

CARTE SEGRETE

ALBERTI BRETON CORTAZAR
MAFAI LA POESIA SCHIZOIDE
HORA DE ESPAÑA RANDONE
BROCH RIPELLINO DE GRADA
GANGI TRAMONTO DELIRIO E
MORTE DI GORKI CHIARETTI
HRABAL POESIE DA SAIGON

capipunti di CAMPICCI

1

GENNAIO MARZO 1967

Rivista trimestrale di lettere e arti — N. 1 — Anno I —
Gennaio-Marzo 1967 — Direzione, redazione, amministrazione:
Via di Ripetta 67, Roma, Tel. 687.269. Una copia lire 1.000.
Abbonamento annuo lire 4.000, abbonamento sostenitore
lire 10.000. Per l'estero 10 Dollari C.C.P. 1-51220 — I manoscritti
anche se non pubblicati, non si restituiscono — Tutti i
diritti riservati — Reg. presso il Tribunale di Roma n. 11255
in data 5 nov. 1966 — Direttore responsabile: M. Javarone
— Stampa e impaginazione a cura di Fausto Fiondelli presso
la Tipografia Aventina - Roma. Distribuzione per l'Italia:
Commissionaria Editori, Via Sardegna 22, Roma. Spedizione
in abbonamento postale gruppo IV. Editore Giancarlo Serafini.

Carte Segrete

CARLO BESTETTI - EDIZIONI D'ARTE

Roma - Via della Croce, 77 - Tel. 870.174



GIUSEPPE MAZZOTTI VILLE VENETE

Pagg. 310. 105 illustrazioni. 32 tavole
a colori. Formato 31 x 32 cm. Rilegatura
con l'impresario in oro. Con custodia.
L. 10.000

ALFREDO PETRUCCI CATTEDRALI DI PUGLIA

Pagg. 200. con 500 illustrazioni. Rilegato
in t.t. con lacerazioni in oro (24 x 31 cm.).
L. 10.000

PAOLO TOSCHI ARTE POPOLARE ITALIANA

Pagg. 484. con oltre 190 illustrazioni e
100 tavole f.t. a colori (24 x 31 cm.).
L. 10.000

GIAN LUIGI BONDI CINEMA ITALIANO OGGI

Seconda edizione (1952-1965)
Pagg. 200. con 300 illustrazioni. Volume
di cm. 21 x 31 rilegato in tela. Impres-
sioni in oro, accoppiamento a colori.
Edizioni in italiano e in inglese.
L. 7.300

BIBLIOGRAFIA DEL LIBRO D'ARTE ITALIANO

Tutti i libri d'arte e sull'arte stampati
in Italia dal 1240 al 1952. Tre volumi
(1940-1952) cm. 14 x 22. L. 10.000

PAOLO PORTOGHESI ROMA BAROCCA

Storia di una civiltà architettonica -
Pagg. 488. 475 illustrazioni e 32 tavole
f.t. in bianco e nero e a colori. For-
mato 26 x 30 cm. Rilegatura in tela con
accoppiamento a colori e incisioni.
L. 20.000

I grandi
premi
internazionali

Saint
VINCENT
1967

Organismo A.I.A.C. - ST. VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

LES CAHIERS DE L'HERNE

Paraissant deux fois par an, les Cahiers de L'Herne réunissent des témoignages, documents, essais, études, textes inédits, et proposent autour de certains écrivains une vérité diverse, controversée et explosive.

BENÉ-GUY CADOU

L'Herne N. 1 1961, un volume épuisé

GEORGES BERNANOS

L'Herne N. 2 1962, un volume épuisé

LOUIS-FERDINAND CELINE

L'Herne N. 3, réédition 1966, augmentée d'un index. 1 vol. 27 x 21, 370 p., 36 F.

L'Herne N. 5 1965, 1 vol. 27 x 21, 356 p., 26 F.

JORGE LUIS BORGES

L'Herne N. 4 1964, 1 vol. 27 x 21, 517 p., 29 F.

EZRA POUND

L'Herne N. 6 1965, 1 vol. 27 x 21, 336 p., 36 F.

L'Herne N. 7 1966, 1 vol. 27 x 21, 368 p., 34 F.

HENRI MICHAUX

L'Herne N. 8 1967, 1 vol. 27 x 21, 460 p., 43 F.

En préparation

ROBERT MUSIL, ANTONIN ARTAUD, LOUIS MASSIGNON

et dans une nouvelle collection sur le Cinéma

ALFRED HITCHCOCK

Pour tous renseignements écrire à

L'HERNE - 226 Bd Saint-Germain - Paris 7

L'Herne

CARTE SEGRETE

rivista trimestrale di lettere e arti
anno I — GENNAIO - MARZO 1967 — n. 1

Direttore DOMENICO JAVARONE
Vice-Direttore GIANNI TOTI



Serafini Editore

SOMMARIO

Testi

		Pag.
TUCCI NATH HANOI	Poesie da Saigon (presentazione e adattamento di Gianni Toti)	23
GYORGY EMO	Tramonto, delirio e morte di Maksim Gorki	33
RAFAEL ALBERTI	Due poesie	46
JULIO CORTAZAR	Manuale di istruzioni (Historias de cronopios y de famas, 1962)	51
HELMUTH BRUNS	Lettere a Willa Muir	65
ERASMO MESTRA e ANGELO PETITIEL	La poesia schizofrenica	81
BODUMIL HRABAL	San Taddeo e il Generalissimo	96
ANGELO MARIA REPILLINO	Diario D'AVERNIA (dal <i>poesia</i> «Nonostante»)	115
ANSEL SANCHEZ-GIRON	Le riviste letterarie nella guerra civile spagnola: «Hora de España»	121
MARIO MAFAI	Appunti legati da una graffia	139
MASSIMO CAMPAGNE	Di me e della mia pittura (presentazione di Raffaele De Grada)	147
ANDRÉ BRETON	Pierre Molinier	171
SILVO RANDONE	Paradossi	179
TOMMASO CIARETTI	Bergman prima e dopo	185
	Alcuni stimoli da «Persona»	189

CRONACA DEL TEMPO

	Pag.
Dal taccuino di un critico di RAFFAELE DE GRADA	195
Appunti per lo sbramamento nuovo di GASTANO GANGI	202
Lettura di «Tristano» di RENZO PARIS	204
Momenti di Santa Monachesi di ALFREDO ANTONI	206
Il giovane cinema tedesco: Alexander Kluge di FRIDA GRAFF ed ENZO PATALAS	207
Oltre il disimpegno di DOMENICO JAVARONE	217

Illustrazioni

	Pag.
DOMENICO PURIFICATO	11, 13, 15, 17
UGO ATTARDI	20, 21, 22
DOMENICO CANTATORE	25, 28, 30
SANTA MONACHESI	45
GIUSEPPE MAZZULLO	47, 48, 50
CARLO LEVI	114
GASTONE NOVELLI	119
RANON GAYA	120, 122, 123, 125, 127, 129, 131, 136
MARIO MAPAI	141, 146
MASSIMO CAMPIGLI	149, 151, 153, 155, 157, 159, 161, 163, 165, 170
PIERRE MOLINIER	171, 172, 173, 174, 175, 177, 178
MONI EZRA	181

Crediamo di dover premettere questa nota perché il senso di certe scelte già fatte qui e da fare nei numeri che seguiranno, appaia più chiaro al lettore di quanto non sembri a prima vista. Il titolo stesso della rivista si presta a più interpretazioni. Si può pensare infatti a una rivista che pubblichi gli inediti, le carte segrete di scrittori già affermati, italiani in specie, inevitabilmente dedita alla museificazione e al narcisismo. Oppure si può pensare a una rivista interzata in esclusiva alle carte segrete dei giovani più o meno d'avanguardia o della post-avanguardia.

Carte Segrete non vuole essere niente di tutto questo, nella misura in cui è anche questo.

In una situazione artistica divisa tra un'avanguardia divenuta stanca accademia e una sopravvivenza di tradizione neo-realistica, Carte Segrete trova tutto da fare, da tentare, da discutere, verificare, stimolare.

Saggiare la realtà che ci circonda come per la prima volta, lontani il più possibile da qualunque ottica prefabbricata, dagli occhiali ideologici.

Carte Segrete non si occupa soltanto di artisti viventi nei quattro angoli del pianeta, ma anche dei grandi artisti del passato specie nei loro aspetti trascurati o meno conosciuti. La ricerca eviterà i preziosismi: non si limiterà all'appunto, al frammento che, deliziano gli eruditi o gli specialisti della cultura; i racconti inediti e per qualche buona ragione destinati a rimanerlo a lungo, i saggi critici anticonformisti, gli autoprofili scritti e disegnati da pittori,

scultori, architetti, gli abbozzi di atti unici, le sceneggiature interrotte, le note di regia — oltre alle arti figurative anche il teatro e il cinema avranno la loro parte — le confidenze in Libreria degli scrittori e degli artisti in visita a Roma, avranno sempre carattere di completezza e di viva presenza e testimonianza.

Insomma ci interessano la letteratura e l'arte « dietro le quinte », in tempi di divisione e di invasione di « pocket-books », le librerie-studio, le librerie-salotto piuttosto che le edicole. « Carte Segrete » potrebbe diventare il termometro di una situazione anormale, i cui sintomi più appariscenti sono da un lato la superficialità, dall'altro l'immobilismo.

E' fatale che, proprio perchè non è nella nostra intenzione forzare ogni numero dentro un tema prefabbricato, la rivista possa apparire antologica, anche se mai slegata o caotica. Bisogna vivere la cultura come si vive la vita, giornalmente, ha detto di recente uno scrittore italiano. D'altra parte la scottante attualità dei testi che presentiamo in questo primo numero, fa sì che la nostra rivista si presenti tutt'altro che fuori della storia. Dalle carte segrete di narrativa (Hrabal, Cortazar) si passa a quelle di poesia (Thich Nath Hanh, Schizoidi, Alberti, Ripellino) alle carte segrete del passato prossimo (la rivista *Hora de España*) dalle carte segrete della critica (Morte di Gorki di Gyorgy Radó) a quelle delle arti figurative e dello spettacolo.

in cinque edizioni

Presidenza del Consiglio dei Ministri

Ufficio della Proprietà Letteraria
Artistica e Scientifica

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

Direttore: GIUSEPPE PADELLARO
RASSEGNA BIBLIOGRAFICA



DIREZIONE: Casella Postale, 247 — Roma Centro
AMMINISTRAZIONE: Via Boncompagni, 15 — Roma
Conto Corrente Postale: N. 1/26103

ABBONAMENTI: Un anno, Italia: L. 2.000
Altri Paesi Europei: L. 2.500 — Altri continenti: dol. 5
Un fascicolo: L. 200, arretrato il doppio

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO

FANTASMAGORIE DI PURIFICATO

Da sinistra: i pittori Omiccioli, Cagli, Cantatore, Purificato e lo scrittore Carlo Bernardi all'inaugurazione della Mostra di Purificato al Centro d'Arte « La Sarcaccia ».



Immedesimarsi al significato delle cose partecipando il senso della vita con l'esperienza all'infinito dei gradevoli lenocini, questo lo scopo: o di ciò cogliere il senso e la presenza, con una fantasmagoria rusciantemente illusiva che appaia, al fondo delle figurazioni, come la reminiscenza decantata di un tempo. Se la vita è anche fantasmagoria, accome dunque i sogni. E il colore stessi elettrico, vibrante, i colori appunto ancora ideali, categoriali, i semi floccali spuntare nuovamente in incanta magica, latente. E come il medicarsi dei occhi nudi al di là della macchina, il segno di un'illuminazione fatta tutta consapevole, nell'attesa una misura che si trova ora a vagheggiare le partenze di un tempo. Il gioco dialettico con certi schemi sentimentali dell'artista ha seguito un sottile che non. Certo colto e capace di rifarsi a speciosa stilistica. Ma la natura ha saputo far: o come in quest'ultima prova duttile, incredibile. Da una colata materica sembrano derivare le immagini: così, in un'esile allungatura di peso montano, le modestie degli inceppi dall'espresse della gioia sulla tela, e l'ingrossarsi alle basi dal ferito delle colate. Il reale stesso sembra farsi irrealistico per dilatarsi in spazialità e allora i bianchi e neri scostarsi, poi animato arminazione, generando il ricambio. E un discorso che non dà natura sente per l'interpenetrazione, un'interpenetrazione senza riserva, arricchita nel senso di tutte le possibilità che. Particolarmente ha tenuto in serbo gelosamente con la cura di un avaro, ma ha voluto variamente partecipare, compromettere, arricchire. Tutta una miscelazione e rimembranza di forme, spunti stilistici, occasioni narrative che l'artista porta avanti come una bandiera.

FEDERICO TOCCHI



La riviera (particolare), 1962





Class. Ill. 1000, 1000

Ugo Attardi: colore del nostro tempo

Non si può ammettere che una sola critica della pittura: lasciare che i quadri si giudichino da sé. Logorati dalla nostra vigilanza implacabile, quelli che devono sparire si sgretolano, gli altri, oggetti di creazione pura, si rinsaldano, poiché la sostanza resiste insieme agli choc della nostra intelligenza e ai battiti del nostro cuore.

Nudi, paesaggi, atti di vita, la geometria di Ugo Attardi è fatta di questi destini di oggetti di cui noi subiamo più o meno l'erotismo a seconda che si tratti di visioni, di definizioni o d'impressioni. Il suo caso d'artista non si allontana certo in nulla dalla normalità, ma si situa in un contesto creativo più interno che visivo che si potrebbe chiamare un genere surrealista allo stato di sogno. Ciò significa ammettere ancora una volta una specie di patologia della pittura, ciò che fortunatamente non avviene per questa critica. In effetti, questa serie di quadri che egli va creando da qualche tempo pure la sua pittura in un mondo di violenza di cui si subiscono i termini con un certo disagio senza dubbio perché vi si respira un linguaggio differente da quello che ci si aspetta di trovare in un pittore che fu per molto tempo artista regionale. Ma questo linguaggio non è quello dell'uomo di fronte all'uomo in cui vi ha fede?

...E' anche la libertà in cammino di un artista che ha bisogno di una dimensione differente per progettare l'ordine della propria immaginazione, cioè del suo colore e del movimento che la circonda. Non afferrare immediatamente questa dimensione spontanea, significa restare per forza al di fuori dell'arte di Ugo Attardi.

Il fatto stesso ch'egli abbia bisogno di tale «spazio per esprimersi» prova che la sua agonia creativa è rivelatrice di un incendio che lo distrugge e che ogni vero artista cerca di espellere dalla «sua carne... poiché si può anche applaudire un artista di circo senza belve, pieno di amazzoni e di equilibristi decretandolo più emozionante dei fuochi d'artificio; nell'artista che esprime pienamente se stesso, si scopre certamente il vero circo del poeta, l'arena dove si è divorati: si tratta semplicemente di vivere quel giorno!

Un artista appassionato in un potere di linee e di colori che dimostra un notevole senso del tragico: tale è Ugo Attardi e così deve essere un artista autentico la cui arte consiste nel liberare l'oggetto che lo abita e nell'avventurarsi anche così in una solitudine carica di interrogativi davanti a ogni metamorfosi.

DANIEL OLCH

Figura





Side of Home



Thorne

Poesie da Saigon

THICH NATH HANH

« Io rischio volentieri la mia vita pubblicando queste poesie... ». Così ha detto e scritto Thich Nhat Hanh, a Saigon e a New York. A Saigon, parlandomi a voce bassa nella sua minuscola stanzetta invasa dagli studenti poveri, arrotondati sulle stuoie, nella Scuola-Università di Ahi Studi Buddisti. A New York, parlando a voce più alta davanti agli studenti americani, e nelle Università degli States dove il Vietnam è la materia di studio scelta nei *teach-in*. Thich Nath Hanh è un monaco buddista, un bonzo, un « Venerabile » (*Thich*, appunto, come Sakyammuni Gotthama Buddha). E un filosofo, un poeta, un militante di Buddha, un ateo materialista religioso che è partito da Saigon, è sbarcato a New York e a Roma ha parlato alcune ore con il Papa, per invitarlo nel Vietnam, a vedere e a agire, con i cattolici e i buddisti, « per una pace diversa ».

Ne avevamo parlato a Saigon, pochi giorni prima che si abbattesse sulle università buddiste « il vento dell'orrore con i denti del drago ». E il poeta-filosofo quarantenne mi aveva dato il suo messaggio per i buddisti-cattolici, per gli atei-religiosi, per i laici-mistici, per i pontefici italiani...

Non me li lasciarono portare a Roma, da Saigon, quello e altri, con le parole della comunicazione politico-religiosa e con i suoi versi, da New York a Roma. Ma a Roma i suoi versi non erano ancora arrivati fino ad ora. E forse sarebbero rimasti per sempre sulle pagine della *The New York Review* se non fossero

state « Carte segrete » della letteratura buddista da far leggere a chi vuole che segrete non siano più certe « carte » dell'uomo contemporaneo, torturato dagli « orizzonti che bruciano » dei monaci che bruciano « carte di carne ».

Il Venerabile Nath Hanh è nato nel 1926 a Dalai, e si è ordinato novizio a sedici anni. Dottore in lettere e filosofia alla Università di Saigon, e in filosofia e religione all'Università di Princeton (nel 1961), il bonzo poeta ha insegnato buddismo alla Columbia University nel 1963, dirige la rivista dei buddisti vietnamiti, ed è autore di dieci volumi di studi buddisti, tra cui un *Trattato di Logica Orientale*, *Attualizzazione del Buddismo*, *L'impegno umano dei buddisti*, ecc. Ha scritto una famosa lettera *Alla ricerca del nemico dell'uomo*, indirizzata a Martin Luther King, leader negro, per il Symposium planetario intitolato *Dialogue* in cui si formulava una prima sintesi del buddismo esistenziale moderno rinnovantesi nel confronto con tutte le religioni, filosofie, ideologie del mondo.

Presentando queste poesie, Thich Nath Hanh ha scritto:

LA POESIA BUDDISTA E LA GUERRA

Queste poche poesie non sono tipiche né della mia produzione letteraria né della poesia vietnamita storica, anche se sono forse le più « mie » e le più vietnamite che sia possibile, oggi, scrivere e trasmettere. La tradizione della poesia nel Vietnam è molto vecchia e estremamente complessa. Essa va dall'antica poesia cinese al romanticismo francese e ai poeti simbolisti del diciannovesimo secolo, fino — nel mio caso personale — agli scrittori buddisti Zen. Molte di queste poesie possono essere chiamate « filosofiche », forse come quelle indiane (certi miei amici inglesi vi hanno ritrovato analogie con la poesia di Tagore, per esempio: io non saprei dire).

Ma le poesie che io ho composto sono differenti. Sono poesie, diciamo così: volontariamente « popolari » in versi liberi, scritte in uno stile molto semplice perché parlino alla maggioranza dei vietnamiti e in loro nome (poiché essi sono contadini e non possono parlare o



scrivere se non per interposta persona). Forse essi non capiscono molto bene il valore esatto dei termini « democrazia » o « comunismo », ma vogliono soprattutto la fine della guerra. Io ho scritto queste poesie, in origine per me stesso e per i miei amici, ma adesso le leggo e le ascoltano molti fratelli del sud, e di tutte le tendenze e correnti di pensiero e di azione, anche se sono state condannate da ambedue le parti in conflitto (o da settori di queste parti, io non saprei bene come spiegarli).

Pochi giorni dopo la loro pubblicazione, a Saigon la polizia ha perquisito tutte le librerie per sequestrarle: ma non ha trovato un solo volume, perché la tiratura era esaurita. Anche Radio Hanoi e la radio del Fronte di Liberazione Nazionale hanno criticato queste mie poesie. Ma esse sono state lette in pubblico e ancora vengono lette durante le manifestazioni per la pace insieme con « le poesie della pace » di altri scrittori buddisti, al suono dei flauti o al suono delle chitarre, nelle pagode e nelle università americane, come *cantioni di protesta*.

Io rischio volentieri la mia vita pubblicando queste poesie. Altri monaci buddisti che hanno scritto e protestato contro la guerra sono stati arrestati, esiliati o torturati. Adesso li fucilano, a Danang, « i poeti della pace ». E questo perché, fino a poco tempo fa, i buddisti erano ancora riluttanti a chiedere apertamente la fine della guerra attraverso negoziati tra le parti combattenti. Oggi noi chiediamo effettive e legittime elezioni, rivendichiamo la democrazia nel sud-Vietnam. Ma noi ci troviamo in una posizione estremamente difficile. Se apertamente chiediamo la pace, ci identifichiamo con i comunisti. Se criticiamo i comunisti, ci troviamo alleati con quei vietnamiti che non rappresentano se non chi li paga e le cui parole contro i comunisti, pronunciate invano per anni, sono mascoltabili e screditate perché essi sono stati pagati per dirle. Per essere onorevolmente anticomunista o scomunista bisognerebbe essere silenziosi, muti. E noi non lo siamo né vogliamo esserlo. Anche perché sappiamo che così il comunismo, conosciamo

gli eccori commessi nel nord-Vietnam a proposito del buddismo, sappiamo che cosa avviene in Cina, e non ignoriamo che nel marxismo non v'è traccia dello spiritualismo buddista.

Però noi siamo pronti a competere pacificamente con i comunisti solo se le distruzioni della guerra finiranno. Noi intellettuali, scrittori, poeti e filosofi buddisti pensiamo che bisogna chiedere, esigere, rivendicare apertamente la pace. Che bisogna trattare con i Vietcong il più presto possibile. Che gli americani di buona volontà devono fare tutto ciò che possono per mettere fine all'annientamento. Che tutti gli uomini del mondo parlino per l'interposta persona dei loro intellettuali: bisogna far presto perché non si stiano distruggendo soltanto le nostre vite, ma la nostra cultura, cioè la nostra anima. E il pianeta resterebbe mutilato per sempre se l'anima di un popolo si spegnesse.

IL GIARDINO E I DENTI DEL DRAGO

*Scaturiscono fiumi e denti di drago dalle gengive
del pianeta, da dieci angoli dell'universo demente.
E la furiosa morsa del vento si precipita
verso la nostra gola tenera inquisita.
Bellissimi ancora, in disparte, monti e fiumi.*

*Intorno bruciano (fiamma color di morte) gli orlacciotti.
Quanto a me, sì, io sono vivo ancora,
ma il mio corpo dolente in una rovente agonia si contorce
e i miei occhi arrossiti non versano lacrime di amore.*

*Dove vai questa sera, amico, verso quale est?
Il rantolo del fucile si strutta nella tua mano.
Nel suo seno, il cuore della madre si raggrinzisce
e scolora il furo che vi agorizza.*



e i miei fiori neri capelli sono ghiacciai di febbre.
Quanti milioni di nati si è rammentata nella sua minuzia,
solo con la sua lampada, pregando l'ambrosia
perché l'utero si spagnasse?

*Fratello dei miei fratelli, io so che questa notte mi ucciderai
perforando il cuore della madre con una praga immortale nel tempo.
Il vento dell'orrore soffia dai confini del mondo
e svelle le radici delle case, arroventa i giardini.
Addio avvampante in cenere sulla mia nascita,
questo petto mi resta soltanto per la bocca identita del tuo fiato:
io ti offro il mio corpo,
e il corpo della madre perforato — non resta
che distruggerli con i sogni e i nomi,
con i sogni e i nomi della tua morte non più tua.*

Puoi sentirmi invocare il buio, tu.
« Quando qui sarà stata offerta l'ultima fine,
oscurità, tu nome di che cicalare distruggerei — e che cosa?

Torna indietro e ingroccati ai piedi di tua madre,
fratello con armi altrui armato, e non
sacrificare il nostro giardino più verde
alla sterile fiamma che qui ruggiscono invitate
da un vento che soffia da lontano.

Questo è il mio petto, l'ombra del mio corpo da bruciare,
mira qui, dentro il dentro, e distruggi la distruzione.
ma prima dimmi che cosa costruirai con la mia carne spenta. Poi
edifica pure, se vuoi, con la tua paternità da avulsa.

Chi vorrà celebrare una vittoria di carne bruciata
impastata con sangue e malicio fuoco — chi?



amateur 4

UNA SENTENZA DALLA PAGODA

*Ascoltate anche questo:
ieri sui vietcong hanno attraversato il mio villaggio.
Perché il mio villaggio era stato ucciso
di bombe, perché ogni anima era stata spenta.
Quando io ci sono tornato, il giorno dopo (è sempre
dopo che si torna) non c'era niente
da vedere, solo nuvolaglie di polvere e il fumo
che continuava a scorrere, chissà perché.
La pagoda non ha più cielo né altare —
solo le fondamenta, come sempre, esistono.
I buchetti di bambù sono ancora lì.*

*E qui, alla presenza di indisturbati atri,
alla presenza invisibile di tutti gli ancora vivi
su questa pianeta facciamoci levare il fumo della voce
per denunciare l'impunità umana di questo buio
che fa dell'uomo il lupo dell'uomo.
Io ho una domanda: chi ci fa uccidere l'un altro?*

*Chiunque mi ascolti, mi sia testimone
che non posso accettare, che rifiuto,
che non ho mai potuto, che non potrò mai accettare.
E io dirò tanto che alla fine dovranno uccidermi.*

*Io sento: e sono un uccello che perde sangue dal becco
spazzato dal suo grido: stato attenti
a volare in orbite strette attorno alla faccia
dei vostri reali nemici, attorno alla faccia della
violenza dell'oltreuomo.*

*Gli uomini non
sono nati — non
mai nati: gli uomini che chiamano
vietcong — o non sono uomini? Se
uccidiamo uomini-uomini chi
lasciamo su questa terra?
Con chi vorremo vivere e morire — dopo?*

UN'ALTRA PACE

Loce

*mi hanno svegliato questa mattina
per dirmi che mio fratello
è stato ucciso in una vecchia recente battaglia.*

*In giardino, già si disfanno i già rutilanti petali
e una medita rosa sbocchia da un polveroso cespoglio
Io sono vivo, posso ancora aspirare
la fragranza della rosa e del leonardo,
e mangiare e prepararmi e dormire.
Soltanto non posso
sapere quando
farò a pezzi il mio lungo silenzio,
quando dirò le imprevedibili parole
che mi arroviano.*

(Presentazione e adattamento di GIANNI TOTTI)

Disegni di DOMENICO CANTATORE

**Tramonto
dell'irio
e morte
di Maksim Gorki**

GYORGY RADÓ

Gorki era ritornato in patria, definitivamente, il 19 maggio del 1933, dopo gli « anni italiani ». Aveva allora sessantacinque anni, e una latente tubercolosi, una strenua attività intellettuale stavano distruggendo un organismo compromesso fin dalla gioventù: i polmoni perforati dal proiettile di un « mazzettaro » siciliano, e qualche altra perforazione, restituibile ai medici.

Gorki morì il 18 giugno del 1936, trent'anni fa, e dopo la sua morte il medico curante venne denunciato per assassinio. Si parlò di congiura, allora, di cospirazione internazionale, e « i proiettili ai medici » si conclusero con molte condanne a morte. Quasi vent'anni dopo, dopo Stalin e, nel corso della « liquidazione della cecidia leninista del periodo dorso del culto della personalità », la revisione delle illegalità e dei crimini perpetrati portò alla riabilitazione dei medici accusati di aver provocato la morte dello scrittore (anche se tuttora sono più i lati oscuri che quelli chiariti della misteriosa vicenda).

Di ritorno da Sorrento, Maksim Gorki non riuscì a terminare *La vita di Klim Samghin*. Anche a Mosca gli era risultato difficile venire a capo di questa sua ultima narrazione « incompiuta ». Eppure non aveva preso parte alle recentissime contese dei gruppi letterari, alle diatribe complicate, all'involuzione politico-culturale, pur mantenendosi attivissimo, agitato, inquieto. A Mosca, Gorki avviò e diresse diverse riviste, come la *Nasci Dostisgenie* (« La nostra edificazione ») con il pro-

posito dichiarato di contribuire all'educazione dei giovani scrittori sovietici, di salvarli dalla maledizione del provincialismo.

In patria, lo scrittore aveva cercato di dimenticare il balsamico clima di Sorrento quasi ricostruendosene un'analogia atmosfera nella villa che gli era stata regalata dallo Stato sovietico, nella penisola di Crimea, a Tesseli: una palazzina antica, aggraziata, vicina al mare. Lo studio lo aveva accreditato a somiglianza di quello che aveva nella casa di Via Malaia-Nikit'skaia, e qui, tra gli studi e i giochi con le nipotine — Marfa di otto anni e Darja di sei — rimase fino alla fine della stagione, continuando il suo lavoro di « organizzazione letteraria ». Ma non stava bene, e non poté partire neppure per la « prima » della sua opera teatrale *Dostigajev* e gli altri che venne presentata in novembre a Leningrado. Appena riacquistate un po' di forze, partì subito per la capitale dove si stava preparando il primo Congresso degli Scrittori Sovietici per la costituzione dell'organizzazione unitaria. Lavorò molto, partecipò alla sfilata del Primo Maggio, ma due giorni dopo scrisse alle nipotine, a Tesseli:

« ...Vorrei partire subito per raggiungervi, ma mi sono ammalato, e adesso il mio viaggio non avrebbe nessun senso. Tanto più che anche il vostro babbo si è ammalato: ha preso freddo all'aeroporto, sta a letto, tossisce... ».

Dieci maggio 1934: nella casa di Via Malaia-Nikit'skaia consegnano a Gorki la tessera numero uno della costituenda Associazione degli scrittori sovietici. Il telefono squilla in continuazione, ma in mezzo all'andirivieni della gente, Gorki si muove meccanicamente, pur rispondendo a tutti con la solita cortesia. Il figlio Maksim sta agonizzando a causa del malanno preso all'aeroporto di Mosca. Il medico, Speranskij, passa la notte in compagnia di Gorki, al capezzale del moribondo.

Il 12, Maksim morì, e seguirono per lo scrittore mesi di febbrile attività e agitazione, spesi nello sforzo di dimenticare, di sopravvivere. Gorki « organizzava », scriveva a tutti, da un capo all'altro dell'Unione sovie-



tica e del pianeta, discuteva con i giovani intellettuali, elaborava insieme con loro i « risultati letterari », si occupava della letteratura per l'infanzia e per i più giovani, curava la pubblicazione e il riordinamento delle proprie opere, si interessava alla letteratura plurinazionale sovietica in confuso sviluppo.

Al primo Congresso degli scrittori, che ebbe inizio il 17 agosto del 1934 e durò due settimane (un congresso ancora da discutere, complicato e contraddittorio), il discorso di apertura fu pronunciato da Gorki, alla presenza di scrittori di tutto il mondo come Jean-Richard Bloch, Louis Aragon, Johannes R. Becher, Lajos Nagy, Gyula Illyés, e tanti altri. Ma poche settimane dopo, alla fine di settembre, lo scrittore parte di nuovo per Tesseli. Non ci resterà molto, tuttavia, e alla fine dell'anno tornerà ancora a Mosca.

Continuava una esistenza ad alta tensione, sbrillante, suicida. Gorki dice che è passato il periodo dei pro-

getti, delle iniziative, che adesso bisogna « realizzare ».
È sì prodiga, instancabilmente in apparenza, ma sempre più provato dalla malattia che latita. L'8 marzo del 1935, la Pravda pubblica un racconto di Gorki intitolato « Umiliazione ». Subito dopo, Tenseli raccoglie lo scrittore, Gorki riceve allora dalla Svizzera una lettera di Romain Rolland che gli annuncia una sua visita per la fine di giugno, insieme con la moglie di origine russa. Per quell'epoca, Gorki è a Mosca, ma il lungo viaggio, che lo ha sfiltrato, lo costringe a letto per cinque giorni, dopo di che, finalmente, può incontrarsi con i suoi ospiti. Nella casa di Via Malaja Nikitskaja si discute vivamente. La signora Marija Pavlovna Kudaseva, moglie di Rolland, fa da interprete e la conversazione scorre via senza quasi che si notino i passaggi tra le lingue. Mentre prendono il tè, Rolland nota due cose: che non passa un minuto senza che uno almeno dei numerosi telefoni di casa Gorki squilli insistentemente, e che lo scrittore non si è affatto ristabilito, che la tosse violenta lo sguassa, lo faccia. Gorki tuttavia è sempre vivacissimo. Sollecita il suo ospite a trasferirsi nell'Unione Sovietica dove le sue opere sono molto popolari; oppure, che almeno facciano insieme una lunga gita di molti giorni lasciandosi andare a navigare sul Volga. Ma alla fine dovrà accontentarsi dell'ospitalità più statica che offrirà ai Rolland nella sua « dacia » vicino a Mosca. Qui arrivano il 30 giugno, e tutta la sera discutono, proiettano film.

E' un pellegrinaggio ininterrotto di ospiti, in casa Gorki, ormai. Il 3 luglio arrivano Stalin, Molotov, Kaganovic, Vorosilov. Il 5 luglio sono di casa « gli artisti popolari » di Palehi. L'8 luglio arrivano in visita un gruppo di compositori sovietici, tra cui Kabalevski e Kaciaturian. Il 9 molti scrittori stranieri, tra cui l'ungherese Bela Illés. Il 10 è la volta di un gruppo di ragazze paracadutiste. Il 12 i ragazzi di un « campo di rieducazione e di lavoro ». Il 16 luglio i registi cinematografici sovietici. Romain Rolland è testimone di questa invasione continua. I telefoni sono una musica snerbante. Le lettere arrivano a valanghe.

Il 21 luglio i Rolland lasciano la casa di Gorki. In agosto Alexei-Maksim Pskov-Gorki naviga per due settimane lungo il Volga: l'ultima gita, l'ultima diversione. Poi, a settembre, torna a Tesseli, per continuare la lotta che ha consapevolmente impegnato contro il male, contro il cuore ammalato, contro i polmoni bucati, contro il suo corpo sessantottenne sfinito. Lavorando contro la morte. Per finire *La vita di Klim Samgin*, per continuare, prolungare la propria. Fino alla primavera del 1936. Allora torna a Mosca. Per morire.

Il difficile congedo

La « prima » di *Nemici* era stata presentata il 19 ottobre del 1935, al Teatro dell'Artista a Mosca. Gorki aveva scritto questo lavoro teatrale trent'anni prima, e adesso finalmente lo rappresentava, con un vivo senso di inquietudine. Anche Vassia Jeleznova non lo soddisfaceva. E aveva mandata al teatro un testo rielaborato, promettendo un altro dramma.

— Sono un vecchio brigante, io — scrisse a Nemirovic-Dancenko — Moltiplico ogni giorno il mio lavoro per non aver il tempo di morire. Ho l'intenzione di vivere ancora per vent'anni. L'intenzione. O, almeno, per tre. O, diciamo, due.

Era il giorno di capodanno. Il dieci gennaio, un giorno medio della sua vita, si svolse così.

La mattina ricevette una lettera di Ilia Gruzdjev, suo biografo. Gruzdjev lo informava che numerose imprese cinematografiche si erano rivolte a lui per chiedere il permesso di filmare il libro di Gorki sulla propria infanzia. Lo scrittore rispose subito: non gli piaceva che le sue opere letterarie venissero portate sul palcoscenico o sullo schermo, ma gli pareva che inevitabili fossero, queste cose. E se dovevano accadere, che accadessero, ma si ascoltasse almeno anche l'autore-personaggio.

Jeleëna Danykò, pittrice di porcellane e scrittrice russa, che Gorki aveva conosciuta nel 1892 a Tullis, gli aveva mandato un suo manoscritto sulla storia della famosa fabbrica di porcellane Lomonosov di Leningrado, dove lei stessa aveva lavorato. E Gorki lesse con attenzione quella mattina il manoscritto, destinato alla collana *Storia di fabbriche e di aziende* che egli stesso aveva iniziato. Poi scrisse alla Danykò: «sì, certo, lei aveva fatto un buon lavoro, ma aveva limitata la storia della fabbrica alla biografia dell'inventore Vinogradov; se fosse riuscita a renderla più varia, meno uniforme, la sua storia avrebbe potuto essere inserita nella collana *La vita di uomini famosi*. Nella forma attuale però non avrebbe potuto essere accettata in nessuna delle collane, per cui avrebbe dovuto rielaborare tutto. Gorki aggiunge alcuni consigli: occorre più fatti, e questi dovevano essere drammatizzati. Il libro per esempio avrebbe dovuto essere cominciato con la descrizione del reame della grassa zarina *Elisabetta*; avrebbe potuto per questo attingere dati interessanti dall'opera dell'allora ambasciatore francese a Mosca. Gorki notava infine che la Danykò avrebbe sicuramente saputo scrivere un libro anche migliore, perchè la sua opera per l'infanzia *Il segreto cinese* le era riuscito davvero molto bene.

Ancora nel mese di ottobre Gorki aveva incaricato la scrittrice Vjera Djakova di rielaborare un vecchio tema di Nizny-Novgorod per una grandiosa opera antologica in preparazione sulla storia della città. La Djakova aveva preparato il manoscritto e lo aveva spedito. Ma era risultato che la scrittrice chiacchierava troppo e si era vantata senza ragione della sua preparazione sulla materia. E Gorki glielo scrisse, quella mattina del 10 gennaio.

Quello stesso giorno parti da casa Gorki una lunga lettera di diverse pagine per Vsevolod Ivanov, a Tessell. Ivanov, in una sua lettera precedente, si era lamentato con Gorki per l'atteggiamento scandaloso della Casa Editrice *Sovetski Pisatel* («Lo scrittore sovietico»), per gli arbitri tirannici dei suoi redattori, e la loro ignoranza. Gorki chiedeva ora nuovi dati e prometteva di

scrivere un articolo sul problema. Seguivano poi, nella lettura, lunghe e interessanti delucidazioni di carattere politico-culturale. Gorki scriveva che anche la letteratura non generale serve, citava esempi dalla letteratura francese e passava alla dimostrazione di come gli scrittori russi dovevano migliorare il loro stile. Gorki analizzava il rapporto scrittore-lettore dimostrava con diversi esempi l'invulgarimento di certa letteratura occidentale. Subito dopo, criticava *L'avventura di un fakiro* dello stesso Ivanov, istituendo raffronti con opere straniere, e concludeva: « Com'è il tempo da voi? Zaccheruso? Anche da noi comincia così nebbia, pioggia, il mare non si vede e in un minuscolo spazio oppresso da una pappia grigia, fra umidi alberi, umide pietre in un umido edificio, in una stanza umidiccia un vecchio barbero e balbuto scrive una lunga lettera. A Lei, perchè a Lei vuol bene, caro Ivanov, e La rispetta. Questo vecchio ha appena ridotto un suo dramma dai quattro atti originari a tre. Se avesse tempo, i ventitre volumi delle sue opere, anche, li ridurrebbe a otto. E' sicuro. Ma Lei sarebbe disposto a venire qui, in questa fanghiglia? Venga, su, perchè quanto più varia, tanto più interessante è la nostra vita, dicono i « ben informati ». Con una calorosa stretta di mano, A. Pskov ».

Aveva appena terminato di scrivere a Ivanov che ricevette il secondo volume del *Ratto di Europa* di Konstantin Fedin, con una dedica affettuosa. Subito dopo una lettera del direttore de *L'Humanité* da Parigi in cui gli si chiedeva un articolo celebrativo per il settantesimo compleanno di Romain Rolland. E adesso, sulla sua scrivania giacciono un mucchio di manoscritti da destinare a una rielaborazione, due articoli sui giochi infantili e sui diversi strumenti didattici, due articoli da riscrivere fondendoli in uno (sui problemi della donna sovietica). Per di più, deve leggere in giornata un racconto di Aramilev. E tutto questo in un giorno solo, « un giorno medio ».

La sera, a tavola, conversa con il professor Speranski.

— Mi dica, Alexiei Dimitric, secondo Lei l'immortalità potrà mai essere raggiunta dall'uomo?

— Non, è impossibile. Una volta per sempre, è impossibile. La biologia resta sempre biologia, ma la sua legge fondamentale è la morte.

— Ma noi non potremmo riuscirci, a imbrogliarla? Se bussasse alla nostra porta, e le dicessimo: torri, fra cent'anni?

— Questo sì. Questo lo possiamo fare.

— Beh, non desideriamo di più dalla morte, oè in ne l'umanità.

Ma come sopporta questo ritmo di lavoro, il vecchio sessantottenne, sfibrato e consunto?

Alle otto di mattina ha già fatto colazione, e si mette alla scrivania e lavora senza interruzione fino alle tre del pomeriggio. E scrive e impagina, ordina e coordina. Poi, alle tre, pranza, quindi si reca in giardino a far qualche lavoro fisico. Per lo più vanga fra i fiori, estirpa le radici di alberi disseccati, rigulisce i viali alberati. Gli piace molto, far il giardiniere. « coltivare il proprio giardino ». Ascolta la radio regolarmente.

Marzo. Riceve ospiti particolarmente interessanti: Isaak Babel e Michail Kolzov, che più tardi saranno perseguitati allo stesso modo di Jalkajura. E arriva anche, con loro da Parigi, André Malraux. Lo trovano ammalato, gli dicono tutti di mutare ritmo di vita, ma Gorki dichiara subito a tutti che non è affatto disposto a cambiare il suo preciso programma quotidiano. Restano suoi ospiti per quattro giorni, e discutono animatamente con lui il piano che hanno portato: una nuova grande Enciclopedia Internazionale, progressista. Gorki si entusiasma, è pronto a scrivere un ampio commento al piano perchè gli intellettuali di tutto il mondo possano discuterlo. Poi tira fuori anch'egli i suoi piani: nuove riviste, collane di libri, spedizioni etnografiche. Gorki analizza le ultime letture che ha fatto: i libri di Aragon, di Feuchtwanger, di Scialochoy. Ritorna di continuo sullo stesso tema: come si potrebbe fermare la guerra, il fascismo aggressivo.

Gorki ha gli occhi accesi, sempre più accesi mentre parla. Ogni tanto, un attacco di tosse. Allora brontola

una scusa oppure in silenzio si alza e sparisce dalla stanza. Sputa sangue.

E' ormai ingaggiata l'ultima lotta contro il corpo logorato e la malattia. Armi di combattimento: la volontà, l'immaginazione, l'inquietudine intellettuale.

