsene, è già la sapida icona di una divinità morente. Ma quando l'episteme tecnoscientifico ha la sua capitale, quando dalla scatola magica di Brunelleschi è emersa Man-

hattan, c'è già pronto un nuovo sistema di controllo cellulare. Un'antica religione s'estingue, un'altra è già scesa in campo, potente al punto da non aver bisogno di legittimazioni. I grattacieli di Chicago, la radio e gli aeroplani hanno lo stesso valore probante di una cattedrale gotica per un contadino della campagna francese, del colonnato di San Pietro per il misero pellegrino.

Cade lo Stato della Chiesa mentre la Costituzione Americana conquista l'universalità del diritto di voto senza distinzione di razza. Nietzsche rivoluziona la lettura della classicità, gli impressionisti fanno saltare la griglia brunelleschiana, Klein dimostra la validità delle geometrie non euclidee... Qualcosa si muove, e procede sulle rovine della Comune.

La generazione del '70, quella di Jarry e Lenin e Roussel, deve farsi strada all'interno di un mondo che celebra il suo trionfo in una grottesca parata alla Ensor. Gli intellettuali, privati del mandato rivoluzionario, si aggirano come lupi e tracciano piccoli segnali inquietanti e luminosi. Sotto la cenere del conformismo repressivo, cova la brace di un progetto che Jarry, per primo, seppe intuire e delineare. Ma chi è questo Carneade di Bretagna? Un anticristo straffatto che a trentatré anni, pochi mesi prima di morire, per fuggire i creditori dormiva nella gare Saint-Lazare. Scriveva essenzialmente nei caffè di cui era frequentatore accanito soprattutto nella famigerata ora verde, l'ora dedicata all'assenzio. Tra bohémien ed operai parcheggiati ai tavoli attorno Bastille o a Montparnasse, Jarry beveva e scriveva,

prendeva note, faceva disegni per il suo almanacco di padre Ubu, preparava un articolo per il *Mercure de France* e ripensava all'ultimo martedì in casa Mallarmé.

Con la bombetta ed una giacca logora, avrebbe potuto benissimo essere l'uomo ritratto da Degas accanto ad una prostituta riversa su un tavolino. Il quadro si chiama *Assenzio*, in qualche misura calza. Persino l'indifferenza nei confronti della donna non stona con il personaggio. Jarry era profondamente misogino. Tra le poche donne che rispettò c'era sua madre, Caroline. Ne rispettava il dolore, aveva registrato le umiliazioni che era stata costretta a subire per le sue tendenze lesbiche. Il giudice Quernest, suo padre, l'aveva costretta ad un matrimonio affrettato ed estremamente modesto con un uomo mediocre. Il matrimonio durò poco e il rumore che aveva scandalizzato la bigotta provincia sarebbe stato presto riproposto dal giovane Alfred nella Capitale.

Genio precocissimo, Jarry ebbe sin da ragazzo la sensazione di poter fare tutto, anche se non riusciva a pagare l'affitto o a farsi ammettere all'*École Normale*. Il fatto che ne avrebbe mal tollerato la normalità non alleggeriva il suo rancoroso disprezzo per i borghesi, e allora attaccava dall'alto della sua illuminazione verde, dall'alto del palco in cui volle aprire il sipario per gridare il suo gigantesco disgusto: *Merdre*.

Alla prima dell'*Ubu roi* ha ventitré anni, e ci pensa prima di chiamarsi fuori dalla possibilità di un successo critico e commerciale. Lo dice chiaramente: “sarebbe stato co-

modo portare *Ubu* al livello del gusto medio del pubblico parigino con le seguenti lievi modifiche: la parola iniziale avrebbe dovuto essere *Zut* (o *Zutre*), la scopaccia che non si può nominare un'alcova di prostituella, le uniformi dell'esercito, del Primo Impero: *Ubu* avrebbe dato un abbraccio allo Zar e si sarebbero cornificate diverse persone: ma sarebbe stato più sporco.”

Ecco il punto, *Ubu* dice *Merdre* perché il teatro sia pulito. L'intuizione della portata pubblicitaria dello scandalo non va sopravvalutata. Quegli scandali non porteranno né soldi, né fortuna.

Jarry è consapevole della distanza infinita che si è aperta tra la comunità degli artisti d'avanguardia e la massa borghese che ambisce a raggiungere una legittimazione anche culturale dei propri privilegi sociali. Come dargli torto? Come non sentirsi dalla parte di quest'uomo che è così facile immaginare al suo tavolino di marmo, in trincea, davanti ad un bicchiere mezzo vuoto? Alternava assenzio, erba sacra lo chiamava, e alcol puro in un programmatico sregolamento dei sensi. Non si direbbe che volesse farsi veggente, era tutto talmente chiaro. No, più che altro era una forma di disprezzo. Se ne fregava, è tutto. Gli piaceva lasciarsi andare e non trovava ragione per non assecondare quel suo desiderio. Ma la coerenza non paga l'affitto. Il suo appartamento, al 162 del boulevard Saint-Germain, era divenuto troppo caro. Aveva preteso di infilarsi nel centro del mondo, a due passi dal caffè di Huysmans. Quella Pa-

rigi erigeva le sue difese e lo allontanava per morosità. Poi c'era la patria da servire, un'altra buona ragione per rinvigorire il suo disprezzo per la Francia revanscista dell'Affaire Dreyfus. Cominciano gli anni dei continui traslochi, dei prestiti e dei progetti mancati. André Gide lo inserisce di peso in un suo romanzo, descrivendolo come un uomo trasformatosi in maschera. Tagliava le parole in un modo particolare, come il suo Ubu in scena, e usava camicie di carta su cui aveva disegnato un assurdo papillon. Il ritratto che il Doganiere aveva sarcasticamente intitolato *Ritratto della Signora A. J.*, circolava nei salotti da cui rimbalzavano gli echi delle sue discusse imprese. Si chiacchierava della sera in cui, oramai completamente fuori controllo, sparò un paio di colpi contro uno scultore spagnolo. La polizia si limitò a confiscargli la pistola grazie alle dichiarazioni più che compiacenti rilasciate da Apollinaire. Intanto gli editori moltiplicano i rifiuti, la malattia si aggravava e i soldi erano finiti davvero, eppure aveva dato segni di ripresa. Le ultime lettere sono permeate di un nuovo entusiasmo, tuttavia l'autunno parigino doveva essergli letale. Moriva il primo novembre del 1907.

