

LE DATE di **CARTE SEGRETE**

1	Prima edizione	15 marzo 1967
1	Seconda edizione	1° maggio 1967
2		15 giugno 1967
3		15 settembre 1967
4		15 dicembre 1967

I DATI di **CARTE SEGRETE**

	Italia	Estero
OGNI COPIA	L. 1.000	L. 2.000
ABBONAMENTO ANNUO	L. 4.000	\$ 10
Da versarsi sul c.c.p. 1-51220 intestato a: CARTE SEGRETE - VIA DI RIPETTA, 67 - ROMA		

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Direzione, redazione, amministrazione:

Via di Ripetta, 67 - Tel. 687.269

Direttore: Domenico Javarone

Vice-Direttore: Gianni Toti

Redattore: Renzo Paris

Segretaria di redazione: Marina Javarone

I manoscritti anche se non
pubblicati non si restituiscono

Tutti i diritti riservati

Registrazione presso Il Tribunale di Roma

n. 11255 in data 5 novembre 1966

Distribuzione per le librerie: Commissionaria Editori

Via Sardegna, 22, Roma

Distribuzione per le edicole: Agenzia « Adige »

Via Mecenate, 20 - Roma;

SAF - Milano

Spedizione in abbonamento postale GRUPPO IV

Stampa a cura di Fausto Fiordelli presso la Tip. Aventina

Direttore responsabile: Marina Javarone

È USCITO

IL PRIMO VOLUME

DE I FUTURIBILI

La nuova collana
delle **EDIZIONI di**
CARTE SEGRETE

diretta da **DOMENICO JAVARONE**

Josè Triana

LA NOTTE DEGLI ASSASSINI

Premio Casa de las Americas

Rappresentato al XXVI Festival Internazionale del Teatro
a Venezia, 1967, dal « Teatro Estudio » dell'Avana

*Agli abbonati di CARTE SEGRETE che ne facciano diretta
richiesta sarà concesso il 20% di sconto sul prezzo di
copertina che è di lire 1000.*

CARLO BESTETTI - EDIZIONI D'ARTE

Roma - Via della Croce, 77 - Tel. 870.174



GIUSEPPE NAZZUCCI VILLE VERETE

Pagg. 481, 700 illustrazioni, 22 tavole
a colori, formato 20x22 cm. Diagrammi
con riprodotti 16 cm. Cui (cartella).
L. 18.000

ALFREDO PETRUCCI CATTEDRALI DI PUGLIA

Pagg. 191 con 280 illustrazioni, formato
20x22 cm. Diagrammi a colori (14x20 cm).
L. 15.000

PAOLO TORCHI ARTE POPOLARE ITALIANA

Pagg. 481 con 700 illustrazioni e
100 tavole (L. a colori) (14x20 cm).
L. 18.000

GIAN LUIGI BONDI CINEMA ITALIANO OGGI

Seconda edizione (1952-1955)
Pagg. 282 con 333 illustrazioni, formato
20x22 cm. Diagrammi a colori (14x20 cm).
L. 15.000

BIBLIOGRAFIA DEL LIBRO D'ARTE ITALIANO

7.000 e 10.000 opere in più, arte italiana
e italiana da 1910 a 1952. Tre volumi
(1952-1953) con 124.000. L. 18.000

PAOLO FORBIGNI ROMA BAROCCA

Storia di una città, architettura -
Pagg. 481 con 700 illustrazioni e 22 tavole
a colori, formato 20x22 cm. Diagrammi a colori
(14x20 cm). Diagrammi in più con
reproduzioni a colori e formati.
L. 18.000



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT
1967

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

ORGANIZZAZIONE S.I.F.A.V.
ST. VINCENT

CANESI**NOVITÀ 1967**

Dato Del De, Pietro Quaroni, Mario Zagari, Roberto Gubbi,
Enrico Serra - **INCHIESTA SULLA POLITICA ESTERA.**

Il tentativo di diagnosi della nostra politica estera più sanguigno e agghiacciato, apparso finora.

Gastone Angiolillo - **VIAGGIO ATTRAVERSO CINQUE RIVOLUZIONI.**

Viaggio in cinque tappe nell'America latina: in Argentina, Uruguay, Brasile, Venezuela e Messico, con l'umor delle 5 rivoluzioni che hanno scosso il Nord e Sud America.

Gastone Angiolillo - **GIAPPONE AMICO MIO** (2a edizione).

La vita politica, l'espansione industriale, i costumi antichi, l'Inferno moderno del Giappone.

Giovanni Maechi - **L'UOMO TRA LA VITA E LA MORTE.**

Fondamenti scientifici della vita e della sua anomalia: cancro, terrore, cuore, psomachos. Una rivoluzionaria dimostrazione; tutto ciò che vive, deriva la sua ragion d'essere dall'energia dell'uomo. Documenti, fotografie e fotografie: un libro nuovo di eccezionale interesse. Condotta a scovare il mondo della scienza.

Nicola Venente - **QUADRO DELL'AMOR CONIUGALE.**

Singolarissimo trattato scientifico e tecnico-filosofico del XVII secolo, di amor coniugale e di matrimonio. Duecento tavole fuori testo.

Emo De Bernart - **LE CORNE DELLA GLORIA.**

Tutti i segreti del mondo del cinema: tutta la sua validità e tutto il bluff, tutti i trucchi, le illusioni e le delusioni.

Francesco Trapani - **LE BRIGANTESSE.**

Un uomo e poliziotto condurre alla storia del brigantaggio nell'Italia Meridionale. Volume con 16 tavole in bianco e nero e 4 a colori.

CANESI**CASA EDITRICE s.r.l.****00186 Roma - Via Flaminia Antica n. 491****Telefoni: 304.224 - 304.683**

CANESI**NOVITÀ 1967**

A. Consiglio e G. Castagna - DE MORIBUS IN MENSA SERVANDIS.

Venezia - TRATTATO DELL'ANTICA CUCINA.

Il primo raccoglie in 660 pagine la vera materia di questo dell'arte culinaria di Venezia e in tutto. Tasse e tradizioni. Il secondo è un antico codice ricoperto e commentato per la gioia dei bibliofili del manoscritto e dei cuochi. Volume rilegato con il titolo 11 e 25 pagine.

G. Maffioli e G. Bassani - IL ROMANZO DELLA GRANDE CUCINA.

2° volume, completamento di un'opera che ha già interessato molti cuochi. Con straordinaria ricchezza di notizie, aneddoti, aneddoti, storie e informazioni a colori, veneti. 3 volumi con tutta la storia e la sua evoluzione attraverso i secoli.

San Francesco d'Assisi - IL TESTAMENTO E GLI ALTRI SCRITTI.

Edizione d'arte, numerata in ognuna di loro, in carta speciale, con 8 tavole a colori. In 10. Nella seconda parte, 30 immagini a colori inedite. Testo del Padre Cocchiarelli, soprano in vita di San Francesco, con testi tratti dalla liturgia di San Francesco.

San Francesco d'Assisi - IL TESTAMENTO E GLI ALTRI SCRITTI.

Edizione in originale rilegata, 1 immagine a colori, molte fotografie del libro.

G. Bassani e M. Schiavi - VENEZIA E LE SUE STAGIONI.

Foto di Giovanni Carli.

17 incisioni fotografiche a colori, 100 incisioni a colori, Venezia e le sue stagioni.

Arnold e Hans Helmut Wolf - LA VERITÀ SUL VIAGGIO DI ULISSE.

Un libro che accoglie, documentatamente, una tradizione letteraria di secoli, dovuta a venti anni di ricerche e di studi. Volume con disegni di fotografie in bianco e nero e a colori, carte mappe, grafici e tabelle.

CANESI

CASA EDITRICE s.r.l.

20121 Roma - Via Flaminia Antica n. 431

Telefoni: 304.224 - 304.003

Il 552, con il suo schermo a cristalli liquidi, è un televisore a colori che ha una dimensione di 55 cm. È il primo televisore a colori con schermo a cristalli liquidi.

Il 552, con il suo schermo a cristalli liquidi, è un televisore a colori che ha una dimensione di 55 cm. È il primo televisore a colori con schermo a cristalli liquidi.

Il 552, con il suo schermo a cristalli liquidi, è un televisore a colori che ha una dimensione di 55 cm. È il primo televisore a colori con schermo a cristalli liquidi.

Il 552, con il suo schermo a cristalli liquidi, è un televisore a colori che ha una dimensione di 55 cm. È il primo televisore a colori con schermo a cristalli liquidi.



PREMIO STREGA 1967

**ANNA MARIA
ORTESE
POVERI E
SEMPLICI**

pagine 164 / 1.500 lire

VALLECCHI

EDITORE



CARTE SEGRETE

anno I — LUGLIO - SETTEMBRE 1967 — n. 3

Direttore DOMENICO JAVARONE

rivista trimestrale di lettere e arti

Vice Direttore GIANNI TOTI

S e r a f i n i E d i t o r e

Carte segrete

CHRISTIAN NETZ: *Le sensibilité* (Traduzione di Renzo Paris), 12

RECIS DERRAY: *L'industrialista milanese*, 35

GRAHAM GREENE: *Il corrispondente di guerra*, 60

ROBERT CREELEY, EDWARD DORN, MAX FINESTEIN, BOB KAUFMAN, FRANK O'HARA, CHARLES OLSON, M.L. ROSENTHAL, ED SANDERS, ARAM SAROVAN, MIKE SILVERTON, JACK SPICER, PHILIP WHALEN: *Undiscovered Poems* (Le poesie dei sottofatti). Presentazione e traduzione di Dacia Maraini, 62

ARNO SCHMIDT: *Una vita della universalità* (Presentazione, note e traduzione di Maria Teresa Mandarini), 78

ERNST KRAWEHL: *La Crippola* (Regolamento schiedtiano), 137

VLADIMIR MAJAKOVSKI: *Le lettere del Cavaliere di Vladimir Majakovski a Lili Bitt* (Traduzione e note di Laura Zoffoli Boffa), 156

KAREL CAPEK: *Un caso giudiziario* (Traduzione di Saldanella Dandora), 128

KARL MARE: *Scriptus e Felix* (Presentazione di Fausto Cedini, traduzione di Giovanna Karmali), 123

CARLO BERNARDI: *Omaggio a Saba*, 181

ENZO SICILIANO: *Besse* (1950-1960), 104

JULES VERNE: *Lettere sul vento e sul matrimonio al padre e alla madre* (con un saggio di Emilio See-valet), 171

MILAN FUST: *Tra Xxix* (Traduzione di Marijka Dalfos Tor, Eva Tath e Maria Lucrezia Arconadi), 185

Carte scoperte

Tecnica narrativa del *Martini* di **Claude Mulieret**, 204

Il teatro come laboratorio e centro di ricerche di **Peter Brook**, 214

Il metodo Grotowski di **Jerry Grotowski** e **Ludwik Flaszyn**, 216

Una *du Vietnam* di **Michel Ciment**, 221

Dal bacio al nudo nel cinema jugoslavo, 221

Robert Bresson, 224

Tasca interna dell'avvocato del diavolo: *Revolution* e controvoluzioni culturali, 225

I premi David e *La Habana*, 225

Chi sarà stato mai *l. S. Wulmann?*, 229

Amal dentro e fuori di prigione, 232

I *Disoccupati* di **Bracht**, 232

Une Vietnam, un autografo di **J. L. Godard**, 237

Métalittérature 2: Matapiscia - Le avventurose gesta del Poeta condannato in sei puntate, 238

Jean Arp, 238

Butor e Zola, 240

Dopo *Camus Danco*, 241

e silenzio di Pound, 243

Illustrazioni

LUCIO FONTANA (Presentazione di Marco Valsecchi,
Pellele Carreri, Michel Tapié) 15, 16, 17, 18, 21,
22, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34

ANTONIO CORPORA, 43

FRANCESCA CHANDON, 49

CARLO QUATTUCCIO, 53

JAMES MORGAN, 62-63, 77

DAVID LEVINE, 116

JOSEF ČAPEK, 129, 130, 132

RODYCHENKO, 133

EMILE BAYARD, 173

GIULIO TURCATO, 185, 190, 191, 192, 194, 196,

GIUSEPPE CESETTI (Presentazione di Antonio Ettore
Russo), 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202

ALAIN TERCINET, 203

Copertina di NUVOLO

Lucio Fontana

Concetti spaziali

Piccola mostra di disegni, appunti e notizie critiche
di Mario Valsecchi, Raffaele Carrieri, Michel Tapié

«L'argilla diventa colore»

Poiché aveva preso la strada della dissoluzione figurativa, non ammetteva di fermarsi a mezzo via, accettando in scultura l'ultima riserva del passato: il volume, cioè la terza dimensione. Egli doveva partire anche contro di essa, slogare tutto, dissociare la forma interamente, bruciarla al fuoco vivo di un'innazione fulminea, tutto lo simbolo della pura e nuova decorazione. Decorazione è una parola che infastidisce molti artisti. Porta con sé l'idea dell'inutile, del divertimento. Fontana non se ne adonta, perché sa che la decorazione è arte pura, è il massimo della liricità. Piaceva anche ai bizantini, ai barocchi. E Fontana vi si dedicò a corpo morto. Fu la sua stagione più intensa, e scoprì in quegli anni il colore, un colore che non si aggiungeva alla scultura come una veste soprammobilia, ma come un'identità, un complemento fantastico (Picasso lo scoprì l'anno scorso, facendo anche lui ceramiche). Un colore che accresceva le suggestioni per i risultati a sorpresa della combustione degli ossidi dentro le forme. Nel fuoco Fontana fuse effettivamente le sue di ogni naturalismo, della retorica verista o classicheggiante, diede corpo e vita a erbe, a strani agglomerati di caolino, a insetti d'incubo, a gruppi drammatici. Le forme gli nascevano 15



Linea. 4. 1/2 m. —
 1/2 m. —
 Piacere del Reale
 Museo

1
 1/2 m. —
 1/2 m. —

Il 10. 10. 1948 al cast. lago di la
 morda del suo Reale Museo, 1/2 m. —
 1/2 m. — per un morda a la morda —
 Morda p. 1/2 m. — 1/2 m. —
 1/2 m. —

sotto le mani con l'improvvisa gestazione dei sogni
 l'argilla schizzata per ogni lato, macinata di struzzi, bo-
 rita di molla. Le sue corazzette si lottano che ingombrano
 le vecchie tegole, ai confini dei lanchi marini, alle ma-
 dreperie degli atoli sperduti per il Pacifico

Marco Valsocchi

1948





«Fontana ha toccato la luna»

La materia, nelle mani di Fontana, era come bruciata da un corto circuito. Ricorre all'alto fuoco dei forti per fermarla dalla veloce dissoluzione. La smalto e la colorì inventando forme e intrecci di linee che avevano la durata del tempo. E così lampeggiante e vorticea, questa materia si incandescé. Ricordo i suoi enormi cavalli bianchi nel salone di Persico alla seconda Triennale come si ricorda uno spettacolo naturale. Un ghiacciaio frantumato da fulmini. Questi cavalli precedono di quindici anni il manifesto di Fontana sull'Arte spaziale.

Ma lo spazio era una delle tante frontiere in cui si dibatteva Fontana. L'illimitato che diventa limite. Lottava nello spazio contro le sue mani. Anche se le mani compivano prodigi di destrezza. Fontana ebbe il coraggio di sacrificare le sue mani. Comunque lo si giudichi bisogna tenerne conto. E non è poco. L'ordine e il disordine sono da considerarsi misure morte nel giudizio delle arti contemporanee.

L'apparente disordine di Fontana è provocato dalla velocità ed asprezza dei suoi movimenti. Sembra che a muoverlo siano le idee. Si potrebbe pensare a un apparecchio. Invece è un istinto. Un uomo carico di fermenti, di disperzioni, di contraddizioni, di impeti, di urgenze.

Raffaello Carreri
1949

Devenir de Fontana

A quale livello, con quale intensità ha luogo il fenomeno della comunicazione tra l'opera d'arte e l'amatore, supponendo che questi due elementi possano essere esattamente definiti? Per quanto concerne l'opera d'arte, la fenomenologia inizia col capolavoro, al di sotto del quale non esiste arte. L'amatore è colui che è indotto a stabilire un rapporto qualitativo, se non proprio di sentimento, tra un'opera d'arte e il divenire della sua

enici: analmente questi rivali si polemicano si inseguono tra di pittura di alta qualità artistica senza pretese (la pittura, ad esempio, non ha bisogno di giustificazioni politiche o sociali, in quanto per l'artista non si tratta di dipingere qualche cosa, ma di dipingere), e certe appassionanti proposte dell'avventura delle Idee, e evidentemente ancora meglio, di ambedue insieme. Se l'epopea degli ultimi quindici o vent'anni doveva essere, prima di tutto, necessariamente sperimentale, la trappola dell'accademismo significava dunque finanza nella sperimentale: e come in tutti i tempi, eccettuata qualche individualità, in generale la trappola ha funzionato assai bene e tanto più, in quanto i privilegiati hanno potuto chiarire meglio le loro idee. Ciascuno mantenga uno stato di grazia, che è proprio dell'artista degno di questo nome, sia sul piano dell'intenzione ma su quello dell'intelligenza (imperturbata sui problemi propri dell'arte che riguardano l'adeguamento tra la realizzazione di un complesso strutturale e il potenziamento di un messaggio, di un contenuto, per usare i termini particolarmente felici del logico della contraddizione Stéphane Lupatès, che è pure un appassionato amatore d'arte).

Nel viviamo un'epoca estremamente ricca, nonostante la mediocrità di un maschismo collettivo, che ha offerto qualche momentanea fortuna al funzionalismo e al più artificioso barbarismo imitativo, le cui immediate quanto offuscate affermazioni sono l'accademismo, nato dalla action painting, e la pattumiera ufficiale del neo-dadaismo. L'avventura è altrove, molto elevatamente protesa verso l'esplorazione cosciente dell'altro mondo fantastico che ci è stato rivelato dalla scoperta delle strutture cantoriane e degli spazi astratti, e per il motivo che non si chiede più all'arte di decodificare dei segni, ma di essere il magico sostegno della nostra etica, se non della nostre metafisiche passionali. Solo raggiungendo questa altezza ci si può avvicinare alle opere di questo autentico Maestro di oggi che è Lucio Fontana. Fontana, dotato di una personalità originale e veramente interessante, si preoccupa come ben poco, almeno quando si tratta di arte, degli secondi, delle biografie, della storia e delle storie. Sempre rivolto con intensità verso l'appassionante presente e le affascinanti proposte del sempre meraviglioso avvenire, egli può raccontarvi come



Page 51



arrivando di essere stato dapprima un « industriale » del granto e del marmo per la costruzione di polsteri, fino all'età di ventisei anni, quando ricominciò a viaggiare arte alla Becca di Milano. Attratto dall'astrattismo, egli cercava di stabilire l'evidenza aritmetica dell'« astratta in libertà contro l'astratto assoluto ». Si ricorda però, come una tappa importante di una dismissione che ebbe con Brancusi e Tàmar, nel 1937, durante la quale « egli contrappose lo spazio al volume. Tentò di realizzare questo concetto in opere figurative fuorviamente se non insperatamente barocche fino al 1940, apertamente pubblicate in Argentina, dove viveva, il primo Manifesto Spazialista. Ritornò a Milano nell'aprile del 1947, e qui espose, alla Galleria del Naviglio, *L'Ambiente Spaziale*, una sala totalmente dipinta di nero, illuminata con la luce nera di Wood. Da allora, egli ha assunto la sorprendente fisionomia del pensatore, dell'animatore, del creatore, in una parola del « Maestro » nel senso orientale del termine, ed è nella prospettiva d'una meraviglia continua che bisogna interrogare la sua opera ed accettarne i misterici suoi stili ».

Segnalo tuttavia che, prima di ciò, egli aveva toccato alcuni punti nevralgici dell'avventura morfologica generale di questo momento, una prima volta tra il 1931 e il 1934 in opere che proponevano un sistema strutturale molto vicino a quello in cui Davide Smith troverà il migliore e più voluto terreno per le sue realizzazioni (ma ignorando totalmente le loro mutue divergenze), la seconda volta nel 1940, in una serie particolarissima di opere che non sono altro che accenti di gesti ossessivi; egli l'ha fatto, e non ha giudicato utile strutturarli (lo segnalo senza commenti). Vediamo dunque Fontana ora divenuto Fontana, o piuttosto un Fontana in avanzante evoluzione, poiché se c'è qualcuno di cui egli ha un profondo orrore, che si tramuta in panico quando la cosa lo concerne, è proprio il termine « retrospettivo ». Nel 1942, quella che ora si considera come l'annuale sanguinaria, cominciava a dare opere di capitale importanza, ma in un'atmosfera epica, completamente ignorata dal gran pubblico, e in tale isolamento che gli artisti e gli specialisti di un momento ignoravano del tutto ciò che succedeva negli altri (nessuna pittrice americana figurava in collezioni d'arte e gli amatori di buona volontà del 23

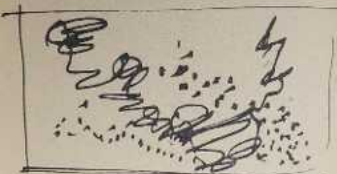
La pittura è una delle maggiori pioni
dell'intelligenza dell'uomo, nessuno
ne può definire l'essenza e la
necessità - senza prima aver colto la
potestà intellettuale, politica, etica
e sociale - da una intelligenza
che suggerisce di fare l'oggetto
chei bruci, che è il prodotto
della pittura, che può essere di una
2.4.2 chei bruci -

Fontana

uno stampo avevano solo una vaghissima idea delle più
importanti ricerche di Tobey, Still e Pollock attraverso
qualche rivista illustrata di bassa tiratura o da foto-
grafie ottenute con difficoltà. Tutto questo per dare
un'idea dell'importanza delle ricerche assolutamente di
interesse di allora. Tobey, Wohl, Gorky, Hofman,
Still, Faucher, Pollock ed alcuni altri partivano da zero
in una morfologia astratta da creare in altro modo, tan-
to sul piano delle opere che su quello di un'estetica
nuova e assennata. Il grande problema posto in chiara
evidenza da Clifford Still dopo il 1946 era quello di un
nuovo spazio, di una nuova dimensione, di una nuova
potenza spaziale. Anche Fontana, nella sua straordinaria
intuizione d'artista, ne aveva compreso l'essenziale im-
portanza e aveva molto lucidamente attirato l'attenzione
su di esso nel Manifesto Spazialista dello stesso anno.
Dopo due anni di appassionanti ricerche, egli espone
dunque per la prima volta nel 1949 opere spazia-
liste, dando inizio ad una serie sedolante e attualmente





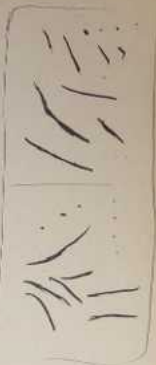


in pieno sviluppo, la cui lo spazio è il grande e solo protagonista, fonte inesauribile d'una veramente feconda ispirazione, ricco inventivo dall'artista fino ad uno strano livello di ambiguità creatrice. La nuova nozione di spazio nell'arte ha il suo omologo scientifico nella nozione d'insieme. Il grande matematico Fréchet da una quarantina d'anni definisce « spazi astratti » o « spazi V » i concetti topologici più generalizzati. Fontana cerca l'elemento di ripetizione più ideale, più ispirante e insieme (inattuamente) anche il più neutro per significare, se non per ordinare, la superficie di una tela da dipingere in vista di nuove determinazioni liriche speciali, mentre durante ricerche analoghe Daquin opera per il punto, Fontana, giocando sull'ambiguità, sceglierà il buco, attuando contemporaneamente l'organizzazione « insieme » sulla superficie « da dipingere » e intraducendo la forma astratta la ricchezza del trionfo-l'œil della terza dimensione, resa lungamente e variamente efficace in tutti i periodi classici. C'è uno straordinario omologismo nell'acta decisiva di un procedimento talmente astratto, se ogni caso il più astratto che fare ad oggi — « probabilmente per molto tempo ancora » — dà a un'artista pittore di sperimentare: ha spesso avuto conferma di ciò da autorità mondiali nel campo della ricerca intellettuale che (lo accorgo di sfuggita) sono assai stante attraversate dalla ricerca morfologica dell'astrazione non geometrica con la quale si è tanto tentati di accoppiarla. All'inizio Fontana ha spinto il problema fino ai limiti più pericolosi: dei buchi, talvolta assai roci, su una tela anonima e senza alcuna preparazione. Un anno dopo, nel 1950, abbiamo dei grandi insieme ordinati, sparsi linee di buchi, quasi diritti e ad intervalli quasi regolari, sparsi su tutta la superficie della tela: alcune opere di questa serie sono realizzazioni di grandissima classe in cui vengono risolti completamente i problemi essenziali dell'epoca pittorica di allora e che non sono stati mai meglio risolti nel senso dell'ordine, in un ordine diverso, superato ogni rischio spirituale, nel mistero diverso di una metafisica spaziale dell'astrazione.

Poi, per non cadere nell'accademismo, e poiché in un mondo diverso la tipica nozione classica di semplicità non è più almeno a priori, una virtù, egli si man-

Arcton
4/6/22





Handwritten text, possibly a signature or date, located below the right-hand box.



7/1. 1891

1210107 Ceylon



1210107

zione attuale introducendo degli elementi estranei; dapprima dei fondi dipinti con una tinta assai leggera che non alteri la superficie da bucare; poi contrapposendo in complessi minori dei vetri di dimensioni simili a quelle dei buchi, elementi contraddittori dello stesso insieme così appesantito in ambiguità strutturale. Nel 1955 e '56 le pitture assumono un tono molto misterioso per il poco di due o tre colori copi, generalmente di gradazione simile, nei quali o al di fuori dei quali vengono organizzati degli insieme molto limitati di buchi assai poco visibili, di piccole dimensioni. Nel 1957, qualche scultura, la superficie è allora una lastra di bronzo forata, sostenuta da una base molto slanciata, molto « leggera », che porta alte nello spazio atmosferico ed esclude le proposte insiemiste di Fontana.

A partire dal 1959, i buchi vengono sostituiti da incisioni, da fenditure fatte nella tela con un coltello, ciò permette all'artista una preziosa rapidità di creazione, conservando tuttavia l'ambigua neutralità dell'elemento.

Ultimamente, infine, con tele preparate prima della foratura con uno spesso strato di colore all'olio, accuratamente steso e levigato, oppure usando sulla tela dei colori plastici, Fontana sembra aver raggiunto una specie di compiutezza nella sua ricerca spazialista. La bellezza della materia pittorica conferisce forse alle opere un che di più definitivo ed assoluto; il suo continuarsi ci guadagna in profondità, in misteriosa ambiguità, in elevata metafisica spaziale, e l'uso facilitato dell'oro e dell'argento nel settore delle materie plastiche solleva l'umorismo euforico di Fontana all'altezza delle *Hautes Fêtes*: cosa si può dire di meglio, parlando di un Maestro, se non che egli ha nello stesso tempo il senso misterioso delle strutture profonde dell'astrazione, e quello di regista delle *Hautes Fêtes* del possibile oggi... Tale è, e si continua, accogliendo le novità assiomatiche ed attuando il meccanismo di una diversa percezione, l'opera essenzialmente personale, osata non classica (non anti-classica, ma proveniente da altre dimensioni, quindi, completamente indifferente in rapporto ai criteri di valutazione classici) di uno dei pionieri più audaci e di uno dei leaders più sconvolgenti della nostra arte attuale.