Il 27 maggio arriva a Mosca. E' pieno di progetti. Subito, il primo giorno, discute il piano di fondazione di un Istituto Medico Sperimentale. Espone l'idea di una nuova rivista divulgativa per la gioventù. Prende posizione contro le opere che vengono scritte in maniera sempre più frettolosa, contro la negligenza letteraria. Propone di far pubblicare una antologia totale della poesia russa e antologie delle letterature nazionali delle repubbliche sovietiche. Innaturalmente frenetici si va facendo la sua presenza nella vita culturale. Il primo giugno dalla sua casa di Via Malaia Nikitskaja, si trasferisce nella sua dimora estiva. Lo stesso giorno si ammalò di influenza.

Il 6 giugno, si legge sulla stampa il primo annuncio ufficiale della sua malattia. L'influenza si è complicata, i suoi polmoni funzionano irregolarmente. Il funzionamento del suo cuore è preoccupante. Il professor Speranski lo visita quel giorno stesso, e si spaventa dello stato in cui lo trova. La dispietà non permette più a Gorki di restare a letto: giorno e notte deve star seduto su una poltrona. Le disfunzioni cardiache e la respirazione sempre più difficile intaccano anche i suoi nervi.

Speranski passa dodici notti accanto allo scrittore, ormai mortalmente ammalato. E' testimone dei suoi transitori miglioramenti, quando sembra riacquistare anche la sua freschezza intellettuale, le sue vecchie energie, e riesce persino a ridere del suo stato.

Arrivano lettere a valanghe da ogni parte del mondo. Auguri e auguri di pronta guarigione. I compatrioti gli riempiono la casa di fiori.

Il 16 giugno sembra che riacquisti in pieno le sue facoltà mentali. Sorride.

— Sembra che l'abbia scampata. — E stringe con calore le mani di coloro che si trovano al suo capezzale.

Diciassette giugno. Lo scrittore tiene sul grembo una matita e un mucchietto di fogli di carta. Scrive, registra le sue condizioni di moriente, annota la sua morte, la commenta, l'accompagna nel cammino verso il suo cuore:

« Gli oggetti si appesantiscono. I libri. La matita. Il bicchiere. Tutto sembra più piccolo di poco fa, continuamente.

« La notte non ha più fine. Io non riesco più a leggere.

« Hanno dimenticato di darmi un coltello per fare la punta alla matita.

« Ho dormito quasi due ore. Sta albeggiando. Allora la notte è finita.

« Come se stessi meglio.

« E' una sensazione incredibilmente complicata.

« Due processi nello stesso tempo;

« I miei nervi si afflosciano — come se le cellule nervose si assopissero — cade sulle mie terminazioni una pioggia di cenere — ogni mio pensiero si fa grigio — nebbia —

« contemporaneamente: mi assale un desiderio — parlare — e il desiderio si intensifica — e cado in delirio — sento le mie parole — sconnesse — le sento sconnesse eppure riesco a collegare fra loro le mie frasi —

« credono si tratti di polmonite — io sospetto: sicuramente non sopravviverò.

« non posso leggere — non posso dormire — non posso vivere.

La matita gli cade dalle mani. Allora detta:

« Fine del romanzo — fine dell'eroe — fine dello scrittore ».

Una pausa. Poi dice:

« L'ultimo colpo ».

E crolla. Il sangue cola dalle sue labbra. Il cuore batte appena. Perde conoscenza. Ha inizio l'agonia. E' il mattino del 17 giugno 1936. L'agonia durerà un giorno

intero. E questo è il suo delirio. Le parole che Gorki pronuncia a tratti, subito registrate, pazientemente, scrupolosamente annotate dai familiari:

« Paesaggio — paesaggio — donne — visi di donne — mare.

« Tutta la vita dall'acqua — mare — azzurrità — cielo — oro e sole — acqua, acqua dappernutto, mare — il mare ridà vita — elemento antico: mare.

« Come scurre — ma questo è il Volga — che grande strada — E' il Volga — Verde — seta verde — profondo setoso — che tenere rive, dolce mammaia. — e il sole.

« Sulla riva, quella massa che fa festa — che profondo silenzio — è il tramonto — uno in due — lei è molto piccola.

« La nonna — uno strano, grande pomitolo, la nonna — lei gli racconta — favole — stringe al suo petto un bambino — no, questa è la madre — è lei che lo stringe al seno — ha paura per lui — ha paura della frusta del nonno — la sua frusta che scotta.

« La regina Margot — la dama russa adesso scende dal cavallo — e schiaffeggia pian piano il volto di Aletei — piccoli culpi. La regina Margot — Olga.

« Olga — Olga — a Tiflis — sotto l'acquazzone il ragazzo — vorrebbe correre — a testa scoperta — ma non è permesso — deve aspettare — che Olga lo chiami.

« Questo è dunque il primo amore — esperienza di vita — Niznij — fortetze di legno, bordelli, raccolta di stracci — è incredibile — il fiume allaga ogni anno la città e a nessuno viene in mente che —

« Le strade della patria — lo hanno spinto — lì.

« Bisogna cambiare — la vita — cambiare di vita — ormai non si può — Il Paese è del popolo — il partito — grandi piani — eppure — l'antica pigrizia — non ci fermi ancora — Niznij — come è bella questa città.

« Pericolo — aiuto — i pompieri — corrono sulle strade della città di legno — al fuoco —

« E la terra tremò — povero buon popolo italiano — quanti morti ha oggi — quanto soffre — Aiutarlo,

Max, bisogna aiutarlo — figlio mio, eccoti questo fiasco di coperte, di cibo.

« Max, dove sei — figlioletto mio — perché mi hai lasciato — il tuo povero vecchio padre — »

« Ecco che viene Max — vestito di bianco — sulla via di Sorrento — »

« No — non è Sorrento — è Tesseli — la piccola dolce Darja — la dolce piccola Marfa — giocano nel parco — corrono dentro — impaurite — c'è una tremenda tempesta là fuori. »

« A Summer Brook, nelle montagne degli Adirondacks, ci sono tempeste d'estate — come catastrofi geologiche — ma qui le mura sono spesse — al sicuro — alla testa dei combattenti cammina Pavel Vlasov — con la bandiera rossa in mano — attento, Pavel, attento — ah! »

« E al posto di Pavel — subentra una donna — Zalomova — la madre »

« Zalomova? — no — la nonna? — neanche lei — allora chi? — chi? »

« Marussja — paura? no — è ridicolo — la « furia » dell'albergo che sta là e ci caccia via — fuori — sulle grandi strade della patria — perché ti amo, Marussja — »

« Ti amo — Katia — la mia dolce Katia — mi capisci — tu ritorni — stai qui — nella nostra casa d'estate — »

« Ho paura — si sta preparando una catastrofe — immensa — c'è nell'aria una tensione — terribile — sospetto — odio — »

« Quella notte — a Sorrento — nessuno parlava — gridare, gridare — non posso — ho ancora una voce ma che cosa devo gridare? non lo so — viene qualche cosa di terribile. »

« Le strade della patria si riempiono — perseguitati — fuggiaschi — le strade della patria. »

« State in guardia — Vladimir Il'ic è in pericolo — il mio miglior amico. »

« Che parta e guarisca, Alexei Maximovič, la rivoluzione ha bisogno di lei.

« La rivoluzione ha bisogno di lei.

« La rivoluzione ha bisogno di lei.

« Vogliono ucciderla — la rivoluzione — reparti di fanteria marciano — in abiti marroni — in Germania — libri bruciano — sulle strade — la marmaglia — la guerra ».

Coloro che attorniano il morente vedono, terrorizzati, come la bocca di Maksim si spalanchi, si chiuda, si riapra ancora. E' una lotta spaventosa, che sembra sovrumana. Gorbi vuole dire ancora qualche cosa. Ci prova per la terza volta. Riusce a smozziicare:

« Vengono — guerre — prepararsi — in guardia — vengono — guerre — ».

Sono le ultime parole. Il giorno dopo cessano le sue sofferenze. Alle ore undici e dieci del 18 giugno 1936.

(Traduzione di MARINKA DALLOS)



Disegno di SANTÈ MONACHESI

**Due poesie di
Rafael Alberti**

MAZZULLO 1966

La piedra rebelada,
que se abre sometida
a la mano encantada
que da a luz otra vida.

Y hieramente ruda,
antigua y silenciosa,
a un nuevo sol reposa
la escultura desnuda.

Aquí el amor que el gato
con la gata ejercita,
el toro en arrebató,
el buho que medita.

La viva calavera,
el caballo asombrado
y el rostro del que espera
sólo ser fusilado.

Extremado concierto
que en la piedra se humana,
de par en par abierto
a la dura mañana,
mientras suena y resuena
al son del martillar,
el valenón del mar
rompiéndose en la arena.

MAZZULLO 1966

La pietra vivente / che toglie il capo / alla mano stregota /
che le dà un'altra vita. //

E feramente dura, / antica e silenziosa, / al nuovo sole posa /
fatta scultura mda. //

Qui l'amore che ti getta / sulla gatta scarna, / il toro nel suo
manto, / e il gufo pensieroso. //

Qui c'è un cranio vivente, / un cavallo sorpreso, / o il volto
di chi aspetta / d'essere fucilato. //

Grandissimo coniglio / che in poezia si fa umato, / inerte-
mente aperto / ad un salto marino. //

mentre siamata e rissoma, / al lussu dei martelli / il volume
del mare / rompendo sulla riva. //

(Traduzione di Vittorio Bassoli)





ESTROFA PARA UN MONUMENTO A LA RESISTENCIA

Erguidos aquí, al día, levantados
a la noche, a los vientos de la Patria,
no estamos muertos, no,
podéis hablarnos,
cachucharnos, seguirnos,
los que nos rodeáis a todas horas
o los que caminando detendís
el paso, aquí, un momento.
Mas que el bronce o la piedra, duraderos
mas que los tiempos que vendrán, así
nuestro sencillez ejemplo luminoso,
nuestra orgullosa servidumbre.
Y no habrá olvido y no habrá mano triste
que pueda sepultarnos,
porque aquí estamos vivos, porque somos
la misma tierra que nos da el aliento.

STROFA PER UN MONUMENTO ALLA RESISTENZA

Rití qui, giorno e notte / in piedi, al vento / della Patria. /
Non siamo morti, noi, / vi potete parlare, / ascoltare, seguire, /
voi che qui sempre attorno ci vivete / o voi che di passaggio
vi fermate / per un attimo. / Più della pietra e il bronzo,
duraturi / più dei tempi avventuri, / il nostro puro esempio
luminoso / la nostra alta missione. / Non vi sarà nè oblio
né morte mai / per seppellire noi / perchè noi siamo vivi,
perchè siamo / la terra stessa che ci dà il respiro.

(Traduzione di Vittorio Basso)



Disegni di GIUSEPPE MAZZELLO

**Manuale d'istruzioni
(Historias de cronopios
y de famas, 1962)**

JULIO CORTAZAR

Ammorbidire il mattone tutti i giorni, il compito di aprirsi il cammino nella massa appiccicosa che si proclama mondo, e ogni mattina cozzare con il parallelepipedo dal nome ripugnante, con la canina soddisfazione che tutto sia al suo posto, la stessa donna al tuo lato, le stesse scurpe, lo stesso sapore della stessa pasta dentifricia, la stessa tristezza delle case di fronte, dalla sporca insegna lungo le finestre con la lettera *Hôtel de Belgique*.

Porre la testa come quella di un toro disgustato contro la massa trasparente nel cui centro beviamo caffellatte e apriamo il giornale per sapere quello che è successo in uno qualunque degli angoli del mattone di cristallo. Rifiutarsi al delicato atto di tirare il chiavistello, l'atto per il quale tutto potrebbe trasformarsi: si compie con la fredda efficacia di un riflesso quotidiano. Arrivederci, cara. Tante belle cose.

Stringere un cucchiaino tra le dita e sentire il suo pulito di metallo, il suo sospettoso avvertimento. Come fa male negare un cucchiaino, negare una porta, negare tutto ciò che l'abitudine lecca fino a dargli una leggerezza soddisfacente. Tanto più semplice accettare la facile sollecitazione del cucchiaino, impiegarlo per mescolare il caffè.

E non sia male se le cose ci trovano ancora ogni giorno e sono le stesse. Che al nostro fianco ci sia la stessa donna, e che il racconto aperto sul tavolo prenda a correre ancora con la bicicletta dei nostri occhiali, perché

dovrebbe essere male? Ma come un toro triste bisogna piegare la testa, dal centro del mattone di cristallo spingere in fuori, verso l'altro tanto vicino a noi, inafferrabile come il *paedior* così vicino al toro. Umiliare gli occhi guardando ciò che cammina nel cielo e accettare turbeccamente il suo nome di nuvola, la sua replica catalogata nella memoria. Non credere che il telefono ti darà il numero che cerchi. Perché te lo darebbe? Risulterà solo ciò che hai disposto e deciso, il triste riflesso della tua speranza, quella scimmia che si gratta sopra un tavolo e che trema di freddo. Rompi la testa a quella scimmia, corri dal centro verso la parete e apri la strada. Oh, come cantano al piano di sopra! C'è un piano di sopra in questa casa dove vive gente che non immagina il suo piano di sotto, e stiamo tutti nel mattone di cristallo. E se improvvisamente una tarma si ferma sulla punta del lapis e palpita come un fuoco di cerbero, guardala, io la sto guardando, sto toccando il suo cuore piccolissimo e la sento; quella tarma risuona nella pasta di cristallo congelato, non tutto è perduto.

Che apra la porta e mi affacci, già scontato; non le case conosciute, non l'albergo di fronte: la strada, la viva foresta dove ogni istante può gettarsi su di me come una magnolia, dove i volti nascono nel momento in cui li guardi, quando avanzi ancora un poco con i gomiti e le ciglia e le unghie minutamente tutte contro la pasta del mattone di cristallo, e rischi la mia vita mentre avanzo passo passo per andare a comperare il giornale all'angolo.

Istruzioni per cantare

Lei cominci col rompere lo specchio di casa sua, lasci cadere le braccia, guardi vagamente la parete, si dimentichi. Canti una sola nota, si ascolti dentro. Se sente (ma questo succederà assai dopo) qualcosa come un paesaggio sommerso dalla paura, con fuochi tra le pietre, con silhouette seminude accosciate, credo che sia sulla strada buona; e ugualmente, se sente un fiume sul quale scen-

dona barba dipinta di giallo e nero, se sente un sapore di pane, un tocco di dita, un'ombra di cavallo.

Dopo, compri libri di solfeggio e un frac e, per favore, non canti nel naso e lasci in pace Schumann.

Istruzioni-esempio come aver paura

In un paesello della Scozia vendono libri con una pagina in bianco aperta fra le pagine del volume. Se un lettore, mentre scorre le tre del pomeriggio, apre il libro alla pagina bianca, muore.

Nella piazza del Quirinale a Roma c'è un punto che conoscevano gli iniziati fino al secolo XIX, e dal quale, con la luna piena, si vedono lentamente muoversi le statue dei Maseuri che lottano con i loro cavalli imbezillati.

Ad Amalfi, alla fine della costiera, c'è un lungomare che entra nel mare e nella notte. Si sente latrare un cane, ma più in là dell'ultimo lampione.

Un signore sta stendendo pasta dentifricia sullo squallido. Improvvisamente vede, distesa sulla schiena, una minuta figura di donna fatta di corallo o forse di mollica di pane dipinta.

Aperto l'armadio per prendere una camicia, cade un vecchio calendario che si disfa, si sfoglia, coprendo la stoffa bianca con tante sudice farfalle di carta.

Si sa di un commesso viaggiatore al quale incomincia a dolere il polso sinistro, proprio sotto il cinturino dell'orologio. Quando si strappò l'orologio gli uscì sangue: la ferita recava le impronte di denti molto sottili.

Il medico finisce di visitarti e ci tranquillizza. La sua voce grave e cordiale precede la medicina la cui ricetta scrive ora, seduto al suo tavolo. Di tanto in tanto solleva la testa e sorride rassicurandoci. Non è grave. In una settimana staremo bene. Ci abbandoniamo nella nostra poltrona felici, guardando distrattamente intorno a noi. Improvvisamente, sotto il tavolo, vediamo le gambe del medico. S'è tirato su i pantaloni fino alle cosce e porta calze da donna.

Istruzioni per salire una scala.

Nessuno avrà trascurato di osservare che frequentemente il suolo si piega in maniera tale che una parte sale ad angolo retto con il piano del suolo, e poi la parte che segue si colloca parallela a tale piano, per lasciarvi poi il passo a una nuova perpendicolare, condotta che si ripete in spirale o in linea retta fino ad altezze estremamente variabili. Abbassandosi e mettendo la mano sinistra su una delle parti verticali e la destra nell'orizzontale corrispondente si è in momentaneo possesso di un gradino o scalino. Ciascuno di questi scalini, formati come si vede da due elementi, si situa un tanto più in alto e più avanti del precedente, principio che dà senso alla scala, giacchè qualsivoglia altra combinazione produrrebbe forme più belle o pittoresche, ma incapaci assolutamente di trasferire da un pianoterra a un primo piano.

Le scale si salgono di fronte, poichè da dietro o di fianco risultano particolarmente scomode. La posizione naturale consiste nel mantenersi in piedi, le braccia abbandonate senza sforzo, la testa eretta, benchè non tanto da non dar modo agli occhi di vedere gli scalini immediatamente superiori a quello che si sta salendo, e respirando lentamente e regolarmente. Per salire su una scala si incomincia col sollevare quella parte del corpo situata a destra in basso: ricoperta quasi sempre di cuoio o in camoscio e che, salvo eccezioni, entra esattamente sullo scalino. Posta sul primo gradino detta parte, che per brevità chiameremo piede, si raccoglie la parte equivalente sulla sinistra (chiamata anche piede, ma che non va confusa con il piede prima citato), e portamola all'altezza del piede, che gli si fa seguire fino a collocarla sul secondo gradino, con che su questo si riposerà il piede, e nel primo riposerà il piede. (I primi gradini sono sempre i più difficili, fino all'acquisizione del coordinamento necessario. La coincidenza dei nomi tra piede e piede rende difficile la spiegazione. Si faccia attenzione in special modo a non sollevare nello stesso tempo il piede e il piede.)

Arrivando in questo modo al secondo scalino basta ripetere, alternandoli, i movimenti fino a trovarsi alla fine della scala. Da questa si esce facilmente con un leggero colpo di tallone che la fissa al suo posto, dal quale non si muoverà fino al momento del riposo.

Preambolo alle istruzioni per caricare l'orologio

Pensa a questo: quando ti regalano un orologio ti regalano un piccolo inferno fiorito, una catena di rose, una falce d'oro: non ti danno solo un orologio, che ti faccia molto felice, e speriamo che ti duri perchè è una buona marca, svizzero con ancora e rubini: non ti regalano solo questo minuscolo scarpellino che si attaccherà al tuo polso e passerà con te. Ti regalano — non lo sanno, il terribile è che non lo sanno — ti regalano un nuovo pezzo fragile e precario di te stesso, qualcosa che è tuo, ma che non è il tuo corpo, che bisogna che ti attacchi al tuo corpo con il tuo cinturino, come un braccino disperato attaccato al tuo polso. Ti regalano la necessità di dargli ogni giorno la carica, l'obbligo di caricarlo perchè continui a essere un orologio: ti regalano l'ossessione di osservare l'ora esatta nelle vetrine delle gioiellerie, il segnale orario della radio, il servizio telefonico dell'ora precisa. Ti regalano la paura di perderlo, che te lo rubino, che ti cada in terra e si rompa. Ti regalano la sua marca e la sicurezza che è una marca migliore delle altre. Ti regalano la tendenza a comperare un orologio e tutti gli altri orologi. Non ti regalano un orologio, sei tu il regalato, tu vieni offerto per il compleanno dell'orologio.

Istruzioni per caricare l'orologio

Là in fondo c'è la morte, ma lei non abbia paura. Afferra l'orologio con una mano, prenda tra due dita la rotellina della carica, la giri dolcemente. Adesso si apre un'altra scadenza: gli alberi distendono le loro foglie, le barche corrono sparse, il tempo come un ventaglio si va riempiendo di se stesso e da esso escono l'aria, le

brezze della terra, l'ombra di una donna, il profumo del pane.

Che vuole ancora? Che vuole ancora? Lo metta subito al suo posto, lo lasci battere in libertà, ogni cosa che può raggiungere e venne dimenticata va corrodendo le vene dell'orologio, incancrenendo il freddo sangue dei suoi piccoli rubini. E là in fondo sta la morte se noi corriamo e arriviamo prima e comprendiamo che ormai non importa più.

Occupazioni meravigliose

Che meravigliosa occupazione è quella di staccare una zampa a un ragno, metterla in una busta, scriverci Signor Ministro degli Affari Esteri, aggiungere l'indirizzo, scendere saltellando le scale, imbucare la lettera nella cassetta dell'angolo.

Che meravigliosa occupazione andar camminando per il *bulevar Arago* contando gli alberi, e ogni cinque ippocastani fermarsi un momento su di un piede solo e aspettare che qualcuno guardi, e allora emettere un grido acuto e breve, e girare come una trottola, con le braccia ben allargate, in maniera identica a quella dell'uccello *calay* che si lamenta sugli alberi del nord argentino.

Che meravigliosa occupazione entrare in un caffè e chiedere zucchero, ancora zucchero, tre o quattro volte zucchero, e formare un monticello nel centro del tavolo, mentre dietro il banco e sotto le ginocche bianche l'ira aumenta, e, esattamente nel mezzo del monte di zucchero, sputare dolcemente, e seguire la discesa del piccolo ghiacciolo di saliva, sentire il rumore di pietre rosse che lo accompagnano, e che nasce nelle gole contratte di cinque sfaccendati e del padrone, uomo di specchiata onestà.

Che meravigliosa occupazione prendere l'omnibus, scendere davanti al ministero, farsi strada a colpi di buste affrancate, lasciarsi indietro l'ultimo segretario e entrare, fermo e serio nel grande ufficio pieno di specchi, esattamente nel momento in cui un usciere vestito di blu consegna al Ministro una lettera, e vederlo aprire la busta con un tagliacarte antico, infilare le dita delicate e tirar

fuori la zampa di ragno, sostare a guardarlo, e allora imitare il ronzio di una mosca e vedere come il Ministro impallidisce, vuol gettare via la zampa di ragno ma non può, rimane prigioniero della zampa, allora voltargli le spalle e uscire frischiettando, annunciare nei corridoi le dimissioni del Ministro, e sapere che il giorno dopo le truppe nemiche entreranno in città e sarà un giovedì di un mese dispari di un anno bisestile.

Tema per un arazzo

Il generale ha solo ottanta uomini e il nemico cinquemila. Sotto la sua tenda il generale bestemmia e piange. A questo punto scrive un ispirato proclama che piccioni viaggiatori spargono nell'accampamento nemico. Duecento fanti passano al generale. Segue una scaramuccia che il generale vince facilmente e due reggimenti passano dalla sua parte. Tre giorni dopo il nemico ha solo ottanta uomini e il generale cinquemila. Allora il generale scrive un altro proclama e settantanove uomini passano alla sua parte. Resta solo un nemico circondato dall'esercito del generale, che aspetta in silenzio. Trascorre la notte e il nemico non è passato dalla sua parte. Il generale bestemmia e piange sotto la sua tenda. All'alba il nemico sguaina lentamente la spada e avanza verso la tenda del generale. Entra e lo guarda. L'esercito del generale si sbanda. Sorge il sole.

Racconto senza morale

Un uomo vendeva gridi e parole e gli andava bene anche se trovava molte persone che discutevano i prezzi e sollecitavano sconti. L'uomo cedeva quasi sempre cosicché poté vendere molti gridi di venditori ambulanti, alcuni sospiri che gli comperavano signori benestanti, e parole d'ordine, slogan, intestazioni e false arguzie.

Finalmente l'uomo seppe che era arrivata l'ora e chiese udienza al tirannello del paese, che somigliava a tutti i suoi colleghi e che lo ricevette circondato di generali, segretarie e tazze di caffè.

— Vengo a venderle le sue ultime parole — disse l'uomo — Sono molto importanti perchè a lei non riuscirebbe mai a dirle sul momento, e che però le convenga dire in quella dura occasione per formarsi facilmente una figura storica retrospettiva.

— Mi traduca quello che dice — comandò il tirannello al suo interprete.

— Parla in argentino, Eccellenza.

— In argentino? E perchè non capisco niente?

— Lei ha capito molto bene — disse l'uomo — Ripeto che vengo a venderle le sue ultime parole.

Il tirannello si alzò in piedi come si fa in genere in queste circostanze e reprimendo un tremito comandò che arrestassero l'uomo e che lo mettessero nelle prigioni speciali che ci sono sempre in quegli ambienti governativi.

— E' un peccato — disse l'uomo mentre lo portavano via — Certamente lei vorrà dire le sue ultime parole quando arrivi il momento, e sarebbe necessario che lo dicesse per farsi una figura storica retrospettiva. Quello che volevo venderle è ciò che lei vorrebbe dire, poichè non vuole impazire prima queste parole, quando arriverà il momento in cui vorranno uscire per la prima volta, lei non potrà dirle, naturalmente.

— Perchè non potrà dirle se sono proprio quelle che vorrò dire? — domandò il tirannello già di fronte a una nuova tazz di caffè.

— Perchè la paura glielo impedirà — disse tranquillamente l'uomo. — Starà con una corda al collo, in camicia tremando di terrore e di freddo. Le batteranno i denti e non potrà articolare parola. Il boia e i suoi assistenti, fra i quali vi saranno alcuni di questi signori, aspetteranno per decoro un paio di minuti, ma quando dalla sua bocca uscirà solo un gemito spezzato da singhiozzi e suppliche di perdono (perchè questo lo articolerà senza sforzo), si spozientiranno e lo impiocheranno.

Molto indignati gli assistenti, e in special modo i generali, circondarono il tirannello chiedendogli di far immediatamente fucilare l'uomo. Ma il tirannello, che era pallido come la morte, li scacciò a spintoni e si chiuse con l'uomo per comperargli le sue ultime parole.

Irritanti generali e segretari, umiliarissimi per il trattamento ricevuto, prepararono una ribellione e la mattina seguente arrestarono il tirannello mentre mangiava uva sotto il pergolato preferito. Perché non potesse dire le sue ultime parole lo ammazzarono all'istante con un colpo solo. Poi si misero a cercare l'uomo che era scomparso dal palazzo del governo e non tardarono a trovarlo, perché stava passeggiando per il mercato vendendo annunci a certi saltimbanchi. Mettendolo su di un carro cellulare lo portarono alla fortezza e lo torturarono affinché rivelasse quali avrebbero potuto essere le ultime parole del tirannello. Poiché non poterono strappargli la confessione lo uccisero a calci.

I venditori ambulanti che gli avevano comprato i gridi continuarono a gridarli sugli angoli e uno di questi gridi servì più tardi come segnale alla rivoluzione che fece piazza pulita dei generali e dei segretari. Alcuni di loro prima di morire, pensarono confusamente che in realtà quella era stata una oscura catena di confusioni, e che le parole e i gridi erano cose che a rigore si possono vendere ma non comprare, benché sembri assurdo.

Impunitidirono tutti, il tirannello, l'uomo, i generali e i segretari, ma i gridi ragionavano ancora di tanto in tanto agli angoli delle strade.

Viaggi

Quando i *famas* viaggiano, se devono pernottare in una città, i loro usi sono i seguenti: un *fama* va in albergo e si informa accuratamente dei prezzi della qualità delle lenzuola e del colore dei tappeti. Il secondo si trasferisce al commissariato ed elabora una dichiarazione dove denuncia i mobili e gli immobili dei tre, così come l'inventario delle loro valigie. Il terzo *fama* va all'ospedale e copia la lista dei medici di guardia e le loro specializzazioni.

Terminate tali incombenze, i viaggiatori si riuniscono nella maggiore piazza della città, si scambiano le loro osservazioni, entrano in un caffè a bere un aperitivo. Ma prima si prendono per mano e girano in tondo. Questa danza è denominata « allegria dei *famas* ».

Quando i *cronopios* sono in viaggio trovano gli alberghi pieni, i treni che sono già partiti, piove a dirotto, i tassi rifiutano di trasportarli o gli fanno pagare prezzi altissimi. I *cronopios* non si perdono d'animo perché credano fermamente che queste cose succedano a tutti, e all'ora di andare a letto si dicono l'un l'altro: « Che bella città, che bellissima città ». E sognano tutta la notte che nella città ci sono grandi feste alle quali sono invitati. Il giorno dopo si alzano contentissimi, e così è come viaggiano i *cronopios*.

Le speranze, sedentarie, si fanno viaggiare dalle cose e dagli uomini, e sono come le statue che devi andare a vedere perché esse non si scomodano.

Conservazione dei ricordi

I *famas* per conservare i loro ricordi si regolano per l'imbalsamazione nella seguente forma: dopo aver fissato il ricordo con tutti i particolari, lo avvolgono dalla testa ai piedi in un lenzuolo nero e lo collocano dritto contro la parete della sala grande con un cartellino che dice: « Gita a Quilmes » oppure « Frank Sinatra ».

I *cronopios* al contrario, questi esseri disordinati e tiepidi, lasciano i ricordi liberi per la casa, tra allegre grida, e essi ci camminano in mezzo, e quando ne passa uno correndo, lo accarezzano dolcemente e gli dicono: « Badate di non cadere » e anche « Fate attenzione ai gradini ». E' per questo che le case dei *famas* sono ordinate e silenziose mentre in quelle dei *cronopios* regna sempre una grande confusione e sbattono le porte. I vicini si arrabbiano sempre con i *cronopios* e i *famas* scuotono la testa con comprensione e vanno a vedere se le etichette sono tutte al loro posto.

Orologi

Un *fama* aveva un orologio da parete e ogni settimana lo caricava con grande attenzione. Un *cronopio* passando e vedendolo si mise a ridere, tornò a casa

e inventò un orologio-carciofo o *carciofo selvatico*, che dir si voglia.

L'orologio carciofo di questo *cronopio* era un carciofo di gran qualità, ficcato per il gambo in un buco della parete. Le numerose foglie del carciofo segnano oltre all'ora presente anche le altre ore, di modo che il *cronopio* non fa altro che staccare una foglia e sa già l'ora. Poiché le va staccando dalla sinistra alla destra, la foglia dà sempre l'ora giusta, e ogni giorno il *cronopio* comincia a staccare un nuovo giro di foglie.

Arrivando al cuore, il tempo non può più venir calcolato e nell'infinità rosa-violetta del centro il *cronopio* trova una grande contentezza, allora se la mangia condita con l'olio, l'aceto e il sale, e mette un nuovo orologio nel buco.

La colazione

Non senza lavoro un *cronopio* arrivò a stabilire un termometro di vita. Qualcosa tra il termometro e il topometro, tra uno schedario e un curriculum vitae.

Per esempio, un *cronopio* riceveva nella sua casa un *fama*, una speranza e un professore di lingue. Applicando la sua scoperta stabilì che il *fama* era *infra-vita*, la speranza *para-vita*, il professore di lingue *inter-vita*. Quanto al *cronopio* stesso, si considera leggermente *super-vita* ma più per poesia che per verità.

All'ora di colazione questo *cronopio* godeva di sentir parlare i suoi commensali, perché tutti pensavano di rifarsi alla stessa cosa, ma non era così. L'*inter-vita* trattava di astrazioni tali come spirito e coscienza, che la *para-vita* ascoltava come chi ascolta piovere — compito delicato. — Certamente la *infra-vita* chiedeva ad ogni momento formaggio grattugiato, e la *super-vita* tagliava il pollo in quarantadue movimenti, metodo Stanley-Fitzsimmons. Al dolce, le vite si salutavano e tornavano alle loro occupazioni e sulla tavola restavano soltanto piccoli pezzi sparsi della morte.

Fazzoletti

Un *fama* è molto ricco e ha una domestica. Questo *fama* usa un fazzoletto e lo butta nel cestino della carta. Ne usa un altro e lo butta nel cestino. Butta nel cestino tutti i fazzoletti usati.

Quando gli finiscono ne compra un'altra scatola.

La domestica raccoglie i fazzoletti e li conserva per sé. Poiché è molto sorpresa per il comportamento del *fama* un giorno, non potendo più contenersi, chiede: i fazzoletti sono da buttar via?

— Grande idiota — dice il *fama* — non avevi che da chiedermelo. Da ora in avanti laverai i miei fazzoletti e io risparmierò denaro.

Filantropia

I *famas* sono capaci di gesti di grande generosità come per esempio quando quel *fama* trova una povera speranza caduta ai piedi di una palma di cocco e raccogliendola nella sua automobile, la porta a casa sua e si preoccupa di nutrirla e offrirle svaghi fino a quando la speranza acquista forza e tenta di salire ancora sulla palma. Il *fama* si sente molto buono dopo questo gesto e, in realtà, è molto buono solo che non gli viene in mente che entro alcuni giorni la speranza cadrà un'altra volta dalla palma di cocco. Allora, mentre la speranza è di nuovo caduta ai piedi della palma, questo *fama* nel suo club si sente molto buono e pensa alla maniera in cui aiutò la povera speranza quando la trovò caduta.

I *croonopios* non son generosi per principio. Passano vicino alle cose più commoventi, come ad esempio una povera speranza che non sa legarsi la scarpa e si lamenta sul bordo del sentiero.

Questi *croonopios* non guardano neppure la speranza occupatissimi a seguire con lo sguardo un accidente di niente. Con esseri siffatti non si può esercitare coerentemente la beneficenza, per questo nelle società filantropiche le autorità sono tutti *famas* e la bibliotecaria è una speranza. Dai loro posti i *famas* aiutano moltissimo i *croonopios* che se ne fregano.

Il canto dei cronopios

Quando i *cronopios* cantano le loro canzoni preferite, si entusiasmano in maniera tale che frequentemente si lasciano investire da camionis e ciclisti, cascano dalla finestra e perdono ciò che portano in tasca e perfino al conto dei giorni.

Quando un *cronopio* canta, le speranze e i *famas* accorrono ad ascoltarlo benché non comprendano molto il loro rapimento e in generale si mostrino un poco scandalizzati. Nel cruscio il *cronopio* solleva le sue braccine come volesse sostenere il sole, come se il cielo fosse un vassoio e il sole la testa del Battista, in maniera che la canzone del *cronopio* è Salomè nuda, che balla per i *famas* e le speranze che stanno lì a bocca spalancata chiedendosi se il signor curato, se il decoro. Ma poiché in fondo sono buoni (i *famas* sono buoni e le speranze sceme) finiscono per applaudire il *cronopio* che ritorna in sé brevemente, guarda in giro e si mette anch'egli ad applaudire, poveretto.

Storia

Un piccolo *cronopio* cercava la chiave della porta di casa nel tavolino da notte; il tavolino da notte nella stanza da letto; la stanza da letto nella casa; la casa nella strada. Qui si fermava il *cronopio*, poiché per uscire nella strada gli serviva la chiave della porta.

La cucchiata stretta

Un *fama* scoprì che la virtù era un microbo rotondo e pieno di zampe. Sull'istante fece bere a sua suocera una grande cucchiata di virtù. Il risultato fu orribile: questa signora rinunciò ai suoi commenti mordaci, fondò un club per la protezione degli alpinisti dispersi, e nel giro di due mesi si portò in maniera così esemplare che i difetti di sua figlia, fin'allora passati inavvertiti, ebbero un rilievo di primo piano con grande meraviglia e stu-

pefazione del *fama*. Egli non trovò altro rimedio che dare anche a sua moglie una cucchiainata di virtù e la donna lo abbandonò quella sera stessa trovandolo rozzo e insignificante e completamente diverso dai prototipi morali che pullulavano riluttanti davanti ai suoi occhi.

Il *fama* ci pensò a lungo e alla fine bevve una bottiglia intera di virtù, ma continua a vivere solo e triste. Quando per la strada incrocia sua moglie o sua suocera, si salutano rispettosamente da lontano. Non arrischiavano neanche di parlarsi, tanta è la loro rispettiva perfezione e la paura che hanno di contaminarsi.

La foto riuscì messa

Un *cronopio* fa per aprire la porta di casa e mette la mano nella tasca per prendere la chiave, ma viene fuori una scatola di fiammiferi, allora questo *cronopio* si affligge molto e comincia a pensare che se invece della chiave trova i fiammiferi, sarebbe orribile se il mondo si fosse spostato di colpo e magari, se i fiammiferi stanno al posto della chiave, può succedere che trovi il portafogli pieno di fiammiferi, la zuccheriera piena di soldi, e il piano pieno di zucchero, e la guida del telefono piena di musica, e l'armadio pieno di abbonati, il letto pieno di vestiti, i fiorai pieni di lenzuola, i tranvai pieni di rose, i campi pieni di tranvai. E' così che questo *cronopio* si affligge in modo orribile e corre a guardarsi nello specchio, però lo specchio è un poco inclinato allora ciò che vede è il portaombrelli dell'ingresso e le sue supposizioni vengono confermate e scoppiò in singhiozzi, cade in ginocchio giungendo le mani non sa perché. I *famas* vicini accorrono per consolarlo, vengono anche le speranze, ma passano ore prima che il *cronopio* esca dalla sua disperazione e accetti una tazza di tè, che osserva ed esamina molto prima di bere, non vada a succedere che invece di una tazza di tè sia un formicaio o un libro di Samuel Smiles.

(Traduzione di ANNA SCRIBONI)

Lettere di Hermann Broch a Willa Muir

La persuasione comune secondo la quale gli epistolari, chiarendo atteggiamenti esteriori ed interiori della vita di uno scrittore, concorrono all'interpretazione della nascita, dello sviluppo e significato delle sue opere, sembra trovare conferma anche nelle lettere scritte da Hermann Broch a Willa Muir. Dettate inizialmente dalla necessità di una « spiegazione tecnica » dovuta dall'autore viennese alla traduttrice inglese, esse assumono l'ampiezza di una sorta di commento all'opera, in cui sono trattati i grandi problemi che assillano Broch in questo periodo: che va dal 1931-32 al lontano 1940. Le componenti dell'estetica e dell'etica, dunque, relative alla « nuova » opera d'arte e al dovere dell'artista nell'epoca moderna, vi ricorrono, si rincorrono, si intersecano, si integrano, si completano, perché Hermann Broch, come ogni artista autentico, non può scindere i problemi estetici da quelli etici. Le idee morali sono comprensive non solo degli atteggiamenti verso la vita, bensì anche di quelli riguardanti l'arte.

La più parte di queste lettere appartengono agli anni 1931-1932, il periodo de « I Sonnenhall », ma nel loro insieme coprono un decennio, forse tra i più drammatici della storia di quest'ultimo secolo: di cui non di rado indagano gli eventi, li anticipano, li prevedono con precisione matematica: la scienza in cui Broch spese molti anni della sua vita.

Nacque in un milieu mercantile-industriale, e ancor prima della nascita fu destinato all'industria paterna, ma non mancò di frequentare le scuole normali, e più tardi di tendere a laurearsi professore di matematica. Quando le fabbriche paterne lo sottrassero agli studi universitari, per fare di lui un capitano d'industria, « continuò a lavorare » — come scrive — « anche nel campo della matematica e delle filosofie »: tuttavia, solo nel 1927, dopo la vendita delle officine del padre, potette interamente dedicarsi ai suoi studi, alla letteratura.

Quando da Vienna inviò a Willa Muir la prima lettera dell'epistolario, erano trascorsi ormai già quattro anni di completa dedizione al lavoro nuovo; anni ancora sereni, anni che non ancora denunciavano una situazione personale che si fa oggettiva, universale per gli avvenimenti che si succedono.

MARIO DEVENA

Vienna, 1 - Gonzagagasse 7
21 giugno 1931

Pregiatissima e gentile Signora,

Ho una pessima coscienza per non aver risposto ancora alle sue parole; ma, in verità, avevo sperato di accludere alla risposta anche la prima parte dell'*Huguenau*.

Che lei però terminasse l'*Esch* tanto rapidamente, non potevo immaginarlo; debbo pregarla di scusarmi, quindi se sarò costretto a farla attendere ancora qualche giorno. Il ritardo è da imputare al fatto che « I Sonnambuli », originariamente, furono concepiti come romanzo in un solo volume, così come appariranno ora nell'edizione inglese, con una terza parte trattata al modo di un breve epilogo. L'edizione tedesca in tre volumi ha richiesto una trasformazione (1) della struttura: trasformazione che doveva essere prevista anche

per l'Esch; può ben immaginare dunque quanto questo lavoro sia stato minuzioso e difficile. Ora ci sono, però, e spero anche di essersi riuscito. La prima metà del lavoro la invierò nella prossima settimana.

Mi rende sinceramente felice quanto scrive sul l'Esch; comunque, il confronto con Joyce è troppo lusinghiero, e da respingere.

Io affermo solo che se avessi conosciuto l'*Ulysses* prima di scrivere « I Sonnambuli », questi non sarebbero stati scritti perché considero l'*Ulysses* la realizzazione completa di ciò che è possibile esprimere in un romanzo. Tutto quello che nei miei libri ho sempre tenuto in massimo conto, « scrivere sotto la pelle », lo ritrovo interamente realizzato in Joyce; e sono persuaso che la letteratura, per quanto possa mai continuare a rimanere espressione della vita moderna, si sottermerà sempre più all'influenza joyciana. Se sia consentito ancora di creare mezzi personali di espressione, è problema arduo per chiunque scriva; se io stesso vi sia riuscito, non m'è dato stabilire; in ogni caso, con la migliore volontà, non sono nella condizione di giudicare (2), sebbene lo facessi volentieri, le mie capacità espressive superiori a quelle di Joyce. Comunque, pur standovi questa limitazione, l'*Huguenot*, sotto certi aspetti, è una possibilità di nuove forme di espressione; ed io sono ansiosissimo di conoscere quello che lei, pregiatissima e gentile Signora, ne ne dirà. Intanto tutto, però, sarò felice, quando potrò affidarle il mio nuovo libro di Joyce (3), che contiene una teoria del romanzo abbastanza ampia e una filosofia delle forme di espressione.

Vienna I - Gonzagaplatz 7
19 luglio 1931

Pregiatissima e gentile Signora,

Le sue parole mi hanno procurato una gioia inimmaginabile, ed io non potrò mai ringraziarla abbastanza. No, non perché loda « I Sonnambuli » — sebbene nes-

suno manchi tanto di vanità da non calleggiarsi di una lode — ma perché mi confermo sempre di nuovo nella persuasione che lei sa ciò a cui tendo nei romanzi, e che sono quindi alquanto riuscito ad esprimere le mie intenzioni.