Sul letto di morte, ad un amico che lo osservava senza parole, Jarry, serissimo, domanda: "Cosa avete amico mio? vi vedo pallido. Dovreste fare attenzione alla salute."

Se ne andava così un genio stramaledetto, con l'ultima boutade tra i denti.

Ubu e la patafisica

Dio è forse meno un al di là del sapere che un certo al di qua delle nostre frasi; e l'uomo occidentale ne è inseparabile, non per una propensione invincibile a valicare i confini dell'esperienza, ma perché il suo linguaggio lo fomenta senza posa nell'ombra delle sue leggi.

M. Foucault, *Le parole e le cose*

Jarry si è reso irrecuperabile. Solo l'Ubu, meglio se l'*Ubu re*, poteva essere parzialmente afferrato. Quella maschera poteva essere interpretata come una parodia dei potenti, o della borghesia, e allora è l'unica sua creatura che goda di una qualche notorietà. Interpretazioni corrette ma limitanti. È vero infatti che Ubu nasce per schernire i benpensanti, ma diventa presto qualcosa di più. Liberato da intenti didattici, sociali o progressivi, Ubu si trasforma in un'arma d'offesa contro ogni fede. La natura smodata dei suoi eccessi, l'ingenuità e l'onestà dei suoi vizi finisce ben presto per renderlo simpatico al suo autore, che lo trasforma in una sorta di alter ego.

La macchina Jarry-Ubu è uno strumento per catalizzare i processi di corruzione di ciò che è già morto. Ed il pubblico, in qualche modo, capisce di essere preso di mira: "La folla non capisce *Peer Gynt*, che è una commedia tra le più

chiare né capisce la prosa di Baudelaire, la precisa sintassi di Mallarmé, ignora Rimbaud, sa che Verlaine esiste da quando è morto (...)

Mostra di considerare letterati ed artisti come un gruppetto di gente un po' tocca (...) Essendo dunque l'arte e la comprensione della folla del tutto incompatibili, avremmo avuto, se vogliamo, il torto di attaccare direttamente in *Ubu re* la folla stessa, che si è seccata perché ha capito benissimo, checché se ne dica.”

Chiaro che questo teatro non ha finalità sociali. L'arte non deve educare le masse o dialogare con una borghesia ormai perduta, col moderno, nel suo verminaio. Gli attori possono fare a meno di passeggiare tra le poltrone. Il pubblico non va coinvolto ma sconvolto. In luogo di sperare, Jarry spara. Se non si può convincere il moralista, lo si può però colpire. È una strategia d'offesa la sua, attraversata dal puro piacere per la bestemmia. Siamo già oltre Nietzsche, quando Faustroll dichiara: “Io sono Dio”, al profeta s'è sostituito il blasfemo. E la lingua che utilizza per ferire è un acrobatico mix di demenzialità e preziosismi. Va in scena una continua interazione tra livelli: l'argot e il francese antico, lo *scientificese* ed un latino maccheronico. Deleuze ha riconosciuto in Jarry la potenza di una scrittura doppia. Una sola lingua per due linguaggi che giocano contemporaneamente rafforzandosi e contraddicendosi. Sorge, così, per balbettio, per agglutinazione o per un tam-tam ossessivo, un controdiscorso instabile, che sembra voler trascinare nel suo crollo ogni logica.

Lo pseudo grecismo patafisica è già un esempio di questa tecnica. Nel suono patà riecheggia un rumorio di caduta che configura la patafisica come il patatrac o il patapumfete della metafisica. C'è poi, in patà, un'allusione scatologica ed un rinvio ad una dimensione infantile, i bambini francesi dicono "patate" per dire sciocco. "Une grosse patate" è una persona ottusa. Tante cose, tutte assieme, per questo piccolo suffisso che apre su orizzonti di senso apparentemente inavvicinabili.

Ma che cos'è la patafisica? Non c'è che da affidarsi al Faustroll:

Libro II

ELEMENTI DI PATAFISICA

VIII DEFINIZIONE

Un epifenomeno è ciò che si aggiunge a un fenomeno. La patafisica, la cui etimologia deve scriversi $\epsilon\pi\iota$ ($\mu\epsilon\tau\grave{\alpha}\ \tau\grave{\alpha}\ \rho\upsilon\sigma\iota\kappa\acute{\alpha}$) e l'ortografia reale 'patafisica, preceduta da un apostrofo per evitare un facile gioco di parole, è la scienza di ciò che si aggiunge alla metafisica, sia in essa, sia fuori di essa, estendendosi così ampiamente al di là di questa quanto questa al di là della fisica. Es. l'epifenomeno essendo spesso l'accidente, la patafisica sarà soprattutto la scienza del particolare, per quanto si dica che non vi è scienza se non del generale. Studierà le leggi che reggono le eccezioni e spiegherà l'universo supplementare a questo; o meno ambiziosa-

mente descriverà un universo che si può vedere e che forse dobbiamo vedere al posto di quello tradizionale, poiché anche le leggi dell'universo tradizionale che si è creduto di scoprire sono correlati d'eccezioni, per quanto più frequenti, in ogni caso fatti accidentali che, riducendosi a eccezioni poco eccezionali, non hanno nemmeno l'attrattiva della singolarità.

DEFINIZIONE - La patafisica è la scienza delle soluzioni immaginarie, che accorda simbolicamente ai lineamenti le proprietà degli oggetti descritti per la loro virtualità.

La scienza attuale si fonda sul principio dell'induzione: la maggior parte degli uomini ha visto il più delle volte un dato fenomeno precedere o seguire un altro, e ne conclude che sarà sempre così. Innanzitutto questo non è esatto che il più delle volte, dipende da un punto di vista ed è codificato secondo la comodità, e poi! Invece di enunciare la legge della caduta dei corpi verso un centro, perché non preferire quella dell'ascensione del vuoto verso una periferia, essendo il vuoto preso quale unità di non-densità, ipotesi molto meno arbitraria della scelta dell'unità concreta di densità positiva acqua?

La definizione, a metà tra Hume e Poincaré, si propone come un intarsio di consistenza e inconsistenza. È una pa-

rodia, un controcanto burlesco e coltissimo a violare la purezza di un linguaggio carico di ambizioni sacerdotali. L'epifenomeno obbliga il pensiero ad un viaggio a ritroso dall'iperuranio, tralascia la ricerca di fondi segreti o essenze per avanzare in superficie. Un itinerario incerto che s'avvale del simbolo come di uno strumento per attraversare campi di salienza caratterizzati da relazione sfocate e mobili. In questo nuovo paesaggio la coscienza accede ad un universo supplementare meno abbruttito e banale di quello consegnatoci dalla datità funzionale, è il virtuale nascosto nel quotidiano.