UTET

LA MUSICA

ENCICLOPEDIA STORICA
E DIZIONARIO

curata da Francesco A. Squitieri, U. Gatti,
e Ugo M. Gatti

Un'opera di riferimento che serve a chi
vuole sapere di più sulla
musica. Utet, 1980, 10 volumi, 1000 pagine,
1000 illustrazioni, 1000 foto, 1000
disegni, 1000 mappe, 1000
tabelle, 1000
1000
1000

A PICCOLE RATE MENSILI

Nome e Cognome _____
Via _____
C.A.P. _____
Città _____
Prov. _____

Spazio per le note

Spazio per le note

Spazio per le note

Spazio per le note

Spazio per le note

Spazio per le note

Spazio per le note

Spazio per le note

Spazio per le note

Spazio per le note

Spazio per le note

Spazio per le note

Spazio per le note

L'IDEALE di **la Rinascente**
PER MAGGIORI INFORMAZIONI SUPPLEMENTARI
E PER IL PREZZO DI ACQUISTO **2.200 L.**

UNA GRANDE ORGANIZZAZIONE COMMERCIALE
PER SERVIRE AL CONSUMATORE

la Rinascente

PER IL SUO SERVIZIO AL CONSUMATORE
E PER IL SUO ROLLO DI CITTADINO

7110
43

CHRISTIAN METZ

La narratività

Osservazioni per una fenomenologia del narrativo

Christian Metz è forse il più prestigioso fra i giovani studiosi di estetica e semiologia cinematografica che in questi ultimi anni meglio e più hanno contribuito agli sviluppi di una presa di coscienza dei fatti di espressione. I suoi interventi alla rivista europea della prima tra edizioni della *Musica dal suono* Cinema e Pensieri con la partecipazione di etnologi, sociologi, linguisti, saggi e autori come Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, Calisto Tanzi, Umberto Eco, Emilio Garroni, Gianni Tosi, i fratelli Tadini, Vittorio Siliotti, gli Strasseri, Jerry Kuzick, Pio Bultrini, Antonio Secchi, ecc. hanno sempre suscitato una preoccupazione del dibattito di lì là dei suoi propriati nel 1965, 86 e 87, nelle riviste specializzate (Marxisme, Storia) 37

segnando, Cinema (el, Cinéma e film en), mentre in Francia Communication, Revue d'Esthétique, Critique, Cahiers du cinéma. Cinema al suo più contemporaneo e raffinato le classiche norme logiche e le analisi strutturali, in un discorso nuovo e tendenzialmente antivaloriale e sovranaturalista. Degli ormai famosi saggi su Le cinema, langue et langage, L'impression de réalité au cinéma, La grande sémiotique du film ecc., Les problèmes éthiques de théorie du cinéma etc. Christian Metz è ora arrivato, dopo aver affrontato i problemi della comunicazione tra Le cinema moderne et la littérature (nel sottotitolo « un film et roman », problema da inch in Cahiers du cinéma), a proporre in una analisi più diffusa il tema centrale delle « narratività » con il saggio che pubblicheremo. Del Centre national de la Recherche Scientifique e Laboratoire d'Anthropologie Sociale, du Collège de France e di Ecole Pratique des Hautes Etudes, dove Metz lavora al fianco di Lévi-Strauss, l'area delle operazioni e delle tecniche « d'impulsione sovranaturalista » si fonda sui territori più vasti, con terrore di classe e « terrore » intellettuale anche al più saggio vigile. Per un momento come quello che attraversano la cultura e la civiltà contemporanee, di recupero e ritorno, saldature e riaperture dei discorsi interrotti dalla « razionalizzazione culturale » e « neutralità della guerra » e delle frizioni di quest'epoca di transizione, il lavoro di Metz è straordinariamente provocatorio e critico di qualsiasi certezza, neutralità della pura scienza della formula, insomma « sempre sempre tutto in gioco per una certezza che è nella stessa sempre non spontaneamente, una « distaccamento » in altre parole, ma di un gioco nuovo.

Delle quote, come introduzione di alligatore addormentato, sarà bene accettare che nella traduzione certa sorpresa della lingua francese si perdono per il non parallelismo dei termini, e allora quindi nell'antiquo, una terminologia molto nuova per quanto nuova internazionalista nelle sue valenze attuali e nella sua funzione. Per esempio, abbiamo l'orizzonte « narrativo » nella traduzione che Romeo Paris ha fatto del saggio materno, laddove il termine francese in sé non risponde esattamente alla parola italiana. Lo abbiamo fatto per cautela di lettura, ma l'abbiamo ci corre di ricordare come in Italia i generi del mito, del mito, della vita, della narrazione e dell'ordine più semplicemente non sono tradotti nel solo lemma del « racconto » per il trionfo comune di una dimensione narrativa all'altra e per l'indifferenza classista cultura umanologica non le ma buona e la sua cattiva ragione. Così come la storia tutta i giorni sono leghi la narrazione italiana di storia tra i due poli del « romanzo » e del « racconto », senza

[illegible]

duale e si trova nella realtà (la manifestazione, la stessa politica, per fare un esempio, oppure gli happening) come una provocazione necessaria al reale, perché una provocazione è il suo vero economico, andando in senso che una provocazione che si andrebbe oltre i limiti di una semplice presunzione: e la parola è a fine.

Gianni Toti

È noto come lo studio del racconto sia attualmente oggetto di vivo interesse da parte di molti ricercatori d'ispirazione strutturalista. In seguito al celebre studio di Vladimir Propp sulle fiabe popolari russe, così come ai lavori di Claude Lévi-Strauss sui miti, sono stati proposti diversi « modelli » d'analisi del racconto — o di certi racconti, secondo i casi — (A. Julien Greimas, Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, numero 2 di *Communications*, numero speciale di *Revue d'esthétique* dedicato alle « categorie estetiche », ecc.).

Le osservazioni che seguono non hanno come scopo di avanzare un modello di più, ma d'invitare il lettore a riflettere su ciò che rende possibili tutti i tentativi già presentati: si tratta infatti che se il racconto si presenta all'analisi strutturale, questo avviene anzitutto perché è in qualche modo un oggetto reale, che il fruitore non riconosce a colpo sicuro e non confonde mai con ciò che non è.

Secondo A. Julien Greimas (*Sémiotique Structurale*) la struttura minima di ogni significato si definisce con la presenza di due termini e delle relazioni che li uniscono; l'autore nota anche che il significato presuppone la percezione, percezione dei termini e percezione delle loro relazioni. Nella stessa prospettiva, si può pensare che il principale interesse dell'analisi strutturale sia trovare ciò che era già presente, chiarito con più rigore ciò che la coscienza del naïf aveva recepito senza analizzarlo.

Ricordiamo, ugualmente quello che diceva Claude Lévi-Strauss in *Anthropologie Structurale* a proposito dei miti: il mito è sempre riconosciuto come tale da coloro cui lo si racconta, anche se è stato tradotto da una lingua in un'altra, anche se la letteralità della sua forma

lazione è stata di poca modifica. Poniamo dunque, con un po' di umiltà, che l'analisi strutturale presupponga sempre, a titolo di studio, interesse esplicito o implicito, qualche cosa come una fenomenologia del suo oggetto, o almeno che il significato (continuo e discontinuo) esplicito sempre quello che non aveva potuto essere vissuto prima che come un senso (percepito e globale).

In questo spirito ci interrogheremo sul punto che segue: come si riconosce un racconto, anteriormente ad ogni analisi?

1

Un racconto ha un inizio e una fine, quello che ancora lo delimita dal resto del mondo e lo oppone al mondo « reale ». Se è vero che alcuni tipi di racconti, culturalmente molto elaborati, e caratterizzati con la fine « mascherata » (conclusioni « sospese » o « evasive », costruzioni « verticali » in cui la fine dell'avvenimento coincide dell'orizzonte narrante, ecloghi « fatti di vite perpetue, etc.), queste sono deformazioni vocalari che arricchiscono il racconto senza distruggerlo, inaspri e non interessate a sottrarlo alla sua fondamentale esigenza di chiusura: perché quello che queste fini traslate postergano nell'infinito, è l'informazione immaginativa del lettore, non la materialità della sequenza narrativa: in un racconto letterario che termina con due puntini di sospensione (realtà o impliciti), l'effetto di sospensione non s'applica affatto all'oggetto-racconto, che per parte sua conserva una fine ben chiara, soddisfatta precisamente dai puntini di sospensione: il filo logico. *Nel cuore della notte* termina come una vite perpendicolare (1) ma in fatto di vite d'immagine c'è bene una fine, che è l'ultima immagine del filo.

(1) Matteo, L'orso si risveglia e si alza. Dice che ha appena fatto un sogno orribissimo nel quale era invitato a un ricevimento in un castello strano. Arriva il fattore, tiene di una lettera che recita: « Voi siete invitato a un castello, in questo giorno. L'orso vi si reca. Riconoscete progressivamente il castello del suo sogno. Intanto, il ricevimento si svolge per finire, sul consiglio dell'orso. Era un sogno. L'orso si alza. Dice che ha appena fatto un sogno orribissimo. Arriva il fattore. Etc. »

I fanciulli non si sbagliano, quelli cui si raccontano storie e per cui la questione di sapere se la storia è finita è sempre pertinente, loro stessi che sono abbastanza maturi per intravedere svolgimenti possibili alla coerenza semantica del racconto (ma non al racconto): « Allora, si dicono, e qui che finisce? Ma il Principe Azzurro, che farà, dopo... »

II.

Un inizio, una fine: vuol dire che il racconto è una *sequenza temporale*. Sequenza due volte temporale, bisogna subito precisare: c'è il tempo della cosa-narrata e il tempo del racconto (tempo del significato e del significante).

Questa dualità non è soltanto ciò che rende possibili tutte le distorsioni temporali locali da rilevare nei racconti (tre anni della vita dell'eroe riassunti in due frasi d'un romanzo, o in qualche piano di montaggio « frequentativo » del cinema, etc.); più fondamentalmente, ci invita a constatare che una delle funzioni del racconto è quella di *coniere un tempo in un altro tempo*, e perciò il racconto si distingue dalla *descrizione* (che conia uno spazio in un tempo), così come dall'*immagine* (che conia uno spazio in un altro spazio).

L'esempio del racconto cinematografico illustra facilmente queste tre possibilità: il « piano » isolato e immobile d'una distesa desertica è una immagine (significato-spazio — significante-spazio); più « piani » parziali e successivi di questa distesa desertica costituiscono una descrizione (significato-spazio — significante-tempo); più « piani » successivi d'una carovana in marcia in questa distesa desertica formano una narrazione (significato-tempo — significante-tempo).

Il nostro esempio era volontariamente semplificato (nel cinema, in effetti, lo spazio è sempre presente: lo è meno nel racconto, poiché il racconto filmico si realizza con l'immagine). Ma questa semplificazione importa poco qui, perché si voleva soltanto mostrare che il racconto è prima di tutto un sistema di trasformazioni temporali. In ogni racconto, il narrato è una *suite* più



Disegno di Antonio Corpora

o, meno cronologica d'avvenimenti, in ogni racconto, l'istanza-narrante riveste la forma di una sequenza di significanti che il fruitore impiega un certo tempo a percorrere: tempo di lettura, per un racconto letterario; tempo di visione, per un racconto cinematografico, eccetera.

Nel caso dell'immagine, al contrario, il rappresentato è in principio un *punctum* temporale che abbiamo immobilizzato; la consumazione per il fruitore è, anch'essa, ritenuta istantanea, se si prolunga, non consiste nel percorrere gli elementi significanti secondo un ordine consecutivo unico e imposto. E' in questa opposizione tra il racconto e l'immagine che si esplica forse lo status ibrido e imbarazzante della descrizione. Ognuno avverte che la descrizione differisce dalla narrazione, è una distinzione classica, ma d'altra parte un grande numero di racconti contengono descrizioni, e non è neanche certo che si possono trovare descrizioni non incorporate nei racconti. Così, la descrizione risulta insieme come l'opposto della narrazione e come una delle grandi figure o uno dei grandi momenti della narrazione.

Questa curiosa miscela d'antinomia e di parentela, attraverso cui si definiscono intuitivamente i rapporti della narrazione e della descrizione, si lascia meglio chiarire se si introduce nel « sistema » un terzo termine, la immagine: narrazione e descrizione s'oppongono in comune all'immagine perché il loro significato è temporalizzato, mentre quello dell'immagine è istantaneo: ecco la parentela. Ma, all'interno di questa categoria « narrativa-descrittiva » definita da un aspetto del significato, la narrazione e la descrizione si oppongono per il loro significato temporalizzato nella narrazione, istantaneo nella descrizione; ecco l'antinomia.

Nel seno d'un racconto, il momento descrittivo si denuncia immediatamente e il solo all'interno del quale la consecuzione temporale degli elementi significanti — consecuzione che persiste — cessa di rinviare a qualsiasi rapporto temporale (consecutivo o altro) tra i significanti corrispondenti, e non bisogna poi tra questi stessi significati che ordini di coesistenza spaziale

prendano. Si passa dal narrativo al descrittivo per un cambio d'intelligibilità, nel senso in cui si parla di cambio di velocità per le macchine.

III

Sequenza chiusa, sequenza temporale, dunque, ogni narrazione è un discorso (l'inverso non è vero; molti discorsi non sono racconti: anche il poema loto, il film didattico, etc.).

Quello che delimita un discorso in rapporto al resto del mondo, è che nello stesso tempo lo oppone al mondo « reale », e che un discorso necessariamente deve essere tenuto da qualcuno (il discorso non è la lingua); è al contrario uno degli elementi che caratterizzano il mondo quello di non essere preferito da nessuno.

In termini jacobsoniani, si dirà che il discorso, essendo un enunciato o una suite d'enunciati, rivela forzatamente « un soggetto dell'enunciazione ». Ma non bisognerà troppo affrettarsi a parlare d'autore, perché la nozione d'autore è semplicemente una delle forme, culturalmente limitate e condizionata, d'una istanza molto più universale che preferiamo perciò chiamare « istanza-narrante ». Vero è che in certi racconti molto elaborati della società occidentale e moderna il soggetto dell'enunciazione è più spesso l'autore, ma, accanto a questo, ci sono i miti, le favole popolari, molti film narrativi di consumo corrente passati di mano in mano nel corso della loro fabbricazione industriale o artigianale, molte trasmissioni radiofoniche o televisive lavorate da tutta una *équipe* (sia in un « collettivo » organizzato sia in un allegro disordine), etc... insomma, tutti i racconti senza autore, almeno nel senso pieno che ha questa parola per la tradizione della *haute culture* umanista.

Racconti senza autore, ma non affatto senza soggetto-narrante. L'impressione che qualcuno parli non è legata all'esistenza empirica d'un narratore preciso e conosciuto o conoscibile, ma alla percezione immediata, per il fruitore del racconto, della natura linguistica dell'oggetto che sta per essere consumato: poiché parla, bisogna bene che qualcuno parli.

Albert Lafay lo ha indicato a proposito del racconto filmico, in *Logique du cinéma*: lo spettatore percepisce immagini che sono state visibilmente scelte (avrebbero potuto essere altre); che sono state visibilmente concatenate (il loro ordine avrebbe potuto essere altro), sfoglia in qualche modo un album di immagini imposte, e non è lui che ne volta le pagine, ma forzatamente qualche « maestro di cerimonia », qualche « grand imageur » che (prima di essere riconosciuto come l'autore, se si tratta d'un film d'autore, e negli altri casi con assenza di ogni autore) è sempre insensitizzato il film stesso in quanto oggetto linguistico (poiché lo spettatore sa sempre che quella che vede è un film), o più esattamente una sorta di « *locuteur linguistique virtuel* » situato in qualche parte dietro il film, e a partire dal quale il film è possibile. Questo è la forma cinematografica dell'istanza narrante che è necessariamente presente e necessariamente percepita in ogni racconto.

IV

Sequenza chiusa, sequenza temporale, discorso: dunque la percezione del racconto come reale — cioè realistico racconto — ha come conseguenza immediata *irrealizzare la cronistoria*.

Non ci attendiamo coi racconti deliberatamente immaginari (fantastici, leggende, etc.) lungi dal costituire un esempio convincente del processo d'irrealizzazione inseparabile da ogni atto narrativo, allontanerebbero l'attenzione su una seconda irrealizzazione, per niente necessaria, e molto differente dalla prima. Nonostante l'avvenimento-narrato obbedisca a una logica non umana (bocca trasformata in carruzza, etc.) o alla logica di tutti i giorni (racconti « ecologici » di diverse specie) o in tutti i modi stato irrealizzato *ex officio*, nel momento stesso in cui è stato percepito come narrato. Si sa del resto che il realismo non è reale, e che nessuno s'aspetta d'incontrare per strada l'eroe di un romanzo contemporaneo intenzionalmente realista. Il realismo concerne l'organizzazione del sistema, non la narrazione come *istinto*, ed è un livello percettivo per il quale Rim

ma Bovary non è meno immaginario della Vecchia Strega.

Tuttavia, bisogna fare un passo di più. Perché, accanto alle storie realiste (che nessuno dà come realmente « accadute »), ci sono anche storie vere, racconti di cronaca (l'assassinio di Marat), racconti della vita quotidiana (narro a un amico quello che ho fatto la vigilia), autoricconti (i miei ricordi, nel momento in cui li evoco), racconti che costituiscono le « attualità » del cinema, della radio, della stampa, etc. Ora, i racconti « veri » sono colpiti, proprio come gli altri, da questa forma d'irrealità che ci interessa qui: il lettore del libro di storia sa che non si è sul punto di assistere a Marat davanti a lui, l'unico al quale narro la mia vita comprende che nel momento in cui gliela narro non la vivo più (o più esattamente, che se questo atto narrativo è a sua volta un'altra parte della mia vita, la parte della mia vita che gli narro cessa di essere vivente quando gliela narro); lo spettatore delle attualità televisive non si considera come un testimone diretto dell'avvenimento che gli riconsegna le immagini.

La realtà suppone le presenze, che è una posizione privilegiata su due parametri, lo spazio e il tempo; soltanto l'*hic et nunc* è pienamente reale.

Ora, il racconto provoca con la sua stessa comparsa la defezione del *nunc* (racconti della vita quotidiana), o quella dell'*hic* (ripresi « in diretta » alla televisione), e più spesso tutte e due insieme (attualità cinematografiche, racconti storici, etc.). Un racconto non continua ad essere percepito come tale se non per un margine, anche infimo, che lo separi dalla pienezza dell'*hic et nunc*.

Alcuni casi d'irrealità minima sono qui molto caratteristici: si è qualche volta evocata la situazione paradossale dei partecipanti a una marcia politica che, con transistor alla mano, ascoltano, manifestando, una ripresa diretta della loro manifestazione. Ma non si è abbastanza notato — forse perché la supercitima univocata delle specificità dell'audio-visivo qualche volta viene a confondere verità più generali — che questa ripresa radiofonica, per i manifestanti-ascoltatori, resta pienamente un racconto: perché, nell'istante preciso in 47

rai ascoltano, non manifestano più io almeno, non era l'ascoltatore, tra loro, che manifestava, e la marcia narrata che ascoltiamo non si confondeva con la marcia alla quale prendevano parte che da un punto di vista positivista facendo intervenire una seconda informazione (potrei importare che i manifestanti, nell'esempio citato abbiano disposto di questa informazione). Certamente, non c'era in queste due marce la stessa differenza intercorrente tra la marcia tenuta il 15 Maggio e una altra tenuta il 16; ma questo tipo di differenza non è il solo possibile, e una sola marcia sostanziale può corrispondere, come è qui il caso, a due marce formalmente: quella a cui l'uomo-dal-transistor sa che partecipa, e che egli vive secondo dopo secondo, al punto esatto del corteo dove si trova in ogni istante — marcia che, come Fabrizio a Waterloo, egli non dominerà mai — e quella di cui egli ascolta il racconto e che non è qui che l'irrealizzazione della prima, irrealizzazione dovuta all'intervento di uno speaker, assente dalla prima, così come al *décalage* spazio-temporale (indotto nel nostro esempio al minimo) che determina necessariamente l'intrusione di questo narrante: e la seconda marcia è solo quella che l'uomo-dal-transistor potrà dominare, come il lettore di Waterloo di Victor Hugo. (A. Julien Greimas direbbe che l'uomo-dal-transistor corrisponde qui a due prese di coscienza: quella del manifestante e quella dell'ascoltatore).

Raggiungiamo così un'idea non nuova, sovvente sviluppata dopo gli studi di Jean-Paul Sartre sull'immaginario: il reale non narra mai storie, il ricordo, perché è un racconto, è meramente immaginario; un avvenimento deve essere in qualche modo terminato perché — e prima che — la sua narrazione possa cominciare. Aggiungiamo, per il caso di racconto strettamente simultaneo che autorizza ormai la televisione in diretta, che il *décalage* spaziale — cioè il fatto stesso dell'immagine — è sufficiente a sostituire quello temporale (largamente predominante nei racconti tradizionali), assicurando così a noi solo un funzionamento coerente dell'irrealizzazione narrativa (altrimenti, come spiegare la notevole assenza di ogni trasmissione nello spettatore?). L'avvenimento che narra la presa diretta è reale, ma lo è *altrove*: sullo schermo, è *irreale*.



Disegno di Francesca Chandon

Sequenza *finis*, sequenza temporale, diverso istante irrealizzante; dunque ci manca un elemento di definizione, richiesto internamente dalla nozione di sequenza e da quella d'irrealizzazione: sequenza di che? irrealizzazione di che?

Un racconto è un insieme d'avvenimenti: sono questi avvenimenti che sono disposti in sequenza, sono loro che l'atto narrativo, per esistere, comincia con irrealizzare, sono loro, infine, che forniscono al soggetto-narrante il suo necessario correlato: il narratore è tale in quanto gli avvenimenti-narrati sono narrati da lui (in compenso, non è questa insieme di avvenimenti che è chiusa, ma soltanto l'insieme di cui è l'oggetto: un racconto, l'abbiamo visto, non è una sequenza di avvenimenti chiusi, è una sequenza chiusa di avvenimenti). I racconti «realizzati» e «ideali» sono sequenze chiuse d'avvenimenti chiusi: i racconti «a fine troncata» che afferiscono la modernità culturale sono sequenze chiuse d'avvenimenti non chiusi. La chiusura del racconto è una *val-de-die*, la chiusura del racconto una *istante*: di modo che il rapporto di co-occorrenza sinagmatica di questi due tratti nel diverso corpus narrativo è una *discrepanza* nel *Wort-hjelmslexikon*: quando c'è sequenza chiusa, non c'è sempre sequenza d'avvenimenti chiusi. Benché molte procedure differenti siano state proposte per disporre gli avvenimenti narrati, che non costituiscono all'inizio le unità discrete), è sempre l'avvenimento che forma l'unità fondamentale del racconto. La nozione di predicato, in riferimento al racconto, è esplicitamente proposta da A. Julien Goussier (teoria degli attanti e dei predanti), così come da Claude Lévi-Strauss (funzionalità del racconto mitico che, in un primo momento, si suola su ogni *fiabe*, è fornita da «l'assegnazione di un predicato al soggetto»). Chiaro in egual misura che le «funzioni» di Vladimir Propp — definite ciascuna da un sostantivo narrativo, cioè, per parlare come Propp, dalla sostanziazione d'un predicato di frase —, le «sequenze elementari» di Claude Bernard, le nozioni di *enunciato performativo* o *constativo* che Tzvetan Todorov prende in prestito da Austin e da Benveniste per

cazioni successive (Propp) o a gruppi successivi di predicazioni (Bremond).

In tutti i racconti che utilizzano come articolo il linguaggio articolato (racconti scritti e racconti orali), la unità propriamente narrativa, e solo, non è né il fraseema né il momento — che sono unità della lingua, non del racconto — ma piuttosto la frase, o almeno qualche segmento di posto vicino a quello della frase enunciato assertivo (finto di Emile Benveniste, o altro tipo d'enunciato minimo completo). Diciamo subito che il racconto è discorso perché implica un soggetto dell'enunciazione; vediamo ora che è anche un discorso in un'altra maniera: distacca linguisticamente più lunga della frase e formato di molte frasi, insieme « transfrastico », il racconto è « discorso » nel senso della linguistica americana (vedere la nozione di *Discourse analysis* di Zellig S. Harris), esso sta puramente nascosto dal « discorso » nel senso d'Emile Benveniste (*Problèmes de Linguistique générale*).

Altri racconti veicolano l'immagine, come il racconto cinematografico. Ora, abbiamo avuto occasione di mostrare altrove che ogni immagine, lungi dall'equivalere a un momento o anche a una parola, corrisponde meglio a un enunciato completo, di cui presenta cinque caratteri fondamentali: 1) Le immagini filmiche sono di numero infinito, come gli enunciati e contrariamente alle parole, esse non sono per se stesse unità discrete. 2) Sono in principio inventzioni di cui chi « parla » (qui, il cinema), come gli enunciati e contrariamente alle parole. 3) Inviano al ricevitore una quantità di informazioni indefinite, come gli enunciati e contrariamente alle parole. 4) Sono altrettanto unità attualizzate, come gli enunciati, e contrariamente alle parole che sono unità puramente virtuali (unità di lessico). 5) Non acquistano il loro senso che in parola misura per opposizione paradigmatica con le altre immagini che avrebbero potuto apparire nello stesso punto della catena, perché quest'ultime sono in numero infinito; per questo ancora, differiscono meno dagli enunciati che dalle parole, poiché le parole sono sempre più o meno « prese » nei reticoli paradigmatici del significato (reticoli lessicologici tradizionali, reticoli semici di A. Julien Greimas, etc.).

In terzo luogo si hanno racconti che utilizzano come veicolo il gesto (balloeti, pantomime, etc.). Ora, ogni gesto, come abbiamo detto altrove, costituisce un enunciato significativo e si avvicina così alla «frase» più che alla parola (Joseph Vendryes aveva già rilevato questo fatto in un suo articolo sul linguaggio gestuale).

Cont. di qui la diversità dei veicoli semiologici suscettibili di prendere a carico il racconto, la divisione essenziale della sequenza narrativa in enunciati attualizzati (predicazioni successive) — e non in unità più o meno assimilabili al sistema, alla parola o al fonema — appare come un tratto costante della narrativa.

Tutto questo non è nuovo. Basterebbe semplicemente ricordare che se il racconto, strutturalmente, è analizzabile in un susseguirsi di predicazioni, lo è perché è, formalmente, un susseguirsi di avvenimenti.