Ad ogni modo, debbo contraddirla su Joyce. Potrei quasi sostenere che quanto è risultante spirituale traduce una funzione dell'epoca, esiste cioè una logica dei fatti al di sopra del personale e del soggettivo, e l'evoluzione spirituale ne è chiaramente determinata: intorno al 1820 «doveva» essere inventata la locomotiva, intorno al 1890 «doveva» essere inventata l'automobile. Nella scienza ritrovo tutto quanto più chiaramente, perché sono un matematico, ma non accade diversamente nella letteratura. Quello che qui distingue Joyce, e il fatto che ha anticipato di circa vent'anni la logica interiore dell'evoluzione, cosa che ad un tempo costituisce la sua tragedia, perché, dopo vent'anni, corre il rischio di essere considerato un semplice precursore, mentre il successo toccherà a un Mezzogiorno. In Arte, precorrere un'evoluzione è quasi sempre tragico: «I Sonnambuli», invece, sono una faccenda di gran lunga meno tragica: al più precedono questa evoluzione di due anni, e da sperare quindi che giungano al successo, mentre il loro autore è in vita.

Comunque stiano le cose, mi conferma che qui «i sonnambuli» per la strada giurati, ed io le sono grato. C'è molta fatica nei libri, e sono sempre più in ansia per quanto mi dirà dell'Huguenot, i cui contrappunti in sé e rispetto ai primi due volumi, sono piuttosto complessi e rappresentano quasi un rischio.

Le invio la continuazione fino a pagina 117; vi aggiungo un foglio con piccole correzioni, fino a pagina 50, e spero che tutto sia chiaro. La prego di acclararmi e di credere che, da oggi in avanti, non vi saranno altre correzioni.

Mi permetto di inviarle anche il libro del mio amico Robert Musil, «L'uomo senza qualità». Debbo confidarle che trovo il metodo di Musil singolarissimo; e per così dire, il corrispondente razionale di Joyce e del

sua metodo; ma per la verità vedo poche prospettive di sviluppo poetico in esso. Naturalmente, potrei motivare la mia asserzione. Malgrado tutto, però, è un libro (4) molto significativo, e credo dovrebbe interessarlo. Auguro sinceramente a Musil di essere scoperto in Inghilterra, e innanzi tutto perché lo merita.

3 agosto 1931

Non mi vizi troppo, gentile Signorità!

Ogni sua lettera mi porta una gioia indicibile, e come se non bastasse, ricevuto anche il suo libro (5), m'è appena giunto.

Che per lei abbia investito « esitando » è giusto, evidentemente ha sentito che è come un attentato all'Huguenau, e che sarà pertanto colpa di tutti i futuri ritardi dell'Huguenau: sebbene dunque io la ringrazio, e sebbene lo faccia con tutto il cuore, l'Huguenau non la ringrazia.

Le è grato, inteco, delle parole buone e della benevola comprensione che gli dimostra. Non occorre le descriva la sincerità della mia soddisfazione, dato che questo « bambino » in qualche modo mi sta molto a cuore. E molto volentieri, in verità, lo racconterei del principio informativo dell'intera trilogia e dell'Huguenau, ma non voglio privarmi del piacere e della gioia che sia lei stessa a scoprire quello a cui tendeva: essere così « scoperto » è la gioia più vera per un autore. Una sola cosa vorrei « dire: s'intende che la « disgregazione » presenta la chiave razionale e intellettuale dell'intera struttura, e costituisce inoltre — lo dico con la massima oggettività e indubbiamente senza presunzione, perché in materia sono abbastanza versato —: costituire lo schema di una nuova filosofia della storia. Ora, mi si potrebbe obiettare che quest'ultima non ha nessuna attinenza con il romanzo, ma io sentirei di contraddire:

1) A parer mio, la filosofia della storia e tanti altri interessi, in seguito alla matematizzazione della scienza

vera e propria, cominciano a separarsi dal campo scientifico; quindi, per il bisogno metafisico dell'uomo, questi interessi dovranno essere collocati altrove, e saranno in futuro il romanzo nuovo, la nuova forma del romanzo. Sembra, e tante ragioni lo confermano, che il polistoricismo, che fino ad oggi sembrava essere riservata alla filosofia scientifica, sia diventato di dominio del romanzo.

2) La polistoricizzazione del romanzo ovunque ha progressato — Joyce, Gide, Thomas Mann, in ultimo Huxley — Ma, ad eccezione di Joyce, questa « scienza di romanzo » mancano di una precisa idea della scienza: tentano di immettere nel romanzo « elementi di erudizione »; la scienza per loro è come un blocco di cristallo dal quale staccano questo o quel pezzetto, per poi guarirne il loro racconto in passi per lo più fuori di luogo, o per conferire a una figura del romanzo l'aspetto di scienziato. Anche il mio amico Musil, sebbene abbia il vantaggio di possedere una intelligenza scientifica ed esercitata, non può essere assolto da questo rimprovero. Al contrario, lo tento — e questo soprattutto rappresenta quel « rischio » di cui le parlai — tento di immettere nel romanzo scienza viva, intendo cioè scienza produttiva (con la restrizione che con l'Esch non si tratta più di scienza pura): da una parte, rendendola immanente all'azione e ai personaggi, che più nulla hanno da vedere con « l'erudizione », e mancano quindi di quegli orribili discorsi intellettualistici; d'altra parte, esprimendola con crudezza, appunto senza che diventi compitivo di un discorso. Che « la disgregazione » sia in un certo senso rapportata all'io della ragazza « dell'Esercizio della Salvezza », e quindi una concessione, però diventa legittima nell'architettura interna di tutti e tre i volumi — ma di questo, come già detto, più in là.

3) Qualcosa di autobiografico, infine: i miei lavori scientifici lontano su ricerche matematiche, e queste per il momento mi sembrano l'elemento più importante e produttivo. Dato che anch'io però sono solo un essere umano, e che quindi « miei bisogni metafisici » fanno domare poco quanto quelli di chiunque altro, e poiché non sono nemmeno tanto giovane da avere di-

naot a me tempo sufficiente anche per la mia filosofia « non scientifica » — forse, se invecchiavo molto molto! — il mondo avrebbe subito una deformazione o sarebbe accaduto qualcosa altro di orribile, se non avessi considerato a fondo tali temi. Anche da questo lato, dunque, dovevo pervenire (6) a quel « rischio ».

Ma basta con me. Scusi questo profluvio di parole, per cui ho trascurato la cosa più importante: ringraziare Mr. Muir per il suo progetto e per il prossimo saggio. Naturalmente, ne sono entusiasta, perché è un grande onore per me, e perché « I Sonnambuli » hanno bisogno di una introduzione affettuosa che li renda accessibili al pubblico.

Quanto scrive del pubblico inglese non è certo bello; tuttavia, credo che sopravvaluterebbe moltissimo il pubblico continentale, se lo considerasse diverso dall'inglese. E tutto sommato non deve nemmeno essere diverso, altrimenti contraddirebbe la mia filosofia della storia; e io preferirei che « I Sonnambuli » non fossero compresi, piuttosto che la mia teoria incominciasse a vacillare!!

*Baden presso Vienna, Helenenstrasse 8
20 ottobre 1934*

Willa Carlizima!

da mesi voglio scriverle, dovrei scriverle, ma è da mesi che sono avvolto in una sterile paralisi, tremenda. Inoltre, Anja (7) le ha parlato tanto male di me, e a me tanto bene di lei, che tutt'e due potevamo farci un'idea l'una dell'altra. E non solo sono lieto e grato che lei sia stata così buona e cara con Anja, ma anche lieto che ora conosco tanto della sua vita lei e esattamente come la immaginavo. Sì, e poi non le ho scritto anche perché ha trovato « gradevole » la mia bella poesia « Ti amo, non so » (8). Per punirla gliene invio altre oggi stesso. Per punirla, ma anche dimostrarle gratitudine, perché lei e Edwin tradurranno « L'Incognita »: per me è una grande gioia.

E ora sciamonte di quella pocalisi. Chi resta in una triste condizione, si dovrebbe rincamiciare in un angolo buio, senza molestare il suo prossimo con lamentele; e per questo tacevo. Ma tacevo anche perché avevo la chiara sensazione che quasi non sarei riuscito a farmi comprendere. In primo luogo, perché la crisi nella quale mi sono ritrovato, e che forse si continua tuttora, era una crisi della vecchiaia, dunque per lei ancora troppo lontana; in secondo luogo, perché noi qui, al confronto con loro, siamo certamente invecchiati in anticipo di una generazione, sebbene il periodo in cui siamo entrati sia forse più nuova — non mi riferisco al fascismo! Ad ogni modo, viviamo in atmosfere del tutto diverse: da loro l'arte ha ancora il valore di una realtà, che è in senso platonico, per loro esiste ancora qualcosa come l'eternità, forse non molto significativa, comunque una eternità con la quale si può vivere. *E l'uomo vive solo dell'eternità*, e vive solo della *dedizione*, della dedizione a qualcosa che valga tale dedizione, dunque della dedizione all'Infinito, perché solo questo, per quanto sia da comprendere, è sufficientemente assoluto da poter pretendere dedizione. Noi invece già sentiamo che per lungo tempo qui non esisterà né Devozione, né Infinito. Sebbene ogni fascismo si sforzi spasmodicamente per conservare la vita vecchia allora e per crearne altre come di risarcimento in luogo della dedizione, noi qui già avvertiamo che il grande rivolgimento, che da venti anni sentivo in tutte le membra, oggi è veramente in atto, e che incomincia la marcia attraverso il niente.

Un intorno: la temuta prossima guerra, di cui tutti parliamo, e a noi molto più vicina che a loro, non solo perché siamo toccati direttamente dagli eventi tedeschi, ma anche perché prendemmo direttamente parte alla sparatoria del febbraio e del luglio. Sì, questa è solo politica, ma siamo entrati in uno stadio in cui non può più dirsi « solo » politica, perché da essa si diparte l'alto mortale che trasforma qualsiasi altro valore in un macchiato di fredda cenere. Arte! Poesia! Quasi non le distinguo più e se, ciò nonostante, volessi connettere valore a loro e alla Conoscenza, dovrei avvicinarli a queste categorie con preteso così sovrumane, da rite-

nere le mie forze insufficienti per soddisfare tale pretesa. Né più, né meno si tratterebbe dunque di rimettere nuovamente l'uomo alla ricerca dell'Infinito e dell'Eterno, perché ci si possa poi dare alla Devozione; ma queste sono già pretese della religione, non più della poesia, sì, nemmeno della filosofia. E dalla megalomania bisogna trattenersi.

Rammenti che già le esposi pensieri simili, quando era mia ospite nella Gonzagagasse. E fu bello. Aveva un'espressione di incredulità, allora, e probabilmente nemmeno oggi mi crederà del tutto. Può darsi, però, che abbia interamente ragione e, s'intende, me lo auguro in segreto. Ad ogni modo, mi sono ritirato in questa solitudine: una solitudine assoluta che, se da Vienna mi dessero in qualche modo fastidi, moterò subito con l'altra di un paesino tirolese, e in questo isolamento conto di vincere il mio orrivo letargico, di ritrovare chiarezza in me stesso, e anche una possibilità precisa di lavoro.

Beh, ora sa tutto tranne che a Vienna non resistevo più né psichicamente, né fisicamente.

C/o American Express Company New York
9 dicembre 1938

Mio onorato e caro Amico. (9)

nelle ultime settimane di ottobre, ancora pieno di tutta l'inquietitudine di una emigrazione, credetti di poterle scrivere un mio primo rapporto in seguito a una certa stabilizzazione; ma sopraggiunse quel novembre tremendo con il pogrom tedesco; e da allora non fui più capace di scrivere, ma solo di attendere ansiosamente, da una posta all'altra, notizie. L'ultima di mia Madre risale al 14 novembre; il pericolo diretto dei primi giorni sanguinosi, per fortuna, sembrava averlo superato; ma cosa sia accaduto più tardi, se scacciata di casa, se e per quanto derubata del suo sostentamento, tutto quanto lo ignoro.

Ho telegrafato intanto ad amici in Ungheria per stabilire almeno qualche comunicazione mediata.

E' chiaro che anche nella migliore delle ipotesi non è possibile lasciare mia Madre in Germania. Per buona sorte mio fratello è già in Inghilterra e, per quanto ne sappia io, ha salvato tanto del suo danaro da poter sostenere nostra madre per alcuni anni.

Inviare danaro a Vienna è assurdo: agli Ebrei non sarà certo consegnato danaro; inoltre il destinatario corre pericolo di essere trattato come ostaggio nel tentativo di estorcere il danaro rimanente ai parenti all'estero.

E' orrenda la raffinatezza con quale si manipola tutto quanto, ad esempio, sono stati imprigionati tutti i medici ebrei per sottrarre ogni aiuto medico agli ebrei stessi: ciò che ha significato durante il sanguinoso pogrom, non si lascia quasi immaginare.

Non occorre dirle in quale prostrazione sono caduto. Sono anche persuaso però di non avere alcun diritto di lamentarmi: a chi è sfuggito all'inferno, non è consentito sopravvalutare la propria sofferenza; si ha solo il dovere di conservare le energie, sia per la eventualità in cui fosse dato di soccorrere qualcuno in qualche modo, sia per unirse nella lotta contro l'epidemia mondiale.

Il fatto di gran lunga peggiore è l'imminente pericolo di contagio imito nell'esempio tedesco. E' chiaro che a Monaco gli Ebrei sono stati abbandonati in balia del nemico, così come è stato in Abissinia, Spagna e Cina; è chiaro che in tal modo si era creduto di diminuire la propria sconfitta, ma in verità questa crisi appare ancor più significativa.

Cosa c'è da fare, dunque? I miei sostengono che tutto consiste in un problema economico, che l'antracismo scomparirà con una nuova prosperità, ma la visione economica del mondo, sia essa colorata capitalisticamente o marxisticamente, copre solo una minuscola parte della verità, semplicemente perché non tocca il nocciolo della problematica umana: si, non intende nemmeno toccarlo, perché altrimenti si distruggerebbero

grandi fette del proprio sistema di dottrine; e questo nocciolo è sempre l'Etica, la religione dunque. I legami morali ai quali l'uomo si sottopone spontaneamente, ricorrono sempre, in ogni caso: a noi non è dato misurare quanto questa moralità sia grande e potente e come — grazie a una autoeducazione millenaria dell'uomo attraverso la religione — penetrata in tutte le nostre consuetudini di vita, per garantire l'esistenza quotidiana che altrimenti crollerebbe inmancabilmente: ma nulla dimostra meglio lo scotimento dell'Etica, e quindi della Morale, come la sua rottura che da noi permette di distruggere, derubare e bruciare gli Ebrei, mentre gli Ariani si presentano intoccabili. Non v'è dubbio però che prima o poi anche la faccenda ariana cadrà nella medesima spoliazione, perchè, una volta infranta, l'Etica probabilmente non si darà più freno: autoannullandosi, si disperderà.

Sodoma si sarebbe salvata dalla distruzione, se vi avessero trovato dieci giusti; per un attentato, Hitler ha « punito » centinaia di migliaia di persone. Nulla dimostra tanto bene la differenza che corre tra morale religiosa e antireligiosa; qui, l'innocente soffre col colpevole: lì, il colpevole sia salvo con l'innocente. Nei due esempi è sempre il principio della Giustizia ad intervenire. Umanità e Giustizia e Religione formano una unità indissolubile, ed è merito eterno del Vecchio Testamento di avere messo in evidenza tutto quanto, così come la umanizzazione del mondo occidentale, che per due millenni la chiesa ha operato bene o quant'era possibile, anch'essa risale al Vecchio Testamento. Non è presunzione parlare in proposito della genialità religiosa dell'ebraismo, perchè proprio la paura di questa pretesa religiosa forma, tra l'altro, uno degli elementi principali dell'antisemitismo. Anche « l'antisemitismo interno all'ebraismo », come si potrebbe definirlo, ne viene nutrito in gran parte: non ci si deve illudere che tra gli Ebrei non si trovi una percentuale di irreligiosi, così come in altre confessioni; pertanto, tutte le cattive qualità dell'ebreo derivano proprio dall'irreligiosità, perchè l'ebreo irreligioso è l'inversione di se stesso, dunque

rappresenta il male nel senso più completo. Tragico è che questo male esiste realmente nell'ebraismo e che contro di esso si riesce ad infiammarsi sempre di nuovo, non certo per avversione al male, ma per legittimare la malvagità, cioè per poter meglio « punire » l'ebreo o depredarlo.

Questo sfruttare fino alle estreme conseguenze è la genialità di Hitler, la genialità di una malvagità assolutamente atreligiosa, e che, come ha potuto constatare, ha una sua efficacia in Inghilterra, quanto, attualmente, in America.

Ora il Paese, tal quale l'Inghilterra, è contaminato da agenti tedeschi, dato che ogni tedesco all'estero viene adoperato come agente, e deve far propaganda: una propaganda che per la più parte consiste in un antisemitismo, abilmente amalgamato al terrore del comunismo. Il risultato pratico è un minare i poteri democratici, cosa che come estrema conseguenza comporterà la loro fascistizzazione: sì che più tardi gli stati autoritari si combatteranno come una volta i democratici e semi-democratici. Ora, poi, attraverso questo minare si è creata una interfase che ha consentito il disastro di Monaco, la più dura sconfitta dell'Inghilterra, da quando esiste l'Impero. Vedo tutto buio: prevado un'Inghilterra totalitaria, una Francia totalitaria, forse anche una America dittatoriale: e tutto ciò deriverà necessariamente dall'esempio tedesco, dal pogrom, per concludersi, dopo la distruzione degli Ebrei, in una autodistruzione della cultura.

Cosa c'è ancora da fare, dunque? C'è in genere da fare qualcosa?

Sono persuaso che malgrado tutto l'orrore del mondo alla domanda si possa ancora rispondere affermativamente, e per una duplice ragione: in primo luogo, la storia non si svolge mai su una linea retta, ma ha moto ondulatorio, pertanto si può e si deve sempre contare su dei contraccolpi; in secondo luogo, nella natura umana il bene piace immediatamente accanto al male; se dunque è dato riavviare il male, può verificarsi la medesima cosa col bene, perché anche il bene è possi-

bile sempre risvegliarlo nell'uomo. E in ciò consiste il problema etico.

Nessuno, indubbiamente è in condizioni di preleggersi di fondare una religione nuova, né c'è da determinare un risveglio politico della fede cristiana. L'Austria proprio per ciò è naufragata — ma sulla base di una correttezza e onestà naturale è dato costruire un'anti-propaganda alla propaganda del male, capace di risultare efficace quanto quella del dottor Goebbels: è significativo che gli stati democratici non hanno ritenuto necessario organizzare ministeri di propaganda come li posseggono quelli dittatoriali; è significativo per il disconoscimento e la sottovalutazione di questa propaganda; è significativo psicologicamente per l'educazione della volontà delle masse; è soprattutto a questo che si deve mirare. E se tutto questo non lo attuerà lo stato, allora dovrà attuarsi in via privata, se non mancano le società per la lotta contro il cancro, con il medesimo diritto, anzi maggiore, non debbono mancare società per la lotta contro l'antisemitismo, perché l'antisemitismo, come già detto, è appena un sintomo; qui si tratta invece solo della Etica in sé, della Giustizia, cioè della religiosità dell'animo dell'uomo. E si tratta del futuro dell'Umanità, sì, dell'esistenza di noi tutti.

Io vedo con sempre nuovo orrore come l'uomo cieco e sconsiderato corra verso la rovina, quando non gli si mostra il pericolo direttamente dinanzi al naso; e i più ciechi sono forse gli Ebrei (10), sebbene li si dica estremamente furbi e intelligenti. fin quando si sentono più o meno sicuri, nulla vogliono sapere di un pericolo, si indignano quando glielo dimostrano, non desiderano essere stradicati dalla loro vita comoda.

Mi è assolutamente chiaro che è mio dovere rivolgere la vita futura esclusivamente al servizio di questa missione. Naturalmente, occorre che termini prima i miei due libri; e vi lavoro con tanta intensità, non certo con piacere, perché dinanzi alla situazione mondiale e alle mie preoccupazioni personali mi appaiono del tutto superflui; anche se non ignoro che entro la categoria della letteratura, per fattasi così superflua, soste-

ranno un loro ruolo. Penso addirittura alla possibilità di sostenere che, nell'ambito della letteratura, il mio « Virgilio » non impressionerà meno dell'*Ulisses* joyciano. Ma che significa in un mondo in cui domina l'orrore? mente e poi niente.

Ed è proprio questa disistima verso la letteratura a farmi anche esitare a dedicare a lei il « Virgilio », sebbene non abbia altra possibilità per esprimerle tangibilmente la mia gratitudine, il mio amore, la mia amicizia. Preferirei dedicarle la — forse davvero significativa! — Teoria dell'Umanità, che dovrà seguire a questi due libri, ma dato che fino allora ne andrò ancora di tempo, sono costretto a pregarla di accettare dunque la dedica del « Virgilio » (II), e di farmi derivare così un po' più di piacere da questo lavoro. In linea di massima, conto di terminare il « Virgilio » tra quattro settimane. Mi occorreranno invece circa tre mesi per il grosso romanzo sui contadini, il cui manoscritto — occasionalmente una notizia buona! — è stato mandato infine da Vienna a St. Andrews.

Non è necessario che le racconti della mia esistenza quotidiana, perchè sono soffocato da cose più importanti e dal lavoro, tanto che quasi non esisto io.

Abito in una piccola boardinghouse, nei pressi dell'Università Columbia, e fino ad oggi ho potuto tirare innanzi con la modesta pensione del Pen Club e dell'American Guild. Ora certo ricorre il pericolo che queste entrate si esauriscano, sarebbe quindi ora che i due libri fossero pronti e che si giungesse ad un accordo con gli editori. A parte il fattore economico, tutto quanto è di estrema urgenza: in America la vita dipende esclusivamente dal successo esteriore, e se non « rinfresco » la mia così detta fama, non mi sarà possibile di operare ideologicamente.

Non mi sentirei di dire che questa rozzezza chiasosa, con la quale tutto procede qui, mi riesca simpatica. In America penso che non avrò mai la sensazione di stare a casa mia, come l'ho sentita in Inghilterra, e tanto più da loro: la mia ultima visita a lei e a Mrs. Schiff per me è avviluppata nel velo di una comunione

umana profondissima, e sono grato alla Provvidenza che il giorno seguente mi consentì di riunirmi ancora una volta con loro. Solo la lettera in cui allora mi lasciò sperare, è mancata; e ciò è stato doloroso, perchè durante queste settimane mi sarebbe stata di aiuto. Avevo però il suo libro che mi fu di aiuto nella sua limpidezza, perchè in fondo contiene tutto ciò che cerco per me stesso: la coscienza e la chiarificazione della Vita, un diventare cosciente che, infine, non è altro che una ricerca per credere, la ricerca di Dio dunque. E anche tale motivo mi rende tanto comprensibile come lei si sia interiormente allontanato dalla letteratura; oggi esistono cose più importanti: che è anche il tema di questa lettera. Spero molto che lei e Mrs. Schiff stiano bene. Per inviare lieti auguri per il Natale e Capodanno, il tempo è quasi troppo grave; ma che io sono con infiniti pensieri da loro, non occorre dirlo. Accludo il desiderio egoistico che mi vogliano conservare la loro amicizia per il 1939.

Lei e Mrs. Schiff si prendano tutti i pensieri del sempre loro.

HERMANN BROCH

NOTE

- 1) La trasformazione della struttura si riferiva in particolare all'«*Hoguemau*», che, come risulta dalle lettere a Frank Thiess e a Daniel Brody fu ininterrottamente ampliato, tanto che progettato in origine come breve epilogo, divenne poi voluminoso delle altre due parti.
- 2) Giudizio non definitivo. Broch si allontanò sempre più da Joyce, dalla dichiarazione contenuta nella lettera del 21 giugno 1931: «Tutto quello che nei miei libri ho sempre tenuto in massimo conto... lo ritrovo interamente realizzato in Joyce»; e fino al punto di rifiutarlo nella sua risposta a K. A. Horn di 11 aprile 1951: «Lettori superficiali credono che cerchi di rifarmi a Joyce, solo perchè me ne sono occupato teoreticamente. Dopo ciò, non credo necessario assicurare invece quanto ne fossi lontano». La spiegazione più esauriente sul problema di Joyce la si trova nel saggio apparso nel 1936 con il titolo: «*James Joyce*» e il

mondo contemporaneo». Un giudizio molto positivo, d'altronde, sull'importanza di Joyce nell'evoluzione del romanzo, è contenuto nella conferenza: «La visione del romanzo nel mondo».

- 5) Purtroppo, il proposito di scrivere "un libro su Joyce", almeno per quanto ne sappiamo, non fu mai realizzato: esistono solo i due testi citati nella nota precedente.
- 6) Quanto all'opinione di Broch su Robert Musil si confronti anche il volume VIII delle Opere Complete. Musil, nei suoi Diari (Köselitz 1953), si esprime con altrettante riserve su Broch, particolarmente nella pagina 367, dove dichiara: «Egli resiste scapitoso il romanzo filosofico».
- 7) Probabilmente: «Imagined Corners», il romanzo di Willa Muir, pubblicato a Londra, da Secker, nel 1931.
- 8) Se confronti questo passo importantissimo, che chiarisce le opinioni di Broch sulla nuova forma del romanzo, con le lettere a Daniel Brody e a Frank Thiesz (Vol. VIII delle Opere Complete).
- 9) Anja Harasz fu la segretaria di Broch fino al 1938.
- 10) Non si trova nessuna poesia con questo titolo o inizio nel volume della poesia, il I delle Opere Complete.
- 11) Questa lettera, ritrovata tra quelle di Broch a Willa Muir, sembra essere copia di una lettera indirizzata a Sidney Schiff (1935-1944), il romanziere inglese "Stephen Hudson", amico di Prosser, Joyce e dei Muir.
- 12) Il problema etnico, tra l'altro, è trattato nel romanzo postumo di Broch: «Il tentatore», attraverso il personaggio dell'agente Wetche. Già ne «I Sennamboli» Broch aveva posto in evidenza le caratteristiche dell'ebreo, ma solo l'antisemitismo del tempo di Hitler lo indusse a trattarlo come un persecutato.
- 13) La dedica del «Virgilio» è: «In memoriam Stephen Hudson». Confronta anche nota 9.

La poesia schizoide

A mano a mano che il prof. Adolfo Petiziol, il quale per la sua professione di psichiatra è quotidianamente a contatto con i cosiddetti malati di mente, raccoglieva il materiale e ce lo sottoponeva con scrupolo di studioso, in noi si faceva sempre più chiara l'impressione di affondare le mani in un metallo incandescente capace di scottarci le dita. Da un lato eravamo portati a considerare queste carte come documenti sanguinanti e magari a fermarci al loro significato umano; dall'altro lato era troppo forte la tentazione di inserire tali documenti in un vasto discorso culturale che oggi non trova requie neppure nelle avventure più azzardate.

Il gesto, la casualità, le poetiche di rottura, gli allucinogeni, Michaux, Burroughs, eccetera, qui c'è tutto dallo scampolo gestaltico all'esperimento delle droghe, i più straordinari tentativi e nello stesso tempo le più plateali bestemmie dell'uomo rivoltato; accanto al balbettio delle oscure allitterazioni, esempi di bilinguismo con tutta la loro carica popolare, Dostoevskij e *Ru-gentino*; la poesia *beat* e la prosa quasi stucchevole del film *Giorni perduti*; la parola allo stato di magna e la rima baciata. Naturalmente il nostro interesse si appunta sopra i testi più opinabili e informi, là dove ad esempio certi echi ungarettistici si concludono con lo esplodere in un raggelante non-significato, in un originario non-espresso.

Senza dubbio si tratta di specchi deformanti e il più delle volte la deformazione è appena percettibile, ridà, però essa, un aspetto della nostra realtà che sfugge ad

ogni incontro. Il punto difficile da stabilire è fin dove giunge il paranoico e lo stato schizofrenico e da dove invece il discorso diventa periferico e puramente diletantesco. Il livello medio di cultura risulta bassissimo in genere, ma ciò rende più perspicua la lettura in quanto i residui letterari sono quasi inesistenti e il campo è squallido.

Nel consegnare questa silloge come primizia alla nuova rivista preferiamo che il lettore si ponga il problema senza suggestioni e interferenze e prenda contatto con queste *carte* che indubbiamente scottano e quindi non mancheranno di turbarlo.

ERALDO MUSCIA

Vasco S.

AL MIO DOTTORE ATTUALE

*E' mezzanotte e l'ultima pastiglia
assaporata per poter dormire,
ma sopraggiunge allora una gran voglia
di dedicare un verso al mio dottore
che tanto la ringrazia questo cuore
rimanco e ferito da tanta canaglia,
che il male peggiore, sembro orrore
oggi che nasce sempre più dolore.
Dottore in lei ho fiducia, e paracadutista,
un giorno del suo sangue rivivrò
e come un sogno ridarò alla vista,
tanta splendetta che oggi più non ho.
Fui paracadutista or me ne vanto
volar nel cielo azzurro e fui contento,
lottai spesso col vento or me la cunto,
godevo quando avvolto ero dal vento.
Fui giovane ero forte or me ne vanto,
e rivivrò con certo quel momento
e a sto punto dirò voglia dormire
ma su sto lato mi sembra sia a mare.
Buona notte anche a Lei egregio dottore.*

ALL'INFERMIERA DEL CENTRO

A Franca l'ho detto che si sento bona
ma ieri sera lungo ar corridoiu
a viso na ballotta così nera
con certe forme che a dillo me imbroio
che a meno non faci io u currei a presso
che zoppicanno andavo a l'ho all'ora
e rugginosa per presso.
ma sai chi era sta tocca da bona
che me fece addirità pure li pedi
e poi appena mi vide zoppicanno
magnò la foia
e cum gran voce
camminò più sposta
e sa chi era sta tocca da bona
l'altra infermiera così detta Quota
con questo man te dico tu non vali
te l'ho già detto che se sempre quella
con certa guarire tutti li mali
basta andà fori dalla Garbavella.

Giuseppina M.

I BOTTI AL LETTO

I botti al letto
passando solamente
alla metà del letto
con la finestra aria
fredda,
subito sposta la luce
sono scesa dal letto
passando in ginocchio
con la mano, ora asciutto
di polvere la parte
del tavolo della mattonella
bagnata.

Olimpia Di G.

GABBIE PER CRISTIANI

*O Dio tunc gabbie per cristiani
Ma iustorum non sumus
Non sentono nulla e son felice
An solo la facoltà bucconica
e sensi eccezionali
che all'infinito dimenticano
Così rappresentar non sanno
Ed io invece per mangiare quel poco
debbo sforzare la mia volontà
O nascondermi
Ed essi quando un finito
il loro doppio
lo tolgono dalle bocca con la forza
al vicino e pur lontano
che vedono mangiare
Dio che giornale, che dolore immenso.*

PEGGIO CATEGORIA

*Peggio categoria in natura si malvezia e ris
non lasciano altri passi su la mia via
e tanto l'impedire che succede sono patti
E come?
Chi se tiene il sughero di spillare?
Sono tutte uscite le piazze
A chi prego il diritto
Chi nego il diritto al diritto?
Quale diagnosi. Perché nella mia osservazione
mi viene di pensare
Possibile che un Dio abbia creato l'uomo
così omni così brutali
da far diventare assassino anche un Cristo.
Perché che un Dio esiste per aiutare
ma non ci ha creato lui
Niente della terra.*

BORSALINO

Sto pensando a Borsalino il biondo
nel tavolo in platea.
Borsalino di Garma
cetra nel palcoscenico nel mezzo fissandosi
come estatico
per il ruolo e via certo.
Se avesse sposato me
Avrei due maschio e femmina. Certo.
Quando andavano in carrozza
per Alessandria
il marito a cavalletta col vetturale
e lui con la Gio nel sedile
a me fece la corte maia il fratello
quello Bruno.
In era un carattere orgoglioso
se sapeva che parlavano con altre
non degnavo una risposta.
per quanto il Bruno l'avevo scelta:
ma poi mi dissero che vedevano parlare
con una della Compagnia
non gli risposi più.
Fucati gli anni mi trovavo a Milano.
Era il primo dell'anno
lavoravo al Trianon di Milano.
Si presentano due signori
militandomi a passata la serata a cena.
risposi perché l'altra fossero artiste
essendo io tra una manovale.
Dissi sì, poi sbottai a piangere.
Era il primo dell'anno con estranei
(la mia sensibilità).
Andammo in fuschetteria.
Tavolo apparecchiato
in ogni posto fuori — un seppie.
I due erano con donne
io sola. Il pasta vicino si attendeva
il Terzo. Arriva Borsalino in cilindro
molto Curino elegante
rimasi senza fiato.

non dormito verbo
anche nel suo letto
nemmeno un'allungata di mano
né uno sguardo reciproco.
Curioso da parte mia.
Il tempo passa.
Il tempo resta.
Gli anni si sono spesi nell'ombra
e che non luci,
Anche la scoria ora s'appoggia.

Giuliano F.

E LA GENTE CHE QUI SE LA FA SOTTO

E la gente che qui se la fa sotto
fa di una clinica
proprio il 43.
E i professori poi
gusta perversa che ti buca
la schiena ogni momento
mi han fatto mancare nel cor
o sacramental
la voglia di scumari
tutti quanti.

SENTO LE GAMBE DEBOLI

Sento le gambe deboli
che appena appena
reggono la persona
e vorrei
qualche pillola o risma
perché tornino ad avere robuste.
Le mani poi mi tremano
qual vecchio che passeggiando

*ven va per la contrada.
Malgrado queste cose
si avvilenti
io sono gioioso e me la godo
un sacco
nel veder gli ammalati dolerenti.
Ma la montanta delle sigarette
forma per me
un gran trumando oracolo
e quindi chiedo ad ogni professore
di darmene almeno ogni 2 ore.*

Maria B.

AL SUO APPARIRE

*Al suo apparire
il sole splende
e dà calore.
Il cuore mio arde
di passione*

GESU' E' RISORTO

*Stacciate fiori del campo,
uccellini cantate sull'albero,
è un anno di tutto il creato
Gesù è risorto: è pace, pace*

Paolo C.

CARITA' PELOSA

*E il calmo — sembra inverosimile
è proprio il caso di dire
carità pelosa.*

*Dopo tre mesi si può dire
azolare l'ultimo respiro.
Lei mi manda alla madama
con un angelo sarmone
Che ironia a quale dramma
essere una formalità.
Troppi dettagli da spiegare
e troppa incompiutezza
Codesta categoria di anormali
è senza suscettibilità.
Sarei motta. Ma dove siamo?
Senza chiacchiere di calcolo insalvo
sarei uscita
con un po' di verità.*

E' TREMULA LA NOTTE

*E' tremula la notte
e tremula la mano
mentre scrivo.
Sanc' Maria Gabriella dell'Addolorata
vi amo tanto e vi amo
alla follia.*

PENSO, HO MOTIVO DI PENSARE

*Penso, ho motivo di pensare
che la tubercolosi si cura
con lo jodio.
Mi trova tra sfollati.
Un mattino un prurito sotto l'ascella
quanto mi disturba
guardo due grossi foruncoli
di cui non intendo perché mai vinti.*

*Se vado all'ospedale
 certo non esco più.
 Mi rivolgo alla vicina:
 scusi che mali ha avuti!
 Mi tolsero due litri
 di pus dai polmoni
 e tuttora ne ho al piede.
 Ecco con propria germa
 germi tubercolari.
 Passo da Santo Spirito
 per chiedere tintura.
 Qui non si dà tintura
 ma si può dare spirito.
 Nell'inutile attesa
 il pensiero vagava su ogni cosa.
 Le voci in giro
 Si cerca il germe del cancro.
 Mi soffermai in ciò
 traducendo alcuni dettagli su me
 nelle scosche riembo. Mi parve
 d'aver trovato per miei motivi particolari.
 Perciò, ho motivo di pensare
 che questa malattia
 viene dalla calce.*

GLI INDIANI

*Gli indiani
 cannibali erano meno —
 tenete la vittima alla strappa
 uccisa dopo uccisa
 ridendo.*

QUANDO M'ASSISERO NEL TEMPIO

*Quando m'assisero nel tempio
 come tante canapaccie
 accellulò.*

*Il volere si o no
m'angustia
ma del vendetto nella malora
scimmia.
Nativo l'uso di boro
cane m'imbroglio ch'è schiso
e ricopero volontario.*

IL FRIGORIFERO ALL'OSSESSARCI

*Il frigorifero all'ossessarci
sostiene il medesimo loco.
Il Frigor elettrico fonda già
unisce lo spirito dachasi
perdona al fratello susseguenti
Insomma fadasi affolia
d'una componente a l'altra l'eterno
che giro fubini
fermina all'uccella il mondo solo
cito ma nei casi che s'io secco l'unità.
Mi sono venuti al neo privati
li il ... avità a la luce o della
il solo proietta.
Babbà, ma è babbà
convulsionare l'ucoso umido contrastante
insula cortice il portento.
Lofer ma, dico l'astuccio
e frendola corona.*

I FIORI AFFREZZONO

*I robustolento mondo
Sovengono con i più oleandri
odori, istillano armonizzare sky maz
si fusti. Isilliano sognare a Para
dillo.*

*Tu non custati? L'odore d'un
glori prodotto cioè umano dallo
stesso costituzione
Perché c'è da compiangere
Con il Poma è credito del su
l'altro canto influire potere
come compiacimento ne solo gar
ghiggiosa pe saluciana già
ma nell'umore
Una satiente nella su
lice altresì intossica a l'altra
trastuono giudico
Scomparsa diavoleria
e bendi armonica
Dove provvido comunica
radio e cavaleria le corpora
zioni con fagilità
Ove naturale al semplice
affratella il buon senso creato
d'allamore. Se nido dei
uncon fuella da il vario polle
una del caratura. Si nell'attezza
vibere del portento
confessione un ballo in contraddizione
e del quozaglio la penombra
Federario.*

Luigi M.

ORA SAPPIA

*Ora sappia, Suora, con quella purdona voleva dire
che io non devo sposare il dottore.
Ora sappia, Suora, che Clelia è un'autentica pazza
che si ubriaca continuamente e vuole fare sposare
al Dottore quelle ragazze che lo servono puntual-
mente nella cunipera del vino.*

*Fa delle continue ruffonate degne di lei ad ora
ne sta facendo un'altra con la sorella.*

*Ora lei non ascolti il consiglio di una simile
donna e a quel povero dottore che l'hanno fatto
scendere di troppo, perchè messo in bocca a tutte
le infermiere, gli consigli una scelta più alta e
gli dia un consiglio più saggio.*

*For, mi accusano di questo: cioè quando viene una
persona, non presenti da sola come fanno gli ani-
mali, ma come insegna il gelato, mi presento con
se vengo chiamata. Ora di fronte a tanto giudizio
e a tanta finezza perchè dovei essere antipatica
all'elettroock?*

*Io consiglio che tali scosse si facciano a chi mi
giudica male.*

*Io consiglio che tali scosse si facciano a chi
si ubbriaca.*

GENTE CHE PIANGE

*Gente che piange, ride, si lamenta
c'è in quell'ospedale.*

*e non tanti volti suoni, sospetti e amari,
c'è un sorriso, un volta
e carezze leggere,
come morbide folate di vento
che lasciano un sapore di dolcezza nelle carni,
e la gioia di amare e di sognare.*

*Tu forse non sai di questa gemma
così miracolosa,
 fiorita nel deserto del mio cuore,
tra lacrime e singhiozzi,
e sento così nel tuo sorriso
i baci che la notte confonde
mentre il giorno accende l'amore,
che il vento ruba alla dolcezza della tua carezza
desiderate sì ma non avute.*

G. Alessi

I MARTIRI INVEROSIMILI

*I martiri inverosimili
attestano la morte,
che attira se il primo respira
e i semi rispondono
credendo nella risata.
Lessi a Genova sui giornali
che soffriva molto
occultamente,
però il mio studio mi faceva resistere
e il professor Ancora
mi promise di entrare
per mezzo di due fascisti.
La prima volta nessun mistero
e tutti mi davano che domandavo
Dirò che San Francesco uscì
mentre gli altri urlavano
e le mitragliatrici.
Tutti i ponti minati.
Ed io libera arriverò a Roma
con le rose bianche invece di fuggire,
sono incapace di fuggire
i pericoli del bombardamento
che sulla via Salaria cessarono
perché tra tedeschi e inglesi litigavamo.
E noi fummo prigionieri dei tedeschi
col fucile spianato sul viso.
Dio mio saremo salvi
se il capitano che ci attende
è una persona distinta.*

Dora B.

FACCIAMO COME I PAGLIACCI

*E tu non vedrai.
Ma le albe di sogno,
e i tramonti eroici,
saluteranno sempre*

la tua notte —
che non avrà fine
Assunto sugli occhi
sta un velo di pianto
ricordo impellente
di quando,
mirando l'immenso mare
ridendo di un riso fanciulla
a me dicevi: «Bongiorno!»
Ed io mi inquietavo
Ma era una rabbia
debole, incerta, svaniva
come un pugno di sabbia
tra le dita.
E il dì venturo
buio e incapace
ti lascia una cosa saltante:
le lacrime — il pianto
Ma piangere non deve chi soffre
affinchè il sano non rida
e noi rideremo per primi
affinchè il sano compunga
perchè ne abbiamo bisogno
Facciamo come i pagliacci
che ridono e saltano e giocano
col corpo deforme
imbottito di stracci
La faccia patita e stacca
di sotto la maschera bianca
ridono delle nostre disgrazie!
e a chi ci dice: «Fai pena!»
ti toglie l'anima ferita
e mentre essa fa sangue
noi rispondiamo solo: «Grazie»

A QUALCUNO LONTANO

Quando fioriranno i ciliegi
e rinverdiranno i geli,
e i pini profumeranno l'aria

di un sottile profumo d'incenso,
che aura accanto a te
chiamandoti piano per nome
in una continua offerta di bene
se io non ci sarò.
O forse inseguirai l'antico fuggiti
di un tramonto tutto attento e ora
miun chiedendo alla sparsa luce
il volto amato e gli attimi d'oblio?
O forse chiuderai alla terra bruna
pergive di nuove linfe e nuova vita
di rendarmi al tuo affetto antico?
Ma quando partiranno i collégi
ed io sarò lontano
in lande silenziose e orrubi
in lande senza spazio e senza tempo,
la terra, il cielo ed il creato
e te diranno
quanto t'abbia amato.
E tu, forte di me, camminerai
per la tua lunga e solitaria strada.