Niente di mistico e, soprattutto, nessun nichilismo.

Sublime debosciato

Tra la concezione di Jarry, che si potrebbe definire “postmoderna” e l’ottimismo artificiale e “moderno” di Marinetti esiste una contrapposizione evidente. L’autore italiano plaude al progresso tecnico, mentre Jarry esalta la possibilità che esso apre all’immaginario. Marinetti vuole alienarsi nella velocità; Jarry annulla le coordinate di spazio e tempo per puntare all’eternità immobile. Marinetti basa il suo sistema sui valori di futuro e di progresso; Jarry accetta un universo retto dal caos, dal clinamen.

B. Eruli, *Dal futurismo alla patafisica*

Jarry ci ha lasciato l’autoritratto di un intellettuale sublime. Chi ha solo avuto modo di orecchiare il ciclo di Ubu, potrebbe rimanere perplesso di fronte al termine *sublime*. Ubu significa macchina per decervellare, trippa e gancio da phynanza, Ubu è innanzitutto merdre. Tuttavia ci sono autori che raggiungono un livello in cui i normali parametri di valutazione saltano, è un piano in cui prevale la dismisura. Ha scritto Apollinaire che non esistono termini per definire l’allegrezza particolare in cui il lirismo diviene satira e la trivialità è già gusto. Fenomeno inconcepibile che richiede, per essere impugnato, dei “débauchés subli-

mes.” Ma per cogliere ciò che Apollinaire ha saputo vedere, occorre mantenere uno sguardo d’insieme sull’intero lavoro di Jarry. Lì c’è tutto, e probabilmente qualcosa di più di quello che avrebbe davvero voluto veder pubblicato. A tratti si resta sconcertati, a tratti la lettura è davvero difficile, c’è un livello di privato che rende l’intelligibilità completa praticamente impossibile; però continuando a leggere, a salti e a caso, emerge la sensazione di un’unità complessiva. Persino le incongruenze sono testimonianza di una articolata circolarità intertestuale. Un’unica grande opera, un unico affresco di un paesaggio apocalittico. Faustroll c’imbarca nella sua “Arca” e ci mostra la fine del mondo. “Allora, dopo che non ci fu più nessuno al mondo, la Macchina per Dipingere, animata all’interno da un sistema di molle senza massa, si mise a girare in azimut nell’atrio di ferro del Palazzo delle Macchine, solo monumento in piedi di Parigi deserta e rasa, e come una trottola, urtando i pilastri, s’inclinò e declinò in direzioni infinitamente variate, soffiando a suo piacere sulla tela dei muri la successione dei colori fondamentali scaglionati secondo i tubi del suo ventre, come in un bar un *pousse-l’amour*, i più chiari, più vicini all’uscita. Nel palazzo suggellato ergendosi solo la lucentezza morta, moderno diluvio della Senna universale, la bestia imprevista *Clinamen* eiaculò alle pareti dell’universo.”

L’apocalisse in diretta: Dio, il marxismo, la scienza e la borghesia, è tutto finito. Restano solo le macerie, ciò che

ancora occorre demolire. Da più di cento anni viviamo tra quanto sopravvive a se stesso, in una surreale Pompei. È il presente anteriore, un attuale che nasce decrepito. “Madre, perché mi parli con infinito rispetto? Mi hai messo al mondo questa notte. Sono il tuo bambino, benché generato da Dio.

Donna, vi è un solo Dio in tre persone, io sono un solo Dio in tre persone, ho ottocento sestilioni di secoli, con tutto quel che vi è dentro, perché sono io ad averli fatti, e avevo l’eternità quando ho creato il primo secolo! Sono il Figlio, sono tuo Figlio, sono lo Spirito, sono tuo marito dall’eternità, tuo marito e tuo figlio purissima Giocasta!” “Ho ottocento sestilioni di secoli”, meravigliosa nonchalance. Jarry, nel 1899, applica l’Edipo alla Sacra Famiglia e già ne sorride. Giocasta, la moglie-madre di Edipo, è la Vergine Maria dalle vesti turchine. Poveri noi, troppo presi a piangere sulle sorti del burattino di legno per renderci conto di quanto accadeva. Le favole dello spettacolo, le bombe, la controrivoluzione stalinista, i campi di sterminio e la nostra triste democrazia, il ’900 non è stato solo questo, un controdisegno ne ritma la logosfera, e molti fili conducono a Jarry. Chi lo cita senza nemmeno esserne cosciente, chi lo ha conosciuto, chi ne illustra le opere, chi entra in circoli patafisici. Ovunque ci sia stata inflessibile resistenza, ovunque ci sia stato esodo dai ricatti di ogni autoritarismo, in qualche modo, c’è una derivazione da Jarry.

Duchamp, Roussel, Artaud, Bataille, Grifi, Klein, Que-
neau, Borges, Debord e Lyotard, le bizzarre provocazioni

dell'avanguardia sostengono il nostro poter dire, ed anche il non dire, perché la patafisica aggredisce il veicolo linguistico della sovranità e ne è a sua volta stravolta; è una battaglia in atto, uno stridere che attende in ogni testo per tornare a rumoreggiare. È sufficiente decentrare l'attenzione dai dettami del purovisibilismo o del sociologismo sinistrese, per ricevere segnali forti e chiari, per ricollocare in un medesimo progetto opere ed autori presentati, quasi sempre, come una stravagante congerie di marginali.

Il Collège de 'Pataphysique.

Come la melanconia è la tristezza diventata leggerezza, così lo humour è il comico che ha perso la pesantezza corporea (quella dimensione della carnalità umana che pur fa grandi Boccaccio e Rabelais) e mette in dubbio l'io e il mondo e tutta la rete di relazioni che li costituiscono.