L'estetica contemporanea, sotto l'influenza di Eliot e di Marcel Duhamel, s'interessa a queste grandi «catégorie», che, come il bello, il sublime, l'elegato, etc. definiscono in qualche modo, nel dominio dell'arte, in rapporto a altri o sentimenti e sensazioni della vita, l'equivalente affettivo-estetico del trascendentale kantiano anch'esso reinterpretato in termini fenomenologici e alleggerito di ogni eventuale residuo idealista.

Caratteristiche universali del mondo, tale quale come appare, o dell'uomo in tanto che approda il mondo — poiché questo «*soi-vient*» del «*c'è*» non è superabile, e gli universali affettivi sono insieme cosmologici ed esistenziali — queste determinazioni a priori informano in tutti i casi il mondo che l'uomo è suscettibile di percepire (cioè l'insieme dei fenomeni), rendono possibile il contatto tra l'uomo e il mondo, e spiegano che qualche cosa di simile a una impressione di bello o di sublime possa soltanto essere risultata.

Non si tratta certo di mettere il narrativo sullo stesso piano del bello o del sublime, poiché un racconto può essere bello o sublime, e ogni sorta d'oggetti diversi dai racconti possono esserlo in egual misura. Di più, l'impressione del bello o del sublime non è ancora scomponibile nello stato attuale delle procedure strutturali, allor-

che alcuni racconti lo siano già stati (questo non implica che l'impressione di *narratività*, la certezza d'avere a che fare con un racconto, che si differenzia da ogni racconto dato, sia necessariamente più responsabile — almeno quando è vissuta — dell'impressione di bello o di sublime). Sia quello che sia, il bello e il sublime appaiono piuttosto come *temalità*, il narrativo piuttosto come *genere*, e i due ordini di nozioni non si lasciano allineare sullo stesso asse classificatorio. Tuttavia — oltre al fatto che la distinzione lanciata qui è in più di un caso infinitamente delicata da mantenere, poiché certe temalità «istituzionalizzano» nei generi (come l'elegiaci) — ci sembra che il *Narrativo* (per dargli infine il suo nome) abbia questo di comune con le categorie affettivo-estetiche: che rappresenta una delle grandi forme antropologiche della percezione (il caso degli ascoltatori di racconti) e della azione (il caso di inventori di racconti).

Per concludere e riassumere, noi proponiamo di definire nella maniera seguente questa grande forma del fantastico umano: *discorso umano che viene a realizzare una sequenza temporale d'avvenimenti*.

Traduzione di Renzo Fiesi



E' uscito il numero 42 di

Casa de las Americas

dedicato all'

Encuentro con Rubén Darío

con saggi e testimonianze di:

José Carvajal, Lino León, Carlos Pellón, Jaime Torres Bodet, Enrique Lihn, Angel Rama, Manuel Pedro Gual, Ernesto Mejía Sánchez, Gianni Tosi, José Antonio Porcasiello, René Desprez, Mario Boudoir, Eliseo Diego

e con poesie di:

Wladimir Gullón, Félix Piza Rodríguez, José Larumbe Lima, Blas de Otero, Gonzalo Rojas, César Fernández Moreno, Mario Benedetti, Eliseo Diego, Gianni Tosi, José Villarín, Ida Vitale, René Desprez, Thiago de Mello, Alejandro Rosenthal, Carlos Germán Belli, Pablo Armando Fernández, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamir, Francisco Umbral, Juan Balsemón, María Antonia Munoz de Oca, Roberto Padilla, Roque Dalton, Victor García Robles, Nél Jirón, Sergio Mindaigón, Jorge Teitel, Margaret Macdonald, Lily Suardias, José Emilio Pacheco, Miguel Barnet, César Calvo, Ulises Escobar, Hector Gutiérrez, Guillermo Rodríguez Rivera, Nancy Marzón

e note e notizie su:

la creazione della Sala Martí e dell'Istituto di Letteratura Latinoamericana, gli ottimi libri usciti in America latina e la attività della Casa de las Americas.

La rivista, diretta da ROBERTO FERNÁNDEZ REYA MAB, con un comitato di redazione composto da Emmanuel Carrilho, Julio Cortázar, Roque Dalton, René Desprez, Edmundo Desnoes, Ambrosio Forner, Manuel Gálvez, Lindeero Otero, Graciela Pignatelli, Angel Rama, Mario Vargas Llosa, David Vinas e Jorge Zaverucha (capirevista Orlando Alonso e disegnatore/impaginatore Umberto Peña), ha la sua redazione presso la Casa de las Americas, in G. y Torres, Vedado, La Habana, Cuba. Un esemplare, dollari 9.40. Abbonamenti annuali all'estero: spedisco ordinaria 1 dollaro canadese, per via aerea, 8 dollari canadesi.

Regis Debray

L'intellettuale militante

*Una scritto «prima del carcere» dello
scrittore e rivoluzionario delle rivoluzioni»*



Graham
Greene

Il
corrispon-
dente
di
guerriglia

Questa breve scritto di Regis Debray non si trova pubblicata in nessuna raccolta dei suoi saggi, in nessuna rivista europea, né in «*Temps Modernes*» (dove è apparso nel gennaio del '65 «*Le marxisme: la Longue Marche de l'Amérique Latine*»), né nella rivista cubana «*Casa de las Americas*» (che ha fatto conoscere nell'estate del '65 il secondo saggio: «*América Latina: algunos problemas de estrategia revolucionaria*») né nel primo dei «*Cuadernos de la revista Casa de las Americas*» intagliati con il saggio — oggi pubblicata in Francia da François Maspero e in Italia da Feltrinelli — «*Revolución en la revolución*» e neppure in «*Lecturas de filosofía*», il grosso volume di saggi politico-filosofici contemporanei pubblicato dal Departamento de Filosofía della Universidad de la Habana, antedue nel gennaio-febbraio di quest'anno.

Regis Debray si trova oggi in un sinistro carcere boliviano, «corrispondente di guerriglia» senza statuto, alla mercé di un generale rionico e delle sue antileggi, nella mano di un potere insensibile agli appelli di De Gaulle, di Paolo VI e di quasi tutti gli intellettuali degni di questo nome che nel mondo intero hanno parlato, scritto e firmato per la salvezza della sua giovane vita (e citiamo François Mauriac, André François-Pons, Marcel Achard, René Clair, Raymond Aron, il Gran Rabbinso Kaplan, i premi Nobel Jacob, Monod e Kastler, Bertrand de Jouvenot, d'Astier de la Vigerie, Jean Baxile, Jean Vilier, Hervé Bazin, Jean-Louis Barrault, Jean-Pierre Faye, 55

Philippe Sollers, Georges Perec, Pierre Emmanuel, Ed-
 monde Charley-Rou, Françoise Sagan, Mounigner Felin
 patriarca di Parigi, Jean Cassou, Roland Barthes, Noam
 Chomsky, Paul Schuman, Seymour Lipiet, traduttori
 professori di università americane, Mary Mc Carthy,
 Jean-Paul Sartre, Jerome London e Alberto Moravia. Al
 fonta Gatti, Sergio De Santis, Dacia Maraini, Nelo Risi,
 Natalia Ginzburg, Cesare Cases, Getmano Lombardi, Ita-
 ly Calvino, Vittorio Foa, Leopoldo Piccardi, Graham
 Greene (di cui pubblichiamo l'appello, diffuso nei cinque
 continenti e firmato da migliaia di uomini di cultura,
 sullo statuto del « corrispondente di guerriglia ») — e si
 potrebbe continuare per pagine e pagine senza fine,
 perché si è trattato praticamente di un vero e proprio
 plebiscito degli intellettuali o « meditanti » di tutto il
 mondo. Chi scrive questa nota ha però conosciuto Régis
 a Cuba, ha discusso a lungo con lui, polemizzato anche,
 per lunghe ore notturne, versando docce fredde e rice-
 vendo docce calde, in uno scambio di dubbi e di certezze,
 di complicità e violenze intellettuali. E ha fatto con lui
 il viaggio di ritorno in Europa, nell'aereo della « Cubana
 de Aviación » che lo riportava a Parigi, prima della nuova
 fase di studi e di inchieste a cui si preparava. Ha così
 avuto questo testo, uno appunto di un problema irrisolto,
 controverso ancora i test validi però ancora oggi per
 distinguere, fra gli intellettuali, la unità discreta di un
 discorso sempre più difficile e sempre più incidente nel-
 la critica feroce dell'esistenza passiva che spetta all'in-
 telligenza militante. Pubblicarlo, certo non più segreto
 da un giovane filosofo cui si vuol impedire di pensare,
 vuol dire non solo testimoniare per lui ma offrire altra
 materia a una contesa aperta più che mai: sui rapporti
 tra l'azione e il pensiero, tra la politica e la cultura, tra la
 forma ideologica e la forma utopistica della coscienza so-
 ciale, tra la prassi rivoluzionaria e la mistopoli dell'u-
 mo planetario. Si può non essere d'accordo con Régis,
 contestarlo parzialmente o totalmente, inquisirsi o ti-
 rarsi con lui, ma non si può, ancora una volta, non fa-
 re i conti con le scelte di un intellettuale diventato adul-
 to con gli anni sessanta, e che si interroga e si inter-
 roga: ed esige risposta, l'urgente.

L'intellettuale militante

Fu solo privilegio. C'è forse un diritto divino che collochi il lavoratore intellettuale al di sopra del lavoratore manuale e lo autorizzi ad appartarsi dall'azione di tutti contro lo sfruttamento planetario? Per l'intellettuale l'eternità celeste, e per il nullante delle rivoluzioni terrestri il sudore sterile e la fragilità della natura? Questa segregazione, chi mai la consacrò?

Il feudalesimo prima, con la fatale opposizione del contadino e del cavaliere, del chierico e del secolare, del cielo e della terra; e adesso la perpetua la società del profitto, sotto la divisione estrema delle classi. Ma quale intellettuale può accettarla? Organizzare, promuovere, sviluppare le culture è il compito politico dei partiti rivoluzionari, ma è compito degli intellettuali organizzare, promuovere, sviluppare le avanguardie: sono due compiti che vanno di pari passo. Chi li segrega l'uno dall'altro, prepara una società di masai vuoti e di carrieri piene. Ci può forse essere cultura quando c'è il fascismo, quando regnano le oligarchie e sorgono al potere le casate militari? La costruzione del grande modello teorico de « il capitale » non impedì certo a Marx di essere un militante politico giorno per giorno, e organizzatore della Prima Internazionale. Disdegnare, non si sa da quali alture, l'impegno militante, questo si chiama linguaggio politico « intellettualismo » borghese; e, in linguaggio etico, filisteismo, tradimento umano, inumanità.

Alfrontando questo tema dell'intellettuale e dell'organizzazione, dell'intellettuale e dell'azione politica, mi riferisco, non a un supposto antagonismo metafisico, ma a una situazione storica transitoria, quella del dopoguerra in certi Paesi europei (situazione che bisogna ancora analizzare e studiare attentamente), nella quale le interferenze di certe consuegni, di certe urgenze politiche, con lo sviluppo culturale, portano alla sottovalutazione della (relativa) autonomia che riconosce alla creazione intellettuale dentro la struttura sociale la teoria marxista, con gli inevitabili pericoli dell'estenuazione teorica e pratica (pericoli denunciati ormai da quasi tutti i maggiori intellettuali-politici del pianeta: da Fidel Castro ai dirigenti 57



Rega Debrez e Imre Nagy nel 1953

ti del Partito Comunista Francese nelle discussioni sui rapporti tra ideologia e cultura). E un detto di passaggio: l'intellettuale nel senso vero e proprio della parola (che rimanda cioè rigore scientifico e ricchezza di cultura) al quale si deve il maggiore sviluppo della teoria marxista negli ultimi anni e del quale io sono debitore come uno di più fra i suoi discepoli, Louis Althusser, e anche — da più di vent'anni — militante (di base) di Partito.

Si può e si deve aggiungere, però, che non c'è una sola forma di militanza. Militante, in un Paese capitalista, è colui che distribuisce un volantino nelle strade, che raccoglie denaro per l'azione e sopra tutto si prepara alla rivoluzione, e alla rivoluzione della rivoluzione. Ma militante è anche colui che nel suo stesso lavoro intellettuale combatte, sul terreno delle idee, contro gli avversari di classe, colui che, nel suo stesso lavoro artistico, strappa alla classe dominante il privilegio della bellezza. Sì, certo, diverse sono le forme della militanza che possono andare insieme. E che, se non vanno sempre allo stesso passo, convergono nella stessa direzione: la rivoluzione delle ri-

voluzioni su tutti i fronti dell'attività umana. Comprendere che queste militanze non si contraddicono, e organizzare nella pratica la loro co-operazione è la responsabilità dell'intellettuale militante. Le rivoluzioni ci insegnano questo. Le più recenti per esempio, ci insegnano che nella formazione dell'uomo nessuno sta sopra o accanto. L'operaio ha il privilegio di studiare; l'intellettuale il privilegio del lavoro produttivo (Cuba). E al momento dell'impegno morale non si distinguono il poeta e il senzatetto. Tutto ciò che danneggia l'impegno personale dell'intellettuale nella storia del suo tempo, restringe la superficie del suo contatto con la vita, riduce la sua capacità creativa e rimanda l'avvento dell'utopia. Se non c'è compito più umano che quello di costruire un nuovo costume di vita nella quotidianità senza più specialisti, senza più professionisti dell'intelligenza da una parte e professionisti dell'azione politica dall'altra — gli uni intellettuali e gli altri militanti — risulta tanto controproducente quanto inutile santificare oggi una lacerazione che si vuole guarire e cancellare domani.

Rogis Debroy



La signora Debroy alla notte dell'arresto del figlio.

Il corrispondente di guerriglia

La professione del giornalista ha subito un'evoluzione dal 30 settembre 1792 quando, a Veldny, Goethe esclamava: « Oggi qui inizia una nuova epoca della storia umana ». In effetti, per la prima volta un esercito di straccioni sconfiggeva un esercito regolare classico, in una battaglia che preparava quella di Dien Bien Phu.

I professionisti dell'informazione, che hanno la missione di riferire « la storia che si fa », si pongono necessariamente in situazioni difficili. Come era dalla parte dell'esercito del duca di Weimar e non uno dalla sua corruzza: in un esercito moderno sarebbe stato corrispondente di guerra. Nel tempo avversario, dalla parte dell'esercito di straccioni, come è definito un corrispondente di guerra, e qual'è il suo status?

Se si ammette la necessità di riferire sui due aspetti di una guerriglia bisogna ammettere l'esistenza giuridica del corrispondente di guerriglia, che, necessariamente, deve nascere dallo stesso status dei corrispondenti di guerra.

Chiunque svolga come mestiere quello dell'informazione — sia egli cronista, giornalista, fotografo o scrittore — può essere costretto a riferire in una guerriglia.

E' necessario che sia assicurata una garanzia a quanti esercitano un mestiere, la cui importanza cresce ogni giorno.

Un governo, un esercito, un servizio segreto, una polizia non devono poter prendere pretesto dalle condizioni particolari in cui si esercita l'informazione nel mondo moderno per incarcerare, torturare, segregare senza renderne conto a nessuno, uomini che svolgono una professione al servizio dell'opinione pubblica internazionale.

Per questa ragione chiediamo che garanzie indispensabili vengano accordate ai tre giornalisti arrestati il 20 aprile scorso in Bolivia, da allora segregati senza

alcuna giustificazione e la cui sorte desta la più viva inquietudine. Questa prolungata segregazione, l'intervento privato negli interrogatori di agenti speciali stranieri, non più boliviani del francese Régis Debray, dell'argentino Francisco e dell'inglese Roth, l'ignoranza stessa del luogo e delle condizioni di detenzione giustificano l'urgenza di questa dichiarazione e la definizione di uno statuto giuridico del corrispondente di guerriglia.

Graham Greene



Il manifesto dei
l'Osipai sul reale
oggetto del pro-
cesso di Camiri.

ROBERT CREELEY
 EDWARD DORN
 MAX FINSTEIN
 BOB KAUFMAN
 FRANK O'HARA
 CHARLES OLSON
 M. L. ROSENTHAL
 ED SANDERS
 ARAM SARGYAN
 MIKE SILVERTON
 JACK SPICER
 PHILIP WHALEN

Ten Little Niggers

1



2



3



6



9



UNDERGROUND POEMS

4



5



7



10



TRADOTTI
E PRESENTATI
DA

DACIA
MARAINI

Le poesie del sottosuolo

Da queste poesie-canzoni, pressoché tutte, poetiche quattro, poco accademiche, postulate in un più comune uso vicino del mondo molto precise intenzioni nei sistemi d'attorno per capire e giudicare le realtà, esaltazione della protesta individuale, tradizione, intimità, sfidare in ogni organizzazione sociale e in ogni organizzazione intellettuale, rifiuto di ogni spiegazione e interpretazione del mondo che non sia storica, dell'arte, dell'arte, dell'arte, dell'arte, dell'arte. Così che l'uomo risulti liberato dagli ormai della borghesia e non s'incanta a rifiutare di accettare altra alternativa che non sia l'integrazione borghese. Per far ciò, questi poeti coltivano la freschezza morale, l'atteggiamento di stupore di fronte alla realtà, nonché il disordine e la vitalità che sono proprie all'infanzia. L'infanzia infatti è considerata l'età dell'innocenza (come dice Freud e altri), e della protesta spontanea, fine dell'adulto non integrato, non borghese, e di mantenere in sé la propria infanzia nel suo cuore d'uomo, colmarla e dare della per non diventare grande, cioè nazionale, cioè responsabile, cioè colpevole.

La lingua di queste poesie è quella parlata, scritta, pulita, arguta, schietta e semplice, del dialetto. Spesso viene infatti adoperato lo slang che in America riveste le funzioni che hanno i dialetti in Italia, con la stessa meravigliosa capacità espressiva, la stessa concisione delle parole, la stessa capacità di rendere pittoresca delle cose. Soprattutto dare in posto di senso. Una difficoltà di fronte a cui gli scrittori in generale reagiscono in due modi: sia servendosi di un linguaggio scientifico (in altre
64 agli espressioni borghesi, invecchiati ormai, ma sempre intesa

mi dalla censura) sia adoperando il gergo della banda di minorini, della canzonetta popolare, dei drogati e dei vagabondi, come in queste piccole commedie.

Lo stile delle poesie è molto diverso. Non tutti gli autori hanno la stessa preparazione culturale, gli stessi gusti. Alcuni sono ancora sotto l'influenza del surrealismo francese (la mia testa è gialla / oppure no per quanto non sia / impossibile / è gialla / le forbici sono un giornale dove chi le vuole inci...); qualcuno adopera il ritmo della filastroca popolare, senza risultare però monotono (Che domani è martedì o domenica / che martedì sarà come l'ultimo martedì / e come quello che verrà o come perché il martedì / è come ieri martedì / come quello di domani / come quell'altro martedì.); altri evocano l'epica in stile, uno stile ereditato alla Ordensburg, il quale fa un quadro di due metri per due e si dilunga sopra un motivo noto di regime (Non sarebbe strano se l'idea si avesse fatta / in modo / da corere / una volta sola ogni per giorno), altri dichiarano direttamente la propria impotenza a vivere, ad esprimersi, sperimentando la disperazione in piccole frasi traballanti e patetiche (Il sedano, l'antropiano / la voglia / questo inchiostro rosso / mi rifiuta di morire...); altri giocano rimando lo stile della rima infantile, facendo saltellare le parole come nel gioco del quadrato, (la mia bambina non ha un zello / ma il suo ombelico se di miele, / perché fa quella destra al / rum e coca-cola; altri raggiungono una perfezione quasi classica attraverso uno stile breve, approssimativo, semplice, in esile distiche e suffragato come certe poesie ellenistiche (che una mi hai detto / che non ho vent'anni / ha detto di avere visto / un piccolo uccellino) oppure con un alibi quasi elegico, de *Antologia Palatina* (era tanto scuro / come un *flapper* / un figlio della nuova epoca...).

Quello che li accomuna è la mancanza di « letteratura ». La durezza, i versi neri, la freddezza programmatica, l'automatico puntellato, sono estranei a questi poeti disperati o beffardi, sentimentali o attenti, però mai lirici, mai artistici.

La lingua italiana, prima, poco classica, molto analitica e poco sintetica, tradizionalmente pempion e patologica, si presta poco a traduzioni di questo tipo. La lingua occasionale userebbe farsi, d'altra parte sarebbe un errore "trovare" alla lingua colloquiale, volgare e momentanea della televisione e dei giornali. Il problema è di trovare una lingua parlata che sia pulita e non incolore, semplice e non banalizzante, facile e non volgare. E' quello che si è tentato qui di fare.

ED SANDERS

Poesia della gobble gang

GOBBLE GOBBLE

era l'acuto grido
udito nel salone
del tacchino
della nonviolenza
sotto i portici
durante l'incursione
consueta
fu acchiappata

incalzando con un occhio
con l'altro leggendo

l'autobiografia di Gandhi

« lafel »

gridò, « manda a fare tornare quei piedipiatti »

si afflosciò e

cadde sul pavimento

per dare alla sua bocca
un riposo.

1/ *Tu gobble* è il gio-gliottare del tacchino, qui usato evidentemente per esprimere un disperato sarcasmo sulla non-violenza della sinistra americana.



EDWARD GORN

La canzone per Nellie è finita

Ma continua
e noi cantiamo
un'altra canzone
di quando erino tutti
nella luna
per dire che è
troppo presto
dopo avere scoperto
che tutti quanti
troppo presto
se n'erano già andati
nella luna
Mi ami
amore
come mi amavi prima
come aspettavo
oh, come vorrei saperlo

Vaquero

Il cowboy staritto impalato sotto
una luna rosso mattone. La cima
della sua testa oblunga è azzurra,
la guaina del suo fiondo
pure.
Nell'oscura notte marmorata
il delicato cowboy staritto in piedi.
Tiene le mani levigate in croce
i polsi accipitti in fianco accavallati.
Nella sfonda della notte c'è una casa
che un coniglietto dalla punta azzurra,
oh, oh, anche gli occhi del cowboy
sono azzurri. L'orlo del zibelo poi
è azzurro anche quello.

M.L. ROSENTHAL

Inverno senza Danny

Nieve, neve, aria neva.
Sulla tomba di mio fratello, grave neve.
Vecchini danno lenzuole, pottinatissimi ragazzi di collegio
Eserc. orticoidi, edesi non orticoidi,
Incampiti, capitombolati su questa pedesteria di neve.
Doveva esser la vostra pancia da notte, poteva tritare a
avanzare
Affacciato alla finestra c'è la luna di cuore —
Il mondo che brucia è tutto neve.

«Pensare al tempo»

Alla fine questo cuore
più quieto c'è a sua città,
sta contento in qualche luogo
separato per via di un battito
da tutto ciò che resta.

FRANK O'HARA

Poesia

Lana Turner è crollata
Avendo protrattandosi ad a vanità
a piangere e ridere,
tu dicevi che grandineva
ma la grandine copice darsi in
fetta. Invece stava davvero nevizzando
a pióvendo, aveva una tale frotta
di incontinenti, ma il crullio
era agitato come il cielo e
improvvisamente voce un titolo

GH LANA TURNER È CROLLATA

Non c'è neve a Hollywood,
ma c'è pioggia in California
Sono stato a un sacco di feste
e ho agito da perfetto idiota
ma non sono mai crollato
Oh Lana, ti amiamo, ragazzi!

Poesia

Non sarebbe strano se Iddio ci avesse fatti
in modo da cadere una volta sola
ogni otto giorni?
Lunedì la settimana diventiamo grassi
sempre più grassi, e poi la domenica mattina
quando tutti sono in chiesa
Pio!.

BOB KAUFMAN

Ode patriottica nel 14° anniversario della persecuzione di Charlie Chaplin

Vieni fuori da lì, Chaplin, con le mani alzate,
nel tuo completo da toro-vestuto, con il tuo straordinario
nuovo accendino marca Presto
Ti abbiamo preso. Abbiamo trovato la tua segreteria
sulla Fiera Mondiale.
Dacci indietro il denaro e ricomincia da capo come cowboy.
Vieni Chaplin, noi facciamo sul serio.

Riflessioni su una piccola parata

Quando vedo i piccoli scuote bukkisti
che marciano con le loro madri Zen
verso la cerimonia del tè, nei giardini rocciosi
accusa la testa... e mi cade.

PHILIP WHALEN

Nuovo avviso

Non sopporto di vivere in questo mondo
ma rifiuto di uccidermi
o che mi si uccida
Il botano, l'aeroplano,
la mia sveglia, questo orologio velloso:
non me ne vado affatto.
Saro me stesso,
libero, geniale, sono una cosa assurda
come l'indiano, il lufalo
Come il parco nazionale di Yellowstone.

JACK SPICER

Da « La cosa linguaggio »

Gli eroi mangiano la minestra come gli altri. Qualche volta
la cuciniera così tentata
Che non c'è minestra. Niente cucine. Solo uno spazio aperto
sbarrato dal
Cielo.
Gli eroi mangiano la minestra come gli altri. Fallo
brevetti,
Minestra.
Uella vera.
Meravigliosa minestra
Il cielo sia il suo è immagine
Ma gli eroi si
Come immagini di un'immagine
(fatta di minestra)
E romba.

Omaggio a Creeley

Quando sei in là, non vuoi in qua
Sul puro livello falso.

70. Farate un confitto fra ciò che è e ciò che non è

Così che io, credo, è grande
Così che non è, più grande ancora
Parlante metafisicamente
La cosa che non sono non fa ombra
La cosa che sono è più grande della luna, credo,
Più grande del pantalon di quel regista.

ROBERT CREELEY

Io:

« È il nome di
Thomas Creeley, colui che esultato
otto anni dalla morte di Belmont intorno al 1900 o... »
continuo
« la sua casa portava il numero 375 di
via Common
le sue terre,
attraverso cui passa la presente via Creeley,
si annettano
la proprietà Chassey e si ottennero
verso Waverly, dalle parti superiori
di via Common
il padre dell'autore, il defunto
Dr. Oscar Creeley
fu un famoso medico e
per molti anni guidò il personale
dell'ospedale Symmes di Arlington »
io: è tardi
Ma ho visto un ritratto di lui una volta, Norma L.
seduto su una sedia a Belmont, o era lì suo invalido
e paziente moglie che sul divano sedeva lì,
lui stava in piedi, la faccia lunga e rigata,
quella donna era un peso per lui a ridere e anche per
il figlio. L'altro figlio era morto.
I medici aspettavano a mio padre,
morto anche lui da quando aveva quattro anni
solevo dare grande importanza a parole come
« ammetterci » - « estenderci »;
anch'io le penso così.

Per me il tempo è come un lungo a sidcas
prato che si estende attorno alla tomba di famiglia
in quel silenzio dove ancora il vecchio possiede della terra
e perciò non possono scaverla e cacciarlo via.