Lina B.

RECITIVA M'ASSERRO

Recitava m'asserro; dico poi l'infermiera
chiudermi nella rete
Di che era indulgente? Ma la evidenza
ero fino a far notte,
appassionare il costò
m'adempiva il castico.
Contrattata e inutilità
costretta a noce
nella strinizzata infermiera
ci osserva: indulgiando l'istinto
no come è leggero e come nuovo aspre
e senza il mangiare
per demulare frustarci.

San Taddeo e il Generalissimo

BOHUMIL HRABAL

Bohumil Hrabal è uno dei maggiori prosatori della Cecoslovacchia d'oggi. Prima di cominciare a scrivere nel 1951, a quarantanove anni, aveva fatto diversi mestieri (operaio della ferrovia, agente delle assicurazioni, meccanico, ecc.). È autore di molti racconti che intrecciano la tradizione burlesca dello Švejk con reminiscenze del surrealismo. La novella che pubblichiamo, vuole esprimere nel sovrapporsi confuso di più linee narrative, la confusione e la perplessità del popolo ceco dinanzi al crollo del mito staliniano.

Quest'estate faceva molto caldo. I ragazzi, tirando il pallone sul muro e sulla rete che copriva le finestre della cantina, lo facevano rimbalzare proprio in un vicolo cieco. La portiera sussurrò in confidenza al signor Mit'ánek che il signor Valerján si era messo certamente a fare l'attore o il ballerino oppure era impazzito, perché saltellava giù in cantina con un altro: erano lì a bere sin dal mattino una bottiglia di vino amaro di frutta, gridando: « Si parte! Dacci sotto! ». E che il signor Valerján s'era fatto portare un mese prima una cocca piena d'argilla per stufe e due giorni addietro anche una pignatta da muratore e che lei, portiera, lo aveva visto andare avanti e indietro per la cantina, seminudo, con addosso solo uno scendiletto di pelle di cane, e che con lui andava un altro pure col corpo nudo e lo scendiletto. E che ogni giorno vi andavano due femmine ed entrambe avevano in testa un cappello con ciliege.

E che quei due con la pelle di cane alzavano l'uno contro l'altro accette di pietra, uguali a quella di Robinson Crusoe.

Il signor Mit'aneč si tolse il bracciale di aiutante di Pubblica Sicurezza, perché quando era in permesso, acciappava i cittadini che saltavano giù dal tram in movimento e appioppava loro la multa. Quest'estate faceva molto caldo.

«Vado a vedere» — disse il signor Mit'aneč.

E bussò alla porta della cantina.

Vicino al muro della chiesa della Santissima Trinità un muratore su una piccola impalcatura riparava la statua di S. Taddeo, a cui il tempo aveva rosicchiato un ginocchio e un occhio. Dal muro della parrocchia il sagrestano estraeva le viti arrugginite con cui vi erano attaccate molte tabelline votive.

«Porca miseria, al diavolo con tutti i culti!» bestemmiò il sagrestano.

«E' oscurantismo», annuì il muratore, tirando fuori dalla cartella ginocchio e occhio di arenaria.

«Per poco non mi sono strappato un'unghia» — disse il sagrestano scrollando la sua manina.

«Nel vostro cielo sono validi anche i titoli?» — domandò il muratore, indicando la tabellina che teneva in mano: San Taddeo, ti ringraziamo per averci soccorso nella tempesta. Ing. K.H. e Dott. J.K.

«Le raccomandate di smalto e gli espressi di latte — continuano a farsi bella il muratore — chi le consegna lassù?»

«Porca miseria — bestemmiò il sagrestano — le tabelline sono duecentodieci, ognuna è fissata con quattro viti, in tutto fanno ottocentoquaranta viti, ed io le devo smontare con queste mani, al diavolo con tutti i culti!»

«Ci vuole un po' di giudizio» — disse il muratore e infilò l'occhio alla delicata statua di arenaria.

«Ma non è tutto — sospirò il sagrestano, quando avrà finito di smontarle, dovrò attaccare queste letterine di smalto in chiesa, ma da un'altra parte. Con queste manine!» — e mostrò le sue piccole mani. E di nuovo dovrà scavare ottocentoquaranta buchi e inchio-

darci ottocentoquaranta tasselli! Qui le mura sono come cemento, accidenti, sta Chiesa fa sempre tutto per l'eternità?».

«Avanti, io sono la ziuccia dello scultore» — lo invitò una mano ossuta.

«Ed io sono un aiutante della Pubblica Sicurezza — s'inclinò il signor Mit'nek. Entrò nello studio di cantina, dov'era acceso il fuoco nella stufa e l'artista signor Valerian rimestava nella pignatta la calce e la zia vestita di nero sbracciava nella stufa con l'attizzatoio. Poi portò da un grande mucchio nell'angolo polvere di carbone e l'aggiunse al fuoco.

«Si parte! Dacci sotto!» — esclamò il signor Valerian e vomitò un poco nella pignatta.

«Mi fa piacere!» — disse il signor Mit'nek e rise, quando s'accorse che nello specchio un altro signor Valerian rimestava nella pignatta.

«Valerian, sai che ti dico? Ti riscaldo il sanguinaccio!» — disse la zia.

«Per amor di Dio, zietta! Oggi sono in vena di creare!» disse il signor Valerian e bevve un goccio di vino amaro.

«Tutti crediamo qualcosa, perchè siamo tutti una famiglia — aggiunse il signor Mit'nek — ma io sono stupefatto — e si fermò davanti a un ritratto in grandezza naturale — è un'opera bellissima! Il nostro popolo ne sarà felice!».

«E' vero?» — disse la zietta e prese il sanguinaccio per lo spiedo, ma guardate l'artista, come s'è ridotto per il popolo. Non mangia niente, solo beve e dall'umidità della cantina, vedete, come gli si son fatte ricciolute le gambe?».

«Zietta! — urlò il signor Valerian, non mi rompere, perdinci, non mi rompere...», vomitò un po' nella pignatta e continuò a rimestare, «ma si parte sempre! Dacci sotto!».

Il sagrestano era appoggiato di nuovo al cacciavite, stava sull'incerta scaletta a piedi, quand'ecco accanto alla chiesa rallentò un camion, entrò nel cortile del centro di raccolta e il muratore vide dall'impalcatura che il camion aveva portato «ora riversava sul mucchio

di ferro vecchi, centinaia di tabelle rosse con scritte bianche, tutte di piazze e strade e parchi, che portavano il nome del generalissimo. E appena andò via il camion, nel cortile entrò il carro delle macellerie e sul mucchio di vecchia carta rovesciò scatole insanguinate e carte piene di rimasugli di tendini e di cuticole.

Il muratore infilò la mano con l'occhio di arenaria sotto la nobile palpebra della statua e s'accorse che gli tremava la mano. Poi alzò gli occhi, e fin dove arrivava il suo sguardo, vide la costruzione di tubi di metallo che rivestiva con l'impalcatura tutta la chiesa cattolica, la chiesa della Santissima Trinità, affinché le mani degli operai la facessero bella per una gloria superba e tonante.

«Per un compagno per bene oggi non è facile esistere», disse il muratore.

«Mi fa piacere, uno slogan per la lotta» — disse il signor Mit'aneč, «questo è davvero una sorpresa! Ma che significa?»

«E' la propaganda di Jirasek» — disse la zietta e mise il sanguinaccio in padella, «e come motivo delle *Antiche leggende boeme* abbiamo scelto Duryň che s'impiccò sull'ontano, perché aveva ammazzato un bambino... ma qui dentro c'è una sorpresa!» e fece oscillare il dito e poi batté su una forma che stava su una tavola girevole, e canticchiò piano, «qui dentro c'è la statua di un combattente del Lucko».

«Ma guarda un po' — brillarono gli occhi del signor Mit'aneč — allora voi qui in cantina lavorate per l'elevazione del popolo?»

E il signor Mit'aneč fissò negli occhi Duryň e la forza che pendeva sul suo capo, poi guardò il signor Valerian, sulla cui testa pendeva dal soffitto la stessa forza, guardò anche l'abito del signor Valerian e capì.

«Vor stesso siete il modello?» osservò battendo le mani.

Ma il signor Valerian vomitò un'altro po' nella pignatta.

«Forse dovrei preparargli un uovo battuto?» — domandò la zietta — guardate come sacrifica se stesso sul

l'altare dell'arte. Il suo vederlo. Come le mani congiunte d'una vecchietta, come due omini incollati ».

« Chiudi il becco, zia! » ruggì il signor Valerian e le lacrime gli scorrevano sul viso.

Sul marciapiede passarono pantaloni da uomo, poi qualcuno portò un costume da bagno, poi si vide un cane intero e poi arrivarono di corsa dei ragazzi, prima cacciarono il pallone nella rete metallica e poi si appoggiarono con le dita infilate nella rete, tirando calci.

Il signor Mit'nek uscì di corsa sulla strada e gridò:

« Monellacci mocciosi! Qui un artista crea per il vostro futuro e voi che cosa fate? Lo disturbate. Duryok ci vorrebbe per voi! Un combattente del Lucko! ».

Ma i ragazzacci fecero vibrare con un colpo tonante la rete della finestra della cantina e uno di loro tirò la palla bagnata direttamente in faccia al signor Mit'nek, il quale alzò le braccia e tastoni si diresse verso la porta, per la quale spuntò la zietta, tirando di nuovo l'aiutante della Pubblica Sicurezza nello studio.

« Cresceranno tutti chuligani! » disse il signor Mit'nek e si soffì il naso.

« Ma che ne sarà di Valerian? — disse la zietta indicando con tutte le due mani — guardate come s'è ridotto per l'arte. Di sicuro s'è rimpicciolito di dieci centimetri, a furia di creare s'è rimpicciolito come un ommicolo. Io sono, sapete, guardiana notturna al Museo Nazionale e sorveglio le scimmie e i babbuini e gli ommicoli e gli schieletri e simili ».

« Per il popolo — disse il signor Mit'nek annuendo per far uscire la sabbia dagli occhi — si sacrificano le migliori forze. Anch'io. Educo il popolo, perchè non salti dal tram in movimento ».

« Sì — disse l'artista signor Valerian e sguazzò nel mucchio di polvere di carbone e vi vomitò e agitando la mano gridò: Ma si parte sempre! Dacci sotto! La meta prestabilita — vomitò di nuovo, poi aggiunse la crimando — sminuisce la stanchezza ».

Dalla via Lazarskà uscì una vecchietta col basco, portava un pacchetto, passò sotto l'impalcatura di tubi di metallo, non s'accorse del cartetto che stava là, vi

sali sopra per le stanghe e il carretto si piegò sull'altro lato, la vecchietta scese e cadde in ginocchio, ma si rialzò fissando sempre il volto di San Taddeo, nel cui grembo s'era seduto il muratore per aggiustargli l'occhio. E la vecchietta congiunse le mani pregando, e una ciocca di capelli grigi le sporgeva di sotto il basco, e lei fissava il volto del santo, mentre il muratore spostava l'occhio di arenaria, fino a farlo coincidere con le sopracciglia, ma la vecchietta era fermamente legata a mezzo della preghiera con la sopraelevazione dei cieli.

E dinanzi alla chiesa, poi dinanzi al centro di raccolta fermò un camion pieno di statue e di busti e di placche, dal portone uscì di corsa il gestore del centro di raccolta e gridò:

« E dove lo mettiamo? Direttamente a fondere! ».

E saltò sul camion e tirò fuori un pezzo di gesso e scrisse su ogni busta i numeri, e quando ebbe segnate tutte le teste del generalissimo, saltò di fianco e rise.

« Mi raccomando di non vender di nuovo qualcosa alla raccolta di metalli leggeri! ».

Il camion ripartì.

Il signor Valerian prendeva con la cazzuola un bianco liquido dalla pignatta e lo versava nella testa del combattente del Lucko. La zietta gli toccò premurosamente la testa e si spaurì:

« Vedete? Gli cascano i capelli, e come! ».

« Zietta, per carità, non mi rompere... — gridò l'artista — si parte sempre! Dacci sotto! ».

Ma il combattente del Lucko si spaccò nell'inguine e una piuma (inarcata di gesso lattiginoso schizzò sul pavimento di cemento).

« Zietta — urlò il signor Valerian — infila subito le mani fra le gambe del combattente! ».

« Io frequentavo la chiesa », rispose lei offesa.

« E zitta! Gli ultimi soldi me li hai dati per comprare il gesso! Svelta, altrimenti il combattente si squaglia! ».

La zietta si asciugò le mani sulla gonna e infilò poi le dita otturando con essi il buco nell'inguine del combattente.

E il signor Mit'aneč guardò stupito nella specchio. Tutto in questa cantina si ripeteva ancora una volta.

« Svelti, al combattente c'è spaccata la spalla! » — urlò il signor Valerian e continuava a chinarsi e raccogliere con la cazzuola il grosso liquido.

Il signor Mit'aneč posò i palmi sulla forma della spalla del combattente, sentì che il tocco delle sue mani rimarginava le spaccature.

« Per un compagno onesto la vita oggi non è facile », disse il muratore e sedette sull'impalcatura accanto alla pignatta, dondolando i piedi proprio sulla testa della vecchietta, ma lei continuava a peccare. Il muratore fermò la scarpa sopra la sua testa e il laccio toccò leggermente il suo basco blu, ma la vecchietta continuava ad esser unita con una spilla da balia alla gerarchia dei cieli.

Gli specchi nello studio in cantina giungevano dalla terra fino al soffitto e il signor Mit'aneč capì finalmente perché la portinai nella sue confuse denunce diceva che nella cantina c'erano sempre due uomini, ma non ne vedeva mai uscire due, sempre uno solo. Il signor Mit'aneč vide nell'angolo non lo stiratore automatico per la biancheria, bensì un'enorme stampatrice, due rulli lunghi quasi due metri, tutto incorniciato da travi di quercia.

« E' un bel pezzo, eh? » — disse la zietta, ma come a farlo apposta abbiamo ricevuto tutte ordinazioni piccole. Valerian ha avuto un collasso per causa degli almanacchi. Ricevette l'ordinazione per un almanacco con una foto di un bimbo di sette mesi, quel bimbo doveva sedere sul cavallo e tenere in mano gli auguri: Buon Natale vi augura la famiglia Kocourkova. S'è bevuto tre barilotti di vino amaro prima di finirlo, ogni mezzora buttava tutto via, ma quando ci rendevamo conto che poteva fruttarci duemila corone, ritornavo a tirar fuori dalla spazzatura la foto del bimbo di sette mesi e quel cavallo, perché la somiglianza doveva essere indovinata. »

« E che sono quelle piccole etichette sul muro, forse dei fiammiferi? » — chiese il signor Mit'aneč.

« Macché! disse la zietta. Un'altra volta abbiamo ricevuto un'ordinazione per incisioni di farfalle e piccoli insetti. La macchina è elettrica, pesa undici quintali, fa un rumore spaventoso! E com'è carino quando escono fuori dai rulli i piccoli ritratti di insetti, voi stesso avete detto, non più grandi delle etichette per i fiammiferi ».

« Zitta, accidenti! » — urlò il signor Valerian e continuava a versare gesso con la cazzuola da muratore.

« Il sanguinaccio si sta bruciando », disse la zietta.

« Zietta, non ti allontanare nemmeno d'un passo! » gridò il signor Valerian, ma la forma si spaccò sul collo. Svelto versò l'ultima cucchiata e con tutte e due le mani afferrò il combattente per il collo.

E poi arrivò davanti la chiesa un camion da trasporti tutto trapezzato e sul suo fondo era distesa, avvolta in cuscini di seta e coperte, una croce d'oro di cinque metri e già si abbassava la gru e arrivarono due operai e con cautela ne imbottirono le grinfie, e poi i facchini della ditta Safina impresa nazionale, che aveva indorato la croce, la alzarono adagio come un uomo malato sotto le ascelle e poi un operaio attraversò di corsa la strada e faceva segni al manovratore della gru e la croce pendeva ora un metro dal muratore che si alzò e indietreggiò e si mise seduto nel grembo di San Taddeo e lo abbracciò al collo e con orgoglio guardò la croce d'oro, e guardò il cortile del centro della raccolta, dove giacevano migliaia di libri mai aperti, guardò la raccolta di vecchi ferri, dove giacevano le tabelle rosse di tutte le piazze e strade e parchi praghensi col nome del generalissimo e sospirò piano:

« C'è da farsela sotto! ».

I ragazzi cacciarono il pallone nel vicolo cieco.

« Martinek, Martinek! — esclamò signor Valerian. Vieni qui giù! ».

Il ragazzo s'inginocchiò e s'affacciò alla finestra della cantina.

« Che c'è, signor Valerian? » — respirava affannosamente.

« Martinek, io avrei una gran voglia di fumare, vieni qua, qui sul tavolo ci sono le sigarette, prendine una e mettilmela in bocca, come vedi, non mi posso muovere » — fece segno con il mento il signor Valerian.

La porta si aprì e nella cantina entrarono i due calzettini rimbucati del ragazzo affannato.

« Li sul tavolo... non ci stanno? Forse l'avro nella tasca dei pantaloni », disse il signor Valerian, e col mento accennò ai pantaloni.

E il ragazzo andò sotto la lampadina accesa, infilò la mano nella tasca dei pantaloni dell'artista.

« Martinek? — strillò una voce di donna: sopra la finestra della cantina stava accoccolata la signora Karasova, guardando con occhi da pazza la mano di suo figlio che laggiù continuava a cercare i fiammiferi nella tasca del signor Valerian.

« Dio lo sa — disse il segrestano — che preferirei buttar in aria questa chiesa! » e portò giù la prima tabella, la posò nel cesto della biancheria e poi agitò le manine, per ravvivare la circolazione del sangue nei dicini.

« Al diavolo con tutti i culti! ».

Il muratore non si meravigliò più quando arrivò un altro camion nel cortile del centro di raccolta: guardò senza più meravigliarsi quando buttarono casse di letterine sul mucchio di vecchia carta, sulla carta imanguinata e le scatole delle macellerie, senza più meravigliarsi quando sentì che erano sette tonnellate di letterine scritte dai bambini praguei per un quiz della radio: Come nobilitare la nostra patria? E poi entrò nel cortile la vecchietta col basco, posò il pacchettino sulla bilancia e l'impiegato pesò quel pacchettino e lo buttò in mezzo al mucchio e disse:

« Sono cinque chili, ecco una corona! ».

« Una corona, pianso la vecchietta. Ma se c'erano le lettere che mi scrivevano i miei amanti! ».

« Ma signora, qui non c'è mica una vendita all'asta, qui anche se ci portate le lettere scritte da Valentino, è sempre lo stesso, per un chilo venti centesimi, insomma, per cinque chili una corona, cioè Krone! » — gridava

l'impiegata, ma la vecchietta già stava immersa fino alla cinta nel mucchio della carta vecchia e come uno spazzaneve rimuoveva quella carta da macero e guaiava dolorosamente e cercava, le mani tutte sporche da quella carta delle macellerie, ma non si arrendeva, finchè non uscì fuori con il pacchetto, lo slacciò e lo indicò:

« Ecco, queste sono le lettere, che mi scriveva il capitano degli ulani, queste me le scriveva un altro che per me ha defraudato la cassa della banca e finì a Spandau, queste... ».

« Ma signora, questo è un centro di raccolta e lei mi ha portato jella! Qui le do' cinque corone, ma sparisca! » urlò l'impiegata agitandosi e correndo e scalciando in aria e strofinandosi il polpaccio.

« Gli specchi non tradiscono! » esclamò il signor Mit'aneč.

« Non importa se tradiscono o no, non le basta il film « Accadde di giorno »? — strepitò la madre affermando i fili di metallo mentre stava ingenuamente accovacciata sulle gambe larghe per vedere meglio nella cantina, da cui uscì di corsa suo figlio Martineč.

« Io sono aiutante della Pubblica Sicurezza » — disse il signor Mit'aneč, « non faccia scandalo, signora Karaskova ».

Ma la signora Karaskova percuoteva suo figlio e poi il pianto s'allontanò. I ragazzi ripresero a tirare il pallone sul muro e di rimando lo spingevano nella viuzza cieca.

« Non vi sembra — disse la zietta — che a Valerian gli orecchi sporgono troppo dalla testa, a furia d'arte? Ce l'ha come di carta, come se dovesse morire... Anche il suo naso è trasparente e azzurrognolo... ».

« Accidenti, zietta — urlò il signor Valerian — ti strozzero se non la smetti », e faceva vedere sul collo del combattente slavo come l'avrebbe strozzata.

« Io vi potrei raccomandare per un periodo di riposo al comitato nazionale. La mia parola li ha un grande peso » — disse il signor Mit'aneč e rise, pensando che forse un giorno si sarebbe scritto di questo artista che viveva in cantina nella viuzza cieca e sarebbe stato citato anche lui.

« Non voglio niente, solo se mi potete aiutare a portar via quel quadro », disse il signor Valerian, vomitando un po' sopra la spalla.

La vecchietta uscì come un arbusto spezzato, in mano teneva le lettere, arrivò a San Taddeo e alzò verso lui le fotografie, incurante del fatto che le guardava il muratore seduto vicino alla pignotta.

« Tesoruccio Taddeo, vedi? Così ero io, la ballerina Cléo, questa fotografia è di Lipsia, lì ci scapparono le nostre tigri, con le quali danzavo nella gabbia, scapparono e fecero un bel gruppo sul monumento, tutte otto, poi corsero dietro a un tram e la gente sveniva, ma le tigri si posarono in gruppo, pensando che faceva parte del programma, allora le dovettero ammazzare, qui c'è la fotografia, come la polizia si fece fotografare accanto alle tigri morte, e qui invece è la foto della domatrice che appena arrivò e vide uccisi i suoi amorucci, si sparò anche lei. Tesoruccio Taddeo, riconosci in me la ex ballerina Cléo? »

L'artista signor Valerian e l'aiutante della Pubblica Sicurezza Mit'aneč si fermarono davanti a un grande portone decorato con gigli d'oro e borchie cesellate. Un viottolo di sabbia dorata svoltava sotto gli olmi e alla fine di questo delizioso giardino si ergeva un palazzo. Attraversarono il viottolo e videro davanti al palazzo una sedia, e a cavallo di questa sedia il portiere che fissava con lo sguardo un tappeto rosso che sporgeva come una enorme lingua dal palazzo. E su questo tappeto usciva un uomo: era tutto pallido e singhiozzava, sporgendo le braccia in avanti. Il portiere s'alzò, prese svelto un secchiello che stava dietro il cespuglio di bosso, lo allungò sotto la bocca di quell'uomo che cominciò a vomitare, gli infilò il manico del secchio sul collo e mentre quell'uomo rovesciava, il portiere gli asciugava il petto con uno straccio. Quando quell'uomo smise di vomitare, se ne andò con le lacrime agli occhi, singhiozzando e muggendo teneramente. Poi passò per il viottolo accanto ai signori Mit'aneč e Valerian, baciandoli, e a stenti imboccò quel bel portone.

« Forse quella commissione organizza un banchetto », disse il signor Mit'aneč, strofinandosi le mani.

« Che cosa ci portate di bello? » domandò il portiere, posando il secchio e lo straccio dietro il cespuglio di bosso.

« Azione Jirasek », disse il signor Mit'aneč, indicando il quadro di due metri, coperto con un lenzuolo.

« Andate allora al primo piano, il pianterreno è già pieno, indovinate di chi? » domandò il portiere. « Vasič, sta buono, altrimenti se le suono con la cinta! » gridò verso il figlio.

« Di Kozina Jan sotto la forca », disse il signor Valerian.

« Lei porta un Kozina? » domandò il portiere mentre alzava le mani come se volesse slacciare la cinta. « Allora, Vasič, non tirare la sabbia negli occhi a Ferda, se no prendo la cinta, vedrai! ».

« Sì, un Kozina », fece il signor Valerian.

« Così va bene, disse il portiere, ogni pittore pensava che quell'altro pittore avrebbe fatto Kozina, perciò di Kozina ne abbiamo solo venticinque, ma figuratevi — rideva il portiere — di Durynk traditore e Durynk assassino ne hanno portata fino a oggi, e non vi dico bugie... — guardò sul registro in portineria — novantatré! ».

« Meno male che porto Kozina », cominciò a tremare il signor Valerian.

« Il muratore saltò giù dall'impalcatura, il sagrestano guardò l'orologio, poi tutti e due entrarono nella torre e salirono la scala a chiocciola.

« Lo faranno saltare con la dinamite? » domandò il muratore.

« Nè con dinamite nè con eccrasite, ma con donarite », si girò il sagrestano e continuava a salire la spirale della scala; dalle finestre della torre si vedevano i tetti delle case. Salirono fin dove pendeva la campana. Dalla finestra gotica si vedeva la città. Sulla collina di fronte stava la grande statua ora tutta incorniciata nella costruzione di tubi metallici.

« I tedeschi si sono offerti di segare la statua con una sega speciale, ma non volevano soldi; volevano in compenso il caolino di Karlsbad. Ma i nostri hanno risposto che vogliono comprare la sega, però i tedeschi non la

vogliono vendere. Allora l'ordinazione passò a una ditta svizzera — disse il sagrestano e sedette nella finestra gotica, posando il binocolo nel grembo, e il vento gli scompigliava i capelli — hanno perforato il monumento con milleseicento buchi. Ora, al segnale dell'ingegnere, allacciano i contatti e tutta la statua crolla gradatamente ».

« Sì » disse il muratore e la sua voce s'incrinò. Stava con le gambe allargate e una corrente d'aria soffiava nei suoi pantaloni bianchi e nella giacca da lavoro, appoggiava le braccia alzate e il palmo secco sul rivestimento della finestra gotica. E fissava la collina di fronte.

« La costruzione del monumento costò la vita a sette uomini, continuò il sagrestano, il primo fu lo scultore che ne fece il progetto, l'ultimo fu un operaio che arrivò al lavoro un lunedì ancora un po' brillo, scivolò dal sesto piano dell'impalcatura e precipitò giù, uccidendosi sul mignolo della statua ».

Il signor Valerian col signor Mit'aneek entrarono nel palazzo, salirono sul tappeto rosso, ognuno portava il quadro da un lato, sicché sembravano come un porcellino disegnato dai bambini. Poi appoggiarono il quadro sulla parete dipinta in oro.

« Speriamo che il portiere non abbia raccontato frottole », disse il signor Mit'aneek.

E il signor Valerian salì al primo piano e come trasognato passò in rassegna i quadri appoggiati sulla parete: come se entrasse e uscisse da uno specchio, così entrò e uscì da un quadro nell'altro, travestito da Duryek, novantasei volte entro e uscì da quadri tutti uguali, finché si trovò di nuovo nel corridoio sotto lampadari e balaustre d'oro.

« No, non ha detto frottole », osservò il signor Mit'aneek.

Il signor Valerian prese il suo quadro con dispetto, lo trascinò nella toilette e si chiuse nel gabinetto. Il signor Mit'aneek, per non dare nell'occhio, nel caso entrasse qualcuno, faceva finta di fare pipì. Sentì uno strano suono, pensò che il signor Valerian aveva forse la diarrea, ma poi capì chiaramente che invece stava

stracciando la tela. Quando aprì la porta del gabinetto, il signor Valerian uscì senza il quadro.

Parse un pezzetto di tela al signor Mit'aneč.

« Prendetevi questo per mio ricordo », disse e accennò un sorriso.

Erano gli occhi del triste Durynk, ritagliati dal quadro, i tristi occhi di Durynk, ritagliati col coltello come gli occhi nello spioncino della porta. E il signor Mit'aneč riconobbe che erano occhi come quelli del signor Valerian, occhi che non aveva prima nel suo studio, ma che aveva acquistate solo ora.

E il signor Valerian cominciò a singhiozzare e impallidì, alzò le braccia in avanti e corse sul tappeto rosso e, barcollando, uscì al sole, dove vide solo la nera persona del portiere e poi davanti la bocca il secchio grande come un pozzo; in quel secchio vomitò il signor Valerian e sentì il manico del secchio, quel semicerchio che gli era stato posato sulla nuca, e gli sembrò di essere un cavallo della fabbrica di birra, e cui il cochiere avesse infilato in testa il sacco con l'avena.

« Allora lei mi ha mentito », disse con compassione il portiere e asciugò al signor Valerian il petto con lo straccio, « anche lei ha portato un quadro di Durynk, eh? ».

Il signor Valerian annuì, mentre grandi lacrime gli cadevano sulle guance. E sul viottolo di sabbia dorata due facchini d'una ditta di trasporti portavano una statua di arciera, statua d'un combattente cinto di pelle e con un'azetta pronta a colpire, e mentre i facchini salivano la scala e svelti portavano la statua sulle cinghie, il signor Valerian li guardò e la sola vista della statua lo fece vomitare ancora, ma aveva già lo stomaco vuoto e muggì nel secchio come in un corno. Il portiere osservò la statua che s'allontanava sulle cinghie e si schiò.

« Ahimè, dica la verità, lei ha fatto anche qualche combattente, vero? » — insistette il portiere, mentre gli dava pacche sulle spalle.

« Quanti combattenti avete già portato oggi? » gridò il portiere nel foyer.

« Undici », rispose un facchino.

« Belle porzioni, vero » — disse il portiere e cautamente levò il secchio dalla nuca del signor Valerian, gli asciugò il petto e posò il secchio vicino all'arbousto di bosso. « Vasil, perché butti la sabbia negli occhi a Ferda? Vedrai che stacco la cinta e te le uanno! »

« E quanti combattenti hanno portato sinora, dica? Così, per curiosità? », domandò il signor Mit'aneik.

« Centodieci », disse il portiere, « perciò al diavolo l'arte. Questo sì ch'è una cosa seria! » disse e alzò un libro bene in vista. « Chi si può paragonare a Einstein! Questo si legge come un libro giallo, altro che arte! Profetizzo tutto, dimostrò tutte le fantasie, e perciò le distrusse. Disse che nel cosmo c'è semibau, e infatti c'è. Fecè il calcolo che la terra è appiattita, e infatti lo è, calcolo che la luce nel vuoto si diffonde con velocità indipendente dalla velocità della sorgente di luce. Come quando una rondine tocca con l'ala nel volo la superficie dell'acqua. Einstein stabilì il margine estremo della velocità, sicché nessun segnale può diffondersi più velocemente della luce, ma — insomma, Vasil, adesso basta davvero! — s'arrabbiò il portiere, sbottando la cinta e, saltando il cespuglio afferrò il ragazzino e gli dette le botte, mentre l'altro bambino stava a piangere nell'erba.

Il muratore si rannicchiò.

« E tutta la statua è di cemento armato e i rinforzi di metallo stanno dentro la collina fin sotto il campo di Sparta. La demolizione durerà almeno trenta giorni.

« Sì » disse il muratore e tossicchiò.

« Mi meraviglio che non si lasciano in pace le statue di Praga », disse il sagrestano, tirò fuori il binocolo e guardò l'orologio, « quante statue ci potrebbero essere se avessero lasciato tutte quelle costruite durante quasi mille anni. Non potresti nemmeno cadere, quando torni a casa ubriaco, potresti appoggiarti ovunque su mani di marmo o di arenaria, tante statue ci potrebbero essere ».

Il portiere s'allacciò la cinta respirando affannosamente. « Una rondine tocca con l'ala la superficie d'ac-

qua e sull'acqua cominciano ad allargarsi le onde, ma la loro velocità è indipendente dalla velocità del volo della rondine, mi capisce?» — domandò al signor Mit'aneč.

«Capisco — disse il signor Mit'aneč, guardando il ragazzo in piedi — ma raccontatelo qui al signor Valerian, lui è l'artista, mentre io sono solo un aiutante della Pubblica Sicurezza: ma che cosa ha il vostro ragazzo alla spalla?»

«Ma niente — fece un cenno con la mano il portiere — lui è tutto rotto, siccome è rimasto troppo a lungo nel grembo della madre, dovettero spezzargli la spalla per poterlo far uscire. Ma quando avrà sette anni, gliela spezzeranno un'altra volta e poi lo agghusteranno definitivamente. Però lei ha capito cosa volevo dire paragonando Einstein con l'azione Jirasek, vero?»

«Lo so, ma avanti, al parte! Dacri sottio!»

«Sì — disse il portiere guardando il rosso acceso del tappeto sulla scala, poi prese il secchio e lo straccio da dietro il cespuglio di bosso — un altro combattente del Lucko!» esclamò e corse con il secchio.

E il signor Valerian vomitò un po' sull'erba e poi corse via col signor Mit'aneč per il parco, dove entrarono altri due artisti e anche loro portavano i loro quadri avvolti in un lenzuolo.

Un'oscura detonazione si sentì in tutta la città, in mezzo alla costruzione sprizzò un lampo, s'alzò una nube, e una forza ignota disintegrò l'impalcatura, sollevando leggermente i primi piani, e i tubi della costruzione metallica cominciarono a volare in alto, sempre più in alto, e quando s'indebolì la forza che aveva lanciato queste lance, i tubi si fermarono nell'aria, si rivoltarono e cominciarono a cadere fitti fitti nei dintorni, formando un albero di aste: la metà della costruzione crollò e l'altra metà si staccò dalla statua come un trampolino di sci, esitò un po', ma non crollò. E la statua rimase nuda, ancora più forte e più robusta di prima, s'inclinò un po', come se minacciasse la città, e la corrente d'aria sprigionata dalla detonazione sollevò i tetti della città, facendo vibrare leggermente la

campana, e la tuta del muratore sventolò come una bandiera.

«Qualcuno ancora ci lascerà la pelle — disse il saggrestano. La corrente è saltata. Come vedo — aggiunse posando il binocolo — della statua si sono staccati giusto un occhio, una spallina e un ginocchio, le stesse cose che mancano al San Taddeo che tu stai riparando».

Il muratore si sporte dalla finestra, vide la croce dorata che saliva adagio tirata dalla gru. Vide che erano ed erano state le mani degli operai a costruire i sette piani dell'impalcatura attorno al monumento del generalissimo, sapeva che era stato lui, muratore, ed altri come lui, operai e le mani degli operai a forare coi martelli pneumatici in sedici posti segnati con la crocetta sulla statua: prima gli occhi del generalissimo, e poi, sulla pietra lì, dove la vita e in grandezza naturale c'è il cuore, e perforando questo cuore, aveva sentito perforare il proprio cuore, perchè il generalissimo era il grande amore del muratore, il muratore lo amava, sperava in lui, viveva per lui, ma ora doveva non solo contribuire alla distruzione della sua statua enorme, ma anche eseguir l'ordine di cancellare dal cuore l'immagine che gli era stata tanto cara e senza la quale non sapeva più vivere.

E pensò anche a quell'altra immagine che gli era apparsa già di notte e che ora capiva perfettamente: cioè, gli stessi operai, uno sulle spalle dell'altro come un gruppo artistico, stavano costruendo un'impalcatura di tubi metallici per coprire tutta la chiesa della Santissima Trinità, dove lui oggi aggiustava la statua cattolica, l'occhio e il ginocchio corrosi dal tempo e dalle stagioni, sostituendoli con pezzi nuovi, portati al mattino nella cartella insieme col panino imbottito di salame. Affinchè la costruzione attorno la chiesa cattolica ridonasse a questa chiesa il suo antico superbo splendore.

Quest'estate faceva molto caldo. Il signor Valerian e il signor Mit'aneek si rinfrescavano nello studio in cantina.

«Come se fossi andato all'Ufficio patenti e avessi dichiarato una bicicletta come mia invenzione», disse il

signor Valerian davanti alla statua di gesso bianco del suo combattente che era uscita dalla forma con l'accetta di pietra.

« Ma è veramente bello », disse il signor Mit'aneč.

Il signor Valerian bevve un po' di vino amaro, poi prese la scure, e con un colpo staccò al combattente le mani con l'accetta, poi gli ruppe la testa e lo spaccò a metà. Poi si fermò a lungo davanti agli specchi, bevendo il vino amaro, farfugliando e vomitando dopo ogni fissa.

« Gli specchi mi hanno tradito », disse e con l'accetta frantumò tutti gli specchi, uccidendo così se stesso, la propria immagine.

« Allora lei non ammette l'oleografia — esclamò il signor Mit'aneč, lei non ammette che io, come aiutante della Pubblica Sicurezza, stasera posso riferire di tutto questo per iscritto? ».

Il signor Mit'aneč camminava minacciando dietro al signor Valerian, il quale buttava nel secchio d'immondizia un pezzo dopo l'altro, finchè vi buttò anche le gambe del combattente, ma il secchio non si poteva più chiudere, ne uscivano fuori le caviglie e le piante dei piedi del combattente. All'angolo del vicolo c'era apparso la zietta, portava una brocchetta con la minestra e un tegamino con la carne.

« Non le sembra che Valerian ha una testa idrocefala? ».

« Chiudi il becco, zietta — disse il signor Valerian, entrò nella cantina e si rannicchiò sul mucchio della polvere di carbone, e aggiunse piano: « Si va avanti, sempre avanti. Dacci sotto! » e scoppiò in pianto come un bambino.

« Compagni, questa è una rinuncia tremenda », disse adagio il muratore.

E poi si sparse dalla finestra e guardò giù nel cortile del centro della raccolta e pensò che se fosse stato un carattere coerente, avrebbe dovuto buttarsi giù da questa finestra del campanile come da un trampolino, di corsa, con la testa fieramente alzata, per far vedere a tutti gli operai nei piani della costruzione che non si trattava d'una coincidenza, né di un infortunio... e sa-

rebbe caduto dritto con le braccia alzate giù nel cortile e si sarebbe rotte tutte le ossa nel mucchio di ferro vecchio sulle tabelle delle strade, delle vie, delle piazze e dei parchi del generalissimo; e se avesse avuto un po' di fortuna, si sarebbe trascinato ancora fino all'ammasso di carta vecchia per crepare lì, tra quei sette quintali di letterine scritte dai bambini praguesi per il quiz della radio: Come nobilitare la nostra patria.

Quest'estate faceva molto caldo. I ragazzi tiravano il pallone contro il muro, facendolo rimbalzare nel vicolo cieco.

(Versione dal ceco di ELIA RIPPOLLINO)



Disegno di CARLO LEVI

Diario d'Alvernia

(del poema "NONOSTANTE...")

ANGELO MARIA RIPELLINO

I

Non sono, signori, un Mancagnè che si inchini a ringraziare.
Eppure grazie, Kakadù, grazie, Columba pastosa,
e voi tutti, abitanti della fortezza d'Alvernia,
di cui, dietro porte di piombo, ho languiuto,
quand'ero un'ombra, un autunno, già prossimo
a risorgere nei loculi ingordi del tempo,
quando piangevo a dirotto la mia negritudine, come
un nauco cantante di jazz, la mia sfulgoreata
esistenza, quest'abito di doglia che trascino
dall'abisso dei secoli, quest'urna, questo corrotto
Scaltro, le mani in tasca, esultato al ricordo, vi porgo
il mio devoluto, derisibilissimo assolo.

II

Quando tutti i negozi chiudono a Vienna,
alle sei della sera, io vi aspetto
all'Hotel Zentrum, venite a soccorrermi, io brucio.
Chi continua a rubarmi la vita? Chi mi costringe
abulico sul Vindobona? Chi mi regola questi atti
in un'amorosa eccitante? E dove muore il galoppo
della pantaglia di spini, di daghe e di dardi,
che mi perseguita e agghiada?
Sono un foglio cacciato in preda a un fuoco,
che muove il guscio d'uovo delle palpebre,
nero sudore, squallida quaresima,
un galco d'ossa e stecchi, un'India armena.

IV

*Franz Kafka mi ha invitato nelle corone
 con sua nipote. Da castello a castello.
 Una geometria vaneggiante raggiunge i miei sogni,
 la mia liposare demarca, ciò che vorrei.
 Siamo a Kaida, all'estrema stazione del mondo,
 nuda d'ogni allegrezza, fannullone di valci e lucchetti,
 perdute nelle steppe come un'urna lacrimale.
 V'è un orologio dal vetro incrinato incallito
 con benda di carta, ma ferreo, intrappolato, impossibile.
 Vi arriva un solo treno al giorno. In Alverno
 la malinconia si ude dietro come un cane.*

V

*Baronia venatoria, dorata di scena di cervi
 e animali imprugnati, incassando su quella
 di pite foresta, in cui (sedi singolari)
 si lanciano, ciechi, curruccioli di giungla.
 Ma la postra ha fama, la guerra ha fama.
 E noi siamo di ieri, senza oroscopo, noi lapotelli
 d'una sorta aggrondata, noi ambigue.
 Ditemi, Estiva, vi sentireste anche noi
 pretestati, esclusi e strettissimi al suicidio?
 Amara è il vedervi in spacio nel gergo
 d'un perfido specchio spumoso, l'accorgersi
 che il mondo è degli altri, e che gli altri
 sono imparabili verso i mollicci,
 gli stupi, gli stolidi, i cianchi, i dannati.*

VI

*C'è ancora un funero? Oppure è soltanto un portarre,
 un trascinarlo, un illudersi e aggragare stanchi rattoppi?
 Aspettavamo la grazia, l'esigua, nell'aridume di cole.
 Tutto è nelle tue mani, mio Dio, e perciò questo atosa visiva
 di habbuere a scarichi, di gonfie brache di panno su gambe ad arco.*

*Ma il fondo spemato, corrosi, flaccidi di quella brache,
quel rataplan, mio Dio, di babbucci
tengono a bada la morte, il suo letto di breccia,
il tuo volto cavallaro, la Senza ginocchio, la figlia di Bruegel.*

VII

*Mentre morivo, la poesia si accendeva in un prestigioso grigiore,
ed io, impigliato nella viscosità del soffrire, del mio
avere bisogno in Alvernia di pathos, d'un grande pathos.
E che m'importava di quelle storiature, di cui
ci si deve indignare, dell'eternità del mondo?
Ogni rigo era sempre un pretesto per macerare il mio male,
la mia teologia ripugnante, per scorrere l'aspro rosario
della spioniera tristezza. Incenima un anacronismo.*

XI

*Il cavallo non ha domenica. Le gite, le cure.
Vestirsi di cani e fuggire, con barba? Ma dove?
Cadresti in un fazzo, come un rigoglio ubriaco.
Erano ambigui i tuoi monari, ed inafferrabili:
essè la tua inquisizione e sterlina, i beffardi,
con grinta parlata e frusto di schiuma.
Ma ormai. Una barba è una fuga? Pierrot inseguì sempre farfalle.
C'è lo stato d'assedio, e il cavallo non ha domenica.*

XII

*In che cosa io sono diverso da quei nonostante che non pensano?
Perché soffro due volte, con la carne e col pensiero, sono forse
diverso?
Che cosa autorizza questo briciolo ancora di presunzione,
questa boriosa primizia intellettuale? Che cosa,
nell'eremo degli appestati, in Alvernia, mi distingue
dal rozzo omio che a notte chiede un po' di codeina?*

Sapevo nimam sbrogliare il linguaggio degli alberi,
io che sto recitando di spalla, io avanti. E trattanto,
io so, i carminanti ci guardano.