I. Calvino, *Lezioni americane*

Il capitolo più noto nella storia del movimento patafisico è stato scritto dal Collège de 'Pataphysique. Un circolo composto da intellettuali celebri o celeberrimi che ha contribuito a mantenere alto l'interesse nei confronti del lavoro di Jarry. Tra i contributi apportati dai membri del Collegio, membri con cariche dai nomi roboanti e pittoreschi come Trascendente Satrapo o Imperatore Analogico, il più significativo è stato forse quello di Raymond Queneau. Con Queneau la letteratura si offre come un'interzona tra città e linguaggio. Zazie nel metrò è luogo e modo di una sintesi dinamica tra Parigi e il sostrato della lingua. Siamo condotti in deriva dall'aulico al volgare, dal Pantheon a Pigalle, da variazioni su temi sartriani in un caffè alla Sainte-Chapelle fino al conflitto con la polizia dopo l'esibizione in un locale per "pédales". La Parigi di Queneau è una città

onirica, intreccio di vasi comunicanti in cui è impossibile districare sogno e realtà.

E I *Fiori blu* sono intessuti sul medesimo crinale. Forse Calvino ha cominciato ad interessarsi di patafisica proprio traducendo questo libro. Lo scrittore ligure, patafisico di tradizione marxista, vi giunge, ed era forse inevitabile, anche tramite l'epicureismo di Lucrezio: "Lucrezio vuole scrivere il poema della materia ma ci avverte subito che la vera realtà di questa materia è fatta di corpuscoli invisibili. È il poeta della concretezza fisica, vista nella sua sostanza permanente e immutabile, ma per prima cosa ci dice che il vuoto è altrettanto concreto dei corpi solidi. La più grande preoccupazione di Lucrezio sembra quella di evitare che il peso della materia ci schiacci. Al momento di stabilire le leggi meccaniche che determinano ogni evento, egli sente il bisogno di permettere agli atomi delle deviazioni imprevedibili dalla linea retta, tali da garantire la libertà tanto alla materia quanto agli esseri umani. La poesia dell'invisibile, la poesia delle infinite potenzialità imprevedibili, così come la poesia del nulla nascono da un poeta che non ha dubbi sulla fisicità del mondo."

I territori esplorati da Calvino sono quelli della leggerezza, laddove la tragedia diventa melancolia, il precipitare diventa volo, l'ironia è già humor. Baudrillard, per contro, ha dato una lettura della patafisica come di un movimento pietrificante, 'gorgonale' è la parola che utilizza: "Le regole del gioco patafisico sono più terribili di quelle di qualsiasi altro. È un narcisismo di morte, un'eccentricità mortale.

Il mondo è una protuberanza inane, una masturbazione a vuoto, un delirio di toc e cartapesta, ma Artaud, che pensa così, pensa ancora che da quel sesso brandito per niente potrebbe un giorno sgorgare uno sperma vero, che da un'esistenza caricaturale potrebbe sorgere il teatro della crudeltà, vale a dire una virulenza reale. Mentre la Patafisica non crede più né al sesso né al teatro. C'è la facciata e dietro niente.

L'umor di questa storia è più crudele della crudeltà di Artaud, il quale non è che un idealista. Soprattutto, è impossibile. Esso prova l'impossibilità di pensare patafisicamente senza suicidarsi. (...) Così la Patafisica è impossibile. Bisogna uccidersi per provarlo?"

Se Baudrillard sceglie di utilizzare il termine di facciata, piuttosto che quello di superficie, è perché non ha affermato l'importanza della dinamica verso la superficie innescata dall'epifenomeno. Il lamentare la dimensione di cartapesta dello scenario vita, il reintrodurre una dialettica di sotto e sopra, davanti e dietro, sono una cascata di errori che discendono da questa fondamentale incomprensione. Conseguente è la chiusa del brano:

"(...) Ubu, il cui sorriso rende ogni cosa alla sua inutilità solforosa e alla freschezza delle latrine...

Tale è l'unica soluzione immaginaria all'assenza di problemi." Le parole di Baudrillard cozzano con quelle del Trascendente Satrapo Enrico Baj: "In fondo la Patafisica come l'arte e come l'anarchia difende il principio di libertà della libertà esistenziale e raccomanda proprio l'immaginario

della fantasia quale arma migliore di difesa per preservare almeno l'autonomia del nostro pensiero.”

Un ventaglio di posizioni molto ampio cui è possibile accostare anche la patafisica riformista del Satrapo Umberto Eco. Eco sembra proporre una via di uscita dalla crisi della ragione attraverso la ragionevolezza. Ma che c'entra Faustroll col buon senso? Forse nulla. Ciò che, invece, appare chiaramente è che il Collegio abbia favorito una interpretazione della patafisica come di un campo aperto in cui tutto e il contrario di tutto possano avere diritto di cittadinanza, una notte in cui lasciar convivere gli opposti.

Raymond Roussel

Il vuoto scoperto tra la maschera e il volto, fra l'apparenza e la realtà, colto nella consistenza ambigua delle parole, il vuoto che era stato necessario coprire con tante figure fantastiche e meticolose si rivela brulicante di preziose paillette che nascono in un breve istante sul fondo notturno del clinamen naturale delle parole e delle cose.

M. Foucault, *Raymond Roussel*

A prescindere dal Collegio, dentro o fuori di esso, per ragioni cronologiche o ideologiche o di semplice opportunità, il '900 ha prodotto interi movimenti e isolati sperimentatori capaci di riprendere le tracce di Jarry o di svolgere un lavoro indipendente, ma complementare a quello svolto dai patafisici. Tra di loro spicca il caso Raymond Roussel.

Roussel e Jarry erano quasi coetanei, entrambi furono molto amati da Duchamp e dai surrealisti, entrambi si occuparono della relazione tra pensiero ed essere, sia pure con intenzioni ed esiti opposti. Jarry gioca, cerca l'occasione per smontare e denunciare la macchina linguaggio, Roussel, al contrario, sembra ossessionato dal vuoto tra le parole e le cose, scrive per colmare questa distanza infrasottile. Il suo

rapporto con le parole era morboso, da amante ossessivo. Rimasticava una frase innocente, dal contenuto assolutamente impersonale, e la ripeteva tra sé e sé continuamente sino a rimanere con, in bocca, solo il sapore dolciastro di un suono spaesato ed evocativo. A questo punto interveniva sui suoni. Un verso di *Hugo, Eut reçu la couronne de Rome, diventa Ursule, brochet, lac, Huronne, drome. L'indirizzo del calzolaio Hellstern, 5 place Vendôme diventa hélice, tourne, zinc, plat, se rend, dome.*

A partire da queste nuove parole, nel caso elica-gira-zinco-piatto-si rende-duomo, si sente obbligato a costruire un nuovo piano di consistenza. Ho utilizzato il termine 'obbligato' volontariamente, perché il gioco è coatto. Roussel deve arginare la falla ontologica che si è aperta tra le parole e le cose. Spera, spera che in qualche modo quei nuovi suoni dimostrino di avere un senso. Non può lasciare che galleggino nel vuoto, e ci torna continuamente sino a legarli l'un l'altro, sino a costruire una trama di parole che per sé sola possa, in qualche modo, costituire una struttura portante.