L'uccello

Che cosa mi hai detto
che non ho sentito?
Ha detto di avere visto
un piccolo uccellino

Dove era?
sopra un ramo.
Ah, disse: credevo che
ti avvolgesti a me.



PHILIP WHALEN

Prendi il numero 4, 15: VIII: 57, per N.

Tu dici « voglio che mi baci » e tu sei
bella e io ti bacio e divento subito bello
e amato, dici illude come « non so affatto che anno
sia » oppure « vieni con me nella lussureggiante vita ».

Che poi è questo
stare seduti al buio, con la testa sulla radio
scrivere alla luce che penetra dal bagno;
un gatto già ululato disteso sul tappeto
in questa posta al suo fare così
Tu certo non hai mai visto un tale cosco
Tutto il vino bevuto, le migliaia di accenti,
tutti i poemi scritti che da qui sono partiti per il mondo.

ED SANDERS

Doccia al rum e cocacola

La mia bambina non ha un soldo
ma il suo ombelico sa di miele
perché fa quella doccia al
rum e cocacola

La mia bambina sibila e gorgoglia
ma il suo pancino tuba come una tortora
perché fa quella doccia al
rum e cocacola

La mia bambina si arruffa come un gatto
il suo ventre mi dà la scossa della caffaina
perché fa quella doccia al
rum e cocacola

La mia bambina viene dritta giù dal cielo
La puoi succhiare, se vuoi, con una paglia
perché fa quella doccia al
rum e cocacola

La mia bambina mi manda a prendere un gelato
mi dice:

«vieni qui sopra di me e schiardi il gelato con la soda
ha appena fatto di fare la mia doccia al
rum e cocacola».

MIKE SILVERTON

Sono silenzioso

Sono silenzioso.

Ma ho sto in disparto, solitario
Le ruote che mi baciano la fronte a notte alta
E politero il mio sulla mia spalla
Bugiavo

Vado a illuminare la notte come un flash con la mia tenute da
gluta

CHARLES OLSON

O'Ryan 8

Un tutto acceso
come un fippar
Il figlio della
classe operaia
Le auto leondro
al centro delle strade
L'abbraccio, inchiodo la
sue spalle contro di lei
E guata verso
girandola sul dorso.

O'Ryan 9

O'Ryan
E' così e basta
74 che vi piaccia o no

Potete abbellirlo come vi pare
ma il mio c'è rimasto quello che è
Se tu sei quel dannato letterato
che compra vestiti usati al magazzino
Non ti rendere ridicolo
sotto quella valanga di poesia
e sotto
Ti è diventato duro
e quattore
bisogna fare

ARAM BAROYAN

Da «Works»

La mia tazza è gialla
Oppure no, per quanto non sia
Impossibile
E' gialla
Le forbici sono nel giornale dove chi la vedrà mai
LUGLIO
Ti darò un po' di foglie
Una poesia per R.O.
Ti annatterò
Il gariboldi che passa attraverso il fumo nella bocca
Faccio odore di lei

Poesia

Fin tardi
in studio
le mangio
Nell'angolo della mia stanza un americano!

2 sentenze:

- 1) Sto tentando di scrivere una poesia.
- 2) La scopa è nell'angolo

Per Charles Olson
da Aram Baroyan

FEBBRAIO SE NE' ANDATO
su questa macchina

MAX FINSTER

Come un soldato

Che domani è martedì va benissimo
che martedì domani sarà come l'altro martedì
e come quello che verrà va bene perché il martedì
è come ogni martedì
zitto quello di domani
come quell'altro martedì vaffanculo
che sarà martedì prossimo come è sempre stato
la settimana che viene sarà ancora martedì
si fighera nel tuo vedere
come ogni martedì
e niente venerdì, né mercoledì, né domenica pomeriggio
né compleanni né feste di giovedì o lunedì
solo martedì
martedì
martedì
era un martedì di novembre
in un anno affilato come uno stivaccio
che gli stavi uniti
facevi fuori la libertà
non so come, ma la facevi fuori
cioè la fuori lasciava al vento
il rosso era okay e il blu anche
ma il martedì era la bianca fine
di un bianco martedì.

Un altro luogo

Il mondo mi guarda di profilo, oltre il mio curva naso.
Mangiato le tue livide parole, nel paura di essere disprezzata.
Ma posso ridere apertamente, mi manca un dente di davanti
Sono un uomo spalancato, e la luna mi schiatta
in bocca.

Noi voglio parlare di me stesso me di
raggi fuori Attraverso lo squarcio della mia bocca
la luna accende la tua faccia, in mezzo alla
mia mandibola inferiore lo spazio è più largo e

76 la luna brilla più ampia e più bassa sul tuo morbido sesso.

Come ogni amante perduto non credo alla perdita
dell'amore. Tui Tui Tui

Riguardamenti con
la mia bocca

Qual è il rumore che affoga il suono dei
miei raggi lunari alle tue finestre?

Cosa ti rigiti a fare quando il mio cuore, valenteroso
bersaglio, non è più visibile ai tuoi occhi? Già mattina?
allora la luna è piatta, triste, senza forze



Le trappole
linguistiche
schmidiane

Ernst
Kraebel

Arno Schmidt

Tina o della immortalità

Arno Schmidt (di Amburgo, 1914) appartiene alla generazione di Peter Weiss, Heiner Kipphardt, Wolfgang Ilegasthones, Heinrich Böll, Günther Grass (per non citare che i più noti): una generazione, anche letterariamente, ben individuabile. E' il gruppo degli scrittori tedeschi postbellici originati da una violenza e una esperienza nettamente pulverici, pamphletistici. In più Schmidt (a cui prima libro, il « *Leviathan* », è intitolato, lui già trentacinquenne, nel 1949 dopo esperienze varie di studi umanistici, di commercio e di guerra) milita decisamente nel filone dello sperimentalismo: varrà però subito sottolineare che lo sperimentalismo schmidiano giustifica e affonda la sua validità in ben maggiore conoscenza filologica guidata da studi illuministici e storici, e quindi — a questo è importante — in familiarizzazioe con quella parte esemplare della storia tedesca che già Thomas Fontane aveva individuato come singolare matrice di tutti gli idotteri colturi della spirito tedesco: illuministico e moderno: il periodo delle guerre di liberazione prussiano-svedesche.

Uno sperimentalismo quindi, che sgorga non già da una premessa o dogmatica ricerca di « fortuna », ma da una ben precisa, lunga avventura dello spirito, dove che da un intimo temperamento portato alla polarizzazione della realtà con cui

due tedeschi gli ricominciò con «Intelletto, intellettuale!» e all'ipotesi tentone intellettuale e grezza dell'umano. E un «problema» può definirsi anche il racconto-saggio che presentiamo, in cui approfondimento psicologico, etnologico e sapere di vita s'intrecciano in molte fasi di funzione pura: è tratto da «Dyana-Sore (Colloqui in una biblioteca)».

Considerato scrittore introduttivo il francese pare il nome già premiato (anno 1946), Schmidt pone problemi etnologici, idiomatologici e generali non facilmente superabili. Il suo stile è bianchi dialoghi e narrazioni descrittive, con un'interpretazione che segue tipicamente il «canon internazionale del discorso» e non sembra inteso precludere costruzioni, compie talvolta ad una trasposizione prevalentemente intuitiva. In lui, il lettore italiano comincia finora soltanto i racconti che vanno sotto il titolo Alessandro «della guerra» («Alexander oder Was ist Wahrheit?»; mentre in una produzione americana esiste «Brandy Hands» (La banda di Brandt 1951), «Aus dem Leben eines Pagen» (Dalla vita di un fante, 1951), «Das ewige Herz» (Il cuore di pietra), 1952, «Die Gefährtenrepublik» (La repubblica degli scienziati, 1952), «Kaff, auch Mary Cronen» (Ferdinando, ovvero Mary Cronen), 1960, «Kaffe in Hüllkrone» (Naruto a mezzogiorno), 1960, «Fremder beim Zaren» (L'estraneo dello zar), 1960; la biografia di Fouquet è un lungo studio su Karl May, in Germania, la narrativa a tipo suggestivo di Arno Schmidt è considerata «senza precedenti».

Notte. Sull'orlo d'un marciapiede. In mezzo a bianchi di luce artificiale (uno m'era piombato sulla scarpa, ed io preferii tirarla via di sotto).

Poi affiora un fotta di scolari: pantaloni neri attillati, seni a punta pieni di stralotenza. / Vedo: lei le agito in faccia una dannata sfilza di dita. / Il mio braccio incontro un braccio-fermatore: la terza parte inferiore di tutte le facce ostentava buchi fulvi di sorriso.

Venivano appunto dalla lezione introduttiva (che esprimeva, anche questa! Rainer M. Gerhardt (1), prega

(1) Dottoressa porta d'arrangiata tedesca degli anni post-bellici: qui invocata come interruzione per la puerile linguistica (n.d.r.).

per noi!); le lucide coppie vermisse delle loro labbra si univano serrate alle estremità; il prof. Eschborn l'aveva detto anche lui! (due liceali declamavano tra loro maliziosamente Charnisso: « Da quando ho visto LUI, mi sembra d'esser cieco » - « Ounque vulgo il guado, non vedo che LUI! », ridacchiano torcendosi). (Uno mezzofusto le seguiva sconsolato con smorfie languide: « Lasciami, oggi ho le mie cose! » E lanciò poi a tutta forza un pesticcio cioccolato con punta mezzo rosicchiato contro la mostra a vetri del giornale locale!)

Uno zampillo di faville apparve dentro il vano del fabbricato in costruzione. Accanto, un martello ritardatario forgiava stelle a piccoli inchini (nuova forma di chiodo, richiesto dal ferraiolo). A great while ago the world began with hey ho the wind and the rain.

Nel farmaciaio: vicino a me il noto tipo in loden verde; anche lui chiese Cyclopai e mi squadrò attentamente. Il commesso lotto di rosso e a lungo tra sé, prima di riuscire a decifrare qualcosa sulla vecchia ricetta: « Ma ci son dentro barbiturici! », tutto rabbioso. L'interrogativo a scocchi sopra la sua testa, " pastiglie per la tosse ", oodeggiava sbattendo languidamente la coda; poi però lui rifecce il nuovo scarabocchio sul timbro vecchio (Se che sono scapolo; devo shockarlo un altro po' chiedendo un pochetto di Tampax? Come? scrittore, del resto, si è tenuto sempre in fiero sospetto dalla fantasia oscena del borghese. De', lasciamo andare; non ce vale la pena!)

« Scrittore? »: quello del loden verde mi aveva tenuto aperta compittamente la porta. Non risposi. Io guardai soltanto con diffidenza; e chiacchieroni o collaga, quindi metà demonio metà Satana. Memorai pertanto brevemente qualcosa di ostile. Ma colui rimase deciso al mio fianco.

« Giusto, conosco il nome. Ah, felici tutti coloro che « non fanno un nome », proclamò malinconicamente (ma d'una buona spuma presuntuoso; penserà certo d'essere un grand'uomo).

Chiacchiere o chiacchiere: pubblicare libri senza frastuono, un " progresso "; l'autore del canto nibe-
80 lungico era stato un " furbiacchione "; e così di seguito

si dipanava lungo le vie quell'impotente vaniloquio al suo fianco.

« Un consiglio: scrivi poemi; o, meglio ancora, non
« scriva più! Così vivrà indisturbato sulla terra e non
« avrà nemmeno bisogno di martirizzarsi dopo la morte! »
(Un cristiano: ci mancava anche questa! Per liberarmene, mi misi a parlargli dei suoi cattolici: ogni 27 novembre onorano come santo della Chiesa Gostardo Buddha; perché tutta quella storia dell'ebreo-cristo non è altro, in fondo, che una traduzione del Latitavismo. Ma lui non fece che belare eccitato. No-o-o, questa prego! ancora non la sapeva... » Eh già, «ti senti così commosso male
« anche loro! » Il tipo era (totalmente scemo).

« La massima felicità per gli esseri umani? » domandò pieno d'odio; « Mi nomini uno scrittore decoroso che
« abbia scritto volentieri, piuttosto correggiare merda
« per tutta la vita! Non si è mai sentito stanco della propria individualità? » Chinai il capo; annuii: la cosa non lo riguardava per niente, ma... sì. Due volte al giorno, circa. « Be', vede », dissi rappacificato.

« Le auto-animati guazzavano attorno con occhi puntuti; con voci impazienti. Quando quella in testa era riuscita a farla in barba, annicciava ancora giallo-rosso, da dietro. Il rintocco fondo dell'orologio a torre rugginì due volte dalla gola bovina: era il terzo giorno che mangiava lenticchie; un gigaresco piatto unico, coccinato da me: conseguente spaventoselli).

« Non crede alla sopravvivenza dopo la morte? » « dico lei? Anch'io », dichiarò tranquillo. « ma una cosa l'ammetterò, almeno: tutti continuano a sopravvivere per un po' di tempo! I genitori e gli avi defunti nel ricordo di figli, coniugi, nipoti, conoscenti - il ciuffetto di "vita" inteso in senso un po' largo. Anzi più inguadante è la cosa per — diciamo — i poeti: costoro hanno depositato nei propri libri tali grandi porzioni della propria personalità che, per tutto il tempo in cui vengono letti... Eh? » Io, alzando le spalle. « Ma sì, se la prende in questo modo. » (Ma del resto, « The dead they cannot rise, and you'd better dry your eyes, and you'd best go look a new love! »).

« Be'... » « sì », fece lui prudentemente. Piccolo silenzio. Il diaframma della luna, guarda la piatta vecchia di 81

parto, accanto alla torre. Giù per la china: una carriola spinge avanti a sé la sua vetrina. L'uomo in verde scosso una betta; e io m'arrangio appunto a scantonare dalla parte opposta, quand'egli mi aveva già di nuovo raggiunto.

« *Perché magari farglielo vedere?* » (come di passata; poi mormorando, pensieroso): « 'n biglietto d'ingresso « ce l'avrei ancora ». (Fuori, confidencialmente): « È una « cosa che facciamo qualche volta: non sarebbe interes- « sante per lei, vedere una volta in natura questa " soprav- « vivenza dopo la morte " ? ».

« *Credo proprio che ora basti!* » gli sbottai in faccia furioso (« La sua disidenza le fa onore », s'intromise meccanicamente). Ero già in procinto di mollargliene una; ma sono alto un metro e ottanta, e in tal caso una lesione involontaria succede fin troppo facilmente. Sicché contentai soltanto: « Lei è evaso dal manicomio, » e mi guardai intorno in cerca di poliziotti.

« *Noi, dell'Elber* », disse lui malinconicamente; « « niente affatto evaso, ma invece ufficialmente in gita per « acquisti. Non la interesserebbe proprio affatto appren- « dere maggiori particolari su Janas (2) o su Wildenhayn « lei ha scritto una volta una biografia di Fouqué (3). ».

« *Mi vuoi di scorta, Wildenhayn?* » Questo non lo sapeva nessuno all'istruire di me! Che qualche altro forse tutto volente privarmi della priorità? Ma già lui alzava mano e sopraciglio a placarmi: *take it easy*: « Per lei « sarà un insegnamento; e a Noi non può che giovare », disse. « ci è concesso di farlo una volta ogni dieci anni, di « portarne giù una cos'na; non la è mai saltato all'uc- « chio; se no, che parecchi posti dopo molti anni a un « tratto " tacessero " nel modo più inspiegabile? e poi « che avevamo visto il guaio coi propri occhi! » concluse rabbiosamente.

« *Che guai?* » domandai senza capire. « la questio- « ne della " immortalità " ? » Scossi il capo: andare con lui, io? (Voleva forse decidermi, il tipo? Avevo pur veduto

(2) JANAS, Jan, eretico martirizzato nel sec. XIII; ha scritto diversi libri di mistica in versi. Altrimenti a uno studio dell'opera (1922).

(3) FOUQUÉ, Friedrich Heinrich Karl de la Moine (1777-1843), poeta tedesco, preso prigioniero alla guerra di liberazione contro Napoleone (1813).

per — caso raro per uno scrittore! — i miei 50 marchi (4) in contanti in tasca: proprio poco tempo prima un soldato americano aveva pugnato in custodia di fessi per 16. Chiaro, vecchio mio, così aveva visto dal farmacista il mio portamonete!).

(O un *distacco clandestino*!) Non ero un autore comodo — non del tutto privo d'importanza", lusingò subito il diavoletto della vanità — e con la merce corrente.)

Sotto il lampione, nelle Berckstrasse, mi mostrò di sfuggita, alla luce clorotica della lanterna, il portafoglio: ne aveva di soldi, il ragazzo! Mille, duemila, diecimila, e in uno scomparto speciale i bianco-azzurri diecimila! « Si fida di me, un perfetto sconosciuto? » Suggerì di sfuggita verso destra: « Conosco per combinazione alcuni dei » suoi libri: « tutti essi decorati: pieni portati quassù, ver- » « *auschut nicht necesse est* ». « Que la contempra: da un » « *autor sean purus y castus* » ricordarsi io collo di sot- » « *preta*, e lui assenti pacatamente: « Anch'io era qual- » « cosa di simile... »

« Ma non affatto! lei può andarsene quando vuole, » « ad ogni ora. Oltretutto viene anche diffidato ». (Il soggiorno. Breve riflessione: c'era qualcosa che andava a male, su in casa mia? la penna in polvere: si conserva, si semolina anche, al massimo il latte... « Posso andar su » « ancora un minuto? » (Non l'osai alzare per via delle dia- » « *bolache lenticchie!* »). « Ma senza perdersi dietro l'occor- » « *rente per scrivere*: è severamente proibito », mi grida ancora lui energicamente.

« Ma lei, qui, ha il momento convenientemente davanti » « agli occhi », mi dichiarò quando uscì di nuovo dalla porta di casa incontro a lei. Come sarebbe? accennò col mento alla *lufaxionale* sul cruscichino, dentro cui aveva la sua edicola una giornale. (Avevamo occhieggiato già più volte, su di sopra della mia finestra, lei di giù dallo sportello, che aveva i vetri: breve: lunga: breve: lunga: lunga! Era ancora aperto).

Così si chinò e disse alcune parole (non in "lingua straniera": in tonale tedesco); ma sembrava tuttavia un linguaggio costrutto, perché lei fu più su la finestra!

(4) Equivalgono a poco più di novemila lire italiane (1942). 83

la, lanciò fuori se' occhiate indagatrici¹⁵, e riconobbe poi evidentemente la mia guida. Comunque, cominciarono subito con un "Sera, Jan!" "Giorno, Tina!" (un nome carino peraltro; ma che il vecchio animatore la conoscesse e le desse del tu?).

Perfino un regoloccio eh? (E come s'illuminò lei!). «Tre pezzi», disse lui laconico. Lei allungò fulminea la mano al pacchetto, svoltò le cartonnature un po' acciupate; i sospiri leho; e guardò con rincrescimento la sua stufetta a tiraggio spenta: «Be', possummo pianto un bel fo-cherello», disse (dialetto di Mugenta, inequivocabile!); «cui, marceranno subito dentro. E ancora, grazie mille!» Lui rispose con un ansioso gesto dimondana rassicurazione, si chinò ancora verso di lei, e bisbigliarono tra loro in modo abbastanza stucchevole. (Di me? - ? - No, non m'atti a capir!).

«Oh sì, di vista ci conosciamo già!» Lei rise e mi porse una lunga mano rinfinitamente snella (la lascio anche, tutto il tempo che mi piacque, nella mia!) «Sì, entrate pure. Un attimo, prima faccio lumi!» Fecce cadere lo sportello. Chiusucello. Tiro giù una arruolascia cilindrica di ferro (che sfuggo inutile per quel paio di rotocalchi e quei pacchetti di Senoussi (5)). Quando udii chiudersi più volte sul lato opposto della colonna, girammo intorno e il mio accompagnatore (macché, all'inverso) sotto lo preffetto che accompagnò lui!) apì cautamente in tutte le direzioni prima di dirigersi dentro la simile lessura di cemento. (Ancora una volta fora al lume dei lampioni: erano le 18 e 40 minuti, ora mitteleuropea).

Avanti, avanti nel buio — — — ah, bene! (e lei m'agolò per un bel po' di vertita, prima che dicesse pudicamente: «Oh attento! un pochino!»). Era anche molto più alta di quel che avessi pensato, e le nostre facce dovevano trovarsi vicinissime: «Accendo la luce», ci preparò il mio sconosciuto, seguitando a cernare con generosa grandiosità l'intermittente: «Ma dov'è?».

Che? una bella luce paonazza. Suavamo petto contro petto nel vano esiguo; gli occhi di lei, nel levarsi, prode

15) Così si agitano tedeschi. I tabacchi in Germania non sono monopolio e il loro spaccio è spesso abbinato a quello dei giornali (p. 27).

cevano un flevisimo fruscio (o mi parve?). La sua bocca lunga e nera restava immobile davanti a me.

« *Via dalle pareti* » (la voce di lui): si stava scrivendo, a quanto pare, d'un altro bottone perché sprofondammo di alcuni metri, come in un ascensore, altra fermata. « *Par* » « *ripartire prima il soffitto* » egli descrisse a se stesso mormorando la manovra successiva, ed io vidi una enorme lastra d'acciaio chiudersi lentamente sopra di noi. (Bellissima trappola! Lei parve accorgersi della mia inquietudine, perché schioccò un paio di volte gli occhi in su e in giù per incoraggiarmi, si alzò poi per giunta sulle punte dei piedi. « *Qui* », annunciò la voce discreta e espressiva dietro di noi: il moto rapido promise forzatamente la mia faccia su quella di lei, e lei vi si applicò sopra ingegnosamente).

A un tratto lentissimamente (« punto difficile », borbottò lui dietro), attraverso il lieve rombo dell'ascensore si udì un lontano scroscio, come di cascate. Lei staccò lentamente la sua bocca dalla mia, tirò fuori un block-notes dal morbido sacchetto di pelle che le pendeva al fianco, e scarabocchiò. (Mi spinse anche il biglietto fra le dita: « *Poss permittersi da me* », decifrai nel rivo della mano: voltafaccia? ah, l'indirizzo: "Tina Halen - Via dell'Isola 42".) A comparire subito, un'altra, più lunga, più nera buca. Intanto, scorrevamo di nuovo più velocemente: « uguale g. mezzo e al quadrato », osservò la mia guida.

« *Non posso sapere il suo nome? E' così scomodo* » disse soltanto "signore", ed essere poi costretti a ri-
« *terromperci* ». « *Be* », sì », ammise lui impacciato: « *dun-*

Fermata. S'apre la porta. Fuori, una sorta di posto di guardia. (Uno, quello alto, non somigliava straordinariamente a Léon (6)? Anche le altre guardie pareva portassero tutti maschere di personaggi, non bello stile di Tilly e Goetzmann (7). « "Maschera", ben detto ».

(6) Léon, Hermann (1866-1914), noto romanziere e poeta tedesco, caduto nella prima guerra mondiale (n.d.t.).

(7) Duja = Nosthard von Goetzmann: epistolari condottieri famosi, il primo della Guerra dei Trent'anni, il secondo delle guerre napoleoniche (n.d.t.).

« que str: Althing », « Althing », ripetevi docile. (Poi ristetti, però: « Althing? » con sospetto, ma mi ricomposi rapidamente. Dunque Althing, bon. Lui si difese con un gesto doloroso, costretto proprio in quel momento a firmare alcuni formulari, che certo riguardavano anzitutto me. Rilasciami anch'io una quietanza in un libro e ricevetti una lettera timbrata, che sembra sia inevitabile dappertutto. Tina aspettava già, sbatacchiando impazientemente sotto il ventre il borsellino di pelle che teneva con le due mani).

Tina era nella vera, brulicante di gente. (Ma certo molto nuvolosa; comunque il colore notturno gravava spesso sui tetti delle case. Sull'angolo, Tina si congedò col moderno "ciao". Io ebbi un'elegante stretta di mano: *maud is wasting!*).

La statua: un uomo, avvolto nel solito lenzuolo privo di tempo, additava imperioso ai suoi piedi: uno schiavo accoccolato era in procinto di accostare la mano munita di hamonifero a una marmorea catasta di libri. *Senza dicitura...?* « Quell'Onar mio abbastanza venerato » che a suo tempo ha bruciato la biblioteca di Alessandria » « Ah » « Ah » « Ah »: lui io senza capire. (A destra, le ampie vetrine "Furniture E. A. Poe". Accanto "Opere brevi Ersch & Gruber" (8). Ci guardammo per un tratto in silenzio, con strane occhiate).

Un *fabbricato gigantesco*: il "Palazzo della Com-missionar". « Mi acui un attimo », pregò lui, e corse verso le grandi vetrine illuminate (io naturalmente dietro); « in compagnia studiamo le infinite liste scritte a minuscoli caratteri grafici (una "Liliga-Type" simile mi piacerebbe poterla avere un giorno! Non ce la farò mai). Lui cercò alla lettera "A". Poi però, stranamente, alzò un sasso "F". Il mio sguardo restò fisso al nome "Gentle", e lessi:

24 novembre 1955

141 citazioni in riviste

46 citazioni in libri

(8) ERSCH, Johann Samuel (1766-1828), bibliografo e bibliotecario, fondatore nel 1813 insieme con Job. Gruber della *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* (Enciclopedia della Scienza e delle Arti): l'allusione ironica è evidente.

81 citazioni in trasmissioni radiofoniche
93 volte su manifesti (conferenze nelle scuole popolari superiori)
1411 volte citato in compiti scolastici
804 volte in lettere private
529 volte è stato nominato in discorsi
460 citazioni di versi senza far seguire il nome (di cui 458 volte erratamente).

« Eh, quello di speranze non ne ha nessuna! » osservò il mio accompagnatore sprezzantemente, quando vide su quale colonna era diretto il mio sguardo: « Ma io, sono stato incontrato davvero un'altra volta: un vecchio co-
« prone ad Amburgo si è comprata la prima edizione della
« "Campanella" del 1800! Be', il frontespizio sembra
« sia già logoro, questo è un cartotto! » Pieno d'odio, respirava a fatica, e aveva i pugni stretti. (Quando a noi, non ci arrivò. Ma, na tazza di caffè un la berei anch'io, volentieri).

« E aspetti, per favore sì, grandi e promesse? Pre-
« ga! » fece voltare le dita così ricurve, e lei schioccò a sua volta all'indirizzo del cassiere del grosso librai, il quale registrò velocemente. (Dunque senza lutto quei cari foravano prudentemente una sola volta ciascuna lettina, sicché non se ne riusciva a cavar fuori un bel niente! In compenso, un macchio di zucchero; Althing annotò sopra un taccuino « scaccia gialli il numero 6 »).