XV

Il pubblico va alla corrida per assistere alla morte
del toro o del maulino? E che s'aspetta dagli esercizi
al trapezio, là dove un guizzo imprevisto potrebbe
uccidere Mister Acrobata? Un urlo di raccapriccio, ma poi.
C'è subito un orrido, uno stragonesco, un capelluto spirito della
Tempesta,

che getta scaglie di pesce sul sangue e sollecita a ridere
con architetture di smarne. E un'eliotropia nasconde al ricordo
la traiettoria ruotante dei gesti degli altri, quel grustolo d'osso.
Ecco perché mi guardo sempre dattorno
con gli occhi sbilenchi e appassiti di Senecio,
ecco perché non mi illudo.

XX

Oui, qui, in queste foreste ho udito l'urlo di Munch,
l'urlo d'uomo colmo d'orrore, il venerdì in cui trovammo
quel tale che s'era impiccato ad un ramo già nudo
sulla seconda panchina del vicinato a destra.
Ah, la scienza degli alberi e del giardinaggio. Il respiro affannoso.
Ci dissero che aveva scritto le sue ultime lettere,
sghignazzando come una sciacella per la stammine.
In un silenzio spumoso i nonnotti incidevano
con brucelli di corda, per esorcizzare la morte.
E a tratti dal fondo dei secoli saliva la disperazione,
l'urlo cavernoso del non-essere, l'innua notte.

XXIX

Ah, le trombe dei cervi nelle notti di fine settembre,
nel tetro cristallo dei buichi, tra le fredde foglie.
Il jazz irroso e selvaggio, il bromialia di tempesta.

lo scalpello forscennato di dimmi in fida.
 Spargono sperma, e la fetida lusa corrode
 come carbonchio il buio pelame della pancia.
 Rauschi meandri d'untavola franche
 e travi di corna si scontrano a morte.
 Se mutano in tombe le trombe strazianti.
 Tenetevi lungi, donzelle mestriate,
 schuoni e scappi d'inferno, san bonchivo Don Carlo,
 e nulla, nulla per piccoli ragomieri.

XXXI

(What is this thing called Love)

Portava scarpe di tefa bianca, lei. Né signo né luna.
 E la via le ripeteva: hai tu avuto mala mescolanza.
 E Anabio dal becco storto di squallido tapéro
 era il suo amore sempre tristo, sempre malato.
 Sempre costretto a fracida bevagna,
 mascherone burlesco, giara di lacrime,
 spento bozzagno ai confini del mondo,
 sbrindellato gherone d'un cielo senza rimorsi,
 e per voi begolaro dalla schiavina consumata.



Disegno di GASTONE NOVELLI

HORA DE ESPAÑA

REVISTA MENSUAL

VIII

SUMARIO:

II CONGRESO INTERNACIONAL DE ESCRITORES. SU SIGNIFICACIÓN. *Corpus Barga*. DISCURSOS de *A. Machado*, *M. A. Neco*, *J. Benda*, *Fernando de los Rios*, *Anna Seghers*, *Bergamín*, *Ehrenburg*, *Corpus Barga*, *M. Cowley*, *Claude Aveline*, *Jef Last*, *Nordhal Grieg*, *Fedor Kelyin*, *André Chamson*, *Tzará*, *Spender*, *J. Marinello*. NOTAS. PONENCIA COLECTIVA



Víñetas de Ramón Goya.

Valencia, Agosto, 1937.

**Le riviste letterarie
nella guerra civile spagnola:
Hora de España**

ANGEL SANCHEZ-GIJON

E' stato ripetuto più volte che la Seconda Repubblica Spagnola è nata per mano degli intellettuali e c'è anche chi ne attribuisce la paternità a Ortega y Gasset, Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala e al « Gruppo al servizio della Repubblica ». Tale affermazione è evidentemente esagerata e superficiale: l'avvento del regime repubblicano fu il culmine di un processo economico, sociale e politico il cui studio oltrepassa i limiti oggettivi di questo articolo. Tuttavia si può affermare che raramente la classe intellettuale di un paese si è sentita tanto identificata e solidale col suo regime politico come la classe intellettuale spagnola con il regime repubblicano. Molti tra coloro che occuparono i posti chiave del nuovo regime furono intellettuali di prestigio: i nomi di Azaña, Jiménez de Asúa, Besteiro, Fernando de Los Ríos, Claudio Sánchez-Albornoz y Madañaga bastano a dimostrarlo. Il regime repubblicano a sua volta dedicò una cura particolare al progresso culturale delle masse, e le masse popolari hanno risposto a questo sforzo: « C'era nelle masse una ferma volontà, quasi una cupa volontà, di conquista della cultura. E c'era negli intellettuali un bisogno che ogni giorno diventava più preciso, di portare la cultura spagnola su una base nuova, e di avere, nella cultura, nuovi scopi per cui lavorare, diversi da quelli che la cultura spagnola aveva ereditato dalla sua storia » (Elio Vittorini, *Cultura popolare. La cultura spagnola durante la guerra civile*, « Il Politecnico », n. 27, marzo 1946).



Antonio Machado

La sommossa militare del 17 luglio 1936 provoca il collasso momentaneo dello Stato Repubblicano borghese e la reazione rivoluzionaria delle masse e delle forze popolari. Quando i Governi di Largo Caballero e Negrín riescono a ricomporre l'apparato dello Stato si sforzano di incanalare tutte le energie verso il conseguimento della vittoria militare. Però in Spagna si era già aperto un processo rivoluzionario con profonde radici nello spirito delle masse. Caratteristica essenziale di questo delirio rivoluzionario è l'affanno di conoscere, di sapere. Nelle unità dell'Esercito Popolare la figura del maestro acquista una importanza finora sconosciuta in un esercito combattente.

L'Esercito Popolare Repubblicano, come ogni esercito rivoluzionario, è un esercito altamente politicizzato, e allo stesso tempo posseduto dall'ossessione di diffondere la cultura tra le masse. I militanti di « Cultura Popolare » alternano i loro obblighi militari con conferenze, rappresentazioni teatrali, creazioni di biblioteche, proiezioni di pellicole, ecc. Le unità del nuovo

esercito repubblicano incominciano a pubblicare immediatamente una serie interminabile di riviste e periodici di Divisione, di Brigata, di Battaglione e anche di Compagnia. E non è raro che molte di queste riviste escano con la firma di scrittori di prestigio. La favolosa e quasi inesauribile vena poetica spagnola straripa e inonda queste riviste e periodici militari di canzoni e « romances », germe del futuro « Romancero general de la guerra » che Dario Puccini ha felicemente definito una *Iliade* scritta da mille mani anonime.

Manca uno studio monografico su queste pubblicazioni delle unità militari, studio che diventa difficile per la mancanza di un catalogo delle medesime, per la distruzione materiale di innumerevoli esemplari, causata dalla guerra, e per la dispersione degli archivi che conseguì alla disfatta militare.

Ugualmente abbondante — in termini relativi — fu il numero delle riviste letterarie che videro la luce nelle retroguardie repubblicane e nella stessa Madrid assediata — come « *El Mono Azul* » — grazie allo sforzo del folto gruppo di intellettuali che il governo repubblicano evacuò da Madrid attaccata dalle truppe di Franco.



Fernando de los Rios



Rafael Alberti

La più conosciuta di queste riviste è « *El Mon Acul* », pubblicata a Madrid, diretta dal poeta Rafael Alberti, segretario della « *Alianza de Intelectuales Antifascistas* ». I suoi collaboratori più assidui furono Maria Teresa León, Manuel Altolaguirre, J. Sales Vía, José Ramón Alonso, morto in combattimento, Antonio Aparicio.

Nella sicurezza per la lontananza del fronte, a Valenza, capitale provvisoria della repubblica, vide la luce un nutrito gruppo di riviste letterarie e scientifiche, come la rivista *Nueva Cultura* (seconda serie) a cui collaborarono José Bergamín, T. Navarro Tomás, Angel Gaos, Aurelio Arieta, Francisco Carreño, José Renu e i poeti Miguel Hernández e Juan Gil-Albert.

Di carattere letterario e scientifico è la rivista *Madrid, Cuadernos de la Casa de la Cultura*, il cui primo numero uscì a Valenza nel febbraio del 1937. Ad essa collaborarono i più illustri esponenti della letteratura e della scienza spagnola del momento: i medici, psichiatri e fisici M. Márquez, M. Prados e Such, J. M. Sacristán e A. Duperier, e scrittori, cattedratici e poeti come Antonio Machado, Gili Gaya, Juan José Domenchina, P. del Río Horteiga, T. Navarro Tomás, J. Moreno Vela, León Felipe.

Negli ultimi mesi della guerra, alla fine del 1938, un gruppo di scrittori e poeti — Rafael Alberti, Antonio Aparicio e Pablo de la Fuente — pubblica una nuova rivista, « *Cuadernos de Madrid* »: la sua vita fu corta, l'immediata caduta della Catalogna nelle mani delle truppe di Franco la precipitò alla fine della lunga guerra civile.

Hora de España: al servicio de la causa popular

Esattamente trent'anni fa — nel gennaio del 1937 — vide la luce a Valenza una rivista che merita un capitolo a parte per l'importanza e la vastità dei lavori pubblicati e per il numero e la qualità dei suoi collaboratori e redattori: « *Hora de España: al servicio de la causa* ».



Maria Teresa León



Andersen Nexø

popular». In un primo periodo — dal gennaio al dicembre 1937 — si pubblica a Valenza ed ha come collaboratori León Felipe, José Moreno Villa, lo scultore Angel Ferrant, Antonio Machado, José Bergamín, T. Navarro Tomás, Rafael Alberti, José P. Montesinos, lo scultore Alberto, il musicista Rodolfo Halffter, José Gaos, Dámaso Alonso e Luis Lacasa. Il comitato redazionale è composto da Manuel Altolaguirre, Rafael Dieste, Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert e Ramón Gaya, a partire dal n. VII (luglio 1937) si aggiungono María Zambrano e Angel Gaos. Segretario di redazione è Antonio Sánchez Barbudo. Le illustrazioni sono del finissimo disegnatore Ramón Gaya.

Il secondo periodo incomincia nel gennaio del 1938. Nell'ottobre del 1937 il Governo della Repubblica si trasferisce a Barcellona per potenziare al massimo lo sforzo bellico dall'importante centro della Catalogna e nella capitale catalana si trasferisce anche la redazione di *Hora de España*. Nuovi nomi si aggiungono ai comitati di collaborazione e di redazione. Entrano a far parte del primo Pedro Bosch Gimpera, Enrique Díez Canedo, Luis Cernuda, Corpus Barga, Juan José Domenchina, Emilio

Prados, Carles Riba e Juan de la Encina. Nel comitato di redazione si aggiungono José María Quiroga Pla. Juan Gal-Albert è il nuovo segretario di redazione.

Nei suoi due periodi, lungo il corso dei suoi 22 numeri (gennaio 1937-ottobre 1938) *Hora de España* mantiene una coerente unità ideologica e una lucida fedeltà al suo impegno morale: « al servizio della causa popolare », come reca il suo motto.

Come servono la causa popolare gli uomini di *Hora de España*? Con la solidarietà appassionata, con la lotta del popolo, con l'assunzione della realtà, con l'impegno politico: « fin d'ora l'intellettuale si impegna a rinunciare ad essere maestro (o padrone) e a diventare compagno, però, come pretende di chiamarsi compagno l'intellettuale che è cieco alla vita della strada, che non ha saputo creare niente di profondamente radicato alla realtà che lo circonda? Compagni del popolo furono i grandi narratori del secolo scorso, i maggiori scrittori spagnoli del XVII » (Rosa Chacel, *Cultura y pueblo*, *H. de E.*, n. I, gennaio 1937).

Servire la causa popolare significa rivendicare l'universalità della cultura, fare della cultura il patrimonio universale dell'immensa maggioranza: « scrivere per il popolo — diceva il mio maestro — che cosa posso cercare di meglio? Desideroso di scrivere per il popolo, imparo da lui quanto puoi, molto meno — sia ben chiaro — di ciò che lui sa. Scrivere per il popolo è scrivere per l'uomo della nostra razza, della nostra terra, della nostra lingua, tre cose di inesauribile contenuto che non riusciremo mai a conoscere esaurientemente. Ed è molto di più, perchè scrivere per il popolo ci obbliga a varcare le frontiere della nostra patria, e quindi scrivere anche per gli uomini di altre razze, di altre terre e di altre lingue. Scrivere per il popolo è chiamarsi Cervantes in Spagna, Shakespeare in Inghilterra, Tolstoj in Russia... (Antoniín Machado: *Sobre la defensa y la difusión de la cultura*, Discorso pronunciato a Valenza nella seduta conclusiva del Congresso Internazionale degli Scrittori, *H. de E.*, n. VIII, Valenza, agosto 1937).

Servire la causa popolare è animare gli atti della rivoluzione che il popolo sta realizzando e difendendo, e razionalizzare il processo di creazione dell'arte e della letteratura d'accordo con una realtà più razionale: « perché oggi la rivoluzione spagnola lotta, malgrado ciò che credono certi prevenuti, per un'organizzazione razionale della sua esistenza, per la realizzazione di un mondo che escluda il disordine razionalmente capitalistico, inumanamente monopolistico, però lotta anche, con tutta la sua volontà, con tutto lo sforzo della sua immensa passione: la passione che si sa cosciente e razionale, la passione che sa di avere ragione... Oggi in Spagna — e non è questa la vittoria meno importante conquistata sul fascismo — la nostra lotta si ispira a un contenuto di pensiero con un'espressione di volontà. I fatti sono, ogni volta di più, assunti e riassunti in forme coerenti di pensiero ».

Si dà vita ad una poesia poetica assoluta, in quanto a qualità, ed a una rappresentazione ed a una creazione intellettuale, insonnata, sempre più appassionata e sempre più intelligibile (Relazione collettiva presentata da A. Sánchez Barbudo, Angel Gao, Antonio Aparicio, Arturo Serrano Plaza, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, J. Herrera Pe-



José Monesador



Victor Pink

iere, Lorenzo Varsa, Miguel Hernández, Miguel Prieto e Ramón Gaya, nel nome dell'Alleanza della Gioventù, al 2° Congresso degli Scrittori, *H. de E.* n. VIII, Valenza, agosto 1937).

Il II Congresso degli Scrittori in difesa della cultura e « Hora de España »

Ai primi di luglio del 1937 ebbe luogo a Valenza l'apertura del 2° Congresso degli Scrittori in Difesa della Cultura. Nel Congresso precedente, celebrato a Parigi nel 1935, si era presa la decisione di celebrare il 2° Congresso in Spagna. La guerra civile che già da circa un anno straziava il paese non fu di ostacolo alla sua celebrazione, al contrario: la lotta armata delle forze popolari contro la ribellione militare appoggiata dal fascismo italiano e da quello tedesco era il fondale ideale per un Congresso dichiaratamente antifascista, la maggior parte dei cui membri si sentiva attratta, con maggiore o minor forza, dal comunismo e dall'Unione Sovietica, in una Europa che stava assistendo al trionfo di tutti i fascismi.

La resistenza armata delle masse popolari spagnole cercava necessariamente di conquistarsi la simpatia e la solidarietà degli intellettuali di quasi tutto il mondo. La partecipazione però fu meno numerosa che al Congresso di Parigi. Anche perchè alcuni governi, come quello inglese, negarono il visto ai connazionali invitati. Nonostante tutto, intellettuali di 28 paesi si riunirono dapprima a Valenza e poi a Madrid, in coincidenza con l'offensiva repubblicana di Brunete che fu sul punto di sfondare il fronte nazionalista di Madrid e che ebbe come conseguenza la temporanea caduta del fronte repubblicano del Nord. Il Congresso continuò le sue sessioni a Barcellona e fu chiuso a Parigi il 17 luglio, con la firma di un manifesto in cui si condannava il fascismo come aggressore e si inneggiava alla Spagna repubblicana, al suo popolo e al suo governo come campioni della democrazia e sentinelle della cultura e della pace.

Tra i partecipanti al 2° Congresso di Scrittori si trovarono Malraux, Hemingway, Ludwig Reon, Gustav Regler, Ilya Ehrenburg, Nordhal Græg, Martin Andersen Nexø, Mühldstein, González Tuñón, Vishnievski, Anna Seghers, Stephen Spender, Alexei Tolstoi, Erik Weinert, Julien Benda, Fadisev, Marivita, Mussignac, Mikhail Koltsov, Brauer, Malcolm Cowley, Mancisidor, Feodor Kelym, René Blak, Unarbaru, Willy Bredel, Wladimir Stawski, Egon Irwin Kasi, Maria Osten, Sigward Lund, Agnis Barto, Denis Marion, Tristan Tzara, Juan Marinello, Jef Last, André Chamson, Claude



Anna Seghers

José Bergamín



Sau



Jel Last

Aveline, José Bergamín, Antonio Machado, Rafael Alberti, María Teresa León, Fernando de los Ríos e la quasi totalità dei collaboratori e redattori di *Hora de España*.

Questo 2° Congresso di Scrittori fu caratterizzato da un fatto clamoroso: la condanna di André Gide per il suo libro « *Retour de l'URSS* » nel quale lo scrittore francese rompeva i suoi legami con il comunismo e mostrava la sua delusione per la Russia stalinista. In tali circostanze si rimproverò a Gide che, in un momento in cui in Spagna si decideva la lotta tra fascismo e libertà, il suo libro attaccasse l'unica potenza — l'Unione Sovietica — che dava il suo appoggio alla Spagna repubblicana e democratica, mentre le democrazie occidentali chiudevano gli occhi davanti allo sfacciato intervento nella guerra civile spagnola, delle potenze totalitarie, Germania e Italia.

Hora de España dedicò al Secondo Congresso tutta l'attenzione che si meritava e, quasi completamente, il n. VIII, corrispondente al mese di agosto 1937, in cui raccolse gli interventi e le comunicazioni di alcuni tra i più eminenti partecipanti al Congresso. Oltre ai già citati: discorso di Antonio Machado e Relazione Collet-



J. Benda



Tristan Tzara



Malcolm Cowley

tiva, pubblicò gli interventi di Martin Andersen Nexø, Julien Benda, Claude Aveline, André Chamson, Tristan Tzara, Anna Seghers, Malcolm Cowley, Jef Last, Nordahl Grieg, Stephen Spender, Juan Marinello, Ilya Ehrenburg, Fedor Kelyin e degli spagnoli Corpus Barga, Fernando de los Rios e José Bergamin. Splendide le figure uscite dal pennello di Ramón Gaya che riflettono i diversi atteggiamenti di Victor Fink, José Mancusi-Ilor, Andersen Nexø, José Bergamin, Anna Seghers, Maria Teresa Leon, Rafael Alberti, Fernando de los Rios, Seo, Jef Last, Julien Benda, Tristán Tzara e Malcolm Cowley.

I poeti e la poesia in « Hora de España »

Due « generazioni » di poeti — quella del « 98 » con Machado e la « generazione del 1927 » quasi al completo — si affacciano dalle pagine di *Hora de España*. Poesia di circostanza, in qualche caso, ma di tremenda capacità espressiva nel presentare la grandezza degli slanci e i sentimenti che canta e piange.

Apocalittica imprecazione in León Felipe:

« Qui, qui,
di fronte alla Storia,
di fronte alla Storia grande,
sotto la luce delle stelle,
sopra la terra pristina ed eterna del mondo
e nella presenza stessa di Dio
qui,
parliamo qui
dell'affare: spagnolo, rivoluzionario »

(*La Bandiera, H. de E.*, n. 5, maggio 1937)

La collera e la rabbia di un popolo ferito: in Arturo Serrano Plaja:

« Giunto a quel momento l'odio fu battaglia
e l'astioso pugnale tanto cupo di sangue
si cambio in fiotti di pericolo,
di furia giustiziera come un galoppo altero »

(*Popolo tradito, H. de E.*, n. 6, giugno 1937)

Il lamento funebre davanti alla innumerevole messe della morte in Juan Gil-Albert:

« Riposate!
Oh innumerevoli tamburi nocchiusi!
corpi crivellati le cui ali spezzate
vi consegnano orrendi
alla lenta consumazione colla terra che avete difeso »

(*Parole ai morti, H. de E.*, n. 5, maggio 1937)

Il cuore si accascia con atmosfera di « romanza » per la sorte di Madrid accerchiata in Emilio Prados:

« Ah città, città assediata,
città del mio stesso petto:
se ti calpesta il nemico
prima dovrà vedermi morto! »

(*Città assediata. Quattro romanze della guerra civile, H. de E.*, n. 11, febbraio 1937)

Potenza cosmica e purificatrice della vittoria sperata
in Manuel Abolaguirre.

« Quando si allontanò, salga, ci coproni
questo spazio di tempo incandescente,
questa guerra fiammeggiante in cui stiamo
cambierà con la sua pioggia e col suo fuoco,
gli sterili campi della Storia »
(*Morte ultima. Linee di fuoco. H. de E., n. 3, marzo 1937*)

Speranza e volontà di vita in mezzo all'orrore in
Alberti.

« Nebbia, mio compagno, benché tu non lo sappia,
ci rimane ancora,
in mezzo a questa eroica pena bombardata,
la fede che è allegria, allegria, allegria »
(*Capitale della gloria. A Nebbia, mio cane,
H. de E., n. 11, febbraio 1937*)

La pena per la città prigioniera e l'allegria cavalcata
dei suoi liberatori in Miguel Hernández.

« Si è affusato il giglio,
meraviglia fiotta
patiboli e carceri decapitano i lamenti,
la gioventù e l'aria di Siviglia »
« E' un pieno di aprile,
una primaverile cavalleria,
che inonda di galoppi i profili
della Spagna: è l'esercito del sole, dell'allegria »
(*Visione di Siviglia e Giuramento della
allegria. H. de E., n. 9, settembre 1937*)

Il dolore davanti alla patria tradita in Antonio
Machado:

« Qualcuno ha venduto la pietra dei lari
al pesante teutone,
al nero affamato
e all'italiano le porte dei mari.

odio e paura alla stirpe redentrice
che macisa il frutto degli ulivi,
e digiuna e solca, e semina e canta e piange ».

(*H. de E.*, n. 18, giugno 1938)

L'immenso abbraccio fraterno alle Brigate internazionali di Alberti:

« Restate, così vogliono gli alberi, le pianure,
i più piccoli frammenti della luce che ravviva
un solo sentimento che agita il mare: Fratelli!
Madrid nel vostro nome si innalza e si illumina ».

(*Capitale della Gloria. Alle Brigate internazionali. H. de E.*, n. 5, maggio 1937)

E la morte prevedibile e inescusabile di Federico García Lorca in Luis Cernuda:

« Il sale del nostro mondo eri,
vivo eri come un raggio di sole.
Così come nella roccia mai vedremo
il luminoso bore schiudersi
in un popolo fosco e duro
non brilla leggiadramente
il fresco e fulgido ornamento della città,
per questo ti uccisero, perchè eri
il verde nella nostra terra arida
già azzurro nel nostro oscuro cielo ».

(*Elegia a un poeta morto. H. de E.*, n. 6, giugno 1937)

Testimonianze e commenti politici

In una rivista come *Hora de España* non poteva mancare la testimonianza dei fronti di guerra, delle città assediate e bombardate, la distruzione, l'eraismo, la perdita di Malaga, il giubilo per la vittoria di Guadajajara, la lenta agonia di Bilbao e del fronte del Nord, le speranze rinate in Brunete, Teruel e Ebro. Le cronache di Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert, Antonio Porras, Arturo Serrano Plaza, V. Salas Vña, Adolfo S. Vazquez, Raúl González Tuñón, O. Savitch, Germán Blei-

berg, D. Guest, E. Fernández e Rosa Chacel sono preziose testimonianze per la comprensione degli eventi e della tempra dei loro protagonisti.

Gli obiettivi dei vari governi repubblicani, le loro crisi, la tormentata vita politica della Spagna repubblicana, le complicazioni internazionali della guerra e la denuncia della politica di non intervento e dell'aggressione tedesca e italiana sono commentati da Angel Gues, José María Aza, José Renau, Angel Ossorio e Gullardo e José López Rey.

Saggio e critica

Importante quantitativamente e qualitativamente è l'apporto saggistico e critico degli scrittori di *Hora de España*. Ragioni ovvie di spazio ci impediscono di addentrarci in uno studio analitico e critico esauriente in un articolo come questo che non ha altre pretese se non di esposizione e di informazione. Ospite assiduo e costante in quasi tutti i numeri della pubblicazione è Antonio Machado, che dando nuova vita a Juan de Maineria, per mezzo di consigli, sentenze e arguzie, continua « parlando ai suoi alunni ».

La cultura e il popolo, gli intellettuali e la società, il popolo nella letteratura sono trattati da Rosa Chacel nel saggio già citato, da Damaso Alonso in *L'ignavia sociale nella letteratura spagnola* (H. de E., n. 2, febbraio 1937), León Felipe in *Universalità e esaltazione* (H. de E., n. 6, giugno 1937), da A. Serrano Plaia in *Destra e Sinistra: Gli intellettuali e la guerra* (H. de E., n. 7, luglio 1937), da Sánchez Barbuda in *L'adesione degli intellettuali alla causa popolare* (H. de E., n. 8, luglio 1937) ed in *Note sull'«Avvertenza all'Europa» di Thomas Mann* (H. de E., n. 14, febbraio 1938).

Meditazioni sulla Spagna e gli spagnoli ispirano i lavori di María Zambrano *La riforma dell'intelligenza spagnola* (H. de E., n. 9, settembre 1937), *Una strada spagnola: Seneca o la rassegnazione* (H. de E., n. 17, maggio 1938).

La cultura e la lingua degli ebrei spagnoli è il tema dello studio di Máximo José Kahn in *La cultura degli*

ebrei spagnoli (H. de E., n. 3, marzo 1937), *Ebrei spagnoli promotori del Rinascimento* (H. de E., n. 4, aprile 1938), *Salonico ebraico spagnolo* (H. de E., n. 10, ottobre 1937), *Salonico ebraico spagnolo: la lingua* (H. de E., n. 17, maggio 1938).

Esegesi e critica letteraria è il campo di Bernardo Clariana in *Ultimo cimento della nostra poesia* (H. de E., n. 1, gennaio 1938), Rosa Chacel in *La prima parola sulla vita (Centenario di Larra)* (H. de E., n. 3, marzo 1937), Max Aub in *Attualità di Cervantes* (H. de E., n. 5, maggio 1937), Luis Cernuda in *Note sui poeti e dei poeti nei giorni attuali* (H. de E., n. 6, giugno 1937), José Bergamín in *Larra, pellegrino nella sua patria* (H. de E., n. 11, novembre 1937), Nicolás Guillén in *Cuba, negri, poesia* (H. de E., n. 11, novembre 1937), Manuel Altolaguirre in *Nostro teatro* (H. de E., n. 9, settembre 1937), Ernestina de Champourcin in *Rosalia de Castro* (1837-1937) (H. de E., n. 14, febbraio 1938), Juan G. del Valle in *Realismo e irrealismo dell'età d'Oro Spagnola: Saggio in due parti* (H. de E., n. 15, marzo 1938), Juan Gil-Albert in *La poesia in morte di Federico García Lorca* (H. de E., n. 15, marzo 1938), E. Díez Canedo in *Panorama del Teatro Spagnolo dal 1931 al 1936* (E. de E., n. 16, aprile 1938), J. Gimeno Navarro in *Discorso sulla poesia catalana* (H. de E., n. 16, aprile 1938), Ramón Gaya in *Divagazioni intorno a un poeta: Miguel Hernández* (H. de E., n. 17, maggio 1938), Antonio Porras in *Introduzione a un'apocalisse di Cervantes* (H. de E., n. 19, luglio 1938), Manuel Valdeperes in *Simboli storici del movimento teatrale di Catalogna* (H. de E., n. 19, luglio 1938) e Maria Zambrano in *Misericordia* (H. de E., n. 21, settembre 1938).

Completano il quadro saggi filosofici come quello di Julian Marias, *Marco Aurelio e la esagerazione* (H. de E., n. 12, dicembre 1937) e le critiche d'arte di José Bergamín, *Dipingere come amare (Goya, tutto e nulla della Spagna)* (H. de E., n. 5, maggio 1937), Ramón Gaya, *Spagna, torvadores, Picasso* (H. de E., n. 10, ottobre 1937), León Felipe, *Il mondo dei pittori* (H. de E., n. 14, febbraio 1938).

Narrativa - diari e memorie - teatro

L'opera di creazione narrativa è meno nutrita del resto dei lavori già passati in rassegna. Questo tipo di lavoro si pubblicava, in genere, in forma di estratto su fogli colorati, qualcuno di difficile lettura a causa della cattiva scelta del colore. Segnaleremo: Pablo Neruda: *Federico Garcia Lorca* (ricordo) pubblicato in estratto (H. de E., n. 3, marzo 1937); Manuel Altolaguirre: *Notte di guerra* (*Dal mio « Diario »*) estratto (H. de E., n. 4, aprile 1937); A. Sánchez Barbudo: *Giorni di luglio*, estratto (H. de E., n. 5, maggio 1937); Juan de la Cabada: *Taurino López*, (*Frammento di novella*) estratto (H. de E., n. 9, settembre 1937); Luis Cernuda: *Sulla spiaggia di Santiniébila* (*Narrazione*) (E. de E., n. 10, ottobre 1937); V. Sales Vau: *Un passo nella rivoluzione* (*traccolato*) estratto (H. de E., n. 11, novembre 1937); Juan José Doménchino: *Il disorientato* (*Glissa, ditiramba e satira di un nuovo Don Juan apocrifo*); Ramón Gaya: *Lettere di J. V. a mistress D. H.* (H. de E., n. 12, dicembre 1937); A. Sánchez Barbudo: *La casa dei Ramírez* (H. de E., n. 13, gennaio 1938); Luis Cernuda: *Ombre nel salone* (H. de E., n. 14, febbraio 1938); Max Aub: *Lo zoppo* (H. de E., n. 17, maggio 1938); Ernestina de Champourcin: *Mentre è si muore* (*Frammento di novella*), (H. de E., n. 19, luglio 1938); José Herrera Peñere: *Fu un tempo di menzogna* (H. de E., n. 20, agosto 1938); V. Sales Vau: *La vita scartata* (H. de E., n. 21, settembre 1938) e A. Sánchez Barbudo: *Sogni di grandezza* (*Novella*), (H. de E., n. 20, 21 e 22, agosto, settembre e ottobre 1938).

Per quanto riguarda la produzione teatrale emergono: Rafael Dieste: *Nuova raffigurazione delle meraviglie*, *Mascherato in un atto*, estratto (H. de E., n. 1, gennaio 1937); Manuel Altolaguirre: *Tempo a vista d'uccello*, *Saggio di rappresentazione*, estratto (H. de E., n. 6, giugno 1937); Federico Garcia Lorca: *Così passano cinque anni* (*Scena inedita. Romanza della marionetta*), con note di Max Aub (H. de E., n. 11, novembre 1937); Rafael Dieste: *L'alba* (*Commedia in un atto*), (H. de E., n. 15, marzo 1938); Concha Méndez: *Prologo di « Il Solitario »*, *Dramma poetico in tre atti* (H. de E., n. 16,

aprile 1938) e Max Aub: *Pedro López García (Atto)*, (H. de E., n. 19, luglio 1938).

Poche volte un gruppo tanto nutrito e fiorente di scrittori e di intellettuali ha avuto l'occasione di produrre un'opera tanto degna e ammirevole come *Hora de España*. Il suo sforzo ha dato come frutto una delle fonti più inesauribili per lo studio, non solo della letteratura e delle idee del suo tempo, ma anche della storia della guerra civile spagnola, la distacca della Repubblica disperse gli uomini e le donne di *Hora de España* per l'Europa e l'America dove diedero vita a innumerevoli pubblicazioni e lasciarono, e qualcuno continua a lasciare, una traccia profonda nella cultura dei paesi che aprirono loro la braccia. Oggi a trenta anni dalla prima pubblicazione che li vide tutti uniti nel campo delle lettere e delle idee « al servizio della causa popolare » è giusto aver voluto riunirli di nuovo.

Disegni di RAMON GAYA



AL SERVICIO
DE LA CAUSA POPULAR

Appunti legati da una graffa

MARIO MAFAI

Presentiamo questi appunti di Mario Mafai nel l'ordine di successione in cui sono stati trovati in uno dei suoi cassetti — legati, appunto, da una graffa e scritti affrettatamente, in parte a mano e in parte a macchina — dalla figlia Simona che li ha ricevuti. Un solo titolo, riferito a una parte di essi: « Pissare » la giovane pittura ».

In questo momento è giunta a Venezia la pittura e la scultura di quasi più di un secolo, dall'impressionismo alle ultime tendenze astratte.

Un buon osservatore che passa attraverso le sale e i padiglioni della Biennale può ricostruire quasi un grafico dello sviluppo dell'arte contemporanea e le sue fasi, le sue oscillazioni, la sua crisi finale, un periodo assai ricco che s'inizia col sorgere di una nuova società, ne segue il suo spirito di rinnovamento e di progresso e conclude col deperimento e l'esaurimento dei nostri giorni.

E' difficile dipingere bene oggi, così parlare di pittura. Dare nuove ricette ad un malato che da circa mezzo secolo è avvelenato di droghe e specifici miracolosi, significa farlo precipitare definitivamente: procediamo allora senza troppi semplicismi; occorre disintossicarlo e poi vedere quello che c'è da fare. Disintossicare significa rifare la strada e studiare l'abuso che si è fatto di certe estetiche a base di stupefacenti.

La crisi dell'uomo di oggi è crisi dell'uomo moderno vero e proprio, di quella costruzione le cui prime pietre

mine Cartesio. L'uomo esiste in quanto pensa e ragiona. Questa strada da allora? Questa idea dell'uomo vi è venuta man mano ingrossando: il genio, il superuomo, Lucifero, l'unico. Ho con la I maiuscola e via dicendo, andando poi rarefacendosi e sgomitandosi. Questa specie di elasticità coincide con il periodo più rigoglioso ed enfatico della borghesia, quando lo spirito di avventura della classe dominante si sviluppa non soltanto nel campo industriale, nelle imprese coloniali, ma esplorando le stratosfere dell'inconoscibile, il sottosuolo della psicanalisi, gli oscuri meandri dell'inconscienza e dell'istinto. Se in tutto questo c'è tanta grandezza oggi queste posizioni ridotte a piccoli fuochi fanno pena. Si può dire che la cultura che ci precede è avvelenata di individualismo, la sua manta è ridotta a trovare unica arte il guardare il proprio ombelico.

Trovarsi davanti alla realtà oggi è differente da ieri. Perciò è necessario fare un po' di storia, risalire alle origini, cioè all'impressionismo, che è il maggior punto di partenza ed uno dei momenti più fortunati della storia dell'arte. Da Giotto a Goya c'è una continuità, molto elastica, ma c'è una possibilità di giudizio, un criterio critico unico. Poi, con l'impressionismo, questo si sposta. Siamo in un clima nuovo di esuberanza pittorica, basta abbandonare gli schemi e le convenzioni di una costruzione sociale ormai invecchiata e insufficiente perché tutte le possibilità si presentino e si aprano ad un nuovo modo di vedere. L'uomo ritrova la sua libertà e soprattutto la fiducia in se stesso e nei suoi mezzi. In questa prima fase vediamo il disegno e la pittura rompere i suoi contorni e scioglierli in piena libertà di luce e di atmosfera: l'oggetto perde la sua fisionomia, la sua sostanza, per divenire pretesto alle condizioni dell'artista: impressione, sensazione, sensualità della pennellata, rapidità del segno, sono i veri interpreti dell'opera. Il soggetto diviene il dittatore della situazione e l'oggetto è pretesto.

L'uomo diventa molto ambizioso, vuole trasformare e rifare tutto e si sostituisce ad una costruzione del vero — e dà lì le prime deformazioni vere e proprie: dipingo



MARIO MAFAI - *Donnine*

come vedo, che poi diventa dirigo come sento, come penso, come togo. La realtà si frammenta, il tecnicismo prende la mano. Ma questo dominio individualista prederà in seguito forma dispotica e fanatica, lo porterà a quell'isterilimento precoce, a quel cieco isolamento, che sarà uno dei maggiori fattori della sua decadenza.

Picasso chiude definitivamente un'epoca con il suo fattuto formalismo e tutti riconoscono in lui il grande artista. Il picassismo è invece una malattia, « delle più gravi, anche perché le contiene tutte e costituisce un centro di focali di resistenza e di infezione (formalisti più o meno fisici, più o meno cerebrali, ma sempre economici).

Lessi una volta un aforisma di questo genere: « I vizi sono le virtù deformate ». Nel nostro organismo ci sono molte virtù, molti eccellenti principi che hanno avuto origine in tempi lontani, si sono sviluppati in determinate condizioni e per particolari ragioni, producendo frutti importanti, grandi opere d'arte, ma che col passare del tempo e con la trasformazione della società, si sono consumate e svuotate di contenuto. Altre si sono venute deformando fin quasi a perdere o a capovolgere il loro significato originale. Noi ci trasciniamo questi residui come un bagaglio inutile, un peso morto.

Io penso che se vogliamo vedere un po' chiaro bisogna fare la fatica di liberarsi di queste tare e di certe simpatie, anche a noi care, ma ormai in via di consumazione. Noi è possibile conquistare senza saper perdere certi legami e certe affezioni che abbiamo dentro di noi. Una conquista implica una rinuncia.

Mi sembra che l'astrattismo esprima l'ultima fase e le ultime conseguenze di questa polemica.

Di decadenza non si può nemmeno parlare. L'astrattismo è inevitabile, è la necessaria stazione dove si muore e si può rinascere. L'arte astratta nega ragione al mondo che ci circonda e rifiuta per principio qualsiasi riferimento con l'oggetto, col mondo figurativo. La realtà, per i pittori astratti, si è ormai svuotata di interessi e di contenuto, è corrosa dalle estetiche povere, l'occhio stesso è viziato. Ridipingere la significherebbe rifare una strada già battuta, ricadere nei pericoli del sensualismo, dell'espressionismo, dell'anarchia: insomma in tutti quei movimenti che hanno determinato la crisi.

Dei tre elementi: soggetto, oggetto ed opera ne rimangono soltanto due: soggetto ed opera. E l'ultimo atto di semplificazione di una polemica, siamo all'ultima fase dell'intellettualismo e dell'individualismo e nello stesso tempo, come nelle fasi limite, all'esaurirsi di questo. L'oggetto, che fin dall'impressionismo era divenuto pretesto per l'artista, ha esaurito anche questa funzione di compromesso: sono rimasti soltanto l'uomo e la sua opera.

Così fa l'artista solo con se stesso e i suoi mezzi in questo isolamento? Due sono i fatti che si presentano: la

e l'occasione. e come quella che nell'anno e mezzo fa a
 alcuni si compieva. l'ordine e ogni cosa merita. l'attenzione
 dell'alto. Magistrate. ^{un'istituzione} più e con più l'ordine. l'ordine
 Quest'idea dell'ordine e venuta meno. meno importante
 il fine, il importante, l'ordine, l'ordine, l'ordine
 l'ordine e ne ha avuto l'ordine più importante
 in la l'ordine in la l'ordine più importante 4

[illegible]

The small open areas under the vegetation are now
open - the L. ...
Four different patterns emerge in the effect of the
quadrant-perturbation

Wie bei hat man viele spirit legen
 1/2 an 1/2 hat man

necessità di un riesame della propria coscienza con tutte le responsabilità che ne possano derivare (elemento autobiografico). l'altro, elemento, più importante, veramente nuovo, sta nell'organizzazione dei mezzi che lui ha disposizione: cioè colore, spazio, segno, ritmo, ecc. Nel migliore dei casi in questo lavoro di organizzazione l'artista avverte il bisogno di dare un ordine alla pittura, in modo che un rosso o un giallo acquistino un valore necessario e obiettivo, lo spazio la sua dimensione precisa il ritmo la sua funzionalità, il segno il suo significato; quindi lo scarto di tutto ciò che può essere occasionale e superfluo. Ci si rifugia in una accademia nella ricerca di un nuovo linguaggio, di un alfabeto con il quale domani si potrà parlare e comunicare: e dire acqua sarà acqua e dire cielo sarà cielo, un linguaggio senza equivoci che non crei confusione.

Oggi è un fatto urgente ritrovare una moralità attraverso un modo nuovo di parlare; perciò pensare a dei contenuti in un momento così delicato, precipitare questo sviluppo, significherebbe comprometterlo e ricadere in quelle forme di ibridismo di cui ci sono molti esempi nella storia.

L'artista, chiuso dentro questo rigore di lavoro, si libera degli allettamenti e dei vizi delle estetiche passate. Questa pittura perciò si distacca e si oppone a quella di Picasso, a quella dei surrealisti e degli astrattisti americani, malati di letteratura decadente, che con i loro complessi di incoscienza e subcoscienza, affondano completamente e definitivamente nei vicoli ciechi dell'intellettualismo.

Ci sono però molti pericoli anche in questo movimento. Si può cadere facilmente in un gusto decorativo, in quell'accostamento gratuito di colori che non hanno nulla di funzionale, insomma in un gioco piacevole fine a se stesso.

Fra le tare di cui dobbiamo liberarci vi è prima di tutto quell'eccesso di individualismo, ormai vuoto, che non lascia più vedere, non lascia più camminare e non vuole dimenticare se stesso (e con esso anche la liceità, l'arbitrarietà, ecc.).

In quest'insieme di monadi assolute e indipendenti sta il disordine e la confusione, un'orchestrazione in cui ognuno suona un assolo, la sua musica, convinto di suonare la migliore musica del mondo e meglio di tutti, che conosca poco la musica e lo strumento non importa. Lo suona lui; il più iniziato e il più sensibile di tutti.