“Fui spinto a prendere una frase qualsiasi, dalla quale traevo immagini componendola, un po' come se si trattasse di estrarne disegni da rebus.” Ed ecco un esempio di testo costruito secondo le sue regole:

“la diafana immagine evocava un paesaggio d'Oriente. Sotto un cielo puro si stendeva un giardino splendido, pieno di fiori affascinanti. Al centro di una vasca di marmo, un getto d'acqua zampillante da un tubo di giada disegnava

con grazia una curva slanciata (...). Sotto la finestra, non lontano dalla vasca di marmo, se ne stava un giovane dalla chioma ricciuta (...). Volgendo verso la coppia il viso da poeta ispirato, cantava un'elegia di sua creazione, servendosi di un portavoce di metallo color argento opaco.”

J'ai du bon tabac dans ma tabatière (ho del buon tabacco nella mia tabacchiera), questa era la frase di partenza, l'attacco di una filastrocca dissoltosi in *Jade tube onde aubade en mat* (*object mat*) à tierce (Giada-tromba-onda-mattinata-oggetto opaco-a bassa terza).

L'esotismo, la precisione dei dettagli, quell'eccesso di colore che ricorda certe tele del Doganiere, sono diversivi. Rutilanti immagini gettate nella vacuità del linguaggio per tessere di nuovo assieme tubo, giada, opaco...

Come nel processo costitutivo del ready made, lo spunto è offerto da un elemento impersonale, un oggetto banale o un indirizzo, una filastrocca, il passaggio di una poesia che oramai è divenuta quasi un riflesso condizionato. C'è tuttavia una differenza di intenzione e direzione radicale: Duchamp vola tra le parole, Roussel precipita, macera i suoni, ci si aggrappa, li afferra sino a distruggerli, li rimpiange, li sostituisce, li apre perché vuole vedere cosa c'è dentro, ne cerca l'anima, non la trova. Si rifugia in un mondo invivibile, in cui domina ingigantita la difformità minimale tra due bilabiali.

Impressioni d'Africa è lanciato come una corda sull'abisso che separa la b di billard (biliardo) e la p di pillard (predone). Nella frattura apertasi nella ripetizione del mede-

simo, Roussel infila parole ambigue, sino a costruire due frasi speculari con significati radicalmente differenti: Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard (Le lettere del gesso sulle sponde del vecchio biliardo) vs Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard (Le lettere del bianco sulle bande del vecchio predone). Da tale incommensurabile confronto sgorgano piccoli racconti, rebus. Un gruppo di gentiluomini colpisce con le biglie delle lettere, segnate con un gessetto sui bordi di un biliardo, e a partire da qui inventano storie che fronteggiano altre lettere, le missive scritte da un bianco prigioniero delle bande di un vecchio predone.

Roussel ha messo alla prova le parole, le lettere, i suoni. Si lascia tradire per poi chiudersi in uno stato di dormiveglia a vedere cosa succede, a soffrire o a giocare sino alla morte. Il 14 luglio del 1933 questo bizzarro gentiluomo prende una pastiglia e poi una pastiglia e poi una pastiglia... Bastille e pastille, c'è di che perdersi dentro i cretti nel paesaggio della mente. Accanto al suo corpo solo un'infilata di parole: Sonéryl, Rutonal, Neurinase, Veriane, Declonol, Neosedan.

Marcel Duchamp

Lei fa l'illare, ma tutto sommato è serissimo. Al punto di darci Duchamp come modello di pensiero politico. Da paragonare le sue beghe alle sofferenze dei lavoratori.

J. F. Lyotard, *I Transformatori*

Octavio Paz ha colto analogie e discordanze nel triangolo Jarry-Roussel-Duchamp: “Roussel è il suo metodo; Jarry e Duchamp sono irriducibili ai loro procedimenti: in Roussel c'è umorismo, non ironia; non guarda se stesso nelle sue creazioni né le sue creazioni lo guardano, non si burla di loro né loro si burlano di lui: Jarry è e non è Ubu, Duchamp è o non è Rose Sélavy.”

Rose Sélavy, la vita è eros, Roussel non avrebbe mai fatto ricorso ad un simile calembour. Se vogliamo la differenza tra lui e i patafisici risiede proprio nella finalità dei giochi di parole. Rispondere ad un'ossessione per l'uno, inseguire eros ed ironia per gli altri. Diversità importanti che non escludono profonde consonanze. Sappiamo che Duchamp uscì inquieto da una rappresentazione d'*Impressioni d'Africa*. Le macchini celibi, presenti in scena, gli indicano nuovi orizzonti al di là della pittura, inoltre rimane affascinato dall'uso rigoroso ed inesatto delle parole. Duchamp stava lavorando al *Nu descendant un escalier*, una dissertazio-

ne sul movimento, un tema imposto anche dal diffondersi del cinema: la tela doveva sostenere lo scontro con il telo cinematografico. Il *Nudo* muove da uno studio di sequenze fotografiche simili a quelle di una pellicola, con una capitale differenza: le posizioni dell'uomo sulle scale non sono tra di loro chiaramente distinguibili. Questo dipinto mette in chiaro che non è il succedersi delle foto a suggerire l'impressione del movimento, illusoria è la staticità del fotogramma. Contro Zenone, il Nudo sembra affermare che la freccia è sempre dove non era. Sul principio d'identità e non contraddizione s'era già mosso Jarry: "A giustapposta ad A e sensibilmente a essa uguale, è la formula del principio d'identità: una cosa è se stessa. Nello stesso tempo ne è la più eccelsa confutazione, perché le due A differiscono nello spazio, quando le scriviamo, se non nel tempo, come due gemelli non nascono insieme, - emesse dallo iato immondo della bocca di Bosse-de-Nage."