« Non conoscete il denaro? » Sicuro, anche i nostri « biglietti non sono in fondo altro che simboli di denaro: « ma lei ». La c'era soltanto "promesse", ed egli mi chiari quest'ultimo progresso della tecnica valutaria: ciascuno riceve ogni primo del mese la comunicazione che gli spetta come uno stipendio (una determinata cifra di unità e con quella deve fare in modo di cavarsela).
« Quando un popolo si è già allontanato per suo conto « dallo standard dell'oro, ed è già stato psichicamente « portato al punto di credere, con tutta serietà, che il « proprio governo sia in grado di trasformare ogni pezzo « di carta in un effettivo biglietto da mille marchi allora « occorrerebbe completare il sistema, come da noi con « un coup de main: far adottare assicurazioni verbali, « appunto promesse, in luogo di denaro. In fin de bis- 87

« guo di portafoglio e rosso lattina portato con me un milione in contanti. Il denaro non può essere unito, non rubato, non bruciato, non svaloriato, per lo meno non più facilmente di quanto avvenga su di voi! ».

« Tutto unitamente veramente? » chiese io confuso.
« Mah, ora c'è nessuno che imbroglia! ». Lui si limitò a sorridere con unica maliziosa. « No, nessuno imbroglio. Fic chi mangiare a società e dormire dentro un solo letto, alla fine, non ripugna. La produzione delle merci da noi è assolutamente sicura, perché l'esistenza senza una occupazione sarebbe rivoluzionaria. Inoltre, quel conteggio continuo è persino divertente, e fa passare il tempo. Ma, anche lei ha avuto una sventura ». Gridò! Torni fuori il tesoretto a scatti colorati? « Viaggio. 1000 — in lettere mille — momentaneamente mio (ed egli piego con sessaggio gli angoli della bocca) — ottengo una bella scommessa! » Fecero un rapido calcolo: la tassa singola dunque 3 promette; resterebbe perciò — l'una — e circa 20 pfennige resterebbero. E il caffè era perfino buono! Ora 10 e 40).

Dei nuovi per strada. A un tratto la testa di lui si alzò, nel sofferto spaziosamente la mano; e alzò malinconico dietro la stalliera curiosa della panchina a semicircolo. « Senti ». « Certo sbucare verso l'angolo, passavano due uomini alti, che discorrevano incuranti ad alta voce: l'uno, più robusto, con una larga gamba chiara al sole, le chiome folte e baldanzose, i distonchi strascinati all'oscenità? Volere farli avanti tentò le battute a strascichi dalle mani di cuoio, tirando fino a farlo saltare libero i polmoni. « Arrivato, per bacco, non! assistere loro: » « un uomo ingegnere? Proprio lei darsi: » « be' meno di ogni altro »; l'altro uomo cautamente ancora per un po', finché lo cedette.

« Be' certo, Cooper? » (e chi altri?) Senti, proprio « William Bradford Stubeck e il suo James Fenimore Cooper: un racconto che è passato ». Balbettò, risposta. Balbettò, risposta: egli si piegò stringendosi una pancia sulla spalla. « Ma, amico, non se n'è accorto ancora di accipacci nell'Elmo? ».

(10) Certo, James Fenimore (1798-1851), scrittore romanziere americano, considerato il « Walter Scott » degli USA e fondatore delle storie di Indiani. Affezionato a una collina dell'ovest (vedi).

Caduti di peso su quella stessa panchina: hai me lo spiego più volte, con indulgenza (ed era, sembra, quel Christian August Fischer che nel 1821 aveva redatto la prima edizione completa di Cooper per Sauerländer di Francoforte: quella stessa da cui Seltzer (10) piglia "il suo antico", un libro possedeva alcuni di quegli inaffidabili ma deliziosi volumetti. E allora ebbe un lampo chiaro: Albing? era stato proprio il suo pseudonimo, con cui aveva pubblicato le "Novelle erotiche", la "Storia dei sette sacchi" ovvero "L'amante di 11.000 fanciulle"? Lui, azzurro indispettito, poi selaggianente: «Ti danno maggiore ma l'ho fatto Jean Paul, che mi ha citato nella sua "Scuola preparatoria". Se mai fosse per quella citazione, potrei originarla 500 anni prima! Appallottolo di nuovo i pugni, borbotto qualcosa fra i denti, e borseggiando.

«Sì, sì, naturalmente: e Grabbe (11), e la "Iside", e la "Correspondenz monatlich" di Zach, mangioli!» «Ma lei, nel 1829, è...?», «Sicuro», osserva lei non amareggiata, la quarta clinica sopravvenuta per me il 14 aprile del suddetto anno a Magoritz — ma a che serve, queto? Lo vede lei stesso — » e accenna le mani a sé con un ampio e geometrico gesto del *haken* verde.

«*Oppure è condannato a vivere quaggiù lontano che il suo nome compare sessualmente o otticamente sulla terra*, Overman, per essere più chiaro: finché non venga più né nominato né stampato o scritto in alcun posto in tal caso ogni e qualsiasi possibilità d'una ricca struttura è scomparsa» (Seltzer confuso, e rimangiare).

Scherzando? «Fintanto che esiste ancora un mio esemplare d'uno dei suoi libri, non c'è assolutamente alcuna via di scampo, pensi se poi cosa significa quando d'uno ricorre da parte della Commissione la comunicazione che non esiste più nessuno dei suoi scritti?». (Può fregiarsi allora d'una spilla rosso oro) «Oppure quando

(10) Seltzer, Adalbert (1825-1888), scrittore austriaco e anche primo austriaco autore di romanzi erotici e novelle d'erotismo naturalistico/psichiatrico (1867).

(11) Grabbe, Christian Dietrich (1812-1866), poeta tedesco (n.d.t.).

« è mancata l'ultima storia della letteratura che lo men-
 « rionava! In tal caso, il nome si troverà forse ancora nei
 « registri parrocchiali — la Guerra del Trentant'anni a suo
 « tempo ha fatto piazza pulita magnificamente; e anche
 « l'ultima guerra hideriana un'altra volta ».

« He, prova a vivere un po' qualche centinaio d'anni!
 « Nietzsche ha bell'e smesso la sua idea dell' "eterno
 « ritorno": quello là ne ha da un pezzo fin sopra i capelli! »
 « Oh, lei non immagina assolutamente quali e quante pos-
 « sibilità esistono! A voler prescindere, istantaneamente, dai pe-
 « lincanti o da congetture testuali, abbiamo così in cui un
 « impendente, in una maleagurata occasione, ha sempli-
 « cemente scritto con orgoglio il proprio nome di proprie-
 « tario sul frontespizio d'un libro prezioso, a la Manesse
 « (12) — eccolo già maturo, furtivo che il pezzo raro viene
 « custodito e curato. Se ha sfortuna, ne esiste perfino la
 « fotocopia: sia prudente con cose del genere, mi racco-
 « mando! » « Una volta, a Pompei, un tale ha scaraboc-
 « chiato orgogliosamente sulla parete d'un crasso: "He
 « ego mure futuri formosam forma puellam", e sotto il
 « nome costui è ancora in giro quaggiù! » « Malissimo
 « stanno gli autografi dei "grandi uomini" i quali non
 « hanno nessuna colpa, poscritti, e intanto vengono a un
 « tratto sospesi fuori speratamente dal bingrifo. Se, an-
 « che quelli dell'Almanacco di Gotha » « Oppure, ecco un
 « esempio ancora più atroce: un contadino si chiama
 « Meier, il suo campo nel dialetto locale viene designato
 « come il "campo di Meier". Un bel giorno compare un
 « topografo, riporta il nome sulle sua carta planimetrica:
 « questa viene stampata, e fatta! Poi arriva magari anche
 « un autore — uno di quei pazzi da legare che devono fare
 « tutto con estrema precisione: vanti, come lei! — costui
 « ambienta il suo romanzo in quel luogo. L'eros scompare
 « insieme con Ferona dietro un cespuglio, proprio nel
 « suddetto "campo di Meier": il poveraccio è pratica-
 « mente liquidato! Eccolo che vagola disperato quaggiù,
 « circo da tutte le autorità, e non riesce mai e poi mai »
 « capire perché non possa essere pacificamente morto: no

(12) Che con la particolare grafia medievaleggiante lo si
 preferisca in Germania si fa risalire a Rudiger e Johannes Meissner
 (sec. XIII), i quali furono trascrittori e raccoglitori degli antichi

« succedono a volte di scemette, quando poi arriva qui il
« poeta! »

Mi diade un attimo, e accennò senza parere con le
sopracciglia: « Robin Hood. No-o, quello accorto, quello
« bastardo, articiato », ed io seguiti apaticamente con gli
occhi per un tratto il tarchiato signore col soprabito alla
moda: non avrebbe potuto essere anche Odisseo? Ma lui
scosse il capo bruscamente: « Lei pensa magari che colui
« vada ancora in giro in verde-Lincoln, con arco e frecce
« sul groppone? No-o, no-o, tutti vestiti il più borghese-
« mente e normalmente possibile! »

Anche animali? un poderoso gattone nero sgusciò
fuori di malumore dalla finestra aperta del pianterreno
di fronte: sedette, e accotolò la coda intorno alle zampe.
« Qua, musci musci, veni! », ma lui non venne: « Be', sì,
« quelli non se la prendono tanto ma sentono la mancanza
« dei topi immortali »

I tanti? quelli sì che son curiosi. Soprattutto quan-
do hanno competenza per qualcosa di particolare, nel
« di ventre o roba del genere: ogni maschione m, che ha
« chiavato truppe » (lui atterrito a morte, tanto urlò cal-
cando sulla parola) « mugghia il loro nome, o lo scrive
« magari sopra un pezzo di carta — no-o no-o quelli son
« combinati malissimi! ». — « Non potrebbe essere un po'
« meno cinico? » preghi shockato, ma lui non fece che
scuotere negativamente il capo con dignità: « Anzi tutto, è
« stato comunque sempre mio sistema dare un nome ben
« preciso alle cose anche riguardo alla «fera focale e uro-
« genitale, finora così bugiardamente trascurata; e in se-
« condo luogo, nessuno in breve tempo lo diventa quaggiù:
« più obiettivo, più spregiudicato! Dovrebbe un po' sen-
« tire Gerok (13) adesso, o Johanna Spyri (14) » sogghig-
gnò così vivacemente che tutto il loden sobbalzò. « Be',
« venga: andiamo a mangiare qualcosa »

Una specie di sala per spuntini rapidi, luce viva dal
falco: dietro vetro e alluminio le lunghe file di tavoli

(13) Gnek, Karl von (1815-1886), teologo evangelico e poeta
religioso tedesco, autore anche di poesie patriottiche: esempio
di puritanesimo evangelico (n.d.t.).

(14) Spyri, Johanna (1827-1901), scrittrice svizzera per la gio-
ventù, a carattere religioso-educativo: notissimo il suo romanzo
per fanciulli « Heidi » (n.d.t.).

con già, con che cosa? (Su ciascuno di essi un mucchietto di tavolette minuscole e vetrose: dadi, stanghette scannabe, in svariate e allegri colori: tutta la gamma del giallo; grigi e pontini neri; anche, ma più raramente, un verde caramella piuttosto disgustoso). Egli si fece porger dalla commessa dal sorriso di lacca due piatti: «la aggiustare a ciascuno ancora una sorta di piruzza d'argento». «34 promesse», «regio», «Trentaquattro?», «chiese Althing Fisher preoccupato, e già s'addegnava a trascrivere togliendo sul suo tesserino, quando si ricuperando a quanto pare finalmente la mia coscienza di ospite trasciò a percuoterlo. «Che devo farne, altrimenti, delle mie?» e: «Sarebbe peccato se scadessero?». «Questo sì», convenne lui molto rapidamente.

«*Aria solida e con un pochino di sapore*»: esatto: le mie gomme (con un leggero guizzo di zenzure). (Solo che seguivano, inframmezze, scuotimenti gassosi: egli mi indica anche la fila di cellette, coi manevra la differenziazione "per signore". E le mie lentocchie? Deciso di soffrire in silenzio fino al limite della "sopportabilità").

«*Le strade non hanno mai nomi di persone solo miei*»: neutralmente "Via dei Gualchieri", oppure: "Via dei Tiratori". (Una volta una "Via del Vivace"). «In periferia si costruisce emorionemente, all'ultima Fiera del Libro di Francforte sono state presentate ben 12.000 novità». «I non-celestri — la grande maggioranza — che compaiono soltanto nei registri dello stato civile, vengono alloggiati in vasti campi baraccati, ove trascorrono gli ultimi 100, 200 anni fino alla morte definitiva. Sono per la più di buonumore, nelle loro "Case comuniarie", e riescono perfino a "godersi" questo periodo. Hanno anche un'enorme quantità di arredi e parate. Di noi "celesti", molti sono occupati nelle amministrazioni di quei campi».

La nebbia cominciò a stoffare dall'alto improvvisamente, a filamenti sottili, ad anelli concentrici. Anche si dal cielo saliva alto un grigio fumo gassoso, e Fischer cominciò a imprecare: «Anche questo, ora!» (velenoso, poi, con maggiore rassegnazione: «Be' sì, è autunno 92, infine...»). E alla mia espressione interrogativa spiegò:

Il tempo viene progettato da un comitato speciale, che regola quindi temperatura, umidità atmosferica e precipitazioni. Lunghe "lezioni" verticali negli angoli delle case, nei più dei lampioni (che producono un 5 schio particolarmente debole) nelle deserti sono fabbricabili). « Di giorno, una chiara luce diffusa si spande « più dal soffitto, in questo momento è notte », (a chiudi gli occhi di conseguenza). Chiedi dunque: « Dove posso pernottare? ». « Oh, in un albergo qualsiasi », dice egli con sicurezza: a destra, a sinistra, dritta, dritta. « E domani « mattina mi telefoni pure di nuovo. Facciamo notte (15) ».

Solo in giro per la città notturna: le 21 e 56. « Poi « dirai come raggiungi nel modo migliore la Via del- « l'Isola? Ah, grazie! ».

Quasi *traveller*! Nonostante il suo barbone biforcuto, il tipo sfroccava come un lepre: « sig. sig. poi giardinieri, e quei due, coi randelli, sempre alle sue calcagna! Si schiaccia nell'ombra delle case, bacio con maestria pecorina oltre un'ultima gambata frappona a intralciarli, veicolo raso intorno al chiosco, e scomparire allungando le lunghe code del truck, dentro un gruzzolo per schiacciato. I due poliziotti se la prendevano molto più comoda. L'uno si fermò perfino nelle vicinanze, per « bloccare » evidentemente l'incrocio della via (mentre il suo dipendente fu costretto a trattare eventi ancora per un bel po'). Tirò fuori finanche un mazzolino e fece qualche boccata: « I re dei Guri », spugli con indifferenza alla mia domanda: « dirai ancora una volta la caccia a Felix « Dahn (16) — bè, lui è stato messo ampiamente in guai « da al momento in cui gli è stata accordata il comodino « d'ingresso » pff. pff. « Via dell'Isola, la seconda, a « destra » (Pff. chissà, che robaccia fumosa quel tipo! L'aria stessa si rifiutava d'accogliere quegli sbuffi soffocato: « chi-grazie »).

(15) In italiano nel testo (« di »).

(16) Dahn, Felix (1884-1962), storiografo e poeta tedesco, noto per notissimi di variati visioni popolari nell'epoca della migrazione dei popoli e del primo nazismo (ivi).

Seconda a destra: una « Casa per nobili »: gettai uno sguardo desolato sulla gigantesca scacchiera di finestre ora illuminate ora buie.

Dalla portiera, una grassona che gettò solo un'occhiata sul retro del mio foglietto, poi, al quadro delle chiavi (un Niagara d'acciaio formato piccolo!): « Sì, c'è stanza « due-duesei » l'abbondante braccio colorato addito in direzione dell'ascensore. (Ne arrivava per l'appunto uno; scesero. Poi, la luminosa faccia d'arcangelo dell'alta fanciulla addetta al lift annunziò « salita ». « 226? quinto piano »..... « Frego »: « Molte grazie! »..... « Tina Helen ».

« Sì, i... »: « Tina? — La presi subito fra le braccia, lei coi capelli sbandati dal sonno (s'era messa già un'oretta « per essere poi più fresca per me! »: lei, opivi hammelle nere intorno a un volto pallido). Ore 22 e 12.

Ore 23 e 12: « Fulmini e saette! »: bisbigliò lei ammirando. Ancora un sorso d'aria. Si levò, con la mia schiuma sul ventre, « per prima cosa fece il caffè: « El traze per 7 minuti » (Appressò altre coppe a punta di porcellana).

Intanto dietro la tenda di plastica della sua doccia ginevrina in mezzo alla tapenata: « Macché, succedere, « quaggiù, non succede in genere mai niente ». Sbruffi e gran scuotere di testa. L'acqua aveva uno spiccato sapore ferrigno, o, più esattamente, di: « inchiestro? »: « Mm, può darsi — precisione direttamente da sorgenti cal- « de sotterranei ». gorgoglio la faccia striata di cicche, s'accoccolò sul fondo della vasca, sollecitandosi con la punta di due dita: sedette del tutto, o « svinghiò con fermezza languida le cosce intorno ai miei piedi.

Da sotto, tra terzetti d'acqua e mani di manate: « Ma, « di: non mi curai, vero? » Tina? «: non ha impor- « tanza, non significa nulla, puoi farlo ». Gischereggiò volta con le dita dei suoi piedi, intrecciandosi quelle delle mani; s'ingusciò, e sette ad ammirarmi con un « ooh ». « Ma tu sei indistruttibile: non hai un amico « hia, poveraccia? Ma beviamo prima presto il caffè ».

In poltrona, cucinino davanti alla propria tinozza 54 di caffè marca Kongo. Lei in un chignon giallo diafano.

nato di colossale di grossi battenti neri, come piace alle diavolette. Pantalone rosso-fuoco, i capelli artisticamente spettinati come piace alle diavolette.

« *Father ha racconciato? Ah, pare di no; stato si* »
« *molge press'a poco così. Tu nasci via, e vivi, no, dal* »
« *1801 al '77; non ha importanza! Poi "muori", questo* »
« *è piuttosto spiacevole: angoscia, sai, un senso di soffo-* »
« *cazione: ahhh, il cuore si arresta. Ma la coscienza* »
« *cassa di solito molto rapidamente* » — fece schizzare
la mano con indifferenza. « *Comunque, ti riavvegò. Se-* »
« *moscurta e brando di voci. In un salone gigantesco* »
« *— peris'a poco come un magazzino — inserito in una* »
« *fila lunghissima. Quando arrivi davanti allo sportello,* »
« *riempiono un mucchio di schede: ti danno la tua tes-* »
« *tera personale, continui ad avanzare; altro nuovo filo-* »
« *ben, confronto con conoscenti d'un tempo — tra i* »
« *quelli almeno dei nemici! — Un omnibus ti trasporta* »
« *alla stazione; senti sul treno che ti è assegnato, ti* »
« *consegnano i viveri per il viaggio e così via — e arrivi* »
« *al luogo che ti è stato destinato* ».

Svegliati? « *Mm — difficile!* » — Puoi dire, certo,
« *che preferissi stare insieme con Tizio o con Caio, e* »
« *se appena è possibile, non ci sono difficoltà. Ma non* »
« *necessari riguardi speciali non si potrebbe mai* »
« *e poi mai mettere Goethe insieme con Dichtowsky (17).* »
« *No, quaggiù c'è certa giustizia, ma non inutile crudeltà.* »
« *Oppure mettere a suo tempo te insieme con Fouquet* »
« *— viaggiante malizioso, e dimenar dal piacere su e giù* »
« *le gambe nel vedere la mia faccia (ma questo sarebbe* »
« *stato meglio non l'avesse fatto).* »

« *Eh, ma ormai la lunghezza è diventata addirittura* »
« *proibitiva!* » disse tra estasiata e cruciata. (Nell'ato-
logio delle mille ore piccoli diavoletti iridescenti giro-
tondolavano giubilanti. Ella disse qualcosa dentro un
foro alla parete; aprì uno sportellino incastonato nell'in-
visibile. E trasse subito dopo da una fessura a cassetta
due asciugamani di spugna preriscaldati.

(17) Dichtowsky, Albert (1847-1902), storico tedesco della
letteratura, ritenuto fondatore, con la sua opera « Goethe » del
ciclo postumum 1922-3.

« Ed ora andiamo a dormire: dormiti e un altro giorno. Demetria: non ha bisogno di andare su. » Più tardi: « No, la pagatura per te non c'è. »

L'uno accanto all'altra nel buio. Attraverso la tenda sottile filavano soltanto i pochi disegni astratti dei lampioni stradali. Il vento artificiale ululava in modo esemplare. Fucili, anche la robba era scomparsa. Lei sbadigliò placida e suata.

« Non il corpo è possibile sceglierselo: quasi tutti riprendono la sostanza corporea qualera sui vent'anni, quando si era in buona forma. Alcuni uomini anche quella dai 17 per via della rasatura. Osh. » Allungo una gomera di braccio morto sulla mia cassa toracica; all'esermità era tenuto di molli dita. L'ultima risposta dal fondo della sintonia: « I primi dieci anni di solito non si fa altro che chia. » (e ridacchio mentre le tappavo la bocca) « In seguito, si va comunemente a fare gli eremiti — ci sono appositi deserti di sabbia e pietre variopinte con lighe salati, roba pietrifi- » cata e simili — » (Tento invano di affondare il pugno nella mia axella, non trovo però un posto adatto per il braccio e ci rimango bruciando). « Poi di solito cominciano a sbavare, fanno i matti e bestemmiano: contro l'immortalità, contro tutta l'organizzazione di quaggiù. » Dopo di che, piombano in un caparbio stato di ottundimento: per un bel po' di anni — e poi ridiventano « a poco a poco normali. Accettano ingiughi. Si occupano di lavoro. E si consolano al pensiero che niente « dura, eterno » parte di duemila anni già sono non « troppo frequentati da noi ». Si dimeno indispettita, bo-finchio piena di soano "ne". Fatto ancora pure il ginocchio sinistro accanto al mio, spazzato con la testa il mio collo (e si mosse. Anch'io desisi di rimandare lo stupore all'indomani).

Martina Timidissimo chiorre, no! al tutto non sembrava assolutamente una Dement! Non in quel punto lì. E semmeco qui. E meno che mai là, che tutta quella cornata non facesse che smbrogliarmi? Fessi capitato per caso in una di quelle città sotterranee, (certo già da tempo esistenti), che i politici e gli upper ten vanno sponendosi per il caso di una guerra atomica? Anche gli Assurini somministravano di quando in quando in

proprio adepti un'immagine, per portarli poi nel paradiso artificiale? — Mi alzi, mi guarda intorno, piano ma selvaggiamente — (primacchi tutto, aprire di più il riscaldamento: c'erano soltanto 18 gradi).

Nodo davanti alla parete: da principio non mi riuscì di rimuovere lo sportellino (e l'avrei quasi divello per l'impazienza! — Ah! così andava: «Ehi signorina?» — «mi trovo qui veramente nell'Eliso, oppure soltanto in «una colonia trogloditica a prova di atomica?» — «Momento-prego», giunse la voce apatica e servizievole: «le passo la Centrale-Informazioni...» (sguarda in qua? no. Tinkatnakatharina sbuffava fuori regolarmente gli intervalli del tempo; a ogni respiro muove i cines. E se nascono 2).

«Parchi prego?» — «Sì, qui Informazioni —? No: «lei si trova nell'Eliso. — No? — No: anche dei suoi «libri noi teniamo un'esatta schedatura: quante volte «menziona Hauff (18), oppure Bismarck...».

«Bismarck?!!» (con giubilo selvaggio: li ho colti, gli ambrogioni!) «Bismarck?» (sì, il demone, a far «soltanto il nome di quel manigoldo nei miei libri» (Che farabutti, però). Pausa. Già un aculeo mi a batteva vittoriosamente il pugno sullo sportellino, quando la voce androgina si riavvicinò d'un tratto: «Finora lei «ha — menzionato nelle sue opere il nome di «Bismarck» tre volte: nel Fauno a p. 79, nella Brughiera «di Brand a p. 110, nell'Emigrante a p. 14...». Chissà di colpo la testa: a destra, il mio ginocchio offeso cominciò a vacillare, balbettai: «Questa è — un'infamia...». Freddo, statico, tipo Enciclopedia Britannica, il loro della parete proseguì: «L'ultimo dei luoghi citati dice testualmente —: «Ella era allora vedova del — tra virgo — «letto alla francese — nostro meraviglioso Bismarck...».

Impalliditi, puntai la fronte contro la parete: «ciao! Ora mi ricordavo: nella Borsa Sassonia! Scorsi in basso il villosio ciuffo virilmente folto del mio ventre, le gambe audacemente ricorciate dall'effetto ottico. Anche i piedi,

(18) Hauff, Wilhelm (1802-1827), scrittore, romanzista, autore di racconti fantastici e grotteschi nello stile di E.T. Hoffmann e di Jean Paul; notissimo anche da noi il suo romanzo «L'ultimo Re» (1923).

« Grazie », dissi dopo un po', rasco, rivoltai al muro. Non rispose più.

Di nuovo a letto, in vista il vertiginoso mulinello dei pensieri che roba, perol... (Thacker probabilmente falguaire, Hoffmann aveva uno specchio di viti all'ingrosso. E già rifletteva davvero che cosa mai avrei potuto a suo tempo intraprendere in legge... sono però proprio un bel matto, a immazzarmi subito in faccende del genere! È fortuna che i miei libri si vendevano così male: del pezzoforte, il Leviatano, finora appena 902 copie!...)

Ma poi, mi rivoltai di nuovo decisamente verso di lei: roba da matti, tutto quanto! Che bel sedere sodo, e la seta ben calda delle cosce, un vitino —, —, si destava lentamente — i seni caldi, un po' ammochidati dal sonno: ecco che le serpi delle sue braccia si avvolsero lavano già intorno al mio collo; mi avvolse fluida, ed io scomparvi per un po' dentro di lei.

Aria solidificata e collezione? Noo. Ma un'onesta tazza di caffè, questo sì. (E che freddo s'era fatto fuori, « cambiamento di tempo », una neve finissima e dura, rada e asciutta — chiara come facevano a confezionare quella in fabbrica: già la mia fantasia partiva in quella direzione! Rafliche di vento raffinarmente irregolari la trascinavano in volute protoplasmiche per le vie gelate.)

« Mon Dieu, il positif! »: affendo la sua tenaglia a cinque denti quasi dolorosamente nella mia mano, e sospirò intuendo cose allorché il tipo in uniforme nera svoltò giù dalla portiera. (Spiegò anche che i neri recano lettere cattive: le buone vengono distribuite dai verdi. Ulteriori chiacimenti, lettere cattive = notizie di citazioni o magari ristampe; messaggi buoni = esemplari scomparsi, registrazioni, nominati estinte e così via.)

Una via di mezzo tra squillo e ronzio: comincio dapprima piano, s'insinuò nella coscienza, si fece subito più forte — e s'innestrappe improvvisamente imperioso (tanto da esser addirittura costretti ad alzarsi per vedere che accadeva); una lettera litata di nero! Lei infilò freneticamente il dito nell'angolo facendo così scoppiare la busta, strappò fuori dal nastro cartaceo lacerato il foglietto e lo scorso: "Kathinka Ziti, nome citato in un articolo locale della Freiheit di Magonza" — « Dissodato; soltanto un giornale », fece con sollievo.