Si può notare che queste personalità che si credono così personali sono più vicine tra di loro di quello che sembra ed un critico intelligente tra qualche anno si accorgerà che si somigliano tutti perché tutti soffrono con gli stessi difetti, anche se non riescono a fare musica.

Ho visto quadri astratti ai quali se si ritagliasse un quadratino di dieci centimetri, osservando il tessuto pittorico, lo si vedrebbe dello stesso tipo di un quadro... (figurativo).

L'improvvisazione, quest'altro peccato mortale, è un derivato di un'infinità di teorie estetiche, in cui vengono esaltati l'istinto puro, le comunicazioni con l'inconoscibile, lo stato d'incoscienza, l'assenza di un pensiero umano (di una logica, coerenza) fino a far credere che per essere un buon artista si deve essere un buon idiota.

Troviamo poi la deformazione ed anche questa è il risultato di teorie ormai scadute, alla ricerca di realtà assurde e immaginarie, secondo le quali diventa meritevole ogni opera in cui s'intravedono allucinazioni e fantasmi. E' questo uno dei più trionfici postulati dell'arte contemporanea: più deformata assurda allucinata è la realtà, meglio va; più si spostano le anatomiche, i gravigli di immaginarie costruzioni geometriche e più interessante diventa la pittura. Ma al superamento della realtà si arriva dopo una lunga preparazione, non a priori, ma sotto forma di assuefazione. Perciò molte volte queste deformazioni sono un espediente per rialzare, in modo brillante, l'insufficienza e la poca conoscenza del mestiere. Nello stesso concetto di deformazioni si devono includere quelle forme che per essere semplici, infantili, ingenuie, illudono molti che le definiscono arte popolare.

Un altro difetto della serie è l'istinto, la sensualità pittorica. Qui siamo di fronte ad un fenomeno che risolve tutto con le sensazioni e l'istinto. L'artista apre la misteriosa chiavetta e in questo stato di trance vomita

colori in abbondanza. L'artista qui viene degradato fino alla sua funzione puramente sensitiva. Questo è il compagno dell'improvvisazione, il compagno più grossolano.

L'ultima malattia è il dilettantismo

Con queste manchevolezze è facile accorgersi che per dipingere oggi l'ultima cosa che serve ed è necessaria è un buon mestiere, perciò è facile, con un po' di orecchio e un po' di riviste americane, poter fare qualcosa e partecipare al coro di quella dissonante-orchestrazione di cui parlavamo poco fa. Pittori infatti ne sorgono continuamente e dovunque come funghi, una vera inflazione: non è necessario disegnare o dipingere con le regole, non c'è nessuna grammatica. Siamo un po' in un paese ideale dove tutti si possono fare un po' di fama, esporre nelle importanti e grandi esposizioni nazionali, trovare uno di quei critici improvvisati che ti esaltano e buttano giù un complimento e perché no? partecipare a qualche mostra internazionale, dato che nelle questioni dell'arte sono tutti un po' geometri ed il talento non manca a nessuno.



Di me e della mia pittura

MASSIMO CAMPIGLI

In tutta l'opera mia la fedeltà all'immagine della Donna potrebbe non essere che il fatto d'una scelta del soggetto predominante nell'arte di tutti i tempi e perciò il soggetto per eccellenza, ideale. La mia insistenza sarebbe dunque la ricerca disperata d'una perfezione. Ma c'è di più.

Un imperativo irresistibile a rappresentare immutabilmente la Donna si confonde in me con quello della creazione artistica stessa. Non v'è scelta, la mia pittura non potrebbe essere altra. Ne consegue anche che nella mia vita d'artista ormai lunga non ho mai potuto essere trascinato da nessuna delle tendenze e mode che ho visto nascere e morire.

Continuo a cercare in me stesso più assai che nella realtà l'immagine della Donna, quasi la formula, sotto gli aspetti della Madre, e dell'Amante, della Regina e dello Idolo, animato da ricordi di amori d'infanzia per donne meravigliose in maggior parte viste in dipinti e sculture.

La Donna

Di mia esperienza conosco un po' me stesso, ma degli altri ho proprio l'impressione di non saper nulla. I romanzieri come fanno? Sempre me lo domando. Ciascuno probabilmente parla solo di se stesso e quando inventa i sentimenti altrui dice cose del tutto arbitrarie e noi gli crediamo sulla parola. La mia capacità d'intui-

zione arriva fino a sapere più o meno come la pensano i pittori in quanto suppongo che mi somiglino, e non oltre. La mia conoscenza dell'uomo e della vita reale è tutta libraria. Nella mia memoria sono vivi i personaggi delle mie letture e quelli della mia immaginazione, non quelli incontrati nella vita. In fondo non cerco di sapere com'è la gente. Non ne vedo i difetti: non per bontà di animo, si tratta solo di evitare pensieri penosi. La mia immaginazione ha sempre il sopravvento sulla realtà e la deforma per rendermela accettabile. Quando non ci riesce, indietreggio e mi contraggo. In una folla vedo solo i visi belli, solo le donne, s'intende, come nei miei quadri. Anche le donne, si badi, le vedo ma non vado troppo cercando di approfondirle. (Tante donne me lo hanno rimproverato).

Infanzia e realtà

Sono in cattivi rapporti con la realtà. In origine che ci sia stato in me un infantile terrore di vivere? (E' una supposizione, non una cosa che sento). Mi difendo dalla realtà come fa chi sogna e traveste tutto quel che disturba. Vorrei insomma vivere fuori della realtà, anzi effettivamente vivo fuori della realtà. La vita non mi ha

L'arte di Massimo Campigli può essere letta con grande semplicità. La Donna, come « soggetto per eccellenza », la moltiplicazione sulla tela delle sue figure miniche, l'insistenza su questo motivo, sull'eternità continua dell'immagine fissa, tutto ciò è stato fino ad oggi accettato dalla critica come pura occasione e suggestione di forma.

Qualcuno ha cercato di andare più a fondo, ricercando l'origine di questo elemento figurale nel complesso della psiche dell'artista, che costituisce quel magma dal quale scocca poi la scintilla irrazionale dell'espressione.



dato alcuna delusione: questo è certo poiché è come se non la conoscessi. Dunque non mi sono rifugiato nel sogno, nell'infantilismo, ci sono semplicemente rimasto, non ne sono uscito. Per essere esatto (e non semplificare troppo) ammetterò che nulla somiglia più a una fuga di questa mia indifferenza verso la realtà. Sono perplesso. Tanto più che le mie fantasie infantili sono d'un carattere così primordiale, asociale, arcaico (questa mi pare la parola giusta) che è come se la fuga m'avesse fatto scavalcare addirittura i tempi prenatali, sino alla preistoria. (Bambini, nati e primitivi infatti si somigliano nelle fantasie, è noto). Ma fuga da che cosa?

Vivo fuori dalla realtà

Comunque vivo fuori dalla realtà. Intendo con questo indifferenza ai reali rapporti tra le cose e gli uomini, conoscere per sentito-dire, e del sentito ritenere quel che piace, conoscere gli uomini al teatro, volerli conoscere attraverso la Storia o le storie, come studiare la natura al giardino botanico, le belve al circo. E' l'irrealtà dei bambini, insomma, che resiste all'esperienza e persiste. Mi comporto come un regista che, fra tanti visi che gli si offrono sceglie quelli che si confanno ai suoi personaggi.

Eppure Campigli stavo in sintonia anche con i suoi scritti, non molto abbondanti per uno che incominciò col mestiere della penna, ma sufficienti — penso prima di tutto al suo volumetto « Scrupoli » — a farci intendere che i suoi ritratti frontali allineati e le sue impaginazioni nelle quali usa, con un minimo di sapore polemico, delle figure di donna e di elementi astratto-decorativi, non sono soltanto fatti di « stile », al quale può succedere un altro, ma il carattere peculiare di una personalità che nella geometria cerca una logica nel sottile passaggio tra la donna che muove e il suo immobilizzarsi di statua.



gi e manda via gli altri e li ignora per belli brutti singolari che siano. Io scorgo quelli che si confanno alle storie che m'inventio.

Potrebbe anche darsi, è un dubbio che mi prende, che io sulla realtà della vita la sappia in fondo più lunga di un altro e che mi comporto così perché sono più vulnerabile e insoddisfatto o pauroso. È una supposizione che andava fatta, anche se non mi convince. C'è poi anche in me la emania vega ma costante di svegliarmi da questo mio sogno, quasi fosse una prigione.

E non sono soltanto distratto e assente, mi mancano realmente le due pratiche che tutti hanno. Nel mondo degli affari non farei che pietà, come in qualunque attività che richiedesse percezione rapida e decisione. Per vendere i miei quadri seguo poche buone regole che ho imparate poco a poco, ma per esempio, alle mostre il mercante preferisce che io non sia presente quando un amatore vuol comprare perché crea difficoltà superflue. Sta facendo costruire una veranda davanti al finestrone del mio studio e devo trattare con alcuni operai, non dormo più, non penso ad altro, mi ci perdo, non me la cavo. Ho dato due esami di guida, sempre bocciato, ci rinuncio, hanno ragione, non sono adatto. Ammetto che un test della mia intelligenza pratica (dovrei proprio fare la prova) mi darebbe forse dei punti lusinghieri

Ora, a conclusione di quasi mezzo secolo di pittura, ci giungono queste « carte segrete » che danno un nuovo spruzzo di luce a queste donne « regine » o « anfore », che ricordano le vite strette della Nike di Delfo, riemerse dalla infanzia artistica dell'umanità. Campigli ci dice chiaro che in lui ha potuto sempre più una memoria tenace d'infanzia che qualsiasi « stile » moderno, sia pur esso quello cubista del quale egli credette dapprincipio di essere subalterno. Il primordialisimo di Campigli trae origine dalla solitudine, popolata da un'immaginazione naturale e letteraria. Il reale lo disturba come problema inutile, come un intralcio a quell'ideale di bel-



per qualche facoltà, non saprei proprio quale, ma in totale non credo che supererei la media dei quindicenni. Non me ne rammarico, non me ne vanta, ma credo che diverse persone tra quelle che più sanno non darebbero un risultato migliore. Se me la sono sempre cavata piuttosto bene nella vita è tutta fortuna, che quella non mi manca.

Ma nei miei primi anni parigini soffrì molto di sentirmi poco adatto alla realtà. E la realtà proprio allora mi si fece addosso più brutalmente. Io che avevo conosciuto la sicura vita borghese ponevo la stessa resistenza contro chi mi diceva anni dopo che l'occhio in un profilo non si trova proprio sul contorno del naso, ma più indietro e che osservassi il viso di chiunque per convincermi. Non guardavo e non mi convincevo. Invece un pomeriggio d'estate, — eravamo a Settignano, dovevo avere otto anni, cantavano le cicale e non riuscivo a addormentarmi per la slessa, — facendo un pupazzo, scoppiò con sbalordimento e entusiasmo come una cosa della quale non avessi mai sentito parlare, che l'occhio nel profilo sta meglio un po' indietro rispetto al contorno. Raccontò queste piccole cose non per compiacermi in rammentanza, ma, credo che lo si comprenda, con sottinteso riferimento a cose della mia pittura, al mio

lezzo al quale egli ha sempre reso con calma passione e che lo mantiene in superficie, così com'è della sua pittura tutta su un piano e che trova in un calore piacevole e tranquillo la sua provvisoria soddisfazione.

Provvisoria, dico. Perché Campigli è un tormentato. E questo tormento non si sente certo nel quadro, nella materia (com'è per esempio di tanti pittori della sua generazione). Il quadro di Campigli è sempre matto, integro. Si sente invece nella ripetizione ossessiva, quasi maniacale, dell'immagine della donna, intorno alla quale egli ha tessuto tutta la sua vita.

In che rapporto stanno questi scritti con l'arte di



modo di adornare una volta per sempre e un certo modo di fare l'occhio o una mano, come un alfabeto.

E' indizio di quella scissione della realtà non solo della mia pittura ma del mio modo di essere. Non che l'atteggiamento del bambino lo presunquiasse, perché i bambini generalmente sono così. E' infantile il mio atteggiamento attuale.

Il disegno infantile

Oui mi viene in mente un fatto al quale alludo anche nella mia prefazione al mio primo opuscolo monografico. Nella mia infanzia tutti i contadinelli dei dintorni di Firenze e anche i ragazzi di città disegnavano, sui muri s'intende, pupazzi d'uomini e di donne secondo un'unica formula impersonale che era questa: una grossa testa di profilo col naso sporgente, la bocca invece non di scorcio da una parte ma di fronte (giusto un tratto), eppoi non uno ma due occhi di fronte, poi un corpicino quadrato, lunghe braccia e lunghe dita e lunghe gambe che per le donne si completavano col triangolo della sottana, mentre per gli uomini c'era nel mezzo un membro enorme.

Questo profilo con due occhi, un po' come li faceva Picasso qualche anno addietro e poi tanti suoi giovani

Campigli? Essi hanno il pregio difficile dell'assoluta sincerità. Campigli parla con se stesso, monologo, la platea lo infastidisce e lo disturba fisicamente.

Ed egli continua a ripetere a se stesso questa sua asocialità, più in fondo per cercarne le ragioni che per convincersene. Perché della sua solitudine, l'opposto di quella romantico-leopardiana che dà tristezza e noia, egli è felice. Tale suo autentico primordialismo, che in lui è anche ripresa, come abbiamo detto, di motivi infantili, lo collocò naturalmente in quel movimento « primordiale » che poi si corrompe con il Novecento.

Campigli ha voluto dimenticare questa sua storia.



Amplified 37

imitatori, ripugnò violentemente alla mia logica infantile e non ebbe influenza sulla mia formula della figura umana che ormai era immutabile.

L'andirivieni dell'occhio

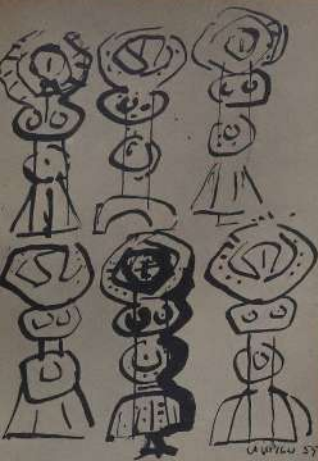
Quando faccio figure altinate e somiglianti tra loro ottengo come risultato che l'occhio è indotto a andare e tornare da una figura all'altra per confrontarle. E ottengo anche questo: ciò che in una figura poteva sembrare casuale, ripetuto acquista d'importanza e si comprende che ha la sua ragion d'essere. Andirivieni dell'occhio come un pendolo: vorrei che coi miei quadri si potesse convivere in pace come con un lento pendolo silenzioso. E' nello spirito del cubismo tutto questo? Perché no. Ma a me viene dal cubismo? C'era più Egitto che cubismo nelle mie pitture. D'altronde fu il cubismo a mandarmi al Louvre. E il mio uso piacevole e magari sapiente della geometria in fondo non è che mestiere, buon mestiere, non è l'essenziale.

La geometria

E' da poco che considero la mia geometria con tanta ragionevolezza. Per anni, anche quando la mia pittura

che per lui è preistoria, considerandosi campione isolato, un Klee mediterraneo e tecnicamente esperto al modo poliaceno degli artigiani della Grecia arcaica, e ha dichiarato di voler rinnegare la sua pittura, pur così forte e singolare, precedente al 1928. Ma fin qui ci dica tutto. Quel che non si dice e non può dirsi e che lui si è salvato dall'accademismo, che ha infradiciato altri che son cresciuti con lui, con idee analoghe, proprio perché non ha creduto alle forme in sé ma, lui, irrealista e antinaturalista, perché ha creduto e crede ai personaggi, cioè ai contenuti della sua poesia.

Che importa poi se egli stesso sceglie e scarta utu-



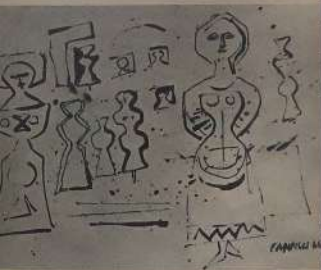
CA 1976. 57

cominciò a trovare qualche consenso — che sempre si rivolgeva al « mondo » della mia pittura, mai allo sapiente geometria — mi sentii incompreso. Eccellenti scrittori hanno interpretato liricamente e psicologicamente quel mio mondo — gli scritti di Carreri sono tanti poemi in prosa — e lo mi struggevo di trovare il critico che nella mia pittura apprezzasse ritmo e numeri. Nel 1947 (ormai dipingevo da 28 anni) quando si trattò di compilare una mia monografia in francese mi rivolsi per la presentazione a Maurice Raynal. Molti lodarono la mia scelta di uno scrittore tanto ponderato e sobrio, quando era di moda chiedere prefazioni a Eluard. Ma io perché mi ero rivolto a Maurice Raynal? Perché veduto in lui il teorico del cubismo, contavo di avere da lui, finalmente, sommo premio, uno studio sul « mio cubismo ». Raynal era l'autore della prima monografia su Picasso da me posseduta nel 1929. Era a lui che fin dai miei primi quadri avrei voluto piacere. E' lampante che qui agiva ancora una volta una delle mie vecchie fissazioni, il « piano » inconfitta.

Maurice Raynal

Raynal scrisse cose puramente intuitive — evidente nella mia pittura, secondo lui — meravigliosamente penetranti circa il mio atteggiamento verso la realtà, nel

polosamente tra i personaggi della fantasia? Se respinge il sogno importuno per dar luogo a quello bello, piacevole, cui poi si abbandona? In sostanza egli non procede al modo irrealista, di fuga da ogni rapporto col reale; costruisce invece la propria realtà, cosicché una mostra di Campigli non è variazione sulla forma della donna, ma piuttosto un'immagine ripetuta a costituire folla di personaggi femminili, che egli evoca dalle sue letture, dai musei visti, dal cinematografo e perfino dalla strada: e quindi una mostra di cose viventi. D'altra parte se l'arte è sempre una trasformazione traslata del reale, la materia poetica può nascere dalla realtà o dalla fanta-



so il tempo. Per quel che è della mia geometria, Raynal la trova piuttosto barbara e crede che si tratti soprattutto del mio amore istintivo verso certe forme semplici che ripeto fiduciosamente. Ma del mio cubismo non si accorse nemmeno. Fu il colpo di grazia alla mia illusione.

Questa storia non l'ho raccontata per umiliarmi. È un documento che getta luce sull'inconsapevolezza dell'artista. Sono convinto che il caso non è raro, che comunque la consapevolezza è superflua. Penso, tra i grandi, a Seurat, che si credeva divisionista e non sapeva di fare opera di stile. Adesso che vedo con altri occhi la mia geometria e la mia pittura stessa, quale segno troveremmo, nel mio lavoro, del mutato punto di vista? Nessuno. Continuo a dipingere con lo stesso metodo e lo stesso risultato. Naturalmente il ragionatore in me cerca nuove spiegazioni. Non che ci sia da essere perplessi dinanzi alla mia tendenza al geometrizzare, che è comune si può dire a tutta l'arte moderna, sia per influenza del cubismo o no. L'abbiamo in comune con tutte le epoche di arte non imitativa, con tutta l'arte della alta civiltà, e quella arcaica e quella folcloristica, quella infantile e quella dei matti. Nella mia pittura c'è forse una insistenza che colpisce, forse persino una contraddizione — per occhi che non siano i miei — collo spirito li-

na, che è sempre una rielaborazione del reale. E' il fascino della forma che cambia sostanzialmente la direzione artistica.

I suoi scritti sono dunque una conferma del contenutismo di Campigli, quel contenutismo che lo pone nella direzione umana dell'arte moderna. Il monologo autobiografico è quindi indispensabile alla comprensione della sua arte, che è un singolare documento di rincontro tra la solitudine dell'uomo moderno e il mito arcaico della Donna, terra, madre e principio di tutte le cose nei millenni dell'infanzia dell'umanità.

RAFFAELLE DE GRADA



rico e gentile che domina. Potrebbe darsi che la necessità di costringere le mie figure in contorni geometrici non sia il primo puramente estetico. Che per esempio mi serva di mantenere le mie figure a una data distanza dalla realtà, oppure per includerle in un ritmo, ma d'altra parte anche per imprigionarle, magari castigarle, per un impulso sadico che in me esiste e si manifesta in un malgrado nei quadri.

Lo confermano nel modo più evidente i miei primi quadri. Questi quadri non esistono più, molti ne ho distrutti, il resto è bruciato nel bombardamento di Milano del 1943. Erano orrori. Io che non volevo in nessun modo fare lo stravagante, dipingevo da principio — tanto per dare un esempio — solo donne completamente calve. Non credevo di fare nulla d'insudito: mi scusavo col dire che i capelli, così informe (perché poi?) disturbavano i miei contorni geometrici, e mi appellavo a certe teste di donna egiziane.

Infanzia e immaginazione

Io vedo in queste mie angolarità, soprattutto la conseguenza d'una educazione sbagliata.

Nell'infanzia fui riservato, silenzioso, introverso. (E tale sono rimasto?) Ho vissuto la mia infanzia, potrei dire, solotto con la mia immaginazione. Il mondo immaginario assume maggior importanza, fatalmente, nei bambini che crescono soli. Io crebbi solissimo. In me il mondo immaginario durò più del normale, non si risolse con la pubertà, e ancor oggi esiste frammentato alla mia vita d'adulto, « tra le righe ». Forse un simile ritardo nell'evoluzione è indispensabile a creare il tipo psicologico dell'artista.

Ho dei ricordi che risalgono ai miei quattro anni. Sono scarsi, naturalmente, e nebulosi. Ma una scena emerge vivida. Mi rivedo seduto a un tavolo dinanzi a una torta. Sono con me tre signore: di qua la nonna, di là un'altra parente che è di casa, e di fronte la zia Anna, che io guardo con ammirazione: è in visita da noi che siamo in campagna, viene da Firenze, mi sembra



bellissima e ben vestita. Piccolo come sono, solo furtivamente alzo lo sguardo verso la zona elevata dove le teste delle tre donne incombono sopra di me e mi osservano con troppa insistenza.

La timidezza

La timidezza è un guaio tanto grosso che a vincerla par di rinascere. Me ne restano delle tracce, non è cosa grave, posso riderne: faccio voti, uscendo di casa di non incontrare nessuno per le scale per non doverlo salutare, ma una riunione anche numerosa non mi intimidisce, e riesco a parlare con naturalezza. Tante volte mi sorprendo perfino a parlare troppo: è una rivincita, come quella dei sordomuti che hanno imparato a parlare e non tacciono mai. Invece mi contrizzo e prendo una espressione trista appena si parla della mia psittira, se mi sento giudicato, insomma. Sono ancora piuttosto timido quando parlo con persone del popolo, con contadini o operai: è che anche allora mi sento giudicato (e colpevole). Sono timido al telefono: il non essere visti dovrebbe incoraggiare, ma invece è come se l'interlocutore ti guardasse in bocca. Il mio francese sarà in eterno maccheronico, ma al telefono è peggio che mai. Ho osservato anche questo, che confesso per scrupolo: che della vecchia timidezza mi sono rimaste delle abitudini di cui mi valgo per comodità e pigrizia: avendo ormai la fama di taciturno, ne approfitto per tacere e non sentire quando una conversazione non m'interessa, e sono allora completamente assente e casco dalle nuvole se mi si parla. Dice Carriera che «metto le orecchie in tasca».

Ho vergogna di dire con quale rapidità visito opere e mostre che dovrei amare, quasi come se l'importante fosse di rassicurarmi che non c'è niente di «troppo» bello. Se fossi cattivo con me stesso denuncierei una specie di invidia rabbiosa. Ma, non è questa. Io sono fecondato, ormai, da molte belle cose, la vita non mi basterà per digerirle, per trarne frutto, non datemene più per carità!

In queste righe non ho voluto essere patetico, anzi ho voluto mettere in caricatura per spiegarli meglio, dei sentimenti che in realtà non sono tanto precisi. Ma resta il fatto che non vedo con piacere l'annuncio d'una nuova mostra di Picasso né in vetrina un nuovo libro sull'arte di Creta. Quanto alle cose mediocri, poi, cerco di non vederne, manco totalmente di curiosità per quel che fanno « gli altri ». Non vado ai saloni, e se visito la mostra di un collega è perché anche lui visita le mie mostre e devo rispondere alla sua cortesia. Noi mi tengo al corrente, come si dice, e ho l'impressione di non perdere niente. Non è orgoglio, perché fosse orgoglio bisognerebbe anzitutto che avessi una buona opinione dell'opera mia. E' piuttosto un'istintiva difesa di quell'ordine di quell'equilibrio provvisorio, di quei limiti che mi sono posti e entro i quali lavoro a risolvere i problemi che mi continuo a porre. Ho tanta difficoltà a fare i miei quadri, come potrei ancora addensarmi la difficoltà dei vostri? E non parlatemi né della vostra pittura né della mia. Sono allegro, magari, e subito di venterei triste. Qualunque parola gentile per la mia pittura mi rende triste: è stata toccata la ferita.

E allora perché dipingere: « On ne fait pas la peinture pour s'emmerder ». E' una frase di Renoir che mi diverte perché dice dai volumi in così poche parole. Ma non credo che tagli la testa al toro. Io certo non mi accocio a dipingere, non confondiamo, la pittura è per me cosa grave e dolorosa, ma non potrei farne a meno. Fossi Robinson in un'isola deserta, ancora dipingerei, turnerei, come da ragazzo, a dipingermi un harem e una mitologia personale. Ma in questo caso soffrirei di meno: lo scoraggiamento mancherebbe perché la questione del mio valore non si porrebbe. Ecco il bandolo, il mio valore. Dunque l'imperfezione di quel che faccio mi è insopportabile in quanto esiste chi la giudichera.

Il quadro commenta

E' questa una conclusione alla quale non mi sarei aspettato di arrivare. E' un bel colpo al mio orgoglio. E rivela un aspetto meno anarchico, più umano e sociale

che mi dà da pensare. Ho sempre sentito nel mio lavoro una responsabilità schiacciante, opprimente. Verso chi o che cosa? Solo in un'isola, non la sentires. Collaboro dunque, nonostante tutto, a qualche cosa di collettivo e perseguo, nonostante tutto, una perfezione che è al di fuori, al di sopra di me. E lo conferma una cosa che ho sempre sentita, che ogni pittore certamente sente, che a partire da un certo momento del lavoro non siamo più noi che facciamo il quadro, ma che il quadro comanda e noi lo seguiamo, seguiamo non più le nostre regole ma quelle individuali del quadro che ormai è nato e ha i suoi diritti. Guai a coloro che imbevuti di teorie le portano alle estreme conseguenze.

Qui ritroviamo la mia subordinazione al subcosciente « che la sa più lunga di me », ma anche una supposizione di cui mi disturba un po' l'aria mistica: di una perfezione artistica al di fuori dell'artista, alla quale si

I disegni

Pag. 149 - COMPOSIZIONE '43

Pag. 151 - TEATRO '43

Pag. 153 - DONNA CON FIORE '51

Pag. 155 - SCRUPOLI '51

Pag. 157 - COMPOSIZIONE '57

possa giungere chi per una via chi per l'altra. E penso naturalmente subito, l'esempio è eccellente, a certe opere, a certi periodi di Picasso e di Braque, che quando tutto sarà stato detto della loro diversità, lasceranno sempre un grande stupore per la loro somiglianza. I temperamenti di questi due pittori sono diversissimi, appartengono a tipi psicologici addirittura opposti, estrovertito l'uno, introverso l'altro, l'uno creatore impulsivo, l'altro cercatore paziente e sapiente. Che l'opera loro si somigli lasci perplesso. Che due scienziati, per esempio, l'uno per un'alzata d'ingegno, l'altro dopo lunghe ricerche di laboratorio, giungano alla stessa scoperta, non ci sorprende: si tratta d'una verità al di fuori di loro. In arte esisterebbe pure una verità o perfezione fuori dell'artista? Oppure la si trova nell'artista a tali profondità vive dove non si è più, individuali ma si partecipa dell'anima collettiva? Ed eccomi tornato alla mia illusione, che forse illusione non è, dell'opera.

Pag. 159 - COMPOSIZIONE '59

Pag. 161 - ORIGINALE '60

Pag. 163 - ORIGINALE '66

Pag. 165 - ORIGINALE '66

Pag. 170 - ORIGINALE '66



PIERRE MOLINIER

un film de
RAYMOND BORDE



Texte de ANDRE' BRETON







Culminate

Ne quittez pas, on vous parle.
Où, cela sourd du plus pro-
fond d'un tourbillon pour
s'extasier à la surface indé-
finiment trouble, cinglé de le-
nières d'eau et sillonné de
chevelures rampantes.



Portrait de Joyce Mansour

Pierre Molinier renoue le pacte avec la foudre. Il n'est pas surprenant que l'oeil soit, devant ses toiles, appelé d'abord à se défaire de toutes les habitudes et conventions qui régissent de nos jours la manière de voir, de plus en plus aveuglément soumise à la mode. Cet oeil est, en effet, mis ici en demeure d'accommoder avec tout autre chose que ce qui, dans l'art, le sollicite généralement. Dût en souffrir le goût moulinier qui sévit du somnambule et du clair, de qui chez Molinier est à attendre, aussi bien que chez Moreau et Munch, suppose tout le cortège de la sirène des brumes. Il faut écarter de lourdes tentures, pour pénétrer:

D'une fusion de joyeux, entre lesquels domine l'opale noire, le génie de Molinier est de faire surgir la femme non plus foudroyée mais foudroyante, de la camper en superbe bête de proie.



La vertu de son art délibérément magique est d'enfermer la loi qui veut que toute image peinte, et évocatrice soit-elle, n'accède pas au plan de l'intervention active dans la vie. Les cadres ont beau véhiculer vers nous la vaine rêve oppressant du personnage descendant de son cadre, ce n'est pas la peinture, par ses moyens propres, qui jusqu'ici nous avait accu- sés à cette perspective menaçante. Je ne crains pas de dire qu'avec Molitor, pour la première fois, il en va tout autrement.

Une échelle de bois a pu être jetée du monde des songes à l'autre, dont se trouve ainsi démontré qu'elle ne pouvait être que celle de la tentation charnelle. A qui en douterait, un dût ces tableaux souffrant incontestablement du voisinage de tous autres, qu'un homme jeune ou dans la force de l'âge, libre d'attache, voire une femme quitte de tout préjugé, emporte pour quelques jours les Dames Volées, Cosmac, Contesse Midregar ou Enxus dans le secret d'une chambre d'hôtel: il nous en dira des nouvelles! « Elles sont, nous prévient leur auteur, envahissantes. Se les approprier n'est aucunement aisé: qui l'en introduit dans son intimité. Elles n'accordent leurs livres que difficilement, mais... »



Succinea

TROIS PASSIONS
LA PEINTURE
LES FILLES
ET LE PISTOLET

Rédaction
RAYMOND BORDE

Texte de
ANDRÉ BRETON

Images
PIERRE MARTY



COLLECTIONS:

Yves Amon, Robert Aribaut,
Raymond Borda, André Breton,
Henri Boëner, Simone Collinet,
Louis Laharrague, Joyce Mansour,
Francis Merville, Odette Nchecour,
Claude Richard, Etienne Tabuteau, Robert S. Walker.



Paradossi

SALVO RANDONE

Due volte vuoto

Si dice che l'attore deve essere « vuoto » per potersi riempire del personaggio. Questo forse bastava nel passato. Oggi l'attore deve essere due volte vuoto: per poter contenere il personaggio e il regista.

L'arte disumana

Uno dei motivi per cui l'arte dell'attore si può definire disumana è che essa muore con l'attore. D'accordo, oggi esistono molti mezzi tecnici per tramandarla ai posteri. Ma i mezzi tecnici non tramandano che un ricordo sbiadito, non l'arte ma il fantasma dell'arte, come il fantasma della luce di certe stelle spente che ci perviene dagli spazi cosmici.

Il personaggio preferito

Quando l'attore esce di scena e ridiventa se stesso, non rientra nella vita ma torna a indossare i panni del personaggio preferito.

La vera giovinezza

L'attore deve abituarsi a credere che la sua vita comincerà a cinquant'anni e che la vecchiaia sarà la sua vera giovinezza.

I ruoli pericolosi

L'attore non è mai troppo vecchio per interpretare un ruolo di giovane e non è mai troppo giovane per interpretare un ruolo di vecchio. In fondo per lui i ruoli pericolosi sono quelli di mezza età perché questi, essendo né vecchi né giovani, non sollecitano il suo istinto giustificatorio.

L'usura degli anni

L'attore di solito non subisce l'usura degli anni, giacché egli questa usura la scarica sui personaggi.

Genio e irregolarità

Il romanticismo ha dato credito al luogo comune del « genio e irregolarità ». L'attore non può essere mai uno « irregolare » perché amministra roba altrui. Però può essere un genio: in tal caso non è più un attore.

Memoria corta

L'attore non è mai tanto uomo da dimenticare di essere attore; ma può essere tanto attore da dimenticare di essere uomo.

La coda dell'attore

Se tiriamo la coda al gatto, non c'è dubbio che il gatto miagola con spontaneità. Il regista deve fare la stessa cosa con l'attore. Tutto sta a sapere dove l'attore ha la sua coda.

Sensibilità istrionica

Ho fatto in qualche posto che la « sensibilità istrionica » corrisponde a quello che per la musica è l'orecchio musicale. Il parallelo è allettante perché ho sem-

pre pensato alla sensibilità isterionica come a qualcosa di molto concreto: per esempio, ad un bisogno fisiologico.

L'anima

L'anima dell'attore non è di natura spirituale ma di natura chimica.

La politica

L'attore non ha idee politiche perché è troppo abituato a mettersi nei panni degli altri, anche in quelli degli avversari.

Le grandi passioni

L'attore che per tante sere consecutive imita la morte, finisce col non crederci più. L'eccessiva dimestichezza con le grandi passioni fa perdere all'attore la fede in esse. Infatti nella vita l'attore è quasi sempre incapace di nutrire grandi passioni. Al massimo le imita.

Timore

La società, che pure adula l'attore, in effetti lo detesta perché lo teme. Si può accarezzare colui che si teme, mai amarlo.

Palchi e loggione

Si dice che l'attore recita per gli spettatori del loggione. E' vero. Però gli applausi egli li vuole dai palchi di primo e secondo ordine. L'attore è come l'uomo politico che si rivolge ai colleghi, ma parla agli elettori.

Predicatore laico

Nonostante tutto l'attore continua ad essere un predicatore laico che obbedisce a Dio, non agli uomini.

Senza nome

A che cosa serve la pubblicità? A incrementare lo smercio di un prodotto. In fondo la popolarità solletica l'attore, ma è indispensabile al pubblico. Però non ai critici; per i quali l'attore ideale è quello anonimo, senza nome.

Non catalogabile

Dei misteri della natura umana il mistero dell'attore è il meno catalogabile: sta tra il misticismo e l'animalismo.

Credere in se stesso

La necessità di credere in se stesso è indispensabile all'attore come è più che al tiranno. L'unica differenza è che il tiranno può fare a meno dell'approvazione altrui.

Vocazione

In tutte le vocazioni c'è qualcosa di misterioso. Nella vocazione dell'attore di misterioso c'è l'impulso della mistificazione.

Il recipiente

L'attore esprime con parole non suoi sentimenti che non sono i suoi. Eppure un liquido, per quanto insapore e inodore, lascia sempre qualche traccia nel recipiente in cui viene conservato.

La pausa

Il silenzio inserito tra due suoni dà la pausa, che può avere una risonanza maggiore degli stessi suoni. La pausa ha tutte le virtù espressive della parola, senza averne i limiti.



Le Monument de la

Incontro di MONI EZRA

L'arte del ventennio Momi Ezra si rivela, al suo apparire, di una tale originalità che Marc Chagall, dopo avere visto i suoi lavori, nel dicembre '65, non esita a dichiarare: « un grande artista e nato a Israele per la grandezza dell'Arte moderna ». Qualche tempo dopo Jean Miro definisce la sua pittura come una delle « più promettenti espressioni dell'Arte moderna ».

Bergman prima e dopo

TOMMASO CHIARETTI

Un argomento, del tutto illegittimo sul terreno critico, che viene spesso adoperato quando si discute di Ingmar Bergman, della sua poetica, della sua opera, è quello del carattere « svedese » o scandinavo di certe tematiche e di certi approcci ad esse. Così viene espressa della insofferenza per il persistere di elementi di carattere sessuale collegati ad elementi di carattere psicologico, per l'intrico delle questioni religiose e dei personaggi alla religione legati (*Luis di inverno*, soprattutto) per le citazioni delle Scritture (*Il Settimo Sigillo*, *Come in uno specchio*) per il « mistero » e per il simbolismo che penetra spesso attraverso le immagini (*Il silenzio*, *Il volto*).

Vi sono segni di nota per il continuo riferimento, diretto ed indiretto, a Kierkegaard, e si adduce il motivo della influenza relativamente scarsa che il pensatore scandinavo avrebbe avuto sulla nostra storia filosofica e letteraria come dimostrazione della necessità di un pigro interesse che a sua volta la nostra intelligenza dovrebbe nutrire per Bergman, legata da confinarsi in un ambito provinciale, o nei ristretti confini di una cultura nazionale.

Ma già dire cultura nazionale vale dire cultura *tout court*. Poiché non v'è cultura che, ove sia tale, non sia in qualche modo legata ad un contesto nazionale. Il fatto è che lo spettatore cinematografico, malavvezzo spesso dal critico, è insoffidente proprio alla discussione in questi termini: non tollera, cioè, di essere posto

di fronte ad un film come di fronte ad un libro, o comunque ad un prodotto artistico: con tutti i problemi di traducibilità, e di necessità di mediazione che l'incontro comporta. Preferisce, lo spettatore cinematografico, considerare il cinema come uno spettacolo di carattere « universale » (equivoca parola sempre di moda), e dunque gli va bene sia il western americano, sia il western giapponese, sia il western italiano: purché mostri no caratteri convenzionali, tali da non suscitare altro moto dell'intelligenza che quello della pura godibilità delle immagini. E rifiuta ogni altra possibilità: come appunto è stato il caso di Dreyer, o del giapponese Mizoguchi, grandissimo regista, « elaboratore di un suo linguaggio, ma ripudiato dai distributori italiani del film a vantaggio del commerciale Kurosawa. E, per tornare a Bergman, la insopportabile risposta è quella stessa che si è letta in una recensione: « Che cosa ci importa di tutti questi tuoi preti? ».

Insomma: si vuole contestare di Ingmar Bergman proprio il suo mondo, la sua necessità di artista. Si vuol contestare di lui proprio il suo linguaggio simbolico. Si vogliono contestare le sue radici, che sono evidentemente immerse nella crisi del pensiero cristiano nell'Europa non cattolica. Si vuole contestare il suo essere regista svedese, e proprio perché svedese europeo, e quindi internazionale.

Un discorso sull'opera di Bergman, sulla sua importanza nella cultura del suo paese non soltanto, ma nella cultura europea, va fatto, invece, tenendo il conto esatto di tutte queste componenti. In tale quadro, che è quadro di una crisi, va veduto il carattere del suo irrazionalismo, la ossessionante presenza della psicoanalisi o addirittura di trionfanti elementi metapsichici, la urgenza del problema sessuale, veduto come irrisolta ricerca di una libertà, il carattere « borghese » di tutta la sua opera: borghese, diciamo, nel senso delle evidenti simpatie per una linea teatrale che va da Ibsen a Strindberg a Pirandello: borghese in senso manniano, cioè come rappresentazione più o meno cosciente, ma spesso travolgente nella sua altezza espressiva (il posto

delle fragole), del crollo di una serie di valori che non sono soltanto psicologici, ma evidentemente sociali.

«Ma che ci importa di tutti questi preti?», è tuttavia la obiezione che è stata mossa a Bergman non solo dall'esterno, ma da parte svedese. Tra i maggiori critici del regista vi sono, infatti, un gruppo di giovani che dovrebbero rappresentare, con la loro azione culturale e con la loro opera, il cinema «dopo Bergman», anzi il cinema «anti Bergman». Tra di essi si citeranno registi di diverse qualità ed interessi: come Jörn Donner, ex aiuto di Bergman, autore di un libro sul suo ripudiato «maestro», vincitore di un premio Opera Prima a Venezia con il suo *Amore*. E Vilgot Sjoman, autore di quel *491* di cui si è molto parlato per la violenza di molte immagini e situazioni. «Bo Widerberg, autore del *Quartiere del corvo*, film di carattere storico, legato a una certa tematica sociale o socialista. Un discorso diverso merita Mai Zetterling, che non può essere in alcun modo inserita in questa «nouvelle vague».

La questione è: esiste davvero una *nouvelle vague* svedese? esiste, cioè, un movimento che, partendo sia pure dal rifiuto di Bergman, abbia elaborato una sua idea del cinema, abbia gettato le basi di un movimento, abbia in qualche modo rinnovato? La storia di questi anni ha dimostrato che le cose stanno in modo assai diverso: ha detto che — se davvero Bergman si fosse corrotto dopo tanti film — i suoi giovani avversari hanno talvolta incominciato a corrompersi dopo il primo. E se pure non è quella della corruzione dei registi il tema del discorso, fermiamoci pure all'inizio della polemica, alle opere.

Bo Widerberg, con intelligenza, ha rimproverato a Bergman una concezione *verticale*: l'uomo guarda dal basso a Dio, Dio guarda dall'alto all'uomo. A questo andrebbe sostituita una concezione *orizzontale*: guardare gli uomini in faccia (ed escludere evidentemente la divinità). Ora, questo è un discorso affascinante, ma lo si può ridurre ai vecchi minimi termini: un cinema «laico» contro un cinema mistico, un cinema «sociale» contro un cinema soterico. Risponde un film come *Il*

quartiere del corvo a questa esigenza? In realtà, senza avvedersene, Widerberg ripropone certi temi o certe forme dell'espressionismo o del cosiddetto realismo sociale che sono almeno, in quanto temi e formule, altrettanto vecchi che i temi e le formule di Bergman. Vi è da fare una « protesta » contro la indifferenza che il « maestro » dimostra per la sua società? La si faccia, e pare con un raggio. Ma che cosa può significare la sostituzione al « misticismo » e al sadismo bergmaniano (*La fontana della vergine*) un altro tipo di misticismo e di sadismo, quale è quello di *491*? E può anche darsi che l'appassionata perorazione di Donner in favore del libero amore « mediterraneo » ci trovi consenzienti e gradevolmente colpiti. Ma in verità siamo ancora nel campo della contestazione di Bergman *sul suo terreno*: e su quel terreno il maestro ha molte più armi dell'allievo. Diventa e la strada che Donner aveva imboccato con *Una domenica di settembre*, film davvero antibergmaniano perché non bergmaniano, cioè perché diverso, perché autentico, perché giovane.