La ragion patafisica chiama in causa la metafisica a partire dalle sue origini, accostandole un proliferare di alternative. Cerca vie di fuga ovunque, fruga nella storia della filosofia ed assembla brani dei sofisti, elementi della tradizione medioevale e teoremi contemporanei. Ecco una traccia di questo percorso, tre righe scritte nel pieno della stagione dei ready made:

"Principio di Contraddizione, cercare nella filosofia scolastica e nei greci:

- Rifiutare l'opposizione di a e b, considerati come elementi differenti.

- Costruire un nominalismo che annulli ogni distinzione generica.”
A questo punto il mezzo pittorico aveva esaurito il suo potenziale euristico. Duchamp comincia a lavorare direttamente con i concetti. Interroga il nesso tra idea e cosa, la legittimità dello stesso concetto di verità, il processo di semiotizzazione del reale.

Negli stessi anni, con intenti opposti, la filosofia assumeva il medesimo oggetto d'indagine. Ma se Husserl vuole restaurare il senso, il sofista comincia invece a “proporre soluzioni immaginarie con le quali accordare simbolicamente lineamenti e proprietà degli oggetti descritti secondo la loro virtualità”. Inizia la stagione *miroirique* dei ready made. Il *miroirique*, lo speculareggiante, apre la riflessione al *clinamen*, frammenta la ripetizione del medesimo spacciando l'ovvio.

Il territorio *ready made* è costellato di monumenti patafisici: la *Ruota di bicicletta* è un omaggio a Roussel (rou + sell), mentre l'orinatoio lascia riecheggiare il *Merdre* di Ubu. E poi c'è la *Sposa*, un dispositivo rousselliano retto da leggi patafisiche. La *Mariée* è un ansimante motore immobile i cui gemiti muovono la Benedectine, liquido a densità variabile, e la gravità, dominata da un giullare. Il *Grande Vetro* è una summa ateologica che rilegge e rovescia il pantheon della tecnoscienza: Newton, Brunelleschi, Alberti e persino Freud. Perché la *Mariée*, come l'uomo freudiano, è un automa, ma governato da una *physique amusante*. Non c'è nessun territorio inconscio da colonizzare, il sogno torna ad affascinare per il suo mistero, l'eros è la vita stessa.

Duchamp è molto più vicino alla *Hypnerotomachia Poliphili*, il testo rinascimentale che è fonte del Sacro Bosco di Bommarzo, piuttosto che all'Interpretazione dei sogni. Il contrasto è lampante, la *Mari.ée avec ses Cel.ibataires* è elogio di un io frammentato, la tecnoscienza invece dedica tutti i suoi sforzi a rafforzare l'io, renderlo socievole e produttivo. Mar+Cel vuol salvaguardare aura ed anima, Freud elabora la psicofisica di Fechner, secondo cui le emozioni sono determinate dall'azione di stimoli esterni, con lo stesso rapporto cogente che lega il dilatarsi della pupilla al variare della luce.

Il conflitto si ripete in *Etant donnés*: 1° *la chute d'eau*. 2° *le gazd'éclairage*. L'installazione, già nel titolo, rivela la sua matrice convenzionalista. "Essendo dati" è la formula di rito con cui s'apre una dimostrazione matematica.

Come per le tavolette del Brunelleschi, anche *Etant donnés* obbliga l'osservatore a spiare attraverso delle fessure, ma qui la visione è stereometrica e la tavola è propriamente una porta. Ogni cosa è tornata in carne, nella sua piena fisicità: il pavimento in prospettiva è un foglio di linoleum, l'osservatore è diventato un voyeur. Niente di male, a volte gli echi di un ricordo infantile, qualcosa visto attraverso il buco di una serratura, una donna nuda spiata mentre si bagna tra Chiare e fresche e dolci acque può essere sorgente di poesia. Perché non ipotizzare che Duchamp abbia anche lui voluto rendere omaggio a L(')aura?

Quando si parla di aura non si può non pensare a Walter Benjamin, il filosofo che intese rinunciarvi per favorire la

politicizzazione dell'arte. Ecco cosa scrive negli anni in cui Duchamp è impegnato nella progettazione della *Sposa*: “la creazione è avvenuta nel verbo, e l'essenza linguistica di Dio è il verbo (...) Così non può sorgere l'idea, corrispondente alla concezione borghese della lingua, che la parola si rapporti alla cosa casualmente, che essa sia un segno delle cose (o della loro conoscenza) posto mercé una qualche convenzione.”

Il Dio rancoroso di Isacco chiede un nuovo sacrificio: la rinuncia all'aura o all'arte stessa. Marx e Baudelaire, Duchamp e Jarry volevano rinunciare all'aureola, all'aura mai.



Julian Wasser, Marcel Duchamp and Eve Babitz, 1963.

Tzara

Io sto mentendo.

Ebulide di Mileto

Duchamp e Jarry, nel contestare il principio di identità e non contraddizione, avevano opposto all'argomento della freccia i paradossi di autoriferimento. Simili proposizioni, costruite sul modello: "questa frase è falsa", erano state coneguate da Ebulide di Mileto, un sofista che avrebbe fornito spunti interessanti anche a Tristan Tzara: "È venuto il momento di dirvi che ho mentito. Se c'è un sistema nella mancanza di sistema - quella delle mie proporzioni - io non lo applico mai. Significa che mento. Mento quando lo applico, mento quando non lo applico, mento quando scrivo che mento, perché non mento - perché ho vissuto lo specchio di mio padre - scelto tra i vantaggi del baccarà - da una città all'altra - perché il mio io non è mai stato il mio - (...)"

Siamo alla vigilia della Rivoluzione d'Ottobre, e Tzara scrive le sue cose migliori, collocandosi in piena tradizione patafisica:

"La psicanalisi è una tendenza pericolosa addormenta le tendenze anti-realtà dell'uomo e fa della borghesia un sistema.

L'Estrema Verità non esiste. La dialettica è un meccanismo divertente che ci porta - in maniera banale - verso le opinioni che avremmo avuto comunque. (...)

Detesto l'obiettività adiposa e l'armonia, questa scienza che trova sempre tutto in ordine. (...) io sono contro tutti i sistemi, l'unico sistema accettabile è quello di non seguirne sistematicamente nessuno."