« Ahem! ho sposato una volta un certo Ziu, ma
 « ho divorziato subito. Nonno, mi chiaro proprio Tina
 « Halem: il mio nome di ragazza ». Si piantò insolen-
 temente sopra la spalliera d'una poltrona dandole un
 « già le gambe, sbuffò anche infastidita. A un tratto
 sospirò: « Bè, il 90 per cento dei miei romanzi son già
 « tutti fra la carta straccia — arrischiati a leggerne uno,
 « tu! — Il danno maggiore me l'ha fatto l'articolo sulla
 « Biografia Universale Tedesca: se avessi qui sotto mano
 « quel farabutto ». Si levò poi risobita: « Ma non ho
 « ancora bestemmiato oggi — un istante! ». Andò verso
 l'armadio, afferrò la mano e rivolse in su il piccolo
 orologio a sabbia levato a colori vivaci — e cominciò a
 imprecare, con una intensità che richiama di vocaboli
 possedeva quella donna, e per giunta belle imprecazioni
 in francese: nomi, largamente intrisi d'odio, erano ac-
 coppiati ad aggettivi infami, pugnò serrate parecchie
 volte la sua bocca si fosse strappando da far paura: una
 volta pestò anche i piedi della rabbia!

Poi la rabbia finì di scendere. La pose impietoso
 per il braccio, l'aiutò a rispingere i seni dentro il
 reggiseno, e la guidò al divano, lei con la faccia lacri-
 mona: « I mascalzoni! » ripeté ancora una volta allan-
 ta, ma si ravvinò presto, e pensò d'esser consolata
 e accarezzata più intensamente.

*(Il quattordicesimo d'imprecazioni: ciascuno deve ogni
 giorno imprecare per la durata di 15 minuti contro il
 proprio biografo, contro i recensori; contro Goedeke (19);
 contro tutte le edizioni del Brockhaus (20), il primo e
 più cattivo Meyer (21), lettori e studiosi di storia patria,
 I loro a good hater.)*

Gutenberg: si nasconde in foreste brulle, in spe-
 lonche particolarmente solitarie, perpetuamente in fuga,

(19) Goethe, Karl (1814-1867), storico della letteratura tedesca (v. d.).

(20) BROCKHAUS. Dizionario enciclopedico per scolari in Germania, trat. le sue origini dalla editoria Brockhaus fondata nel 1808. Tuttoggi la casa editrice esiste, rinnovata dal 1905, a Wiesbaden (v. d.).

(21) Meyer. Altro notissimo dizionario enciclopedico tedesco, stampato dall'Istituto Bibliografico di Göttinga, il cui fondatore fu appunto Joseph Meyer (1796-1838) (v. d.).

danza ogni notte altrare (canta Crumwell). Trascorre la maggior parte della sua esistenza quaggiù, ingenuo... « Già, ma tu hai libri anche quelli? » « guardai lo scaffaletto » « c'è il libro (Books of fiction quindi permesso) libri in cui non è cattivella nessuna personalità reale. E il protagonista bisogna strapparli, ah! Si gioca molto a scacchi, molto cinema: la moda cambia opportunamente. « Auto niente: abbiamo tempo. « Per il resto, si lavora con zelo, si fa l'amore a più. « Non posso — tra mille anni è tutto passato » con « questa frase ci facciamo sempre coraggio a vicenda ».

Le sportella alla parete: c'era di traverso: « Corpol » si fosse mosso? » esclamo Tina stranita, saltò giù dal mio grembo, e si diede a manovrare cautamente la cerniera (ancora più al controllo annunziava: « Chiamala » d'un certo signor Fischer — « vuol essere in casa? »). Lei si rivoltò a noi, d'improvviso con un breve cenno: raccolse la comunicazione con un "Pronto". E poi ci avvertì: per — ? — « No, una saluta io. A pranzo: « abbiamo un dormire prima qualche ». Lei piagnò riconoscente sul labbro inferiore (e i denti « si concerta placidamente. Fuori è il luogo dell'incontro.

Ora interruzione: luogo: colorista imprecisa: oggi il punto di gelatina aveva dunque «spore di Chili con carne (22) (Pagai generosamente le nostre 80 prime: restavano ancora 555. Ne aveva regalati 300 a Tina per un materasso a molle più elastico). Come fu bene, però, che rinunciassi al mio Fischer, ci sentivamo a nostro agio con piccoli sorrisi (come a dire: si tormentato; lei vedeva bene perseguitando come un ruscocchio, sub aqua, sub aqua. « Un attimo, Tina; torniamo subito »).

Fuori si vedeva che lei andava ricorrendo un progetto. « Pronto? — Magnifico! — » insieme saltellando entusiasta da un posto all'altro. « Ce la fa ancora per « cento metri? » « mi sorreggevo con tenera effusione, come un padre. « Parlo, parlo piano — qui dentro ».

Vanti sono poi in la dietro una fila di cespugli le festichie (Mentre lei stava di puntone: si odia,

che razza di fracasso feci. E lui arriva deliziato da lontano, al travaglio di decompressione che faceva il mio ventre. Tutto via!). (Al cancello della villa, per giunta, una delle solite targhe d'ottone: "Maximilian Emanuel Prinz barone di Lerchenfeld? • M'ha procurato, allora, • tre anni di lottanza, che piacere ne avrà! • e s'appoggiò alla parete di una casa per potersi sganciare più comodamente. • Ma per favore, non dica niente a Tina! • • certo che no, certo che no •).

Invece, fu la prima cosa da parte mia: tutti e due si misero subito, da bravi compagni sotterranei, a bisbigliare tra loro — e già la bocca di lei si apriva al ghigno: le narici le si spalancavano sempre più, prese a mordere il fazzoletto, dalle orbite le zampillava fuori acqua (mentre in gelido succhiava la mia camicia: era forse per loro il modo di eliminare i liquidi sorberi, dagli occhi). Le mani di lei disegnavano continuamente l'enorme mucchio. • E che colori, Tina: una cosa simile • non l'hai mai vista mai in casa dei ministri! • Si batteva indietro, la troia, e gorgogliava sferzatamente).

Escopitare altre domande dunque (fare l'offeso non ha senso):

1) Romanzi-chiave? egli scosse negativamente la boccaccia: « Non sono validi come citazione, ma i personaggi corrispondenti sono per lo più già belli che • inchiodati, senza scampo, altrove ».

2) " Che bella luce ha la stella del mattino (23) ? " (le consonanti iniziali dei sette versi formano notoriamente un nome): « Valida come citazione! » confermò lui.

3) Plagare? • Può farlo, quanto vuole. Al contrario! • Vale da noi come indizio che si comincia a diventare « rari » dimenticati — è desiderato in pieno! ».

4) Puzioni? • Succede relativamente poco. Tasse • rugli naturalmente sono all'ordine del giorno — e per • la maggior parte giustificatissimi: nuovi arrivati, autori di antologie orgogliosamente ignari, vengono spesso subissati terribilmente di botte, o biografici dai loro

(23) Verso iniziale d'uno dei più famosi canti religiosi protestanti: l'inno, il poeta Philipp Nicolai (1526-1608) ha voluto condensare in un acrostico le iniziali del suo più illustre allievo (Wilhelm Ernst Graf von Hatz zu Waldeck) (v.c.1).

« poeti. La posizione più grave, e applicata rarissima-
 « mente — da reggere pochi il confronto con la
 « vostra pena di morte — colpisce se si invano ides sulla
 « superficie della terra. Sicché, a uno scribacchino qual-
 « siasi, mentre sta rubacchiando in biblioteca (o anche in
 « sogno), perviene "Tutta". Tutto o Cato sarebbero gente
 « abbastanza interessante da impiantarsi su un program-
 « ma serale. » (Dapprima sorrisi con loro, amici però
 bruscamente, e mi ricordai).

*Il padrone del locale, in costume messicano, il som-
 brero gli stava in testa con una sconcertante mancanza
 di fantasia, ci accompagnò fino alla porta: e già stavamo
 per uscire in strada, quando la radio trasmise un comu-
 nicato speciale, con attenzioneattenzione, infocati squilli
 di tromba e girandole di fanfare a non finire. Sulle prime
 non compresi l'entusiasmo dei miei compagni: stavano
 lì come elettrizzati, con le labbra radiose e ansiose? — —*

*(Non capivo del tutto, però, i termini tecnici. Co-
 munque si scambiavano certi tutti recitati, e questio-
 navano tra loro attorno a me, che camminavo al centro).*

« Domani pomeriggio un tale può liberarsi che
 « fortuna merita! E' qui in tutto da 400 anni; ed ora
 « appunto è arrivato la conferma ufficiale della Commis-
 « sione che l'ultimo riempire col suo nome è scom-
 « parso: un bambino ha giocato a far fuoco in soffitta
 « tra vecchio ciarpone e documenti — il contratto d'ai-
 « quito in questione, tutto, compresa la casa, e 2 bru-
 « ciatol ». Respiravano a fondo, felici. (Io tentai dap-
 prima di chiedere del bambino; ma poi tralasciai la cosa,
 poiché era chiaro che la perdita l'aveva altre preoccupa-
 zioni).

« Nome — lei non può assistere! Questo sono le
 « nostre maggiori solennità! — D'altronde, lei domattina
 « tornerà su insieme con Tina e con me; le sue 36 ore
 « saranno trascorse ».

« Desidero a questo pozzino farlo, dunque,
 « quando un nome su si estingue definitivamente, il pro-
 « prietario può quaggiù "liberarsi" pensò un po', che
 « giubilo per lui! Con quanta ansia segue al televisore
 « l'approssimarsi del momento in cui il suo ultimo let-
 « tore chiede il libro, con un "Bè, che razza di vecchia

« portieria »; e lo straccia a pezzetti per accenderci il
 « fuoco l'indomani mattina. Allora, la Commissione —
 « gustissimo: quel grande fabbricato di ieri — rika-
 « mina tutte le scartoffie, e lo indovina che quel tal
 « giorno, a quella tale ora e minuto, egli può entrare
 « nel nulla. Lui indossa l'abito migliore. Davanti al nulla,
 « attende già il funzionario amministrativo. Spettatori
 « stanno schierati disciplinatamente in un quadrato, tutti
 « in abito allegramente variopinto, amici e conoscenti
 « si spingono avanti a fargli gli auguri (e pieni d'invidia).
 « Sul tripode di bronzo arde una boccicella di coke, lui
 « riceve in consegna tutte le sue scartoffie e può spar-
 « gerle con le proprie mani sulle fiamme. Poi, attraverso
 « un grande portale, viene introdotta in una sala, dove
 « sulla parete a fronte alcuni gradini portano giù nel
 « nulla — lui già assistito in stesso, già due volte sono
 « stato presente come testimone ufficiale! »

« Ebbene: lui corre dentro ed è fuori. Completamente.
 « Scomperso per sempre! »

« Che cosa diventa? Energia? » (mi venne in mente).
 « Che energia di merda! » disse lui rabbioso: « Nulla,
 « proprio nulla! Quelli ce l'hanno fatta, ma caroi! »

« Ma la Commissione non sa in anticipo questo ter-
 « mine, per ciascuno? » (pensiero profondo, eh?). « La
 « Commissione non sa un cavolo! » sbotta lui, tuttora
 irruco. « Nessuno è onnisciente! » Dio? « Oh, Dioff! »,
 fece dopo un po' sprezzantemente, e si non chinò di
 più.

Consigli da entrambe le parti (e la mia testa ondeg-
 giava faticosamente tra l'uno e l'altra, come allora, quan-
 do ero interprete alla scuola di polizia).

1) « Distrugga i suoi esemplari d'oraggio! » (acca-
 parrare anche gli altri possibilmente: « E' denaro che
 « frutterà, un giorno »).

2) « Non lasciare "memorie". Non affidare nulla ad
 « archivi! » (« Oddio: ho mandato un esemplare a Mar-
 « bach (24) » gemetti con orrore. « Be, è fatto! » si
 congratulò lui stesso).

(24) Citadino natale di Schiller, nella Svezia: si tiene un
 celebre museo e archivio schilleriano (n.d.r.).

3) « Si faccia cremare dopo morto: così non succedono poi le porcherie come con l'uomo di Neanderthal! »: quasi quasi ricorrevano a beccarlo, quel povero « ilavido! ».

4) « Come ci siamo rallegrati, in principio, per l'invenzione della radica (nier'skij) che fumo e fraccasso « inutili! — Ma poi ecco che vennero i regolatori: non parli mai su misura! Si guardi dai collezionisti di quel genere! » — — — « Be, andiamo ancora un po' su da Tina, a bere una tazzolina di tè ».

Tu da Tina: lei sbalzò una smorfia all'indirizzo di lei dietro le sue spalle, ma lei (con nostro sollievo) non si tolse nemmeno il cappotto (doveva recarsi ancora da Fontane di Spitzweg (25), in farmacia, a ritirare commissioni per le sue incombenze dell'indomani). « Lei non potrebbe » (lei, incalzante) « distruggere quel viai « paio di volanti della tradizione Sauerlander di Cooper? Non, lo compio diretti: come compilature? » — « Distruggere — no », prese lei esitante, ma: « non basterebbe che ne ritagliassi i frontespizi, sostituendoli con altri scitti a macchina, e omettessi semplicemente il suo nome? ». S'illumina: « Benissimo! Anche questo è possibile: sì » (solllevato, e già si fregava le mani). « E tanto grazie, oh — Ci vediamo dunque domani mattina alle 2½ al Posto di Guardia n. 3; e per favore, puntuali! — Be, del resto viene anche Tina, bye-bye ».

L'uscita di Frisia delle gambe-braccia di lei, dritti e unghie levavano filo spinto e sufficienti.

Ritorno nella bianca giungla delle sue membra: a tratti sotto e intorno lampeggiavano occhi, inghiottivano parole a calde fette, si levavano catene di anelli, la stanza era piena di "u". Il cespuglio spinoso di due mani, ora, sopra di me: s'abbatte su me con la bocca schiumosa; mi strizzo con le gambe alla vita; i cavi bianchi delle sue braccia, all'orizzonte, si fecero rividi e tesi: "u".

(25) Theodor Fontane e Karl Schreyer, rispettivamente scrittore e pittore celebri dell'Ottocento, furono uccisi in gioventù (fontane/nt, affluente schreyer (n.d.r.)).

Schiantati l'uno sull'altro. I capelli di lei penetravano dalla sua testa. Gli stantuffi dei nostri respiri consorono con ritmo più ampio. Appiccicati. « Ohu ».

« Ce n'è ancora una — per noi due! »: bevutino dunque insieme, untop & dotna, questa tazza di tè. (Il ributo del colino contro la parete: centrato, un autentico Eberhard Schlüter, n. (26), e approvammo ammirati: che tecnica faticosa!).

« Già ma all'inverso! » mi venne in mente. « Se io scrivessi i nomi dei miei nemici sopra un foglietto — o, meglio ancora, li incidessi sopra una lamina d'argento? — Attraversarla, intraderla in un tubo di vetro, chiudere ermeticamente. Riporre il tutto a sua volta dentro una cassetta di piumbo, proprio un'autentica time-box, che dura per tutta quanta l'eternità — e sotterrare questa in un luogo particolarmente deserto, nel più fondo Humberling (27) oppure nel Sahara, che stia di vendetta caribbi! Perché, seicamiente, potrebbe esser sempre ritrovata per caso? » La mia fantasia s'accendeva quante possibilità!

« O farne magari parecchi esemplari, senti: e gettarne uno in mare! A 5000 metri di profondità dormirebbe fino alla prossima glaciazione! ». Lei ascoltava con lo sguardo lucido, assenti, sempre più convinta: « Senti, se ti riuscisse di fare una cosa simile! — (uno sguardo profondo denso di promesse): Fammi un piacere, ti chiedo. Scrivici sopra anche Ludwig Fränkel, effe, erre, è... E' quel farabutto che mi ha inserito nella Biogr. Univ. Tod! » Rise liberata: « Senti, se mi permetti questo: vero ogni pomeriggio su da te, e — — — ». Già la prendevo tra le braccia con rimprovero: « Questo lo farò, di grazia, ugualmente! — e per di più ogni notte — » aggiunsi, non senza preoccupazione tuttavia: ero infatti già in età senile. (« Di notte non posso », s'impadroniva già lei pudicamente: « la sera devo chiudere alle 19 in punto, e devo riposare »). Io ancora, galante: « A dir vero dovrei esser grato al signor Fränkel: altrimenti non ti avrei forse

(26) Nome pitonico e disegnatore tecnico contemporaneo, amico dell'autore, che firma le sue opere con la sigla « ex. » « aff. ».

(27) Zona della Germania del Nord, particolarmente deserta e paludosa (M.F.).

« conosciuta mai! ». Ma lei non fece che torcere il muso al complimento (in quel punto) inopportuno; e preferimmo piuttosto continuare a discutere su quella tematica (era davvero una tematica diabolica).

« Non rischio però troppo in tal modo? »: lei sulle prime sparse il labbro inferiore — ? — Ma poi aggiunse decisamente le sue frangette: « Hai già tante cose, dopo tutto, sulla coscienza: come viveva speranzoso, ad esempio, Pape, prima che arrivassi tu. Oppure Brandt, Guthe, Bode (28), e come altro si chiamano tutti quei tipi. — E poi, per quei pochi nomi! I tuoi nemici personali la Commissione non può addichiararli per motivi di giustizia — e quanto al mio Fränkel — mi sa: spruzziammo il mento e concertammo con fermezza: « Sì, sicuramente, però, ogni pomeriggio, eh! » — « Oh, per me non mancherà certo », promise lei maliziosa, ma aggiunse ancora: « E tu, da parte tua, vedrai anche di rintracciare materiale stampato che mi riguardi, e lo brucerai poi davanti ai miei occhi, sì eh? — Ah, magnifico! ».

Il pomeriggio trascorse rapidamente. Il vento ricominciò a sfolare più forte. Le nubi passavano più frettolose nei cortili spruzzati di bianco. (Bello che non vi fosse quasi nessun bambino laggiù, c'era così maggior silenzio). Ogni città possiede dunque una gigantesca caverna: un paio di chilometri più in là la prossima, collegate parzialmente tra loro da lunghe vie sotterranee. Per ragioni linguistiche, gli antichi per conto loro, Asiatici, Russi naturalmente anche. — Be, quei particolari avrebbe potuto dircimoli poi tutti ancora nel pomeriggio successivo).

Alzò ancora questo: « Dunque Hölberg (Niels Klim) e Jules Verne (*Voyage au centre de la terre*) hanno accennato al fatto che...? ».

Lei annuì confermando: « Sono stati tutti qui una volta. Ahnò, anche loro precedentemente. Tutte quelle taghe di "gnomi", di "montagne cave", si riferiscono

(28) Tutti nomi fittizi di personaggi più o meno famosi di cui ci occupammo nei suoi studi. (Autore: Gunderd Bracht (1626-1685) fu poeta e storiografo danese; Johann Joachim Christoph Bött (1720-1790) fu traduttore di Sterne, Montesquieu, Voltaire ecc. (n.d.r.).

« tutte a Noè ». Erasto, Orfeo ed Euridice, Nekya, persino Empedocle. Anche Tieck (Viaggio nell'ignoto): « Quella « là ha rivelato quasi troppo! O un certo Sieghausen, « nel 1817 » (ma forse un cenno cospirativo quando vide la mia mano aprirsi interrogativamente: andiamo troppo in là. Dunque verificare sotto il nome "Strindhauser").

Qual'è di conseguenza la ricetta migliore per una vita terrena in genere, sia sopra che sotto? « Ritirarsi in « campagna. Esser tonfo. Far l'amore. Tenere il becco « chiuso. Se all'orizzonte spunta un grand'uomo, scon- « parire dentro una stalla: là si può star quasi sicuri « che non ti seguirà. Votare contro l'insegnamento a leg- « gere e scrivere, a favore del riarmo atomico! ».

« Utilità e vantaggio della storia per la vita », mor- morai io.

« Molto giusta! » soggiunse lei energicamente: « dico « que, vantaggi? ».

Presentatore, note e traduzione di
Mario Teresa Mandolari

Le trappole linguistiche schmidtiane

Devo costituire ancora una volta questa il tema di Schmidt era infinitamente meno di allusioni e richiami, e come era pro- babilmente impossibile trasferire quell'ambiguità complessiva in lingua romanza.

Quali trappole di malinteso offre questa « Tota »? Il mio rischio si posa sulla parola *fortissimo*. Non vedo che prima di Schmidt sia stata mai composta questa parola.

Oggi giorno, *il* *Festtag* (ricorrenza), *Schmidts* (17 rila), *fortissimo* (10 rila), anche *fortissimo*, cioè per esempio, le 107

guida di un mirale verso la luna. Tutti questi termini sono dettati dall'averlo ben (conoscuto). In crisi, lontano dal luogo dove era accaduto. Ma nella parola Fernbedienung è contenuta il sospetto di ferre e l'aggettivo fern. Non si tratta di un riparo che non è provato lontano di qui, ma è un processo automatico nella lontananza che si avvicina a me sommersamente (e proprio per questo con grande effetto). — Mi ha colpito questa parola perché è talmente significativa per il tema della poesia di Schmidt.

Questi elementi del verso dovrebbero essere fissati con precisione e sicurezza: ciò è importante perché l'«azione» di una cosa come FINE è, in certo senso, soprattutto presenza, in modo umano, logico e trasparente. Un'eccezionale opera di Schmidt non sarebbe altro che questo e niente meno che il poema che è, in il senso puramente letterario, un fatto misterioso di un elemento poetico fittizio, che non è lui stesso e complessivamente descritto da Schmidt, ma è composto da una gran somma di piccoli richiami romanzeschi, formati da parole parole, frammenti di parole e associazioni inespresse. Solo se si tiene presente anche questa presenza della parola poetica, questa sua notturna lunare, si potrà comprendere tutto lo Schmidt.

Lifaschulen

Si tratta di colonne cilindriche alte circa 4 o 5 metri, due metri 1,52 metri circa, che hanno un doppio scopo: 1) si si attivano i manifesti, 2) servono a nascondere, nel loro interno, installazioni elettriche, di alimentazione o altri quadri elettrici della Società di Elettricità. Le Lifaschulen si trovano nel cuore dei quartieri in strade di grande traffico, nelle grandi città.

Il nome reale dell'elemento che si chiama Lifaschule è che vivano a Colonia, a metà del secolo passato, e in questa città vivono per la prima volta in Germania le Lifaschulen.

Io non ricordo, personalmente, di aver mai visto una Lifaschule nel suo interno si trovano un'edifica per quartieri, come descritte Schmidt nella sua FINE, ma può darsi benissimo che qui o là ce ne siano. Lo spazio interno è sufficientemente grande, e le Lifaschulen si trovano sempre in strade molto frequentate, e quindi sono il posto più adatto per vendere giornali.

Potrei immaginare, anche se per ragioni di sicurezza non dovrebbe essere permesso, che in una *Lebensstation* si possa ricevere tanto un'adica di giornali come un'installazione elettrica allo stesso tempo. È importante immaginare con precisione la *Lebensstation* in cui si trova l'abitato di Tina, poiché questo caplio è la chiave di volta di tutto il romanzo.

Poiché in quasi tutte le *Lebensstationen* si trovano installazioni elettriche, nella maggior parte risuona continuamente una specie di musica, come si sente, ma molto più piano, nei cantieri sottrati che si trovano negli appartamenti, o, molto più forte, nelle cassette dei trasformatori delle centrali elettriche. In verità, come quasi tutti i ragazzi, ho appoggiato l'orecchio alla parete di una *Lebensstation* e ho udito un misterioso ronzio. Che cos'era? «Forse un difensore, un alchimista in discesa?» Che qui si possa trovare la radice di un'associazione che in Schmidt è ricca di conseguenze, mi sembra tanto più probabile in quanto esiste un altro racconto di Schmidt intitolato *Zählerpreisung* (il conto del contatore) (nel *Tramander Heim* Loren — il *romanzo della zar* — del 1964) in cui il misterioso ronzio del contatore dà ancora lo spunto alla spiegazione della fantasia.

Quando Schmidt, in *TINA*, descrive la scena in diretta verso gli interni di un'altezza che è l'entrata della *Lebensstation*, la cosa, per il lettore tedesco dotato di fantasia, non è tanto assurda, come può sembrare a prima vista. «Affidarsi il ronzio leggero dell'ascensore si lascia una variazione finiosa, come di cuscino» — il lettore tedesco dice a se stesso correndo. Ah! ecco il ronzio e il ronzio che sono udito da bambino.

Reiner M. Gerhardt

Un giovane scrittore avanguardista poeta lirico, che più di dieci anni fa è morto giovanissimo e molto povero, erede a soli 26 anni. La sua vedova si occupa, a Berlino, della cura editoriale Reiner Gerhardt, e si può trovare tutti gli anni alla Fiera del Libro di Francoforte.

Il senso dell'allusione è il seguente. Si trova a un certo punto la parola *Schleierhütchen*, una frivola espressione tedesca moderna del «mondo amministrato», come si dice in Germania. Il narratore si interrompe dicendo «che parole!» — e vuol dire: Qualche imbarbarimento della lingua — e allora prega contro questo imbarbarimento, come verso un santo patrono. Reiner M. Gerhardt, affinché, dal ciclo linguistico intervenga per noi poveri. 109

dalla lingua (per un tedesco migliore), Rainer M. Gerhardt era un giovane molto puro, quindi molto adatto come interprete. Si deve anche sapere che l'interdizione « Che paroli! » appare anche in altre opere di Schmidt e non è altro che l'unica puntata verso una parola estrema.

Naturalmente, le parole di Rainer M. Gerhardt, non hanno niente a che fare con questo discorso. E' come se avesse scritto « Rainer M. Alka, prego per noi ».

Tilly e Giesenheim

Tilly è stato uno dei più importanti condottieri della Guerra dei Trent'anni, distrusse Magdeburgo nel 1631, la crudeltà più grande di quella guerra crudele, uccise nel 1632 danesi e inglesi, uccise, combatté dalla parte imperiale-cattolica, ed era originario del Basso — Giesenheim, per la precisione Kuchardt — un Giesenheim, era uno dei più abili generali prussiani nella lotta da lui praticata contro Napoleone, soprattutto dal 1807 al 1814. Per Schmidt questi particolari sono indifferenti, non vuol dire altro che « grandi ricordi di guerra sotto alle battaglie — nelle vite di Tilly e Giesenheim ». Ora dire che in Francia si dovrebbe Conte e Lomax, in Italia magari Maffreia e Coderi.

A la Manesse

Il « manoscritto di Manesse » è una famosa raccolta di canzoni dei trovatori dell'alto e del basso medioevo in Germania. La casa editrice di Zurigo « Cramer & Huber » ne ha fatto il suo simbolo e tutti gli anni pubblica volumi della sua « Bibliotheca Manesse », piccoli libriccini ben stampati in carta eccellente, pubblicando classici del secolo XVIII e XIX.