Si vuol dire che la questione è spesso mal posta. Può darsi che la personale sprezzante solitudine di Ingmar Bergman come uomo — uomo con i suoi dubbi i suoi complessi i suoi vizi e le sue paure — abbia creato nel cinema svedese una situazione nella quale i giovani si sono sentiti legati e frenati nell'elaborare autonomamente. E' possibile: accade nelle migliori famiglie letterarie e cinematografiche, accade in Svezia come in Unione Sovietica, come in America. Ma questo è discorso che riguarda la struttura della industria cinematografica. La polemica contro un *clan* non può essere trasferita alle opere. Cioè: con le opere — o anche con le idee — si combattono le opere e si trattano le idee. I giovani svedesi hanno molte idee (ma sarebbe più giusto dire che hanno molti facili soggetti). Hanno forse qualcosa di più: hanno tutti un piacere della immagine e del racconto che può costituire la traccia per individuare una tendenza. Ma è ancora poco, poco, almeno, per poter definire il mito di una personalità affascinante — e contraddittoria quanto un artista può essere — di Ingmar Bergman.

Alcuni stimoli da "Persona,,

Vi è un brano di Jung, nel capitolo sulla Psicologia analitica e l'arte poetica, che viene opportuno citare a proposito del film di Ingmar Bergman *Persona*. E' là dove si fa una distinzione tra la coscienza del momento creativo e la potenza dell'impulso creativo proveniente dall'inconsciente, impulso che si definisce « irregolare e dispettico ». Dice dunque Jung che in questo secondo caso « dovremmo attenderci immagini e forme strane, idee afferribili solo intuitivamente, un linguaggio gravido di significati, le cui espressioni avrebbero valore di veri simboli, poiché esse esprimono nel modo migliore cose ancora sconosciute, e sono come ponti gettati verso una riva invisibile ».

Una tale descrizione sembra concepita ad personam nel caso del film di Bergman. Al quale sarà davvero surfluo — o comunque del tutto futile sul terreno di una valutazione critica — chiedere una spiegazione. Si dovrà forse far ricorso all'altra formulazione junghiana, secondo cui una opera d'arte non significa, ma semplicemente è: almeno sul terreno della analisi psicologica, quale è quella preminente su cui *Persona* trascina. Tutto, in questo film, tende a proporre, in modo archetipico, un problema psicologico: tutta la introduzione prima dei titoli di testa, dove alcuni strumenti dello spettacolo surrealistico, un certo tipo di associazioni, la inserzione di immagini rapide fino al sublimare, la mescolanza di suoni e di figure che appartengono egualmente alla realtà e all'incubo, la chiara allusione alla rottura di un debolissimo filo conduttore nella coscienza (rappresentato, due volte, dallo spezzarsi, dal bruciarsi della pellicola cinematografica) tutto questo costituisce ampio attingere ad un repertorio di immagini oniriche, e dunque, come tali, indecifrabili almeno in superficie.

Si introduce, certo, una questione più generale, e di largo interesse attuale, specialmente dopo le ultime esperienze felliniane (e il film di Vittorio De Seta), e alcune recenti pubblicazioni, forse eccessivamente ve-

loci, sui rapporti tra la cultura e la psicoanalisi. In verità non può costituire alcuna novità l'inserimento di sequenze di sogno, di incubo, o comunque di fantasia, in una opera cinematografica: ma evidentemente bisogna distinguere tra la pedissequa esplicazione di un « complesso », quale era in *Spellbound* di Hitchcock e in altre opere meno commerciali, e la severità di *Persona*. Nella storia dello stesso Bergman si assiste al progressivo depurarsi di motivi simili: uno dei suoi primi film, *Torst* (*La sete*) aveva come nucleo centrale di spiegazione un incubo: la ragazza protagonista sogna un bosco di figure umane immobili. Una donna vestita di nero le dà una pietra preziosa. Un *maqueros* che conobbe sta annegando in una vasca una bambola nuda che si lamenta. La bambola si trasforma in un pesce, che sinistramente scricchiola tra le mani dell'uomo. Siamo all'a-b-c del simbolo, e lo stesso modo di proporre la atmosfera dell'incubo, attraverso luci taglienti e apparizioni improvvisi, dimostra che, sul terreno espressivo, Bergman cercava una soluzione difficile da trovarsi. Diverso è il modo di accostarsi al problema del passato nel *Posto delle fragole*, ma anche qui la analisi è stata già compiuta in precedenza, e il regista ce ne offre i risultati, estraniandosi molto dal personaggio. In molti sensi *Persona* non si ricollega dunque al *Posto delle fragole*, bensì al *Volto*. Si citerà immediatamente l'ovvia allusione del nome: Vogler è la attrice di *Persona*, Voglier è il ciarlatano messmerista del *Volto*. Ma vi è di più: entrambi tacciono, l'uno per calcolo, l'altra per decisione psicologica. Entrambi hanno il problema dell'essere diversi da come appaiono.

Siamo, naturalmente, a Pirandello: del resto la stessa esperienza di regista teatrale che ha compunto Bergman indica l'italiano tra i suoi autori. Ma non si deve andare oltre il richiamo apparente, la ossequiosa citazione. Se è vero che Pirandello ebbe il merito eccezionale di rappresentare quel conflitto dell'inconscio che gli studiosi di psicoanalisi cercavano di individuare in alcuni archetipi (non tutte le obiezioni di cronaca da fare, sugli scarsi legami tra il drammaturgo e il movimento psicoanalitico), è anche vero, al contrario, che

Bergman agisce interamente immerso nella fenomenologia del trattamento psicoanalitico. Si potrebbe concludere già, cioè, che molti segni inducono a pensare che *Persona* si presenti come una sorta di pubblica libera confessione dell'artista.

Molti segni: il cinema e il teatro, innanzitutto. Non vale soffermarsi sul banale riferimento alla tragedia greca, poiché ovviamente non è qui il nocciolo. Né il titolo offre qualcosa di più di una metafora. Vi è qualcosa di più significante nel ricorrere di quelle immagini lampeggianti: lo scheletro del vecchio film muto è esattamente quello che si vede in una sequenza chiave di *Torin*, quando i due protagonisti, nel buio di una soffitta proiettano una rotta pellicola con una lanterna magica. Lo scheletro e la lanterna magica sono gli stessi della infanzia di Bergman. La lanterna magica, la sua *illusione*, la ridicolaggine oggettiva della rappresentazione scenica e filmistica, sono il problema di Bergman autore, dunque di Bergman *tout court*. Questo film è, in un certo senso, una somma non soltanto delle sue concezioni, che sarebbero ad una ad una contestabili, ma delle sue paure, dei suoi tabù, dei suoi temi inconsci. Ritorna, ad esempio, il motivo non lieto del tradimento e del voyeurismo, che era esplicito nel *Posto delle fragole*, e anche nel *Volto* (in *Persona* vi è il lungo racconto della infermiera sulla sua traumatizzante esperienza con lo sconosciuto e la insistenza sul piacere-dolori nel guardare un atto sessuale e nell'essere guardata mentre lo compie). Vi è il tema dell'aborto, comune alla maggioranza dei film di Bergman. Vi è il tema della madre distante (*Il posto delle fragole*). Vi è, soprattutto, il tema della scissione della personalità, o della assunzione di personalità altrui.

Si procede a tentoni, e questo può risultare irritante. Ma perché mai? La critica cinematografica non possiede — ma per suo difetto — strumenti adatti per la interpretazione e la decifrazione di un testo di questo genere. Il pubblico, nella sua media, ne possiede ancor meno. Ma questo non è argomento per abbandonare senza appello una opera di eccezione — e per molti caratteri geniale — come è

questo *Persona*, al destino di un marginale e sensile esperimento di avanguardia. Al contrario: se vi è il richiamo alla avanguardia surrealista, in Bergman — ed è evidente, soprattutto, il riferimento al vecchio Bunuel nella sequenza iniziale — esso è filtrato attraverso il controllo severo del mezzo, cioè innanzitutto della immagine e degli strumenti per ottenerla (le ottiche), poi della recitazione e infine di tutto ciò che convenzionalmente si definisce come materiale plastico: si riflette al significato narrativo, di chiave di una situazione psicologica sconvolta, che assume, ad un punto del film, quel frammento di bicchiere nella nebbia. Se, ancora, Bergman ha assunto alcuni modi narrativi della avanguardia cinematografica contemporanea, si può dire che li abbia presi da Godard, invece che da Resnais: il modo di frangere il personaggio in una immagine strettamente bidimensionale, senza sfondo, il modo di spezzare in movimenti ritmici la sequenza, che era così tipico di *Vivre sa vie*. E infine l'uso della colonna sonora non come commento più o meno indovinato, ma bensì come tentativo di integrazione totale con le immagini.

Concludere che questo è il film di una crisi psicologica, o il tentativo più o meno fallito di rappresentarla, secondo modi che sono caratteristici di una analisi, è poco, naturalmente. Certo è tuttavia, che, nonostante la sua apparente indecifrabilità, *Persona* ci si presenta come il documento più rappresentativo di un lungo momento della nostra cultura, di fronte al problema della integrazione nella società, nella storia, e di fronte alla tentazione di sfuggire per la via della follia (*Enrico IV*) o della solitudine che osserva il mondo senza implicarsi in esso (e citeremo a questo proposito la convergenza con un film francese di grande interesse, *La vie à l'envers* di Alain Jessia). Che questo sia il problema è detto chiaramente da Bergman attraverso due interventi del mondo e della storia nel chiuso di una coscienza, le uniche due finestre sull'esterno in un ambiente di porte chiuse. Il primo intervento è quello della cronaca televisiva sui monaci buddisti, che scuote drammaticamente la calma ovattata dell'attrice quando ha deciso

di non comunicare con la gente (ed è notevole, dialetticamente, la scelta di quell'episodio particolare, in un contesto che per molti aspetti si richiama alla tematica zen). Il secondo elemento è la fotografia del rastrellamento nel Ghetto di Varsavia, ed il soffermarsi non solo sul volto del bambino ma anche su quello degli altri, degli anonimi, degli scomparsi. La scelta di quel documento, che è un po' la lapide del nostro tempo, è decisamente drammatica, è una angosciata confessione del regista: il quale sa che il mondo esiste, che la storia ci ha inevitabilmente coinvolti, e che il problema delle responsabilità appartiene ad ognuno ed a tutti. E tuttavia non riesce a districarsi dal labirinto del suo inconscio, della sua propria lotta con i fantasmi, dei suoi mostri, del suo sadomasochismo. Non riesce a districarsi dalla concezione ossessiva del sesso, della religione (il simbolo della crocifissione, che sul terreno psicologico può voler significare tutta altra cosa, ma che espressivamente è segno facilmente identificabile) della morte. L'antico problema esistenziale della zona d'ombra che vi è tra l'essere e l'esistere, viene qui portato a una suprema rarefazione. Prima di imboccare ogni altra strada di analisi occorre prendere atto che questo è Bergman: un autore che non gioca con il pubblico, che non cerca ad ogni costo lo spettacolo, che non si lega e non si vincola ad uno schema, che si propone come è. In un certo senso questo suo film equivale a quel minuto di silenzio che ha colto l'attrice sulla scena, mentre recita Elettra. Ma se davvero Bergman fosse riuscito in qualche modo a questo, a rappresentare anche un briciolo di quel momento di sospensione, nel quale l'inconscio travolge la coscienza, egli avrebbe già raggiunto un traguardo che molti (artisti e psicologi e filosofi) inseguono da sempre.



VIAGGIO
NEL REGNO
DELLE DUE SICILIE

craufurd tait ramage

Volume a cura di Edith Clay con una introduzione di Harold Hayes. Traduzione di Boris Laver. Segue: Appello alla coscienza, scritto da Norweg; a cura di P. M. Pison. Volume di 336 pag. con 16 illustrazioni in bianco e nero. Edizione in 10 volumi. Prezzo L. 4.300.

de luca

editore - Roma - Via Garsa 14
Tel. 487.324 - c.c.p. 1/20569

CRONACA DEL TEMPO

Dal taccuino di un critico d'arte

Si profilano indirizzi diversi in Oriente e in Occidente, in Francia e in Italia

Dal tempo in cui André Breton fondò (1919), insieme ad Aragon e a Soupault, la rivista *Littérature*, non si era mai avuto, a parte il primo manifesto del surrealismo e la fondazione dell'«Ufficio di ricerche surrealiste» a Parigi, un interesse come si è verificato nell'arte dell'anno che finisce per i motivi freudiani. Due mesi fa a Praga, in occasione del IX Congresso internazionale dei critici d'arte, ho visto l'ex ambasciatore cecoslovacco Adolf Hoffmeister, nella mostra allora allestita intitolata «Tendenze attuali dell'arte ceca», diventare il campione dell'avanguardia nel suo Paese con un «Paesaggio per i signori» che ripresentava i temi della satira marxista degli anni fra il 1925

e il '33, nel modo classico del surrealismo freudiano di palestrare gli istinti repressi nel vario accostamento di immagini erotico-sensuali e di signori distanti in abito fine ottocento. Accanto a questo maestro, legato alle esperienze europee degli anni venti, altri — p. e. Jaroslav Voznáš — riprendevano un modo più tedesco, alla Grünewald, gli accostamenti di volti da manichino di cera a paesaggi di fuochi antichi e di cicli gravidi di deliri.

La Cecoslovacchia non è la sola del resto tra i paesi socialisti a fornire queste prove di uno spirito di estratto anarchismo sul terreno di una critica all'uomo svolta dal punto di vista surreale. Perfino la Repubblica Democratica Tedesca ha un buon pittore, Werner Tübke, che, rifacendosi a Bosch e a Grünewald e perfino a Diirer, dissacra con una bella materia antica, in caoti-

che esecuzioni seriali, le convenzioni della società borghese.

È piuttosto singolare però che mentre nei paesi socialisti il realismo comincia ad attestarsi su queste punte surrealiste, vengono presentate come difesa dell'arte di evasione dell'Occidente. In Francia l'inevitabile interesse per le fonti dell'arte moderna prende un'altro indirizzo, come la grande mostra di Picasso in corso, insieme a quella di Valletton (un vero e proprio micropo di questi ultimi anni) e di Bonnard, imminente — e Bonnard era stato rappresentato in una grande retrospettiva a Londra l'anno scorso — stanno a significare. La politica culturale di Malraux vuole indubbiamente richiamare a quei valori morali, le cui radici sono solidamente abbarricate al realismo naturalista della fine dell'Ottocento, dalle quali si sono poi sviluppate le correnti che vanno dal Nabis a Matisse: da un lato, e dall'altro la grande multiforme esperienza di Picasso, dai primi quadri spagnoli in poi.

Da queste schematiche indicazioni si può dedurre che è in atto una tendenza a uscire dal cosmopolitismo, in Occidente, e dal realismo naturalista di tipo sovietico, in Oriente, attraverso le strade tipiche

dell'arte nazionale di avanguardia, la vena surrealpopolare della tradizione teatlosorica di anteguerra, la *Neue Sächsischer* tedesca, il corso maggiore dell'Ottocento francese fino alla deformazione soggettiva da Gauguin a Picasso.

In Italia invece le due importanti mostre di Giorgio Morandi alla Biennale e a Bologna hanno dato all'indirizzo culturale retrospettivo un tono assai diverso da quello dell'«impero» che ritorna in auge in Francia e che non cede il campo, nonostante alcuni «bandamenti» nei paesi socialisti. Si tratta di puro caso, dovuto alla recente scomparsa del pittore che ha passato la sua vita tra le botteghe dello studio di Via Fondazza e i dorsali appenninici contemplati dalla sua serenità di Grizzana? Il modo di vario nel quale sono state accolte a Venezia le mostre di Boccioni e di Morandi, la riscoperta di Morandi paesista, intesa ad allargare l'orizzonte nel quale era stato fino ad ora collocato questo artista che segna, per esempio nell'opera grafica, il polo opposto nel nostro secolo rispetto alla forma dinamica sociale e politica di Valletton, ma soltanto per riaffermare la positiva discendenza dalla natura dell'emozione lirica morandiana, sono prove dell'

la diversa reazione della cultura ufficiale in Italia e in Francia rispetto alle forme di alienazione tecnologici che ci vengono dall'America.

L'isolamento studioso di Morandi di fronte al motore, nel quale comincia a tessersi perfino un'ambiziosa coerenza, un sereno ammonimento a tanti esperimenti, affidati specialmente al caso, dei quali «fatta da noi la cronaca artistica» degli ultimi mesi. Ed è un fatto singolare che proprio da Bologna, dove «dall'anno due anni e mezzo fa Morandi ha cessato di operare» «dove è occorso proprio in questo momento venga l'equivoco più forte dei nostri tempi, che sia aperta cioè una terra via tra l'arte di contemplazione della natura, di cui Morandi è l'ultimo esempio più illustre, e quella che si pone di fronte all'alienazione sociale con la acorta del pensiero marxista, anche se accolto in direttamente.

La terza via dei giovani bolognesi

A Bologna esiste un gruppo di giovani, tra i quali Concetto Pozzani mi sembra l'elemento di punta, che ha trasferito l'espressione dipinta in un cartellone didattico (questa spie-

gazione la vede ora accolta anche da Sanguineti in una presentazione di Pozzani, parodia in chiave pop della società dei consumi. Queste esperienze corrispondono a quelle postmoderniste che prevalgono tra le «vanguardie» dei paesi socialisti. Ma il surrealismo, ancora nella sua fase di decadenza, adopera l'automatismo con una ben diversa direzione sociale. Quella surrealista è insomma ormai diretta alla dissacrazione sociale. Il compreso il suo spirito critico: questa pop è invece il prodotto automatico del manifesto pubblicitario, una volta influenzato dall'arte, ora modello musicale dell'arte stessa.

Se dunque anche da noi si manifesta tra i giovani una apparente ripicca di surrealismo, esso non incide assolutamente come incidere invece alle origini sulla società in cui viviamo, basata su certi rapporti di produzione. Tanti è vero che il Pozzani De Vita, Cuniberti, Tassinari e questi giovani bolognesi possono essere scavalcati all'improvviso da un outsider della integrazione nella nostra società come Leo Lionni, che viene fresco fresco dagli Stati Uniti con le tecniche nuove dell'arte pubblicitaria, fornendoci, nella sua attuale mostra all'Ariete di Milano, un esempio suggestivo di arte pro-

grammata. Le sue mascherine ritagliate di profilo sono il ritratto di famiglia della società industriale, qualche cosa di simile a quello che i fiamminghi facevano per le famiglie borghesi dei tempi delle ghilde.

Quelle — di una società artigianale, mercantile e piccolo-industriale — erano dipinti frammentariamente, perché il pittore era provvisto di una sua piccola dottrina dei sentimenti; queste mascherine di Lionni invece sono prese di profilo come a indicare che l'uomo moderno fa tutto di fretta, è sempre sfuggente, imprevedibile. Le sagome di Lionni sono modelli della vita di tutti i giorni, non trasformati, attendono come l'impedire di essere scese dalla fiamma dell'arte.

Un rivoltello realista

A Milano esiste invece, raggruppatisi negli ultimi tempi intorno a una galleria periferica intitolata *Esposizione padana*, un piccolo nucleo di giovani che, sordi alle sirene americane e al successo di Fontana, si affidano con molte incertezze ad una pittura senza aggettivi e trovate tecniche. La pittura di Ugo Maffi non risente di alcuno sforzo di gusto. E' chiaro, Maffi vuol essere un

contemporaneo e le sue vecchie contadine, i suoi spiritati alluvionati ante *Nietzsche*, le sue squallide compagne minimali fanno di tutto per non presentarsi col volto, che a Maffi sarebbe più facile e naturale, del «realismo» di dieci anni fa. Di quella pittura e di quel disegno le radici non si sono estirpate e forse tra i giovanissimi sta di nuovo sgorgando un rigagnolo di quella fonte realistica italiana che sembrava essersi disasciata.

Molte volte i movimenti, e le riprese di essi, si formano in toto minore, ad opera anche di piccole personalità. Nel futurismo c'era Russolo accanto a Boccioni e quante sono le personalità minori nel Novecento!

Il passaggio dalle idee alla realizzazione porta a delusioni e ciò spiega perché tanti giovani sfuggono ai problemi della pittura e preferiscano fare esplodere delle trovate oppure indugiare in quella pittura senza luce e senza colore di cui sono piene quotidianamente le gallerie. Ma ciò che più conta in questo momento, almeno in Italia, è di dire con chiarezza e semplicità, al fine di comunicare, ciò che si vuol rendere volutamente confuso per farsi prendere sul serio. Così come un narratore di avanguardia oggi scappa dalla porta del suo li-

bro ogni avvenimento o descrizione di cose, così gli artisti programmati sono costretti per non comunicare a variare all'infinito le loro trovate grafico-mecaniche.

D'altra parte i più giovani sentono il bisogno di riempire il vuoto lasciato dal funerale della defunta «neofigurazione». I nuovi «maestri» di questa poetica, come Ferroni, sono arrivati, a forza di suggestioni pop tipo Rauschenberg, all'analisi delle loro precedenti esperienze, secondo, con l'ausilio delle tecniche fumettistiche, i loro impulsi di oscuro psicologismo.

Gli americani, come Lichtenstein alla Biennale, lo stanno facendo per le esperienze action-painting che non erano state comprese da loro e si servono, molto onestamente, della tecnica della fotocolorazione. Qui invece, come nel caso di Ferroni, ci si perde di simboli illustrativi scaricati dal loro peso psichico e storico, arrivando allo stesso risultato degli ideogrammi e dei fumetti. Il che, per quelli che hanno speso tanta parte del loro impegno per evocare dal surreale un'immagine a forza di pittura, è un bel peso, che denuncia le situazioni posizionali di stanchezza delle posizioni dell'equivalenza tanto forti fino a qualche tempo addietro.

Emergenze recenti dal caos

La crisi delle forme che derivava per tanti aspetti dal surrealismo dell'ondata neo di tutti questi anni, l'acquiescenza alle posizioni post-pop che sono diventate ufficiali negli ultimi tempi, la permanenza sul terreno della scarsa invenzione degli artisti «programmati» la debolezza nella ripresa di un discorso sul reale che in America parlò gruppi vari e sparse in tutta Italia (a Milano abbiamo visto di seguito Venturoli, Guerrino, Lenzaporti e, con una forte carica sociale, lo spagnolo Mena, presentato da Aguilera Cerni) ci induce, in questa approssimazione di cronaca a non esaltare nuovi fatti, secondo un costume critico troppo abusato, ma a verificare volta per volta fenomeni interessanti che non sempre hanno la loro consacrazione in mostre di rilievo.

Intanto, dopo la Biennale, quali proposte nuove sono comparse nelle gallerie? Il carnet dei visitatori di mostre conta una gran parte di nomi ben noti e pochi nomi nuovi: in questo autunno Fiaschi a Brescia, Tavernari a Grosio a Milano, scultori, Carlo Levi a Torino. Le mostre non sono mancate. Ma per facilità la cronaca tace di qualche fatto nuovo, in atte-

sa di giudizio. Registriamolo invece per approssimazione critica.

Fieschi (al Myoceno di Brescia). Una gran solitudine, infarfità dell'antichitismo di prefazioni che citano tutte le *Weltanschauungen* possibili, mentre i soggetti ci parlano dei dischi di Alessandro Magno, in un'esplorazione nel buio della psiche, come uno che vada a cercare un ago in cantina. Lo sconcertante Fieschi è terribilmente solo. La sua anima è rimasta prigioniera della storia e della mitologia, ma il suo corpo figurativo è avvinghiato a una immagine cineraria dell'uomo non vivente.

Loddi (al Pozzo di S. Giovanni Valdarno). Un giovane torinese, che non vale meno del genovese Fieschi, anche se meno di mente, l'uno che vuol assirire qualche cosa di diverso da quel che sentono gli altri, nella banale vita di tutti i giorni, che va in Sardegna, come gli è capitato quest'estate, e cerca di compenetrarsi, da tecnico contadino, dei problemi difficili di quel paese. Se Loddi non fosse di origine torinese, probabilmente sarebbe un seguace della maniera nera come Fieschi.

Invece le radici profonde che ha lasciato nella sua terra, per lui sono vita e sono arte. Di

qui il suo groviglio per « l'abigero », un termine che gli ha fatto molta impressione, i suoi studi di taste di uomini per « l'immortà » e tutti gli altri quadri ispirati dallo choc ricevuto in terra sarda.

Loddi ha cambiato dunque i suoi tratti, che coinvolgevano la vita moderna vista dallo spauritico retroscena dell'automobile, in un nuovo tentativo di prospettivo e di aurifica psico-sensuale. E le ha cambiati guardando di nuovo agli antichi miti, anche negativi e violenti, di una terra dove le cose si svolgono ancora ai margini della civiltà dei consumi. Teniamo conto che alcuni dei giovani artisti più sensibili, invece di costringersi per puri fatti letterari, invece di cercare alimento in una pittura sulla pittura, si aprono invece a nuove ispirazioni del reale, hanno da esse una comunicazione diretta. Di *Fido*, abituati come siamo ad una scultura che riproduce soltanto la propria tecnica della struttura e che non neppure, non comunica niente, in un'evoluzione, che ha parecchi rapporti con quella sociale e politica, dell'arte moderna che, da Delacroix in poi, è arte della espressione, così una scultura che esibisce tanto poco narrativismo strutturale, che si colloca zottamente fuori dal di-

tema statica o dinamica, che non esce da una programmazione ma da una invenzione estetica pezzo per pezzo, com'è questa di Di Fidio, ripropone d'impero il mondo dei sentimenti districandosi da tutto quel viluppo psicologico che angustia l'ingegno contemporaneo.

Così Ladda ritrova il superamento di un'ansieria distruttiva davanti ai fenomeni di una terra sottosviluppata. Di Fidio sente la necessità di nascerne di fronte al mondo del lavoro e della guerra che incombe sul mondo e che si combatte nel Vietnam. Di Fidio però, con la sua materia ora posata per catturare la luce, ora asportata nel contrappunto di massa, non limita i suoi temi alla poetica delle situazioni angosciose (« Napsim », « Morte del inaurare »), ma si effonde a petto ai sentimenti (rici, rompendo quella prigione di intellettualismo in cui sembra confinata la giovane scultura).

In tutta Italia si formano spontaneamente gruppi; ecco infatti a Venezia, sotto il titolo suggestivo di « Fantasia e realtà » l'aggruppamento di alcuni nomi noti (Licata, Zotti, Toffoli) con due « inediti », Giorgio Gatti Badier e Gianfranco Tramontin, scultore. Un gruppo che non ha niente in comune, se non lo sperimenta-

lismo e l'informazione, se ciò che avviene altrove.

Più acutamente polemico, contro " disimpegno e l'evanescente arte » è il tema di un gruppo « Nuova Puglia » che, intorno a Guerricchio, vede schierati nomi nuovi: Landi, Martusciotta, Nuovo, Prelorano, Salvemini, Scaringi e Valiarelli. Sono giovani che vogliono conoscere guardando, e non soltanto pensando. Ogni quadro è una visione, percepita con i mezzi della conoscenza estetica, nella spietata dissacrazione di ogni vestigia del bello. Può anche angosciare che tanto le proposte nuove e vitali portino ancora per la didattica dell'errore. Ma a questo ci ha portato la mistificazione di tanti concetti (tra i quali la visione idealica della realtà meridionale).

Estéher Santamaría, tra questi gruppi e gruppetti due sono singolari e tipici del nostro periodo. Il primo di questi sarà futuro, come i gatti da una cantina, da un vecchio cortile bolognese di Via San Leonardo. Il loro maestro di bottega è stato Mario Leon, un incisore che ha avuto il gran merito di approfondire bene la tecnica della calcografia prima che occuparsi di problemi strettamente estetici. Cosicché a vedere ora le incisioni che gli « allievi » espongono nella galleria 2000 di Bologna, prima

dei discorsi critici, salta agli occhi che ciascuno a suo modo se ne incarica, ha imparato bene la lezione, da un vero maestro. Chi sa con quanta difficoltà oggi si può trovare uno che sappia veramente qualcosa del quale si può andare veramente come a scuola (ma quanto sono in Italia le vere scuole dell'incisione?), può veramente apprezzare l'*Assommo* di Cremenaschi, la *fantasia* di Gaoni, la capacità illustrativa (che potrebbe essere ben utilizzata nei libri per ragazzi) di Galligani, la sottile trama di gioco di Zunino.

Tutti questi giovani bolognesi fanno in comune forse soltanto il mestiere. Il mestiere darà loro certamente sempre di più il gusto del figurare. E' una esperienza ormai comune all'aria dei più giovani.

Questa è ormai una tendenza generale. I giovani tendono a riscoprire una visione, pro cedono per una strada contraria a quella battuta da tanti loro padri. E non si tratta semplicemente di un ritorno al figurativo — sarebbe un risultato troppo banale — si tratta invece di una ripresa di coscienza al limite del punto zero teorico dalle arti della figurazione. E per noi costituisce una nuova materia di interesse critico e culturale.

RAFFAELE DE GRADA



APPUNTI PER LO STRUMENTO NUOVO

Fino ad oggi anche i maestri della vera retorica le mie opere non ricercavano e studiavano con ammirazione affettuosa, insomma, tutti gli uomini che hanno scritto e scrivono per poetare, narrare, definire, giudicare, sono tolemaici sono copernicani. E questo loro qualità che possono produrre effetti semplici o facili, io le stimerei volentieri inutili, quasi e superflue, se non vedessi altre ragioni, diverse da quelle che adducono, a farne gli strumenti perfetti nel corpo stesso della natura. Vero è che sopravvivono, ed hanno in certo modo valore di scienza ma non di novità nella scienza. La loro sopravvivenza, come avviene, ha

trasformato l'universo ad ogni morale: posso chiaramente dire: l'uomo è mutato.

Il timore di coloro che non volesse potrebbe essere questo: che ognuno di essi compia il ciclo vitale molto prima di poter disporre di tutto lo strumento nuovo che un secolo spaventosamente magico ci fa trovare. Un timore di tale specie non basta a rendere apprezzabile l'uso di un universo vecchio. Questo buon narratore è totematico, non ha scampo; quest'altro, se osservo bene, è copernicano e molti per la metà di se stesso che gli non ama; quest'altro vorrebbe essere totematico ed ha il capogiro per petto; quest'altro amerebbe aver poco in due forme: ed è quindi schiso: basta con tanto chiosochiero di humanesimo e di Scienze: il mio tavolo di studio di passione e di sacrificio è un laboratorio, ed ho strumenti ancora più micchinati e micchinabili di quelli che sono fuori del corpo umano. Quest'altro è tanto copernicano da non vedere che, nel mutato universo, molte crisi scendono, ed affiorano questioni di maggiore interesse, da un modello più vero. Tutto va male? E' una lamentazione ripetente come il cuculo. Se ciò ch'è ora nuovo è, di fatto, più vero, come respingere la gioia della amore deflazivo che lo scopre?

Conviene osservare holmente, e con ogni distacco e con ogni partecipazione possibile, e trepidare di ogni cosa nel suo principio. Se poi durante il cammino accade di fare musica in modo nuovo, quanto piena corruza, e quanto verità in quella solitudine del nuovo, e come è la modestissima schiudina dell'universo? Fortunata quella lingua che dirà cose che non potranno essere dette in altra forma se non per lusinghe approssimazioni: qui non si tratta di lingua sempre o mai, ma di molti milioni di uomini, ma dell'arrivo di una intesa naturale. Domani per cogliere questo saranno sufficienti un mezzo nido, l'onestà, l'attenzione.

Scrivo per quel dottori un'altra parabola: un nuovo libro sull'arte barocca del regno di Sicilia. Dopo il mio arrivo, ho osservato l'occidente di quell'isola. Col mio metodo misto a punto ragionamenti, dal momento che architetti pittori scultori e musicisti nel loro maneggio hanno presentato in ogni tempo l'universo nuovo. Potrei scrivere dell'arte che i venditori chiamano informale, o figurativa, o di altro; ma porrei al lettore lo stesso dilemma: o dentro o fuori.

(Al lettore chiediamo quasi troppo, perchè non vogliamo ingannarlo).

Compendio *Il Barocco nel-
le Sicilie occidentali* in ar-
chivesco poi, con una opera nuo-
va l'omicida tosta dall'Intanto
mio e dell'editore Stefano De
Lara.

Oggi l'esercizio della scrittu-
ra non è un gioco di società
(utile oppure ostico). Siamo
visori in una dimensione dif-
ficilmente misurabile, e noi ci
fidiamo di restituire le mi-
gliori di anni che abbiamo re-
ceivato: non viviamo di rendi-
ta. E ciò che ha cominciato
col *Trattato del Casale*. Sia-
mo alchimisti verso di noi e ver-
so coloro che succederanno: ne
tolleriamo le coperture. Uomini
che cosa? A scuola, noi vecchi
principianti! Da qui alla defini-
zione, c'è tutto da rifare.

GIANFRANCO GIANI

LETTURA DI «TRISTANO»

Si sente da qualche tem-
po la possibilità di usare diffe-
renti chiavi di lettura: d'un li-
bro, come di un giornale, di un
manifesto pubblicitario, o al
franco dell'elenco telefonico. Le
ideologie sono tante e tutte per-
fettamente aderenti come col
zaino.

Marxismo, fenomenologia, psi-
canalisi, strutturalismo, socio-

logia, eccetera, rappresentano
tanti piccoli tasselli del grande
mosaico che dovrebbe essere la
realtà. Ho detto «dovrebbe»
perché sono convinto che tutte
le ottiche, tutti gli occhiali pos-
sibili, sono, presi in blocco o
uno per uno, pure attrazioni. Il
reale infine resta, come tale,
tutto da scoprire.

Perfino sulle copertine dei li-
bri degli autori della nuova
avanguardia, e ciò per tutte
quelle del *Trattato* di Gianni
Bultrami (Estrinella editore
1966), trovo l'avvertimento e
l'incoraggiamento, insomma lo
avvertimento al fatto che «le
chiavi di lettura di un libro così
sono praticamente infinite...».

Siamo invitati esplicitamen-
te a sbizzarrirci in una lettura
per esempio strutturalista,
un'altra sociologica, una terza
fenomenologica, una quarta
freudiana, una quinta, perché
no, socialista unificata e via per
gli assestati sentieri di altre ideo-
logie, di altri codici, di altre,
appunto, astrazioni.

Dove si nasconde in concreto
l'astrazione?

L'astrazione si nasconde nel-
l'ipotizzare un lettore in posses-
so di un cervello elettronico,
una specie di lettore-robot, il
quale non deve fare altro che
primere un tasto per avere la
lettura perfetta. Se la lettura
scelta alla fine non risultasse
di suo gradimento o più sempli-

almente gli instaura la voglia di fare una lettura diversa, basta cambiare testo e sarà acconsentito. E così all'infinito, secondo, appunto, l'intento della copertina del *Triestino*.

Tasti ideologici, letture ideologiche, schematiche e assurde in quanto tali. Perché non esiste un lettore simile né la possibilità di simili letture?

In concreto cosa avviene?

Nella lettura come nell'osservazione di un fatto, non intervergono, per esempio, i nostri sensi uno per volta, a nostro comando, ma tutt'insieme con maggiore o minore prontezza secondo l'intensità dello stimolo ricevuto.

Il fatto-lettura come qualsiasi altro « fatto » (senza per questo schematizzare e parlare dell'esistenza di infiniti « fatti » ognuno per conto suo) non si presenta per niente cristallizzato in tanti schemi rispecchiati ciascuno una falsa ideologia, in modo da far supporre l'esistenza di più letture secondo codici diversi.

La lettura in realtà è una sola, e quella soltanto, precisata nel momento in cui si legge in tutti i fattori che intervengono: mettiamo la luce della stanza, la presenza di oggetti cari o non cari, di persone, di una finestra dietro la quale sta senza dubbio avvenendo qualcosa. Solo

un delirio ideologico può far pensare al lettore-cultori un possesso di infinite chiavi per molti testi-letture.

Sempre la copertina del *Triestino* ci informa che parte del libro, letto in un momento dal Gruppo A) è stato descritto così: « il movimento narrativo non è più un trasformarsi secondo un ordine logico di sviluppo, ma un succedersi di presentie ».

Cominciamo per strada a ricavarci tronconi di frasi, o meglio « sintagmi », provenienti da varie direzioni e tanta spuma tra loro, un cumulo pubblicitario, un giornale, una persona che mi parla accanto. Ora, questi sintagmi presi per sé isolati, non fanno « presenza » e nemmeno, a guardar bene, si accoppiano e pubblicano su centoventi pagine.

Cosa manca?

Manca la necessità dell'arrampicamento.

Indistrini quando risveglia i suoi giornali e i suoi libri di geografia con la vista o con le labbra, poco impauriti si trova, mettiamo, dentro una stanza, circondato da oggetti che gli possono essere cari o non cari, e la stanza avrà una finestra, dove fuori sta succedendo qualcosa.

Ora, è ovvio che i suoi rifletti sono condizionati dalla presenza di questi elementi. E me pare

altrettanto ovvio che il legame tra un ritaglio e l'altro «a Balestrini stesso, e in solo, con i suoi segni, la sua presenza fisica.

Intendiamoci, non propongo qui che Balestrini debba necessariamente raccontare quello che fa mentre ritaglia, d'altra parte non è più il tempo di farsi le unghie mentre l'opera cresce, né di scrivere ogni tanto che ci troviamo sempre molto simpatici.

E per finire questa nota, intendiamoci anche su questo: è naturale che la negazione della ideologia, sia essa letteraria o d'altra natura, e la negazione della negazione della negazione all'infinito è pur sempre una ideologia. Gli opposti si ricongiungono, il sì equivale al no...
...e discepolo...

Renzo Piers

MOMENTI DI SANTE MONACHESI

L'opera di Sante Monachesi sfugge a classificazioni, inquadramenti, etichette: è questo il tratto fondamentale dei suoi momenti artistici. Ma se da una parte egli rifiuta l'integrazione, dall'altra non cede mai nell'apocalittico: le sue proteste, i suoi manifesti si esauriscono volutamente nel gesto.

Figli, cioè, rifiuta il punto di rottura, gli straramenti allo spasimo, le raschiature intellettuali tanto care a coloro che amano e seguono più le pose artistiche e i lambicchi critici che non semplicemente l'arte.

Quando, anni or sono, lessi il testo «*Monachesi-Architetture*», ebbi una reazione di stizza. Perché quelle architetture contestavano proposte di «campes» non erano state sviluppate, elaborate, ma lasciavano ad altri la «gloria»?

Per il volume ultimamente pubblicato dall'editrice Alfieri «*Monachesi-Sculture*», la reazione non è stata la stessa.

Vediamo le sue strutture: «Il prachao», 1933 Brancusi? No. Anche se è possibile ritrovare le forme di Brancusi. La differenza sta nel modo di porsi dell'artista rispetto all'opera. Rapporto apostrofico, di simpatia, quello di Monachesi; intellettuale, di crisi esistenzialista, quello di Brancusi.

La vita e l'opera di Monachesi si definiscono perfettamente quello che è il campo dell'artista: esse costituiscono un esempio, e forse un monito di fronte alle prime rivoluzionarie e si-donchiscotteschi lanci che giorno per giorno ci soffocano e spesso ci deludono.

ALFREDO AZZURRI

il giovane cinema tedesco:

Alexander Kluge

Alexander Kluge è nato nel 1932 ed è stato la rivelazione» dell'ultima Mostra del cinema di Venezia con il suo film «opera prima» La ragazza senza storia. Si tratta, tuttavia, di una rivelazione già tardiva rispetto allo «scandalo» che Kluge aveva suscitato negli ambienti letterari attraverso i suoi due libri: Lebensläufe (Biografie) del 1962, e Schlachtbeschreibung (Descrizione di una battaglia) del 1964. Da una delle «biografie», delle quali, come scrive H. M. Enzensberger, «non si può mai dire con sicurezza se ciò che vi racconta sia inventato o documentabile storicamente» è stata tratta l'idea del film. Questa intervista, tratta da Filmkritik, e le cui domande sono poste da Friede Grofe ed Enzo Parais, illustra con molta ampiezza il punto di vista di Kluge sul lavoro cinematografico, e sul senso della sua attività nella giovane cultura tedesca.

Anita, protagonista del film «La ragazza senza storia», è come un sinogramfo, attraverso la nostra società come una sonda, ha tentato di registrarne i risultati.

Figlia di genitori ebrei, Anita fu conosciuto la persecuzione durante il Terzo Reich. Il'opinione largamente diffusa che una bambina — nel 1943 aveva otto anni e non fu direttamente colpita ma soltanto minaccia-

ta — non possa esserle stata influenzata. Ciò non corrisponde evidentemente alla realtà. Se ripenso alla mia infanzia vedo come noi in realtà non si capisse ciò che accadeva, ma si registrasse invece con precisione i rapporti di forza. Il concetto di gerarchia, sebbene alquanto diverso da quello odierno, è stato da noi ereditato in modo abbastanza preciso. E così anche Anita, quale figlia di

ebrei, ne ha subito l'impronta. Dopo la fine della guerra i suoi genitori poterono subito aprire delle fabbriche nella zona orientale. Anita sognò per qualche anno le scuole nella Repubblica Democratica Tedesca. Ma in seguito, non sentendosi più sicura quale « figlia di capitalista », si trasferì in Occidente. Finché che si allontanò pure perché non voleva identificarsi più con i propri genitori dei quali aveva sperimentato l'impotenza. È significativo per Anita che essa non cerchi di prender piada ed affermarsi nella realtà dei genitori, vale a dire conseguendo la licenza delle scuole medie superiori e continuando gli studi a Lipsia, ma se ne vada invece verso l'Ovest per cercarvi la realizzazione delle sue indefinite aspirazioni.

E.P. Secondo quali principi sono scelti i personaggi che Anita incontrerà più tardi? Si identificano forse con la società della Repubblica Federale Tedesca?

No. Si tratta semplicemente di quello che accade sulla strada di Anita. Una scelta consapevole è presente solo in alcuni casi, per esempio quella del procuratore generale Baues e del gerente dell'Hotel Carlton.