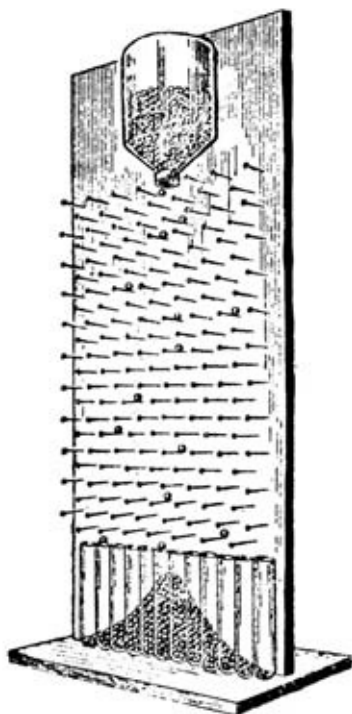
Nel *Manifesto di aa, l'antifilosofo*, vola ancora altissimo: "Misurata con la scala dell'Eterno, ogni azione è vana (...). Ma se la vita è una farsa mal riuscita, senza scopo né partito iniziale, e, dal momento che noi riteniamo di doverne uscire puliti, crisantemi lavati da ogni macchia, abbiamo proclamato come unica base d'intesa: l'arte." C'è l'attraversamento del nichilismo, c'è l'orgogliosa rivendicazione dell'arte come nuovo fondamento dinamico, c'è tutto! Poi, però, Tzara non riesce a mantenere assieme consistenza e inconsistenza, precipita sino a cadere nella più banale delle trappole, quella secondo cui l'assenza di sistema è comunque un sistema. George Bataille interviene con grande decisione:

"(...) non resta più alcuna ragione, ormai, di non ritornare sulla viltà inutile espressa da Tristan Tzara. Nessuno vedrà mai, infatti, che cosa il partito preso di opporsi brutalmente a qualsiasi sistema possa avere di sistematico, a meno che non si tratti di un calembour e che la parola sistematico non sia presa nel senso volgare di ostinazione.

Ma non vi è qui argomento di scherzo e per una volta il calembour è segno, in fondo, di una triste senilità. Non si

vede, in effetti, la differenza tra l'umiltà - la minima umiltà - davanti al SISTEMA - come dire insomma davanti all'idea - e il timore di Dio. Pare d'altronde che quella deplorable frase abbia, com'è giusto, letteralmente strangolato Tzara che, da allora, s'è mostrato inerte in ogni circostanza.”

Bataille aveva compreso quanto ancora oggi sfugge ai più: rifiutare la logica classica non significa cedere al nichilismo, ma accogliere la contraddizione come elemento reale e operativo. In questo quadro Aristotele è solo un'opzione poco interessante. Per dada, al contrario, la contraddizione era un momento di rivolta all'interno di un sistema percepito come naturale e vero. Questioni di provenienza: Jarry, Duchamp e Bataille sono figli di Nietzsche, Tzara è un hegeliano confuso.



Indicatore dei percorsi di deriva, da internationale situationniste, n. 7, aprile 1962

1917.

La grande alleanza

Politique, politesse, police, expressions dérivées.

A. Jarry, *Candela verde*, II 446

Tra il 1917 e il 1968, tra la Rivoluzione d'ottobre e i carri armati a Praga, l'Europa è attraversata da una intensa, equivoca, affascinante e pericolosa alleanza tra intellettuali e movimento comunista. Un fenomeno in cui Lenin svolse un ruolo fondamentale. Il leader bolscevico ha avuto l'intelligenza e la ventura di trovarsi sempre al centro del mondo, esattamente in quelle linee di rottura in cui si costruisce la storia. A Parigi vive nel quartiere di Jarry, mentre a Zurigo va ad abitare nella medesima via di Tzara, la rue Voltaire. Nel Cabaret Voltaire avrebbe partecipato persino a delle serate gridando in russo sì, sì! Da, da! e avrebbe giocato a scacchi con Tzara. Certamente giocò con il fronte scettico una partita senza esclusione di colpi. Un passo indietro. Nel 1909 Lenin era intervenuto contro il relativismo in scienza. Materialismo ed empiriocriticismismo ha il sapore di un testo di patristica. Una battaglia contro gli eresiarchi, colpevoli di considerare la scienza al pari di un'ipotesi autocognitiva non in grado di svelare l'intima

natura dell'essere. L'empiriocriticismo e le geometrie non euclidee poco hanno a che vedere con la classe operaia, ma Lenin sa che solo un sapere assoluto può legittimare un assoluto potere, e da qui deve passare.

Miroirique contro "Teoria del Riflesso", da questa divergenza muove un'onda crescente che separerà, ineluttabilmente, avanguardia artistica e movimento operaio.

Il Surrealismo si trovò nel centro di questo conflitto. Breton tentò di praticare una strada che, pur mantenendolo nel fronte rivoluzionario, gli garantisse un margine di libertà dallo stalinismo e dal moralismo operaio. Il trotskismo fu una soluzione tattica, una posizione difficile da mantenere. Cadranno uno dopo l'altro i suoi compagni più stretti, tanto più a Breton va ascritto il merito di aver riconosciuto le potenzialità libertarie presenti in Marx.

Nel *Manifesto per un'Arte Rivoluzionaria Indipendente*, elaborato a quattro mani con Trotzky, il teorico del Surrealismo riesce a porre come obiettivo del movimento rivoluzionario la realizzazione di una "piena anarchia", senza attendere la sempre procrastinata estinzione dell'apparato statale.

"Se per lo sviluppo delle forze produttive materiali la rivoluzione è tenuta a erigere un regime socialista di pianificazione centralizzata, per la creazione intellettuale essa deve sin dall'inizio stabilire e assicurare un regime anarchico di libertà individuale. Nessuna autorità, nessuna costrizione, neppure la minima traccia di comando!

Le diverse associazioni di scienziati e di gruppi collettivi di artisti che lavoreranno per risolvere compiti che non

saranno mai stati così grandiosi, possono sorgere e sviluppare un lavoro fecondo unicamente sulla base di una libera amicizia creatrice, senza la minima costrizione dall'esterno." Non dev'essere stato facile far approvare all'uomo che aveva ordinato la repressione dell'insurrezione libertaria di Machno, l'inserimento della parola anarchia in un manifesto politico. Siamo ai vertici della grande alleanza tra sperimentazione artistica e movimento operaio. D'ora in poi si moltiplicheranno i distinguo, la gloriosa tradizione del trotzkismo francese proseguirà ancora con Lefevre e con Lyotard, ma è una vicenda che s'avvia al crepuscolo. Un tramonto oltre il quale sarà possibile rileggere la continuità della tradizione libertaria. Pochi sono i documenti in questa vicenda carsica, dobbiamo accontentarci di indizi, di tracce lasciate quasi casualmente. Sappiamo del *Phalanstère*, una villa in campagna frequentata dalla cerchia di Jarry, sappiamo di un'ode a Charles Fourier composta da Breton. Poi il testimone passa al Situazionismo, il movimento che ha interpretato la patafisica nell'universo pop del tardo industriale. Il detournamento dei fumetti e dei cartelloni pubblicitari discende direttamente da *L.H.O.O.Q.* Le derive psicogeografiche sono ancora Breton e Jarry e Baudelaire. Certo, i situazionisti non si richiamarono mai in modo organico a Jarry, ma Asger Jorn, punto di contatto tra surrealismo e area debordiana, ci ha lasciato degli interventi chiarissimi: "Il merito della patafisica è l'aver confermato che non esiste nessuna giustificazione metafisica per spingere le persone a credere tutte nella stessa assurdità. Le