Qui per Schmidt, è semplicemente un'immagine di una bella edizione. I volumi sono piccoli, molto eleganti, stampati in finissima carta bianca, si trovano in tutte le librerie tedesche.

Klepper-Mantel

Un cappotto sportivo di materia plastica simile alla gomma, prodotto dalla fabbrica Klepper & Rutenhalm/Gen. (Klepper è il nome del proprietario, che ha inventato un battello piombato, il famoso « battello piombato Klepper »).

Il cappotto Klepper, conosciuto da chiunque ami, è usato da cacciatori, guardie forestali, pescatori, da gente che lavora all'aperto, e anche da membri della polizia criminale che vogliono « miscelarsi alla gente senza dare nell'occhio ». Della qual cosa, però, in Germania si si parla apertamente. (Durante la visita di De Gaulle si sono visti di nuovo molti signori vestiti con Klepper-Mantel — cioè, molti membri della polizia segreta).

Qui Schmidt menziona Rahm Hind, l'orpe dell'attempato ucraino, che, naturalmente, anacronisticamente portava un Klepper-Mantel in quanto cacciatore e pastore. (Insolite in Tiro appaiono anche, in continuazione rapporti veriti di Loden — per questi, come indumenti stereotipi, vale qualcosa di simile che per Klepper-Mantel).

Flitzbogen

L'arco nel quale si lanciavano frecce era una vecchia arma di cacciatori e guerrieri. Ebbene, si fanno piccoli archi per far girare i bombini, che sono chiamati Flitzbogen, ispirandosi al linguaggio infantile — dall'arco (Bogen) « uccisione » la freccia, Flitzan = volare velocemente, muoversi velocemente.

Qui Schmidt usa l'espressione familiare Flitzbogen per ironizzare su quest'oggetto adoperandolo anche per indicare l'arco usato dagli adulti, come quello di Odessa, che non era certo uno strumento innocuo.

Karl Gork e Johanna Spyri

Gork era un famoso scrittore del piccolo protestante (= cattolico poi) e nel cosiddetto periodo Biedermeier (1800-1830) scrisse un libro di Pensieri religiosi: Fahnblüher; Johanna Spyri è una scrittrice svizzera per l'infanzia, che scrisse una serie di libri su una comunità chiamata Heidi. Si può dire che dal 1880 al 1920 furono i più celebri libri in lingua tedesca ed ebbero moltissime ristampe, oggi sono considerati superati, ma vengono ancora pubblicati. Le storie su Heidi descrivono soprattutto la vita della gente semplice e povera dei paesi, che si guadagnava onestamente il pane con duro lavoro, dicendo: con tendenza paralizzante molto semplificata.

Schmidt intende dire: perfino i contadini così poveri e buoni, che sono la gioia di tutti i vecchi porroci, appaiono in un'ingenua affettuosa cristianità.

ai grandi narratori della seconda metà del XIX secolo, più o meno nella corrente Gottfried Keller, Theodor Storm, Wilhelm Raabe. Entrambi personaggi molto borghesi, ma Schmidt si riferisce alla loro occupazione anteriore, cioè di farmacisti, che si addiceva loro perfettamente: precisione e concisione e poietici, estrazione della realtà nel distinguere o nel descrivere nell'essenza di cosa reale. Ma con ciò non si esauriscono le qualità di Fustere e Knechtge.

Sauerländerische Cooperübersetzung

Schmidt nella prefazione che accompagna la sua traduzione di *Cooper'sche Werke* Fustere Cooper dice delle due precedenti grandi traduzioni di Cooper in tedesco:

«A. La più antica edizione è quella della casa editrice Sauerländer di Francoforte, del 1838 e stato tradotta più volte, sotto la direzione dell'onorevole Chr. Aug. Fustere (trad. la mia TINA)».

Eberhard Schlotter, E.S.

Il padre Eberhard Schlotter amico di Schmidt, firma i suoi quadri e le sue incisioni con E.S. — questa sigla che apponendo Schmidt, in questo caso, al nome del pittore. Così come si potrebbe dire Vincent van Gogh, «vincent», poiché van Gogh firmava solamente col suo nome, e.s. ha fatto molti ritratti a olio di Schmidt e anche in litografia.

Triasperiodische

È semplicemente una parola composta da tre termini derivanti da periodi geologici: «Trias» (triastro) «Jura» (giurassiano) e «Kreide» (cretaceo) — Schmidt vuole alludere «a età geologiche finite, simili alle età passate, per esempio trias, jurasiano e cretaceo. La Germania Unghera è prevalentemente costituita di rocce di questo periodo — il Giura franco-tirolense lo spinge già col suo proprio nome. Schmidt avrebbe potuto citare ugualmente altre età geologiche: carbonifero, siluriano e permiano, ecc. Dovrei solo avere un bel punto ed indicare genericamente tre geologiche.

La stella del mattino

Wie schön leuchtet der Morgenstern — è l'inizio di uno dei più belli e più famosi vecchi canti religiosi protestanti. L'autore è Phillip Nicolai, 1556-1608, nato a Herdecke/Ruhr (nei pressi di Essen).

Nelle lotte religiose della fine del XVI secolo, Nicolai fu scacciato da Herdecke dai cattolici, e per breve tempo predicò nella comunità luterana clandestina di Colonia, poi divenne predicatore di corte ed educatore presso il conte Zu Waldeck, un feudatario indipendente, i cui domini a Menteringhausen erano protestanti. Questa piccola regione si trova a nord di Kassel.

Il canto *Wie schön leuchtet der Morgenstern* fu dedicato dal precettore al suo allievo, il giovane Conte Wilhelm Ernst Zu Waldeck. Il canto ha solo sette versi (dal testo di Schmidt si potrebbe dedurre che ne avesse di più, poiché parla dei « primi sette versi », ma dalla Biblioteca di Studi del Seminario Protestante per Predicatori di Essen, ho saputo che non è così), e le lettere iniziali di questi sette versi suonano come segue:

1. — Wie schön leuchtet der Morgenstern...
2. — Ei meine Perle, du werthe Kron...
3. — Geuss sehr tief in mein Herz hinein...
4. — Von Gott kommt mir ein Freudenlicht...
5. — Herr Gott Vater, mein starker Held...
6. — Zu unserm Gott mit Saitenklang...
7. — Wie bin ich doch so herzlich froh...

- (1. — Come splende la stella del mattino...; 2. — Oh perla mia, tu cara corona...; 3. — Versa nel più profondo del mio cuore...; 4. — Da Dio mi viene una luce di gioia...; 5. — Signore Dio padre, mio forte eroe...; 6. — Al nostro Dio con suono di arpe...; 7. — Come sono profondamente esultante...).

Da ciò, come acrostico, deriva: W.E.G.V.H.Z.W. = Wilhelm Ernst Graf Von Herr Zu Waldeck.

Si potrà obiettare che, naturalmente, pochi lettori di Tina saranno al corrente di ciò; Schmidt distribuisce tali cognizioni in modo casuale lungo il corso della narrazione, chi vuole può servirsene.

Nel contesto dell'opera Schmidt vuole dire quanto segue: perfino un acrostico molto remoto, come questa citazione del nome del giovane conte nelle lettere iniziali dei versi, che a

loro volte sono solo le lettere iniziali del suo nome, fa sì che il proprietario del nome non possa più entrare nel nulla! (Cioè: finché esisterà un esemplare stampato del canto) — e ciò sarà ancora molto a lungo, poiché il canto figura in centinaia di migliaia di libri di canti protestanti — compositori come Bach e Reger hanno usato questa famosa canzone nelle loro composizioni, che saranno anch'esse stampate e rappresentate ancora per lungo tempo. Per la comprensione di tutto ciò dirò ancora: qui, non si tratta dell'autore della poesia, Nicolai, che naturalmente nemmeno lui potrà morire finché vive la sua poesia, ma del conte Ernst Wilhelm zu Waldeck, che nella poesia è « citato » solamente attraverso l'acrostico.

Ancora qualcosa riguardo alla punteggiatura di Schmidt. Quando Schmidt, nel testo, mette la cosiddetta « e commerciale » = & invece di e, quando mette il numero 1 invece dell'articolo indeterminativo un, questa grafia dovrebbe essere conservata. Schmidt mette il numero invece dell'articolo indeterminativo, quando vuole sottolineare la singolarità numerica del caso particolare (in tedesco ciò di solito non si usa, si tratta di una particolarità di Schmidt); allo stesso modo mette il segno & quando due concetti devono acquistare una connessione molto stretta, come di gemelli, così come è il caso di nomi di ditte commerciali: Müller & Meier, Ungaretti & Benedetti.

Ultima considerazione. Non a caso Tina si trova alla fine del volume Dya Na Sore. Tutto questo libro è composto da dialoghi nella maggior parte scritti per la radio, che senza eccezioni hanno reminiscenze di storia della letteratura (più che reminiscenze si tratta di ravvivamenti).

L'opera che conclude il libro, Tina, con la sua leggenda rappresenta il completo capovolgimento di questi tentativi: i ravvivamenti — forse i morti non li gradiscono poiché impediscono loro di entrare nel nulla.

Credo che si possa rendere giustizia al significato di questa opera soltanto se la si considera in questo contesto. Da una parte un omaggio al significato, la forza dell'opera letteraria: l'opera è la parte migliore dello scrittore; non la morte corporale, bensì il perdurare o lo sparire dell'opera decide sulla sua vera esistenza. Dall'altra la negazione di questa posizione, indubbiamente forte, (e con ciò, ironicamente, dell'operato stesso di Schmidt) per mezzo dell'aspirazione dei defunti a liberarsi del peso del ricordo della loro opera. Si può esprimere in modo più bello l'essenza e i limiti di una cosa?



Le lettere del Cucciolo di Vladimir Majakovski a Lili Brik



Con Vladimir Majakovski ho vissuto quindici anni, dal 1915 fino alla sua morte.

Egli mi scriveva anche quando ci separavamo per un periodo di breve tempo...

...Nelle lettere e nei telegrammi che mi inviava, Vladimir Vladimirovic si firmava «cucciolo». La maggior parte delle lettere contengono alla fine un disegno, con cui egli raffigurava se stesso come un cane, e me, a volte, come una gatta: erano questi i nostri nomignoli «casa-linghi»...

...Quasi in ogni lettera viene ricordato O.M. Brik. Osip Maksimovic è stato il mio primo marito. Lo conobbi a tredici anni. Eravamo nel 1905. Al ginnasio, dove io studiavo, egli dirigeva il circolo di economia politica. Ci sposammo nel 1912. Quando gli dissi che io e Majakovski eravamo innamorati uno dell'altro, decidemmo insieme che non ci saremmo separati mai. A quel tempo Majakovski e Brik erano già grandi amici, legati dagli stessi interessi ideali e dal comune lavoro letterario. Avvenne così che trascorremmo la nostra vita spiritualmente e, in gran parte territorialmente, insieme.

Sono passati tanti anni da quando sono state scritte queste lettere! Molto è stato dimenticato: uomini, avvenimenti, date...

Lili Brik



(Mosca, metà febbraio 1917)

Cara, cara Lili!
Caro, caro Osik!

« Dove sei, amata,
dove, rispondi ».

Avendo riversato tutto il dolore del mio giovane cuore nell'epigrafe, passo ai fatti.

Mosca, come suol dirsi, è un frutto succoso e maturo, che io, Dodia (1) e Kamenski (2) cogliamo fervidamente. Luogo principale della raccolta: il « Caffè dei poeti » (3).

(1) Dodia - Da via Burluk.

(2) Kamenski (più avanti Vassia) - il poeta V.V. Kamenskij.

(3) Il « Caffè dei poeti » era stato organizzato da Burluk e da Kamenskij nell'autunno 1917. Esistette fin o all'aprile 1918.

Per ora il caffè è un'istituzione gradevole e allegra (ricorda per l'allegria il « Cane » (4) dei primi tempi!). Strabocca di gente. Per terra c'è segatura. Sul palcoscenico ci siamo noi (ora io solo — Dodia e Vasia sono partiti fino a Natale. Il che è peggio). Mandiamo il pubblico al diavolo. Ci spartiamo i denari a mezzanotte. Questo è tutto.

Il futurismo è in grande favore.

Un mucchio d'interventi. A Natale ci sarà « L'albero dei futuristi ». Poi l'« Elezione dei tre trionfatori della poesia ». Sto trattando per leggere l'« Uomo » al Politecnico (5).

Confermate tutto (6).

Un'infinità di cose divertenti, ma, purtroppo, mimiche, dato che i personaggi non parlano. Figuratevi, ad esempio, Vizozki, Maranez e Sciatilov (7) (le banche sono chiuse!) che ascoltano con la più grande attenzione Dodia che recita « Egli amava terribilmente le mosche dal sedere ben grasso ».

Milioni di uomini nuovi. Ressa e spensieratezza. Circondato dalle materne premure di Liova, il Fondo del Sud cresce dolcemente e senza scosse. Ma per il sud è ancora difficile (8).

Come va la stanza di Lilia, l'ASIS, l'Accademia e tutte le altre cose importanti? Ho letto in « Novaia Giza » la lettera molto dignitosa di Osip (9).

Vorrei riceverne una così anch'io.

Il mio indirizzo: Mosca, Petrovka, Saltykovski per. « San Remo », stanza n. 2. V.V. Majakovski.

Andrò spesso ad affacciarmi sulla strada e, triste, proteggendomi con la mano smagrita dai raggi obliqui del sole cadente, guarderò lontano se vedrò ap-

(4) Il « Cane » andagio » - una botte artistica a Pietrogrado. Majakovski vi aveva preso parte negli anni 1912-1915.

(5) Il poema « Uomo » venne declamato al museo Politecnico il 2 (15) febbraio 1918.

(6) Così si esprimeva la dama scrittrice nel racconto di A. Vercenko « Gli inguaribili ».

(7) Noti commercianti moscoviti.

(8) Volendo partire a riposarsi nel sud, Majakovski metteva a da parte i denari, che confidava a L. Griknug.

(9) La lettera di Osip Brik apparve sulla « Novaia Giza » il 5 (18) dicembre 1917 in seguito alla sua elezione a consigliere municipale di Pietrogrado. Sottolineando il suo disaccordo col « programma culturale dei bolscevichi », come è stato espresso dall'attività delle di

parire fra nuvole di polvere la nota figura del postino. Non riducetemi a questo!

Bacio Lilinka.
Bacio Oska.

Vostro Volodia

Le mie ovazioni a Pasia e Sciura (10).
Saluti a Polia e Niuscia (11).

(Mosca, Aprile 1918)

Cara, ma poco gentile con me, Lilik!

Perché non mi scrivi neanche una parola? Ti ho spedito tre lettere, e in risposta neppure un rigo.

Possibile che 600 verste siano così grande cosa?

Questo non deve essere, bambina. Non e da te!

Scrivi, ti prego! Ogni mattina mi alzo triste: « Che fa Lilia? ».

Non dimenticare che all'infuori di te, niente mi è necessario e m'interessa. Ti amo.

Mi salvo col cinema (12). Ci metto troppo zelo.

Gli occhi bruciano come dannati.

Il prossimo lunedì sarò operato. Mi tagliano la gola e il naso.

Quando (se!) mi vedrai, sarò tutto pulito e rimesso a nuovo. Come una locomotiva che esce dal deposito!

I cinematografari dicono che per loro sono un attore straordinario. Mi allettano con discorsi, gloria e quattrini.

Se continuerai a non scrivermi, sarà chiaro che per te sono morto e comincerò

rezioni delle organizzazioni culturali - educative », egli di chiarava nello stesso tempo di ritenere « un delitto verso la cultura e verso il popolo ogni sabotaggio, ogni rifiuto a un attivo lavoro culturale ».

(10) Fascia e Sciura - ballerine, amiche del Brik e di Majakovski.

(11) Polia e Niuscia - donne di servizio.

(12) Si tratta, e evidentemente, del film « La signorina e il malandrino » che Majakovski ha interpretato dopo il film « Nato non per il denaro ».

a provvedermi di tomba e di vermi. Scrivi dunque!

Tuo Volodia

Baci a Osip!

(13) Il biglietto è del periodo delle ultime prove del « Mistero buffo ». La prima ebbe luogo il 7 novembre 1918.

(Pietrogrado, Ottobre 1918)

Cara e malvagia Lilionoczek!

(Malvagia è da parte di Oska perché sei in ritardo).

Oska è al Consiglio e io in teatro (13). *Vieni assolutamente.* Sembra che le prove comincino alle 9. In teatro è un vero (...) non c'è neppure (...).

Ti bacciamo.

Tuo



P.S. Oska ed io per le feste non ci guasteremo poiché, grazie alla carne salata, siamo salati sino alle ossa.

(Mosca, 26 ottobre 1921)

Mia cara, mia diletta,
mia amata, mia adorata Lifik!

Approfitto della venuta di Vinokurov per scriverti una vera lettera. Ho desiderio, ho nostalgia di te — ma tanta — che non so trovar pace (oggi particolarmente!) e penso solo a te. Non vado da nessuna parte, gironzolo da un angolo all'altro, guardo nel tuo armadio vuoto, niente può essere più triste della vita senza te. Non dimenticarmi, per dio, io ti amo un milione di volte più di tutti gli altri presi insieme. Non m'interessa vedere nessuno,

[illegible]

Two



Se non mi scrivi nulla *di te*, io diventerò matto.

Non dimenticarvi. Amami.

(Mosca, 22 novembre 1921)

Cara Lilek, diletta Lilek, meravigliosa Lilek, amata Lilek (non ti ha stancata il mio «ripetermi»?).

Sento molto la tua mancanza, ti amo molto e ti aspetto molto.

Cominciamo a ricevere le tue lettere. L'ultima (dove c'era «al cane», a Osip e Annushka) è tanto cara che la porto sempre con me.

Ieri ha telefonato Basias, che è arrivato da Riga, e mi ha chiesto di andare a ritirare da lui i libri e il pacco. Sono corso a casa sua tre volte, come un pazzo, ma non l'ho mai trovato. Ora farò ancora una scappata. Sembra che oggi riceverò anche il tuo vecchio pacco: loro sono già arrivati da Riga, ma non hanno ancora avuto il tempo di sistemare le cose.

Vivo come sempre. Ho scritto una aghitka (14) per il Glavprolitprosvet in quattro atti!

La metterà in scena Foregger.

(14) Aghitka - d
efinitione in g
ergo di un'op
ra di agitazione
e. Majakovski
aveva scritto u
n lavoro teatral
le in versi «L'
impresa corag
giosa di ieri (C
osa abbiamo
fatto con le se
mente prese ai
contadini. Res
oconto teatral
e)».

Ho paura di non riuscire per il tuo arrivo a scrivere i versi per te (15). Mi prodigo terribilmente.

Ora io non ti amo, ti adoro.

Una volta mi sembrava (quando le lettere non arrivavano) che ti fossi allontanata da me. Ma dopo le ultime lettere sono rifiorito. Sono meravigliosamente disposto verso di te. Scrivi. Ti bacio 10.000.000 volte.

Ti amo e ti aspetto.

Tuo

(15) E' di quest
o periodo l'iniz
io del poema «
Amo». Esso fu
terminato per l
'arrivo di Lili
Brik nella pri
ma metà di fe
bbraio.

(Mosca, fine dicembre 1922) (16)

Lilik,

Vedo che la tua decisione è ferma. So che il mio insistere ti è doloroso. Ma, Lilik, è troppo terribile quello che mi è successo oggi, perché io non mi afferri all'ultima pagliuzza, a questa lettera.

Così male non mi sono sentito mai - forse sono veramente cresciuto troppo. Prima quando tu mi cacciavi credevo in un nuovo incontro. Oggi sento che mi hanno completamente strappato dalla vita, che non ci sarà più nulla, mai. Senza di te non c'è vita. L'ho sempre detto, l'ho sempre saputo. Ora questo lo sento, lo sento con tutto il mio essere. Tutto, tutto ciò cui pensavo con gioia, ora non ha più nessun valore, mi ripugna.

Io non minaccio, non ti estorco il perdono. E non mi farò niente, niente: mi fa troppo paura il pensiero della mamma e di Liuda. Anche questa è maturità sentimentale. Non posso prometterti nulla. So che non c'è promessa a cui tu crederesti.

(16) Alla fine de
i dicembre 192
2, dopo il ritor
no da un viaggi
io all'estero, fr
a Lili Brik e M
ajakovski nac
que un dissens
o, per cui alla
fine essi decis
ero d'accordo
di separarsi pe
r due mesi. Er
ano alla base d
i questo dissens
o q. stioni d
i comportame
nto e di rappor
ti quotidiani m
olto difficili e
dolorose da ris
olvervi in quel
tempo. Majako
vski trascorse
esattamente d
ue mesi — dal
28 dicembre al

So che non esiste modo di vederti, di riconciliarsi, che non ti costringa a soffrire.

E tuttavia non sono in condizione di poter non scriverti, di chiederti perdono per tutto.

Se ti è stato difficile prendere questa decisione, se l'hai fatto contro te stessa, se vuoi provare un'ultima volta, perdona e rispondi.

Ma anche se non risponderai, sei tu il mio solo pensiero. Come ti ho amata sette anni fa, ti amo in questo momento. Qualunque cosa tu voglia, tu ordini, la fa-

28 febbraio — i
n « reclusione
volontaria » ne
lla sua stanza
del Lubjanski
proezd, senza i
ncontrare quas
i nessuno e ur
cendo di casa s
olo per necessi
tà. In questi m
esi egli scrisse
il poema « Di q
uesto » — « da m
otivi personali
sul vivere insi
emes.



Majskowski e i suoi amici: riconoscibili a sinistra Elsa Triolet, Lili e Osip Brik, Pasternak, Sklovski (1925)

rò immediatamente, la farò con entusiasmo. Com'è terribile separarsi, se sai che ami e che tu stesso sei colpevole della separazione.

Sono seduto a un caffè e piango. Le commesse ridono di me. E' terribile pensare che tutta la mia vita sarà così.

Scrivo soltanto di me, non di te, mi è terribile pensare che tu possa essere calma e che ogni secondo che passa tu sei sempre più lontana, più lontana da me, e che ancora qualche minuto e io sarò dimenticato del tutto.

Se questa lettera ti farà sentire qualcosa d'altro che non sia dolore e disgusto, rispondi, in nome di cristo, rispondi subito, io corro a casa, aspetterò.

Se no il dolore sarà terribile, terribile.

Ti bacio. Sono tutto tuo
IO

Ora sono le 10, se prima delle 11 non risponderai saprò che l'attesa sarà inutile.

(Mosca. Inizio di gennaio 1923)

Lilik,

ti scrivo ora perché in presenza di Kolia non potevo risponderti. Devo riscriverti subito, perché la mia gioia non mi faccia poi non capire più nulla.

La tua lettera mi dà speranze su cui in nessun caso ho il coraggio di fare, né voglio fare, affidamento, poiché ogni calcolo, costruito sul tuo vecchio atteggiamento verso di me, è sbagliato. Un tuo nuovo atteggiamento potrà crearsi soltanto dopo che mi avrai conosciuto come sono adesso.

Anche le brevi lettere che ti scrivo non devono e non possono essere prese in considerazione da te poiché io devo e posso avere una qualsiasi decisione sulla nostra vita (se tale vita ci sarà) solo il 28. Questo è assolutamente giusto, poiché se avessi il diritto e la possibilità di decidere qualcosa di definitivo sulla vita in questo stesso istante, se potessi ai tuoi occhi garantire la giustezza, tu me lo chiederesti oggi e oggi stesso mi daresti una risposta. E fra un minuto sarei già un uomo felice. Se in me questo pensiero cadesse, perdere ogni forza e ogni fede nella necessità di sopportare tutto il mio orrore.

Mi sono aggrappato alla tua lettera con infantile furia lirica.

Ma tu devi sapere che il 28 conoscerai un uomo assolutamente nuovo per te. Tutto quello che ci sarà fra te e lui comincerà a formarsi non per le passate letture, ma per le azioni che cominceranno il 28 febbraio, per gli « atti » tuoi e suoi.

Ho il dovere di scriverti questa lettera perché in questo istante ho uno choc nervoso come non ne ho avuti da quando ci siamo lasciati.

Tu capisci quale amore per te, quale sentimento verso di me detta questa lettera.

Se non ti spaventa una passeggiata un poco rischiosa con un uomo di cui tu prima solo per sentito dire sapevi che era un giovane abbastanza allegro e piacevole, scrivi, scrivi subito.

Ti prego e aspetto. Aspetto che scenda Annushka, in basso. Non posso non ricevere una tua risposta. Tu rispondimi come ad un amico noioso che cerca di « metterti in guardia » da una pericolosa amicizia: « andate al diavolo, non è affar vostro: mi piace così! ».

Mi hai permesso di scriverti quando ne avessi molto bisogno; ora il molto è arrivato.

Puoi pensare; perché scrive queste cose, è già tutto chiaro. Se ti sembra così, bene. Scusami se ti scrivo oggi, mentre hai gente a casa, non voglio che in questa lettera ci sia qualcosa dettato dai nervi, di artificioso. Domani sarebbe così. Questa è la lettera più seria della mia vita. Non è neanche una lettera, è: «esistenza».

Tutto intero bacio il tuo solo mignolo.

Steen (17)

Il prossimo biglietto ti sarà scritto da un giovanotto soltanto il 27.

Mosca. Prigione di Reading (18) 19-1-1923

Amato, diletto sole mio, Lilionok.

Forse (bello, se fosse vero!) quello sciocco di Leva (19) ti ha afflitto ieri con i miei nervi. Sta allegra! Lo sarò anch'io. Sono sciocchezze, cose da nulla. Ho saputo oggi che ti sei accigliata un poco. Non farlo, Lilik!

Certo, capisci, che senza di te un uomo istruito non può vivere. Se però questo uomo ha una minuscola speranzuccia di vederti, allora è molto allegro. Sarò felice di regalarti un giocattolo dieci volte più grande, se tu poi sorriderai. Posseggo cinque tuoi pezzetti di carta, li amo terribilmente, solo uno mi affligge, l'ultimo — c'è soltanto «Volosik, grazie», mentre negli altri c'è il seguito — quelli sono i miei preferiti.

(17) Steen è una parola che non esiste in russo. Si può considerare la riduzione del leninismo russo *stecenók* (cagnolino), evidentemente russificato dal francese, oppure come la trascrizione imperfetta in russo del francese *chien*.

(18) Così chiamata Majakovsk i la sua «reclusione» volontaria. Il primo capitolo del poema «Di questo», su cui egli lavorava a quel tempo, porta il nome dell'opera scritta da Oscar Wilde in prigione, «Ballata della prigione di Reading».

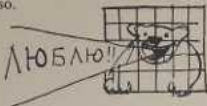
(19) L.A. Grink rug.