Ma parte infatti che in un mondo di persone che ricreano la loro parte dovrebbero essere rappresentati anche uomini veri. Volevo dimostrare con evidenza che non esiste unicamente il senso utopistico di Anita, esistono anche uomini che s'intendono di questa utopia, si potrebbe quasi dire che se ne intendono in maniera professionale. Mi sarei volentieri dilungato maggiormente soprattutto per quello che concerne l'ambiente universitario. Gli altri, le persone fittizie, si presentano spontaneamente nel film lungo il percorso di Anita. Si tratta, fra gli altri, del giudice, dell'assistentente durante il periodo di detenzione, dello chef, di sua moglie, di un affittacamere. Un personaggio secondario come il giovane conosciuto da Anita rimane in un certo qual modo senza contorni definiti, non potrà renderti conto dell'opinione che si, oppure Anita, abbia mo di lui, neanche di quale sia la sua professione. Il giudice invece è inconfondibile: la sua formazione professionale è più evidente nei gradi più alti della autorità. Per questa ragione la delusione è maggiore nel giudice o in Pichota, il consigliere ministeriale, che non nel le donne presenti nel film. Tuttavia questo insieme non può

considerarsi un modello della società nella Repubblica Federale Tedesca.

E.P. Diciamo allora: fino a che punto possiamo considerarci simili per la Repubblica Federale Tedesca i personaggi incontrati da Anita?

Anita stessa e la sua storia sono tipiche per la Repubblica Federale Tedesca. La sua storia sarebbe diversa se visse in un'altra società. Sarebbe pure diversa se i Tedeschi avessero un'altra storia.

Dai genitori Anita ha appreso che bisogna essere intraprendenti e questa concezione riaffiora sempre. E' su questo punto che si lascerà corrompere. Quando ad esempio si innamorò del consigliere ministeriale Pichon, e cerca un appoggio in questo amore, nella situazione ha la sua parte l'intraprendenza. Anche in altri momenti Anita mostra la tendenza a rivolgersi dove trova autorità o istruzione, dove un amministratore di affari si innamora di lei, dove un capo fascista ad avere particolare successo. Trovato il successo vuole coronarlo diventando l'uomo di questo tipo. Inoltre si cospira senza pelliccia che ha in un certo qual modo il compito di salvaguardarla dal malinteso; essa deve evitare che

si possa non crederla ricca o addirittura obbligarla a guadagnare per vivere. Questo è naturalmente un modo di pensare ereditato dai genitori.

D'altra parte manca però il motivo che giustifica la realizzazione di questa concezione. L'impulso hamletico in Anita è assolutamente indipendente dalle situazioni nelle quali viene o trovato. Si tratta di una specie di virtù formale e nel film non si concepisce mai: si tratta di una virtù potenziale che potrebbe diventare attiva se la società potesse farne uso. Non c'è nessun motivo per Anita di lottare per o contro qualche cosa. Certamente si è accorta che la storia è brutale — i suoi nonni furono deportati, i suoi genitori perseguitati — d'altra parte però ora la brutalità è stata di nuovo nascosta. Non che il mondo la tratti proprio con dolcezza, ma ciò non basta per indurle ad un vero odio. Nel tempo presente non esistono appartenenti alle S.S. ci sono solamente delle affaristiche, con le quali si dibatte, ma non sono realmente pericolose. Anita non ha alcun obiettivo preciso.

La situazione è questa: la società da un lato non dà all'uomo quello che può esigere, d'altro canto però è tanto poco aggressiva da non provocare ad

un combattimento diretto. Questa società richiede in fondo dall'uomo un certo equilibrio ostico e non esige da lui alcuna vera formazione della volontà. Situata diversamente e con altre esigenze Anita sarebbe stata una persona socievole e probabilmente una funzionaria di primo ordine. Dato però che non si rende conto del perché si faccia qualche cosa, ad esempio perché si lavori, accade che si attenga solo allo schema esteriore.

E.P.: Che cosa puoi dirci sul tuo metodo di lavoro in questo film?

Io sono del parere che l'autore non debba montare la scena: egli dispone le sue diverse azioni, il suo *team* per la sonorizzazione, il suo operatore cinematografico, i suoi interpreti, li immette in una situazione e fa sì che essi affermino veramente questa situazione. Il *team* deve svolgere la sensibilità dell'autore. Compito dell'autore è di programmare il testo. Sono suoi strumenti gli interpreti, l'operatore cinematografico, il *team* per la sonorizzazione e lo è pure la direzione dell'organizzazione. Il processo della concezione, nella quale l'autore è sovrano, precede lo inizio della ripresa. In seguito la funzione dell'autore è invece

più di carattere interpretativo, in un certo senso egli svolge la funzione di una levatrice. I collaboratori debbono indubbiamente essere seguiti con molta attenzione: se l'intensità dimostrarne è necessario interrompere. Al nostro *team* venne richiesta una forte mobilità dovendo girare in molti posti e a grande velocità, soprattutto volevamo ottenere un alto grado di spontaneità.

Io credo che il regista non faccia altro che stabilire un contatto, mettere in moto un processo di comunicazione fra gli interpreti, il restante *team* e l'operatore cinematografico. E' quest'ultimo che deve soprattutto venir tenuto d'occhio. Esistono due procedimenti per realizzare cinematograficamente la concezione dell'autore. L'interprete recita e si immedesima in una situazione; di questa situazione vengono fotografate e sonorizzate solo delle parti, dalle quali a loro volta vengono tagliate delle altre parti. Hanno così luogo due processi di selezione durante i quali viene di nuovo realizzato quello che si vuole esprimere. La mia interprete non doveva recitare qualche cosa, poteva fare quello che voleva, quello che la sua fantasia le suggeriva. Bastava solo che si immedesimasse nella situazione. Nella prigione essa si era con grande

intensità immaginata di esservi realmente e nell'accesso di collera da interpretare aveva certamente l'impressione che qualche cosa fosse finito per sempre: non fu necessario farla udire. Grande è anche il potere suggestivo dell'ambiente. La prigione nella quale la scena fu ripresa era veramente organizzata in maniera esemplare, nonostante l'effetto che l'aveva era catastrofico.

Questo immaginarsi viene messo in processi condizionati fortemente dal lato biologico. L'interprete può immaginarsi di venire imprigionata. Non può invece immaginarsi di mettere al mondo un bambino se non ne ha mai avuto. In questo caso sarei contrario a rappresentare un finto parto. Il minimo che la documentazione debba offrire è documentare quanto crea la fantasia di una persona. Se non ci atteniamo almeno a questo, sorge automaticamente il cliché.

E.P.: Ma anche tu fai delle sceneggiature. Non ti servi solo di materiale predisposto e non senti unicamente di provare la realtà al fine di ottenere una scena. Anche tu fai delle sceneggiature e ti servi di attori che indubbiamente fingono.

A questo proposito si possono dire due cose. Innanzitutto

dal modo con il quale sono resi il testo e il linguaggio risulta evidente che siamo in presenza di attori che non parlano come persone ma in veste di interpreti, anche se ne scapita la identificazione e qualche volta l'effetto che si ottiene è esagerato. D'altra parte non deve aver luogo un'identificazione completa. Tanto più anche di venir incontro agli interessi degli attori, di coprire anche li dei punti originali. Per esempio l'interprete di Pichon mi aveva ricambiato di interessarsi a Hemingway. Gli abbiamo allora chiesto di parlarsi di Hemingway ed emendoci accorti del suo interesse per fricchi gli abbiamo fatto recitare « *Metech und Entwurf* » (« Uomo e progetto ») dalle « Storielle del signor Keuser ». In questa circostanza si scopre in modo del tutto spontaneo che l'interprete di Anita non capiva l'astrazione e che trovava che il progetto dovesse semplicemente migliorare all'uomo: il contrario di quanto avviene nella storia. Si tratta qui di un equivoco proprio tipico.

E.P.: Questo equivoco è avvenuto fra gli interpreti durante la ripresa, non è dunque limitato?

Esattamente. Mentre riprendevamo la scena, unicamente perché volevamo fare un ri-

tratto di Pachia, non di Anita, il rapporto fra i due si è spontaneamente delineato con una chiarezza sufficiente.

E? Ma c'è tutta una gamma di interpreti, da quelli che rappresentano direttamente se stessi, come il procuratore generale Bauer, a quelli che apportano la propria esperienza nella loro parte, fino a quegli attori che impersonano solo ruoli come Eva Maria Meisner.

Esatto. Quanto più peso ha un personaggio tanto più l'episodio acquista realtà. Dapprincipio era nostra intenzione di chiedere al genitore dell'Hotel Carlton unicamente raggiungi sull'organizzazione del suo albergo. In seguito egli ci raccontò la sua vita e poi tornò indietro per dirci che era stato in campo di concentramento. Non era all'inizio mia intenzione far apparire quest'episodio nel film, pensavo che si sarebbe svolto in modo troppo pittoresco. Invece il fatto si inserì benissimo nel racconto.

Ecco ancora una cosa importante per il nostro sistema di ripresa.

Non non lavoriamo in modo da simportare il copione in si tuazioni per poi girare singolarmente a seconda dell'organizzazione più propizia, per esempio, per primi la fine e il

principio, poi la parte centrale e in ultimo gli intermezzi. Preferiamo invece lavorare con due o tre impieghi da ripresa, non rompiamo l'unità del procedimento. In questo modo il team si immerge nella situazione. Così avviene per esempio che Anita era ancora un momento prima in camera a fare bella e chiacchiere con le altre cameriere, poi improvvisamente si sentono echeggiare fuori nell'atrio dell'albergo, si suonava musica di pianoforte, allora il team era di corsa a riprendere le ragazze che suonano il pianoforte. In credo che una tale precisione nel lavoro sia possibile solo quando si ottenga questo grado di spontaneità, quando — come in questo caso — il team si è proposto di catturare l'essenza di questo albergo durante la sua ripresa. In questo modo sono naturalmente entrato in possesso di molto più materiale di quanto mi servisse per il film. Ne potrei benissimo ricavare ancora un cortometraggio, e non è escluso che una volta o l'altra lo faccia. Ma è importante che si raggiunga questo grado di spontaneità. Arrivati a questo punto il team lavora con sicurezza, quasi ad occhi chiusi.

Credo che siano giunti al nocciolo della questione: il film si compone nella testa dello

spettatore, non è un capolavoro che vive a sé sullo schermo. Per questa ragione il film deve lavorare con le associazioni che, per quanto è possibile calcolarsi ed immaginare, l'autore provocerà nella mente dello spettatore. Credo che anche Godard faccia in questo modo. Questo sistema favorisce un metodo indiretto nel quale quello che ci si deve rappresentare dopo nella mente non appare mai riprodotto direttamente.

FG: Per lo spettatore non è iniziato allo stesso tempo così preciso e così vago da permettergli di stabilire subito una linea di collegamento con le proprie immagini? In questa modo lo spettatore è libero e contemporaneamente incitato a completare quello che viene rappresentato.

Detta subito semplicemente i punti tagliati, che non compaiono nel film, hanno la stessa importanza delle immagini. A doro ha detto una volta — per fare dell'ironia — che nel film quello che gli dava fastidio era unicamente l'immagine. Egli intende dire che la permanente concettualizzazione serve più a reprimere che non a promuovere la fantasia, se non ci sono interruzioni alle quali la fantasia possa riallacciarsi. Il film deve lasciare alla fantasia po-

ste per muoversi e deve tutta via immettere delle immagini. Sono sempre stato entusiasta delle didascalie dei film muni. Dato che le didascalie in questione dal punto di vista letterario sono per lo più veramente sfolte, per nulla informative e per lo più anche mal titolate, mi sono sempre domandato perché mi piacciono tanto. Ecco perché le vedo dunque volentieri: in quel momento il mio cervello incomincia a lavorare e ha un affanno di tempo per sviluppare una fantasia autonoma. Il mio godimento quando vengono poi le immagini è maggiore.

Data la mia tendenza mi piacerebbe se si potessero fare dei film nei quali il corso dei pensieri che porta a un dato svolgimento mi fosse presentato senza ridurre artisticamente i componenti del *realtà*.

FG: Ma questo avviene nelle parti del suo film dove domina un'assoluta mancanza di artificio.

Un esempio: il gerente dell'Hotel Carlton domanda: Vi annoia questo? E il team risponde: No, questo ci interessa. Questo fa proprio parte del film. Oppure, durante il furto quando nella prigione la levatrice fa dei discorsi piuttosto sciocchi e il *team* ride. Anche

questo c'è. Altro esempio: Anita ride alla fine del racconto del signor K. e corre con gli occhi il testo. Ci si accorge che il suo sguardo esce dalla immagine: essa ride e ripete le sue frasi: esce dalla sua parte. Questo non cose che io non disapprovo affatto, dato che non accadono al di fuori del film. Avevamo anche una sequenza girata a metà, rappresentava il quartiere della ferrovia di Francoforte quasi come una città di caseggiati d'incisa: la casa era venuta fuori spontaneamente, durante la discussione. Avrei potuto avviare il mio tema da solo; non occorre che li accompagnassi, tutto era stato programmato. Ma questo ci avrebbe allontanato troppo sensibilmente dal film. Il suo «esperto» avrebbe dovuto essere allora Francoforte — un bel soggetto!

La musica ha una funzione commentatrice: lo cerco di scrivere la relazione nella quale «trova» la musica. Essa trasferisce una atmosfera passata nel tempo presente. Solo le note di «Zwei blaue Augen» (Due occhi azzurri) bastano per far capire a tutti i miei coetanei che cosa intendo esprimere. Per i più giovani invece questa musica presenta un carattere esotico quale deve averlo per loro anche il Terzo Reich. Con que-

sio non si può affermare che è possibile localizzare queste note.

FG: *Automaticamente l'immagine ci ricollega sempre al passato, anche se la musica non è presente, perché è sempre presente nel nostro orecchio questo suono degli anni trenta e quaranta.*

EP: *Come altre figure si potrebbe scrivere ogni diffusamente della musica come elemento avvertitivo? Anche a prescindere dalla dimenticata storia?*

La musica ha una corrispondenza con il carattere indemoniato del pensiero di Anita. Tutto quanto essa pensa è sentito da un lato aggressivo e se si vuole ribelle; ma è ribelle in un modo molto vago. Io non credo che Anita amasse i pensieri quanto questa nota. Si tratta naturalmente anche della musica dei suoi genitori, in fondo di una musicalità che le era stata insegnata. Nella casa dei suoi genitori il mondo era ancora relativamente intatto. Essa era sì minacciata dallo esterno, perché i suoi genitori erano ebrei, ma si era tuttavia abituata a questo mondo. A questo mondo appartiene come attributo questa musica, appartiene «*Hor mein Lied, Violet*

ta» (Ascolta la mia canzone Violenta), appartengono questi tanghi. Non ho scritto personalmente questa musica. Ho preso la musica del Kränzler, perché il ritrovo preferito di Anita (quello dell'interprete) a Francoforte è il Café Kränzler, e là si sente proprio questa musica. Qui Anita segue i suoi sogni. Ha scelto anche le altre musiche, per esempio la musica finale, l'allegria musica spagnola, perché trovava che la prigione non poteva finire così. Trovava che questa musica banale era una musica progressiva.

E.F.: Come sei arrivato alla idea di fare dei film?

Io ho studiato in realtà giurisprudenza e mi sono tanto annoiato. Terminati gli studi ho riflettuto sulla carriera da intraprendere e soprattutto sul modo di vivere da tutto ciò che aveva attinenza con la giurisprudenza. Il teatro non mi interessava in particolare modo e per la letteratura non credevo di aver le capacità necessarie. Fu un'amica a consigliarmi il cinema. Adorno scrisse a Fritz Lang, che in quel momento si trovava in Germania, affinché mi prendesse come assistente. Lang non accettò, ma potevo assistere come volontario. Non era una cosa che mi desse mol-

ta soddisfazione. Lang cessava praticamente di condurre la regia al terzo giorno e si limitava alla sorveglianza dei lavori di ripresa: perché Arthur Brauner prendeva per principio contro di lui le parti del collaboratore di grado più basso e dell'architetto e non vedeva affatto le qualità di Lang. In questi frattempo io scrivevo nella osteria i racconti che diventavano poi i *Lebensläufe* (Corsi della vita). Poi venni a Monaco e scrisi la dissertazione sulla *Brutalität in Stein* (Brutalità in Stein) che presentai nel Norddeutsches Weserfalen. Ne fu tratto un film e da allora ho preso gusto alla cosa.

Oggi so più con precisione perché il cinema mi interessava, e in misura maggiore della letteratura. Il cinema lavora sempre con forme espressive concrete. L'immagine è sempre concreta e permette di fare quello che si vuole. Con i montaggi si possono formare concetti, vale a dire somme di cose concrete. Questo obbligo della chiarezza, che la lingua non ha, mi attira. Se una storia non torna non me ne accorgerei se fossi del parere che torna, mentre nel cinema una concezione falsa, un episodio che il copione interpreta in modo errato si smantellerebbe da sé durante la ripresa. Trovo molto interessante che le idee

del copione vengano a volte durante le riprese completamente capovolti e cambiate; simili comunque perché la verità che si vuol riprodurre fa resistenza. Nella letteratura mi devo attenere ai significati che le parole hanno acquistato. La tradizione è qui fortemente determinante. Nelle immagini si sono in realtà limitati solo da quello che gli spettatori sono in grado di immaginarsi e questo campo posso ampliarlo sempre di più con immagini stimolanti. Qui ho un campo d'azione piuttosto vasto. La lingua richiede di per sé già molte più parole. Quando dico «ai piedi della montagna» non ho detto niente se di concreto né di astratto, non si tratta di una cosa precisa né tanto meno grandiosa. Nel cinema invece questo è fondamentalmente diverso. Quando metto in moto un'atmosfera e un ream sono in possesso di una sostanza molto più forte di quanto non potrei inventare io.

Non credo in un realismo che riproduce qualche cosa. Si tratterebbe sempre di uno schema che tenderebbe al naturalismo. Il cinema è soggetto, come lo aveva, ma in Germania dopo il 1945, presentava proprio nelle opere migliori questa tendenza al naturalismo: una ferita al ventre di Wicki con urlo di dolore, sinuria ecc., cercava di adersi-

re il più possibile alla realtà. Dobbiamo cercare di superare questo realismo, in modo che non si faccia neanche strada l'illusione che qui si tratti di una copia della società. Questa illusione è fuori posto sia nel documentario che nel film a soggetto.

E.P. D'altra parte tu ti preoccupi però, molto più di quanto non avvenga in film a soggetto realistici e convenzionali, di introdurre realtà di prima importanza, di crearla.

perché questa è la sostanza. Come nella letteratura non vorrei lavorare con parole premasticate, così nel cinema cerco di raggiungere la mia aspirazione, vale a dire che la sostanza del mio racconto sia originale. Non è vero che introducendo nel racconto cinematografico un pezzo ripreso dalla realtà si ottenga un realismo maggiore. Si potrebbe con tante parti infraganti reali comporre anche un mondo immaginario. Nella opera d'arte il mondo vero deve entrare ma non si deve identificare la verità con l'opera d'arte. Anche se l'opera d'arte non contiene mai veramente quella che viene rappresentato e neanche deve suscitare questa impressione, essa deve nonostante far trasparire la sostanza.

Oltre il disimpegno

(A proposito di una lettera degli intellettuali cubani a Pablo Neruda)

La lettera aperta che gli intellettuali cubani hanno indirizzato a Pablo Neruda in occasione della sua partecipazione al Congresso del Pen Club a New York su invito del governo degli Stati Uniti, ci induce a riprendere un discorso più volte iniziato in varie sedi da parte di vari esponenti della cultura e dominano, forse, a non essere mai concluso con risultati apprezzabili. Si tratta dei rapporti dell'intellettuale, dello scrittore, dell'artista con la società in cui vive e con il partito politico in cui milita.

Gli intellettuali che scrivono al compagno Pablo appartengono ad organizzazioni di sinistra e chiaro, e gli rimproverano di essersi lasciato strumentalizzare dal governo di Washington nel nome, abusivamente propagandato, della coesistenza pacifica e della fine della guerra fredda.

«E' inaccettabile — essi dicono — ineggiare a una presunta coesistenza pacifica e parlare della fine della guerra fredda in un qualsiasi campo mentre truppe statunitensi, che

avevano appena portato a termine l'aggressione nel Congo e a Santo Domingo, attaccano selvaggiamente il Vietnam e si preparano a fare lo stesso a Cuba (altrimenti si attraverso i loro mercenari latino-americani). Per noi latino-americani, per noi uomini del terzo mondo, il cammino verso la vera coesistenza e la vera liquidazione della guerra (fredda o calda che sia) passa attraverso le lotte di liberazione nazionale, attraverso le guerriglie, non attraverso una conciliazione impossibile. Come la condizione prima per coesistenza e coesistenza, così l'unica coesistenza pacifica in cui possiamo credere è quella integrale, di cui parlò al Cairo il Presidente Nasser: quella che garantisce che non cadranno bombe non solo su New York o Mosca, ma neanche su Hanoi o La Habana; quella che permetterà la completa liberazione di tutti i nostri popoli, i più poveri e numerosi della terra. Noi siamo democristiani-cristiani, non siamo riformisti, non siamo degli illusi. Siamo rivoluzionari. Abbia-

mo stabilito nella seconda dichiarazione dell'Avana che il dovere di un rivoluzionario è fare la rivoluzione e che compiendo questo dovere e solo così potremo esistere — e coesistere — e porre fine a tutte le guerre.

Parole infiammate, anche se facilmente (troppo facilmente) accusabili di ingenuità e semplicismo, ingenuità e semplicistiche parole cui nel vecchio Continente non siamo più avvezzi e che trovano la loro giustificazione nell'illuminismo per la nuova « politica culturale » staliniana occupatissima a « neutralizzare attraverso i nostri studenti, i nostri professori, i nostri scrittori e artisti la nostra lotta di liberazione ».

Pablo Neruda, che insieme a Garcia Lorca, Oscar Vallejo e Rafael Alberdi, ha dato un indirizzo moderno alla poesia di lingua spagnola, si presenta oggi come il poeta più rappresentativo dell'America Latina, non fosse altro per l'umbrine universalizzante della sua opera. È l'uomo che i cubani vogliono avere — come scrivono — « inequivocabilmente » al loro fianco nella loro grande battaglia per la libertà politica e culturale, contro ogni minaccia e ogni violenza; è l'uomo che ha dichiarato recentemente al poeta e critico americano Selden Rodman, a

proposito di « vento politico » con cui navigherebbero i poeti latino-americani: « Stanno tutti a sinistra, più o meno. La tensione, la repressione, il dramma della nostra posizione nell'America Latina non ci permettono il lusso del disimpegno. All'inizio del secolo, il nostro è il vostro modernismo si sono qualche volta affiancati. Potreste dire che noi eravamo in ritardo nel non seguire il simbolismo francese fino alle sue logiche conclusioni, ma qualcuno potrebbe anche ribattere che i vostri poeti più influenti hanno rinunciato troppo facilmente a preoccuparsi dell'uomo e della società. I poeti americani di tradizione simbolista — Eliot, Stevens, Ransom e gli altri — erano troppo intellettuali per la nostra sensibilità. Ci sembrava una limitazione il loro non trattare mai direttamente il mondo in cui vivevano. A cavallo tra gli anni venti e gli anni trenta, noi stavamo già allontanandoci dai francesi ed eravamo rivolti al vostro Rinascimento Sudoccidentale. I romani di Sinclair e di Dreiser erano famosi e ammirati da noi come pure le poesie di Sandburg e di Masters. Dopo la seconda guerra mondiale siamo venuti a contatto con la cultura nordamericana attraverso il cinema e non dico questo in sen-

so del tutto spregevole. I vostri libri diventarono troppo costosi per le nostre tasche. E forse troppo puri». Ed ha aggiunto: «La povertà e la tirannia ci colpiscono molto più di quanto colpiscono voi. Non possiamo permetterci il lusso del disimpegno».

Proprio per questa sua posizione di altissimo esponente della cultura latino-americana e per la sua preminenza nella cultura impegnata di tutto il mondo, i suoi compagni cubani si sono sentiti implicati in blocco e offesi dalla sua partecipazione al Congresso nordamericano come dalla diserzione del governo peruviano e la cospirazione «cordiale» col presidente Belaúnde, accettata nel momento della più spietata repressione governativa contro la «guerriglia». Certo è comprensibile il risentimento in nome degli ideali che Neruda ha esaltati con la propria opera: è difficile appare la posizione di coloro che si chiedono se un artista «grande nel profondo e originale lavoro letterario, grande nella posizione politica» — com'è detto nella lettera aperta — non abbia precisi doveri, oltre che nei confronti della ideologia per la quale ha compiuto sacrifici e che ha sempre seguita in assoluta purezza, anche verso la propria arte che il mondo intero celebra.

Difendendo e definendo se stesso e la propria arte, anche in polemica con gli schemi proposti e prediletti dalle organizzazioni di sinistra, Neruda aveva aderito nella conversazione con Selden Rodman: «Non credo nel realismo sociale. Perché? Perché questa etichetta, questo modo di guardare alle cose è prefabbricato. Voglio assaggiare il vino prima che venga imbottigliato. Il grande scrittore — un Whitman, un Blake, un Quvedò, un Góngora — non ha molta coscienza di quello che dice. Sa solo che deve dirlo» e in quel dato modo. Per quanto mi riguarda, posso essere realista e soggettivista, politico e non politico, qualche volta tutta questo nella stessa poesia. Ma, se si possiede il senso della totalità della vita, dicono che non si è liberi. Nessuno me ha mai chiesto di scrivere una poesia politica. Se il soggetto non mi interessa, non sono in grado di scrivere. Non ho mai scritto una poesia su San Domingo e nel vostro intervento laggiù, ma sono libero di poterla scrivere. Poeti come Eliot e St-J. Perce non sono liberi di farlo. Sono circondati dalle convenzioni. Le convenzioni li inibiscono, fanno credere loro che per affrontare un tale soggetto bisogna attendere un centinaio d'anni. Dopo cent'anni il soggetto — e la vita — saranno

lavati dalla pioggia. Siamo molto indietro. Il vento soffia e i pittori salpano col vento. Non così in letteratura. Con le parole non si può truccare né la emozione, né la stile».

La personalità dell'artista non è mai piena espressione di una idea politica. Un partito politico produce uomini, non artisti. La frattura fra intellettuali e politica è un male — e qui sono tutti d'accordo, dai cattolici ai marxisti — ma è un male comune a tutti i Paesi. Da noi, se ne lamenta Carlo Bo sull'«Europeo», a proposito di una «crisi degli intellettuali comunisti». «La rottura fra politico e intellettuali — egli afferma — non è mai stata così netta e decisa. Dura che siamo arrivati a ristabilire la condizione di sempre, che è poi quella tipica, di una letteratura senza società. Ci sono delle brevi stagioni fatte di pentimenti e di buoni propositi ma quando si tenta un'operazione di saldatura, quando si auspica una collaborazione, dopo poco ci si accorge che tutto è provvisorio, frutto d'improvvisazione, insomma che non ci si può credere. La nostra opinione in questo senso hanno sempre mancato d'equilibrio, di qui il ricorso alle condanne, alla polemica, di qui l'indifferenza di fondo».

Carlo Bo critica la mancanza di interessi e di stimoli negli intellettuali di sinistra, il loro questo vivere amici gli schemi imposti dal partito, senza contatto diretto con la realtà sociale ma ricorrendo a una teoria, a una politica, a una consuetudine. Viviamo d'impostazione, secondo lui, la storia degli ultimi quarant'anni è stata scritta fuori d'Italia. Non si spiegherebbero altrimenti lo «alluvione informativo» e la valanga editoriale. Riferendosi agli anni dell'immediato dopoguerra egli nota: «Si era detto che la grande scoperta del neorealismo consisteva nello scendere in piazza e nel poter guardare la realtà ma si è trattato di un'illusione brevissima perché subito dopo abbiamo di nuovo intorciato gli occhiali che trovavamo in biblioteca o nei fogli di partito».

Difendendo il partito e associandosi nell'accusa agli intellettuali Silvio Guarnieri su «Rinascita» risponde a Bo e riconosce che il partito «si è accontentato spesso di un'adesione, di avere presenti gli intellettuali con una dichiarazione, con una firma, con un consenzimento non tanto per il timore dei loro possibili scarti, quanto per una sorta di rispetto ch'egli non usita a definire «reverenziale» nei loro riguardi».

di Guarnieri riconosce anche che più di uno scrittore « si è sentito deluso dal fatto che il partito comunista non gli aveva offerto la rivoluzione, che non era riuscito a rinnovare il paese » accorgendosi di essere lontano, ben lontano da coloro di cui si considerava l'espressione, da quel popolo cui nei suoi scritti tanto spesso si era riferito e che non conosceva e non aveva mai conosciuto, che nulla aveva fatto per conoscere profondamente, in un impegno di lavoro e di reciproca educazione ».

Sì Guarnieri che Bo sembrano adattarsi, con rammarico, a questa situazione: irrisolvibile per questioni di forma mentale, di abitudine, di clima sociale e politico. In Italia, naturalmente. Ma nell'America latina dove siamo già arrivati alla « rivoluzione nella rivoluzione »

(si veda il recentissimo saggio di Regis Debray di cui parleremo nel prossimo numero), un grande artista come Pablo Neruda può essere ad un tempo impegnato politicamente e disimpegnato letterariamente, ben piantato nella sua terra, vogliamo dire nel suo « humus » sociale, e libero di rappresentarla con la sua personalità davanti agli amici e davanti agli avversari politici? Con la coscienza di non essere « strumentalizzato » né dagli uni né dagli altri? La questione è questa: e dispiace che il rovente contesto della battaglia politico-culturale del « continente in eruzione » ostacoli violentemente la schematicamente facile presa di coscienza e di posizione. Più in là, c'è altro. Non ci vogliamo fermare ai risentimenti...

DOMENICO JAVARONE

GIORGIO SAVIANE
IL PASSO LUNGO
6ª EDIZIONE

« Il libro di Saviane a me pare non soltanto un libro bello, riuscito, a me pare anche un libro importante; proprio perché introduce questo contrasto di due morali, di due concezioni del mondo che si scontrano e che sono l'essenza più profonda della realtà in cui noi viviamo.

Importante, quindi, il libro perché riprende su un piano diverso un tipo di letteratura che da qualche anno avevamo perduto e non si affermava più nel nostro paese, dopo l'esplosione successiva alla liberazione... Oggi, come non mai, credo la letteratura ha bisogno di idee e nel libro di Saviane io ho trovato delle idee che sono idee del nostro tempo ».

CARLO SALINARI (L'Unità)

« ...concretezze di racconto pur nella leggiadra vivacità delle storie-parabola... innocenza e coraggio coi tempi che corrono, di ipotizzare e di realizzare con efficacia ed avvincente impianto narrativo una storia assurda, ma non per questo meno vera... e quando, del niente a cui niente costruisce un personaggio come Stanislao, il padre, allora bisogna concludere che Giorgio Saviane, proprio abbassando le travolgenti tematiche e le superfrazioni di scrittura, ha raggiunto il livello ancora più alto del suo impegno narrativo: garantendo a se stesso ed ai lettori anche il suo lavoro di domani ».

GIANCARLO VIGORELLI (Il Tempo Illustrato)

« Una lingua agile e densa al tempo stesso, capace di fermare i dati della memoria senza per questo farsi memorialistica, compatta e densa: lo strumento più adatto a quella che sembra la stagione sicuramente iniziata di una naturità narrativa ».

MARIO LUNETTA (Parco Sora)

« ...romanzo quasi del tutto nuovo... questa volta di stile sfugge ad ogni sospetto di moda e, contenuta com'è entro una misura di discrezione, calza perfettamente alla situazione psicologica. Seivane finora aveva soprattutto provato le sue capacità di metellere, ora ha toccato un tasto più intimo e sensibile, aprendo uno spiraglio prezioso nella sua storia di narratore ».

GIORGIO FULLINI (Comunità)

« ...Questo Stanislo la cui moralità domina il romanzo ed il cui cristiano ultrismo è il metro al quale il figlio è costretto a misurarsi è un personaggio non facilmente dimenticabile: è l'incubo, sempre attuale, al quale è sufficiente esistere per vincere ».

DOMENICO PORZIO (Oggi)

« ...Seivane rinnova la tavola dei suoi problemi per avvicinarci direttamente al giunto delle passioni concrete e delle interpretazioni per figure e personaggi ».

CARLO BO (L'Europeo)

« ...qui la parola dalla prima all'ultima, insiste e aderisce alla velocità del pensiero... una tecnica che proprio all'Accademia della Crusca, intesa in senso moderno piace molto ».

GIACOMO DEVOTO (Presidente della Crusca)

«...all'apparenza è una duplice storia d'amore; sotto scorgi l'inquietante nervatura di un saggio, un'educazione sentimentale e «religiosa» del nostro tempo».

ALFREDO BARBERIS (Il giorno)

«...Viene da Stanislas una mita luce che quasi stentiamo a riconoscere: gli basta essere in pace con sé e con gli uomini, di vivere e di poter morire in nome di una ferrea religione che lui solo sembra conoscere».

GIULIO NASCIMBENI (Corriere d'informazione)

«...dal tessuto della idea escono fuori i personaggi che fanno un loro spicco... pagine così trascinanti, destinate certamente al successo».

CLAUDIO MARABINI (Il Resto del Carlino)

«...tensione lirica ed emotiva, senso struggente di una lotta con un abbandono scivolo da preoccupazioni artistiche».

MASSIMO GRILLANDI (Corriere della Sera)

«...sta ad assegnare una precisa funzione a questo scrittore giunto non presto alla produzione e alla notorietà ma che appena deciso a voler recuperare il tempo perduto... è da riconoscere a Sevlane una abilità notevole, talvolta perfino un eccesso di brevura, nel cogliere gli stati d'animo d'incertezza, di spericolata attesa, di delusione e infine di riacquisita felicità che segnano la vicenda d'amore».

GIULIANO MANACORDA (Rinascita)

«...Sevlane ha qualità sicure di scrittore e, quel che non guasta, qualche cosa di suo da dire, un mondo da esprimere, forse da saggiare e da sperimentare».

ma sfioramento aperto sul vivere d'oggi con partecipe interesse che va oltre la curiosità e oltre la superficie, alla ricerca di un equilibrio interiore e di una equilibrata giustificazione del tempo attuale »

N. F. CIMMINO (Giornale d'Italia)

«...personalità artistica degna della più seria attenzione...»

GUIDO DI PINO (La Nazione)

«...per una metà ribelle e per una metà appassionato, due cose difficili da far coesistere e che coesistono tuttavia in Saviano»

«Vogliamo riconoscere a questo dramma interiore, a quest'interesse (raro nei nostri scrittori italiani contemporanei) e questa ricerca spregiudicata, la sincerità e la buona fede non solo, ma abbiamo motivo di vederci un'utilità importante per il lettore purché paziente e leale. Il quale deve ricordarsi che è un romanziere con al più chiedere l'insegnamento ideale, bensì l'intelligenza reale dell'uomo»

GUIDO SOMMAVILLA (Lettura)

«...Questa sua attuale ironia (o saggiezza, o distacco) che fa seguito, quasi per naturale ciclo fisiologico, alla alterigia (o vitalismo, o «verve») che lo aveva accompagnato da «L'inquisito» e per tutto il periodo del successo de «Il papa», è certamente oggi, in clima di curiose mistificazioni e di curiosi imbonimenti, la sua posizione più degna di rispetto»

FRANCO PALMIERI (La Voce della Libreria)

RIZZOLI



*Per le vostre comunicazioni
telegrafiche a destinatari con
recepto telefonico*

usufuite del **Servizio Speciale**

Per usufruire dello speciale servizio è
sufficiente che i mittenti di telegrammi
facciano precedere al cognome o alla
designazione sociale del destinatario l'in-
dicazione, seguita per una sola parola,
TF... (numero telefonico del destinatario)



Es. **TF 912.488 - CASTALDI - ROMA**
TF 864.315 - FABRITAL - MILANO

Qualora il mittente **NON CONOSCA o NON RIGORDI**
il numero telefonico del destinatario può ugualmente usu-
fruire del servizio facendovi precedere al normale indirizzo
l'indicazione «**TF**»

Es.: **TF - CASTALDI, Via del Corso 151 - ROMA**

A cura degli uffici telegrafici di arrivo i **TELEGRAMMI**
CON INDIRIZZO "TF", VENGONO SUBITO TELE-
FONATI AL DESTINATARIO e recapitati poi per posta

Strenua spara: lucida,
affascinata e ardente
contro il mondo borghese del passato
contro l'educazione sovietica
contro le progressive
avida sentimentale
Una "muse" de
romanzo e letterario
che sorregge ed affina

ANNA SALVATORE

Subliminal tu!



traduzione di T. Tosi.

Capitolo di
Anna Salvatore

Pagine 712 - L. 2.200

MONDADORI



1845

STEELE

CARLTON

1



darci ottosettioquaranta tasselli! Qui le mura sono come cemento, accidenti, 'ste Chiesa le scappie tutto per l'elemento?»

«Avanti, io sono la zia della scuffione» — lo involo una mano ossuta

«Ed io sono un amico della Repubblica Slovena — scambino il signor

Valerian rimessav stua di nero al

Poi porto da un carphone e l'aguar

«Se parli di larian e vorrò in

«Mi fa piacere quando s'accorse

larian rimessav

Valerian, di naccio» — disse

«Per un'ora crearet e disse il

Milo amaro. Tutti creiamo

famiglia — agione stupedito — e si

dezza naturale — re sarà felice!»

«E' vero?» per lo spiedo, in

per il pannello. No dià della cantin

lue le gonbe?» Zietia —

però, perdici, re pagnato e contin

Dacci sotto!» Il sagrestiano

stava sull'incerta alla chiesa rallenta

to di raccolto e il motore vide una impazzitura che il camion aveva portato e ora riversava sul mucchio

di ferro vecchio: centinaia di tabelle rosse con scritte bianche, tutti di piazze e strade e parchi che portavano il nome del generalissimo. E appena alle via il camion, nel cortile entro il carro delle macellerie e sul mucchio di vecchie carte rovescio scatole trapiantate e carte nere di rimasugli di tendini e di cuticole.

«Mucchio di arena» — disse che gli si accorse che gli si dove arrivare in tubi di metallo da chiesa cattolica finché le mani e gloria superba

gli non è facile lotta» — disse

«Una sorpresa!» disse la zietta e

«Un motivo delle» disse Duryuk che

«Amazzano un bam» — e fece oculi

che stava su una qui dentro c'è la

«Gli occhi del cantina lavorate

«Zia Duryuk e la quando il signor

«Sodito la stessa Valerian e capi

«Servo battendo le

«Liro po' nella pi-

«Pace e cover prepa-

«Mando la zietta — guardate come soffice se stesso sul

«Mando la zietta — guardate come soffice se stesso sul

«Mando la zietta — guardate come soffice se stesso sul

adesso
che m
e d'igi

1.
nazional
« Rest
i più
un so
Madri

E
García
« Il m
vivo «
Cost x
il lum
in un
non be
il fres
per qu
il vire
gia az
(Eleg

Testini

In una rivista come *Hora de España*, non poteva mancare la testimonianza dei fronti di guerra, delle città assediate e bombardate, la distruzione, l'erovismo, la perdita di Malaga; il grido per la vittoria, di Gauda- balaza, la lotta agguata di Bilbao e del fronte del Nord, le speranze (riuscire in Brunete, Teruel e Ebro). Le cronache di Sánchez Barahudo, Juan Gil-Albert, Antonio Fwa- ras, Arturo Serrano Plaís, V. Salas Vm, Adolfo S. Va- squez, Raul González Turbon, O. Savitch, Germán Blei-

TIFFEN Color Control Patches

© Tiffen Photo Chemicals 2000



neozionali. H. de E., n. 5, maggio 1937)

Importante quantitativamente e qualitativamente è l'aspetto osservativo e critico degli scrittori di *Hora de*

addio- z in un- te 1938- o e co- sione e- de Ma- zina- società, Chired- stanzia- 2. feb- trazione- in De- de E.,- me de- gli intellettuali alla causa popolare (H. de E., n. 8, luglio 1937) ed in *Nota sull'Aversità all'Europa* di *Thoma- mis Martí* (H. de E., n. 14, febbraio 1938). Meditazioni sulla Spagna e gli spagnoli ispirano i lavori di Marcia Zambrano *La riforma dell'intelligenza spagnola* (H. de E., n. 9, settembre 1937). Una strada spagnola. *Soneto a la rassegnazione* (H. de E., n. 17, maggio 1938).

La cultura e la lingua degli obici spagnoli è il tema dello studio di Maximil Jose Kahn in *La cultura degli*

odio
che m
a daga

L.
zomali
« Keri
i pini
un so
Madre

F.
Garcia
e il se
vino
Gold
il lum
in un
notte
il fies
per qu
il vero
gab az
(Elet

Color Control Patches



nationali R. de E., n. 5, maggio 1937)

Importance quantitativa - qualitativa è
l'aspetto qualitativo e critico dell'aspetto di *Rosa de*

addi-
E in un
se non
O e co-
ione è
de Mai-
notun-



TIFFEN Gray Scale

© 1937 Tiffen Company, Inc.

In una rivista come *Hoye de España* non potes-
manicare la testimonianza dei fronti di guerra, delle ca-
tà assediata e bombardata, la distruzione, l'enfimo, la
perdita di Malaga, il grido per la vittoria di Gunda-
lajara, la lotta agguata di Bilbao e del fronte del Nord
le spietate rinate in Brunete, Teruel e Elbro. Le cron-
che di Sanchez Barbudo, Juan Gil-Albert, Antonio Por-
ras, Arturo Serrano Plaza, V. Salas Vint, Adolfo S. Va-
squez, Raul Gonsalez Turdon, O. Savitch, German Ble-

di intellettuali alla nuova popolare (H. de E., n. 8, luglio
1937) ed in *Nore sull'Avvenire all'Europa* di Tho-
mas Mann (H. de E., n. 14, febbraio 1938).
Menzioni sulla Spagna e gli spagnoli, ispirano i
lavori di Maria Zambrano *La ritorno dell'intelligenza*
spagnola (H. de E., n. 9, settembre 1937), *Una strada*
masajo 1936).
La cultura e la lingua degli ebrei spagnoli e il tema
dello studio di Massimo José Kalin in *La cultura degli*