possibilità dell'assurdo e dell'arte sono parecchie. La conclusione logica di questo principio sarebbe la tesi anarchica: ad ognuno le proprie assurdità. Il contrario è espresso dalla forza della legge che costringe tutti i membri della società a sottomettersi interamente alle regole dell'assurdità politica dello Stato. Ma occorre dire che accettare un'autorità patafisica, diventa una nuova arma demagogica contro lo spirito patafisico. È lo stesso programma patafisico ad impedire l'esistenza dell'organizzazione patafisica, che rende impossibile una Chiesa patafisica. (...) il gioco è l'apertura patafisica verso il mondo, e la realizzazione di questi giochi è la creazione delle situazioni. Esiste anche una crisi causata dal problema cruciale che incontra ogni adepto patafisico: egli deve applicare il metodo situologico per entrare in azione nella società o rifiutare decisamente di agire in qualsiasi situazione. In questo caso la patafisica diventa proprio la religione adatta alla moderna società dello spettacolo: una religione della passività, dell'assenza pura.”

Oggi è un po' così. C'è una patafisica di maniera che ha perduto ogni ambizione libertaria. Bisogna cercare altrove, lasciando cadere richiami diretti quanto fuorvianti.

Rue Linné - Rue de la Clef

a questo punto possiamo mettere in chiaro che la produzione biopolitica è da un lato incommensurabile - dato che non può più essere quantificata in base a determinate unità di tempo - e dall'altro, è sempre eccedente rispetto al valore che il capitale può estrarre per la semplice ragione che il capitale non può catturare la totalità della vita.

M. Hardt - A. Negri, *Moltitudine*

Dopo Praga dell'arte che piaceva a Togliatti non resta più nulla. Intanto il submoderno s'apre al Maggio. Di patafisica si parla poco, eppure le derivazioni da Jarry innervano l'avanguardia di massa, s'irradiano nelle riviste di movimento, riempiono i muri. C'è un cambio di strategia: le macchine pulsionali del surrealismo, la macchina per dipingere di Tinguely e le macchine improduttive di fluxus, erano aggressioni al mito della modernità industriale, ora si conduce l'assedio ai giornali, ai fumetti, agli slogan del mercato e dei politicanti. La patafisica si reinventa come guerriglia mediatica, guerriglia nel territorio dell'immateriale. Era questo un territorio su cui la sinistra istituzionale non faceva che accumulare ritardo. La distanza si fa immensa, le incomprensioni anche. Sono anni drammatici,

in cui tuttavia Lyotard può riscoprire la continuità di una tradizione che lega i sofisti a Duchamp:

“Così prendono posizione gli avversari della grande guerra in cui siamo costantemente implicati e nella quale dobbiamo scegliere il nostro campo, come fecero Kafka, Jarry, Duchamp e Nietzsche: i sofisti contro i filosofi, i dissimilatori contro gli assimilatori, gli “artisti” contro i ragionatori, le macchine celibi contro la meccanica industriale...”

Dopo di che trent’anni per veder crescere questa generazione, trent’anni per poter finalmente dire: bello come l’incontro di Baruchello e Linneo su una tavola operatoria. Solo che la tavola è una Parigi accesa dal tramonto di Euclide. Intanto continuo a sgranocchiare parole di Lyotard come fossero pietre di un rosario: “è su questo sfondo di geometria euclidea che l’idea di eguaglianza democratica si trova stagliata, ogni cittadino essendo, e rieccoci, indiscernibile da un altro in una simile ipotesi. Ora, la scoperta delle incongruenze e delle incommensurabilità, se la si riporta dallo spazio del geometra a quello del cittadino, obbliga a riconsiderare gli assiomi più inconsci del pensiero e della pratica politica.

Se i cittadini non sono indiscernibili, se sono per esempio al tempo stesso simmetrici rispetto a un punto, il centro che è la legge, e tuttavia non sovrapponibili gli uni sugli altri, come lo sappiamo per gli uomini e le donne, per i bianchi e il colored people, i metropolitani e i provinciali, i giovani e gli adulti, allora la vostra rappresentazione dello spazio politico risulta ben imbarazzata.

E se non avete disperato della vostra vita perché ogni giustizia era persa insieme alla commensurabilità, se non siete corsi a riparare un'ignobile disperazione sotto l'autorità di un grande significante in grado di restaurare questa geometria, se invece pensate come il vostro servitore che il momento è giunto di invalidarla del tutto, di accelerare la sua decadenza e di inventare una giustizia topologica, allora avete già capito ciò che un Beota può cercare sfogliando nelle note e nelle inezie di Duchamp: materiali, strumenti e armi per una politica degli incommensurabili." Recitavo il mio breviario nel timore che svanisse l'incanto, perché erano lì: i colored people e i bianchi, gli uomini e le donne, i metropolitani e i provinciali, i giovani e gli adulti. Gli eredi di Jarry occupavano la rue Linné. Un giorno - mi dicevo - questa moltitudine attraverserà i cunicoli che l'avanguardia underground ha scavato per più di cento anni, e porterà la rivolta in tutti gli schermi del mondo. Ed ora è solo una questione di tempo, lo sapeva Duchamp mentre dipingeva il suo Nu, lo sanno i ragazzini che si radunano sotto le casse scossi da colpi che hanno la medesima potenza della Terza.

È solo una questione di tempo, mi ripetevo. Poi qualcuno mi chiese una sigaretta e la città si ripiegò in se stessa, tornò ad essere luogo comune. Del resto s'era fatto tardi, così mi incamminai verso casa lasciandomi alle spalle la rue de la Clef e un sacco di altre cose.