Tu non arrabbiarti troppo per le mie stupide lettere. Se ti arrabbi — fai male — esse sono tutte le mie feste.

Vado in giro con te, scrivo con te, dormo col tuo nomignolo di gatta e tutto il resto.

Ti bacio, se non hai paura di essere sbranata da un cane furioso.

Il tuo
alias Oscar Wilde,
alias il prigioniero
di Chillon (20),
alias:



Siedo — dietro una grata in prigione — magro (sono io magro, ma quando occorrerà, sarò grasso per te).

Cara, ricordati di me. Bacia Kliöst (21). Digli di non arrampicarsi, io non mi arrampico!

(20) « Il prigioniero di Chillon », poema di Byron.
(21) Majakovsk i aveva mandati a Lili Brik degli uccelli in gabbia, perché l'ora ricordassero a lei. Kliöst è il nome russo del crociere, piccolo uccello del bosco dal becco molto arcuato.

(Mosca. Fine febbraio 1923)

Lisicka Micia.

Posso mandarti il biglietto solo il 28 (22) (li rilasciano soltanto il giorno della partenza) non più tardi delle tre meno cinque (cercherò di essere puntuale) perché alle tre scade il termine (23) e stare ancora fermi al semaforo è molto triste...

Mi sembra sempre che tu saresti contenta di non vedermi più.

Dai, facciamo che questo non sia vero. Bacio la Micia e gli uccellini.

(22) Avevano convenuto, dopo i due mesi di separazione, di partire per qualche giorno per Pietrogrado.

(23) Il termine della separazione scadeva il 28 febbraio alle tre del pomeriggio.



Tuo

(Kharkov, 15 gennaio 1924)

Caro, accecante,
mio sole Lisik.

Ho una terribile nostalgia di te!!

Sono arrivato a Kharkov ieri e fra una
ora parto di nuovo per Kiev (24).

Non dico che il viaggio sia stato troppo
comodo. Ieri mi sono trovato sul collo una
bestia, che mi ha pizzicato. La bestia l'ho
ammazzata, ma adesso conto i giorni che
passano. E tu, per favore, non abbandona-
rmi, se la bestia era velenosa!

Finisco di scrivere dal treno. A quanto
sembra non sarà possibile andare a Ro-
stov: tutti gli edifici sono occupati dai
congressi dei Soviet.

A Kharkov era pieno, ma con qualche
posto libero nei palchi, invece a Kiev c'era
una tale babilonia che ci sono stati per-
sino due feriti. Coi libri non si combinerà
nulla, poiché non resto in nessuna città
più di mezza giornata (25).

Questa è la mia vita.

A Kharkov sono andato a trovare i
Karelin, una vita di un grigiore ecceziona-
le, però hanno una gatta che dà la zampina.
Accarezzo tutti i cani e i gatti che in-
contro. Nell'albergo a Kiev c'è una grossa
gatta rossa con macchiette bianche.

Forse tornerò prima del previsto.

Ti bacio dappertutto.

Il tuo Amerigo Vespucci, Sven Hedin
e consimile viaggiatore

(24) Il 12, 13 e 14
gennaio a Ki-
ev e il 14 genn-
aio a Kharkov
Majakovski pr-
ese parte a del-
le serate letter-
arie.

(25) Evidentem-
ente, Majakov-
ski voleva pro-
porre a qualch-
e casa editrice
di Kharkov o
di Kiev una ra-
ccolta dei suoi
versi.





Disegni
originali
del pittore

Josef Čapek

Un caso giudiziario

Sottoracconto

di *Karel Čapek*

ritrovato fra le sue
carte impubblicate
dopo la sua morte



Karel Čapek, li chiamava « sottoracconti », questi scritti brevi, fulminanti, ritrovati fra le sue carte dopo la morte e ancora sconosciuti fra noi. Una definizione, questa di Čapek, che non cede al gusto del neo-generismo oggi così facile (e segno di una vergogna intellettuale, di una falsa coscienza del « lavoro artistico » che può inquietare), ma tende a una ricerca di nuove dimensioni della « narrativa ». L'autore de « I racconti tormentosi », de « La guerra delle salamandre », di « Krakatit » e di « RUR », l'arguto narratore-commediografo cecoslovacco che coniò la parola « robot », è ben conosciuto in Italia, ma solo per aspetti parziali della sua inesauritiva personalità. Con questo « sottoracconto » segreto, vogliamo

anticipare altre rivelazioni capekiane. Pensiamo che ne valga la pena, la piacevole pena della ricerca.



...ecco: imbocco la curva a ottanta all'ora. Penso di trovare la strada libera. Che stupidaggine. Tuttavia premo più leggermente il pedale del gas, punto sulla curva e, vedo... che cosa? un corteo che attraversa la strada: un funerale. Come una freccia nera verso la porta di un cimitero. Freno. Io freno e, gente mia, che cos'è questo sbandamento? Le ruote con i copertoni vecchi? Non si è mai saputo. Tutto il mondo sbando. Io lo ricordo benissimo soltanto i quattro giovani che portavano la cassa con il morto: la mollarono di colpo e come fulmini umani si gettarono nel fossato. Poi un tuffo, e la mia automobiletta, sculettando, regala una sventola alla cassa abbandonata in mezzo alla strada e la spedisce, al di sopra del fosso, nel bel mezzo di un orto. Esco dalla macchina, mi guardo attorno e, Gesù nostro, se oltre alla cassa avessi investito anche il prete e i parenti del cadavere, che bella storia ne avrei avuto. Niente, invece. Non era successo proprio niente. Su un lato della carrozzabile, il chierichetto col crocifisso; sull'altro il prete e i parenti, sbigottiti, immobili statue di cera. Il prete, tremolante ancora, mi balbetta:

— Ma voi, voi non avete rispetto neppure per i morti?

Io? Io, per quanto mi riguardava, ero contento, intanto, perché non avevo ammazzato nessun vivo. E non era poco. Poi, la gente del funerale aveva ripreso animo. Alcuni guardarono curiosi verso di me, altri si affrettarono attorno alla cassa, ormai aperta e sgangherata, con il morto dentro. « Aiutano il morto — pensai — fa parte dell'istinto ».

Poi tornarono indietro, gridando, spaventati. Per Dio! Da quel mucchio di legna fracassata si stava levando il cadavere, un uomo vivo, più vivo, agitando le braccia e sollevandosi, come per sedersi.

— Cos'è? — sbraitava — Ma cos'è successo?

Gli corsi accanto.

— Nonno — gli dissi — ancora un po' e vi avrebbero sepolto.

E lo aiutai a tirarsi fuori dai rottami, mentre lui mi guardava sbalordito, sbattendo le palpebre.

— Cos'è stato? — continuava a dire — Cosa?

Ma non poteva alzarsi. Forse — pensai — si è fratturato le caviglie o qualche altra cosa per via di quel cascatone.

Comunque voglio farvela breve. Caricai il nonno e il prete sulla mia auto malandata e li portai nella « casa del lutto », seguito dai parenti e dal chierichetto con la croce. Anche la banda. Ma silenziosamente. Neppure una nota, perché i suonatori erano certo presi dal dubbio circa il pagamento del compenso.

Dissi:

— La cassa, la pago io e anche il dottore per il nonno. State tranquilli. Del resto — aggiunsi — dovrete ringraziarmi per non aver sepolto un vivo.

E me ne andai, contento, in verità, di com'era andata, dato che tutto era finito per il meglio.

Già... Però ora adesso è ricominciato tutto.

Primo: il sindaco del villaggio mi ha scritto una lettera cortese: la famiglia di quel morto presunto, Antonio Bartos, pensionato delle ferrovie, è poverissima, priva di mezzi; per seppellire decorosamente il bravo nonno si è indebitata e ha speso anche gli ultimissimi risparmi che aveva. Ora che il vecchio è risuscitato a causa della mia imprudente corsa automobilistica, deve pensare alla prossima morte del nonno, cioè a quando dovrà provvedere per la seconda volta al funerale, alla sepoltura. La famiglia non potrà più affrontare quelle spese. Proprio non può. Quindi io dovrei doverosamente pagare le spese del funerale interrotto, compresi prete, banda, becchino e banchetto funebre. Logico?

Secondo: mi arriva la lettera di un avvocato. A nome del nonno: Antonin Bartos, pensionato delle ferrovie, chiede un indennizzo per i danni arrecati al suo abbigliamento funebre, un altro per la frattura delle caviglie e 5000 Korone « una tantum » per l'incidente subito per colpa mia.

Tutto cominciava a diventare piuttosto esagerato, no?

E adesso ecco una nuova lettera, sempre dell'avvocato del nonno: lui, il povero vecchio, godeva di una pensione delle ferrovie e, logicamente, quando il Signore l'aveva chiamato a sé, per errore temporaneo, gliela avevano tolta. Ora quelli delle Poste non vogliono saperne di ricominciare a pagargliela perché hanno ricevuto il certificato della sua morte dal medico comunale. Quindi devo sapere che il nonno mi farà causa perché io gli paghi un vitalizio in sostituzione della pensione che gli ho fatto perdere. Inoltre debbo ricordare che, dal momento della sua non richiesta resurrezione, il nonno si è ammalato, e perciò devono nutrirlo con cibi speciali, sostanziosi e costosi. L'ho reso invalido, ecco. Da quando è resuscitato tutti dicono che non è più lui e che non è più utile a niente. E il nonno continua a dire a tutti:

— Era già tutto finito e, invece, adesso debbo pensare a morire un'altra volta! Questo, qualcuno me lo deve pagare! Lo trascinerò davanti ai tribunali superiori, se occorre! Ridurre così un povero vecchio! E' come avere pugnalo un uomo! Come un assassinio! — Ecc. ecc.

Ora, la cosa più grave per me è che, allora, non avevo ancora pagato l'assicurazione per la macchina; è quindi chiaro che la società assicuratrice non paga una corona.

Perciò, non so...

Cosa pensate: sarò costretto a pagare il nonno?

Traduzione di Soldanella Dandova



Per la prima volta in Italia
l'edizione integrale di

SCORPION e FELIX

Romanzo umoristico



KARL MARX

Il diciottenne Marx scrisse liriche romantiche e amorose all'inizio e alla fine del suo primo semestre berlinese (1836-37). Intanto ci furono gli studi di diritto, gli interessi di filosofia, letteratura, arte; la lontananza da Jenny, il troppo impegno, la dispersione intellettuale, il confronto tra i propri programmi mutevoli e quelli paterni. Prima che questa classica sindrome matricolare trovasse sfogo tra le notevoli possibilità culturali offerte da quella specie di Atene in pectore che era la Berlino di allora, ci furono alcuni momenti critici: il fidanzamento contrastato, il collasso nervoso, il notissimo rendiconto del 10 novembre 1837, diretto al padre poco prima della sua morte. In esso Marx parla anche delle sue recenti e ultime prove letterarie: « Alla fine del semestre ho cercato di nuovo danze di Muse e musica satirica, e già in quest'ultimo quaderno, che vi ho mandato, l'idealismo si fa strada attraverso un umorismo forzato (*Scorpione e Felice*), un dramma fantastico (*Oulanem*), finché da ultimo si rovescia del tutto e trapassa in una pura arte della forma, per lo più senza oggetti entusiasmanti, senza una linea ideale esaltante ».

L'effusione sentimentale delle liriche e la costruzione astrusa del dramma (di cui Marx scrisse solo il primo atto) seguono, ognuno a suo modo, percorsi obbligati e quindi modelli correnti, neppure tra i migliori dell'epoca. Nell'abbozzo di romanzo, l'umorismo forzato si rivela una risorsa più adatta per un giovane tormentato ma fornito di quella volontà e di quella tensione intellettuale.

Gli studiosi di Marx hanno avuto il buon senso di non cercare qui promesse, anticipazioni, o errori giovanili da superare. Anche per il resto, non c'è bisogno di molte annotazioni biografiche o filologiche. I riferimenti a circostanze e persone precise sono espliciti; le tirate contro il filisteismo berlinese, contro la scuola storica del diritto, contro i grammatici pedanti, potrebbero averle scritte altri. Nella preferenza letteraria, balena qui per un istante il talento di un narratore che, se cita E. T. A. Hoffmann (cap. 42), sembra propenso a risalire a L. Sterne. Ma l'idea del romanzo fu subito dimenticata, Marx passò ad altri interessi.

Fausto Codino

I frammenti di « *Scorpion und Felix* » sono stati pubblicati in: K. Marx, F. Engels, *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, I, 2, Berlin, 1929, pagg. 76-89.

LIBRO PRIMO

CAPITOLO 10

In questo capitolo, come abbiamo promesso nel capitolo precedente, segue la dimostrazione che detta somma di 25 talleri appartiene personalmente al buon Dio.

Questi talleri sono senza padrone! Di sublime pensiero, non li possiede nessun potere umano, bensì il potere divino, che aleggia sulle nuvole e comprende tutto l'universo, quindi anche i detti 25 talleri; esso sfiora con le sue ali — intessute di giorno e di notte, di sole e di stelle, di montagne gigantesche e di sconfinite distese di sabbia — che risuonano come organi, come lo scrosciare della cascata, là dove la mano dell'essere terrestre non giunge, quindi anche i suddetti 25 talleri, e... ma non posso proseguire, il mio più profondo intimo è agitato, guardo l'universo e dentro di me e anche i suddetti 25 talleri, quale materia di riflessione è in queste tre parole: la loro posizione è l'infinito, suonano come accordi angelici, ricordano il giudizio universale e il fisco, poiché... era Greta, la cuoca, che Scorpione, eccitato dai racconti del suo amico Felice, trascinato dalla sua fiammeggiante melodia, sopraffatto dal suo fresco sentimento giovanile, strinse al suo cuore, intuendo in lei una fata.

Da ciò deduco che le fate hanno la barba, poiché Maddalena Greta, non la Maddalena pentita, faceva sfoggio, al pari di un onorato guerriero, di barba e baffi, e la morbida barba si avvicinava, arricciandosi, al ben formato mento che, a guisa di roccia emergente in un mare solitario 135

che gli uomini scorgono solo da lontano, sporgeva dalla piaſta zuppiera del viso, gigantesco e hieramente conscio della sua imponenza, fendendo l'aria, commovendo gli dei, e impressionando gli uomini.

La dea della fantasia sembrava aver sognato una bellezza barbata ed essersi persa nei meandri del suo ampio volto, e quando si svegliò era Greta stessa che aveva sognato, un sogno terribile: che era la grande cortigiana di Babilonia, l'apocalisse di Giovanni e l'ira di Dio, che aveva fatto spuntare un campo di stoppie pungenti sulla pelle solcata da tenere linee ondulate, perché la sua bellezza non inducesse al peccato e la sua giovinezza fosse protetta come la rosa lo è dalle spine, affinché il mondo comprenda e per lei non si accenda

CAPITOLO 12

« Un cavallo, un cavallo, il mio regno per un cavallo » disse Riccardo III.

« Un uomo, un uomo, me stessa per un uomo » disse Greta.

CAPITOLO 16

« All'inizio era il Verbo, e il Verbo era vicino a Dio e Dio era il Verbo, e il Verbo si fece carne e abitò presso di noi, e noi vedemmo la Sua gloria ».

Bel pensiero innocente! Ma l'associazione di idee portò Greta più lontano; credeva che il verbo abitasse nelle coscie; come Tersite, in Shakespeare, dichiara che Aiace ha le viscere nella testa e la ragione nel ventre, lei, Greta, non Aiace, ne è convinta e lo assimila, come il verbo fatto carne, lei vedeva nelle coscie la sua espressione simbolica, lei vedeva la sua gloria, e decise... di lavarselo.

CAPITOLO 19

Ma lei aveva grandi occhi azzurri, e gli occhi azzurri sono banali come l'acqua della Sprea.

Una stupida, nostalgia, innocente emana da loro, un'innocenza che compatisce sé stessa, una innocenza acquosa; quando le si avvicina il fuoco si trasforma in vapore grigio, e non c'è altro, dietro questi occhi; tutto il loro mondo è azzurro, la loro anima tinge tutto d'azzurro; ma gli occhi neri, sono un regno ideale, un mondo notturno infinito e pieno di spiritualità vi riposa, ne sgorgano lampi dell'anima, e i loro sguardi suonano, come le canzoni di Mignon, come un paese ardente, lontano e dolce; in cui abita un dio ricco, che vive nella sua stessa profondità, e, sprofondato nell'universo della sua esistenza, emana eternità e soffre l'eternità. Ci sentiamo avvinti come da un incantesimo, vorremmo stringere al nostro seno l'essere melodioso, profondo e pieno di anima, e suggerire lo spirito dai suoi occhi, e trasformare i suoi sguardi in canzoni.

Amiamo il mondo ricco e movimentato che ci si apre, nel fondo vediamo giganteschi pensieri 137

solari, intuiamo una sofferenza demoniaca, e figure che si muovono delicatamente guidano davanti a noi la danza, ci fanno dei cenni, e, appena riconosciute, si ritraggono timide come la grazia.

CAPITOLO 21

Meditazioni filologiche

Felice si staccò niente affatto dolcemente, dagli abbracci del suo amico, poiché non ne intuiva la natura profonda e piena di sentimento e in quel momento era preso dalla prosecuzione... della digestione, che noi ora dominiamo una volta per tutte, imponendole di porre fine al suo agire grandioso, poiché ci impedisce nelle nostre azioni.

Anche Merten pensava la stessa cosa, poiché un sonoro ceffone, che Felice si sentì arrivare, era stato suonato dalla sua larga mano storica.

Il nome di *Merten* ricorda Carlo Martello, e Felice credette veramente di essere stato accarezzato da un martello, poiché a tale piacevole sensazione era collegata la scossa elettrica da lui sentita.

Spalancò gli occhi, barcollò e pensò ai suoi peccati e al giudizio universale.

Io invece riflettevo sulla materia elettrica, sul galvanismo, sulle dotte lettere di Franklin alla sua amica « geometrica », e su *Merten*, poiché la mia curiosità è tutta volta a scoprire cosa possa nascondere questo nome.

Che l'uomo stesso discenda per linea diretta
138 da *Martello*, non è assolutamente da dubitare:

il sacrestano me lo ha assicurato, benché a quel periodo di tempo manchi ogni armonia.

La *l* si trasforma in un *n*, e poiché Martello è un inglese come ogni cultore di storia sa bene, e in inglese spesso l'*a* suona come il tedesco *eh*, che in *Merten* coincide con *e*, probabilmente Merten sarà un'altra forma di Martel.

Da ciò si può dedurre, dato che presso gli antichi Teutoni il nome, come si deduce da molti soprannomi — quali per esempio Krug, il Cavaliere; Raupach, il Consigliere di Corte; Hegel, il Nano — esprimono il carattere del loro proprietario, si potrebbe dire che Merten è un uomo ricco e onesto, anche se il suo mestiere è quello di sarto, e in questa storia è il padre di Scorpione.

Quanto abbiamo appena detto dà fondamento a una nuova ipotesi, giacché, in parte perché sarto, in parte perché suo figlio si chiama Scorpione, può essere assai probabile che discenda da *Mars*, il dio della guerra, genitivo *Martis*, accusativo alla greca *Martin*, *Mertin*, *Merten*, poiché il mestiere del dio della guerra è quello di tagliare, dato che taglia braccia e gambe e fa a pezzi la felicità del mondo.

Lo scorpione, inoltre, è un animale velenoso, che uccide con lo sguardo, le cui ferite sono mortali, ed i cui occhi lampeggiano sguardi mortali, una bella allegoria per la guerra, il cui sguardo uccide, le conseguenze della quale lasciano nei colpiti cicatrici che sanguinano internamente e che non si rimargineranno più.

Ma giacché Merten non possedeva una natura pagana, anzi era un cristiano osservante, 139

sembra più probabile che possa discendere da San Martino; un piccolo scambio di vocali darebbe *Mirtan*, spesso la *i* nella lingua del popolino suona come una *e*, per esempio « damme » invece che « dammi », e la *a* in inglese, come già accennato, spesso suona come *e*, così che coll'andar del tempo questa *a* facilmente si trasforma in *e*, specialmente in una cultura in sviluppo, di modo che il nome Merten appare naturalmente spontaneo e significa « un sarto cristiano ».

Benché questa derivazione molto probabilmente sia quella giusta, essendo abbondantemente provata, non possiamo fare a meno di pensare anche ad un'altra, che indebolisce molto la nostra fede in San Martino, il quale tutt'al più può essere scelto come protettore, poiché, dato che per quel che sappiamo non è mai stato sposato, non poteva nemmeno avere nessun discendente maschio.

Questo dubbio sembra essere fugato dal seguente fatto: tutta la famiglia Merten aveva in comune col « Vicario di Wakefield » la proprietà di sposarsi il più presto possibile, ossia di generazione in generazione si ornava in verde età di una corona di *mirto*, e da questo fatto soltanto si spiega, a meno che non si ricorra a miracoli, che Merten sia nato e che, in questa storia appaia come padre di Scorpione.

« Myrthen » dovrebbe perdere l'*h* poiché, nel celebrare le nozze, si mette in risalto la « *Eh* », cioè scompare la « *he* », per cui « Myrthen » si trasformò in « Myrten ».

La « *y* » è una « *v* » greca e non una lettera tedesca. Poiché, come accennavamo prima, la fa-

miglia di Merten era una stirpe integralmente tedesca, e nello stesso tempo una famiglia di sarti molto cristiana, la « y » straniera, pagana doveva trasformarsi in una « i » tedesca, e poiché il matrimonio è l'elemento predominante della stessa famiglia, ma la « i » è una vocale stridente e dura, benché i matrimoni dei Merten fossero dolci e soavi, si trasformò in un « eh », e più tardi, perché l'audace innovazione non desse troppo nell'occhio, in una « e », nella cui brevità è raffigurata nello stesso tempo la decisione nel contrarre matrimonio, in modo che « Myrthen » nella parola tedesca « Merten », dai molteplici significati, raggiunge la più alta forma di perfezione (*).

Dopo questa deduzione avremmo collegato il sarto cristiano di San Martino, il coraggio a tutta prova di Martello, la rapida decisione del dio della guerra Marte, con l'abbondanza di matrimoni, il che è anche provato dalle due « e » di Merten, così che questa ipotesi riunisce in sé, e nello stesso tempo demolisce, tutte le precedenti.

Di altro avviso è lo scoliaste, che ha chiosato con grande diligenza e cura instancabile il vecchio storico, al quale attinge la nostra storia.

Anche se non possiamo aderire alla sua opinione, tuttavia essa merita un apprezzamento critico, poiché è nata dallo spirito di un uomo che univa a un'enorme sapienza una grande abilità nel fumare, e le pergamene del quale erano avvolte nel sacro fuoco del tabacco, ed erano quindi riempite di oracoli in una esaltazione pitica di incenso.

(*) Questo periodo, come il precedente, sono basati su un gioco di parole perché « Eh », in tedesco, significa matrimonio (n.d.t.). 141

Egli crede che *Merten* derivi dal tedesco « *Mehren* » che a sua volta dovrebbe derivare da « *Meer* », perché i matrimoni dei *Merten* sono « aumentati » come la sabbia in prossimità del « mare », e perché poi, nel concetto di sarto, è nascosto il concetto di « aumentatore » (nel senso di innalzare, n.d.t.), poiché di una scimmia fa un uomo. Egli ha fondato la sua ipotesi su queste ricerche, accurate e approfondite (*).

Quando lessi i risu'tati di queste ricerche mi colse un tale stupore che mi diede le vertigini, l'oracolo del tabacco mi affascinò, ma presto si risvegliò in me la ragione fredda e discernitrice e portò i seguenti argomenti contrari.

Nel concetto di « aumentatore », che potrei anche concedere al suddetto scoliaste per quel che riguarda il concetto di sarto, non deve in alcun modo essere compreso il concetto di « diminutore », perché ciò comporterebbe una *contradictio in terminis*, cioè, per le signore, il buon Dio nel Diavolo, lo spirito in un salotto, loro stesse come filosofi. Ma se « *Mehrer* » fosse diventato « *Merten* », evidentemente la parola sarebbe diminuita di una « h », quindi non sarebbe aumentata, il che è stato dimostrato come sostanzialmente contrastante con la sua natura formale.

Quindi « *Merten* » in nessun modo può derivare da « *Mehren* »; e che possa venire dal mare è avversato dal fatto che la famiglia *Merten* non è mai caduta in acqua, e nemmeno ha mai vacillato, bensì è sia una pia famiglia di sarti, il che contrasta col concetto di un mare impetuoso;

(*) « *Mehren* » in tedesco significa "aumentare"; « *Meer* » significa "mare" (n.d.t.).

dalle quali ragioni emerge che il suddetto autore, non ostante la sua infallibilità, ha sbagliato e la nostra deduzione è l'unica giusta.

Dopo questa vittoria sono troppo stanco per continuare e voglio godermi la gioia di essere soddisfatto di me, un momento della quale gioia — come afferma Winkelmann — vale più di tutte le lodi della posterità, anche se di queste sono convinto quanto Plinio il Giovane.

CAPITOLO 22

« Quocumque adspicias, nihil est nisi pontus et aer,
Fluctibus hic tumidis, nubibus ille minax.
Inter utrumque fremunt immani turbine venti:
Nescit, cui domino pareat, unda maris.
Rector in incerto est: nec quid fugiatve petatve
Invenit: ambiguis ars stupet ipsa malis ».

« Dovunque tu guardi, vedi solo Scorpione e
Merten,
quello gonfio di lacrime, questo annebbiato
dall'ira.
Tra i due risuona un eterno e rombante fiume di
parole.
Ignora quale signore segua il mare ondeggiante.
Io, rettore, chiacchiero e quello che lascio, quello
che scrivo
non ritrovo; davanti allo scandalo l'arte si rifugia
negli angoli ».

Così racconta Ovidio nei suoi « Tristia », la storia triste, che come quella che segue si succede alla precedente.

Si vede che non sapeva più che pesce piglia-
re, ma io racconto come segue: ...

CAPITOLO 23

Ovidio sedeva a Tomi, dove era stato scaraventato dall'ira del dio Augusto, perché possedeva più genio che buon senso.

Qui, tra i barbari selvaggi, sfioriva il tenero poeta dell'amore e l'amore stesso lo aveva fatto precipitare. Il suo capo meditabondo poggiava sulla sua destra e sguardi nostalgici vagavano verso il lontano Lazio. Il cuore del cantore era spezzato, e tuttavia doveva sperare, e tuttavia la sua lira non doveva ammutolire, e in canti melodiosi, dolcemente espressivi, ardeva la sua nostalgia e il suo dolore.

Attorno alle membra del fragile vecchio spirava il vento del nord, riempiendolo di brividi ignoti, poiché la sua giovinezza era fiorita nel caldo paese del sud, la sua fantasia aveva adornato, laggiù, i suoi giochi caldi ed esuberanti di vesti preziose, e dove questi figli del genio erano troppo liberi ivi la grazia li vesti di un nimbo di veli divini che li ammantava lievemente, così che le pieghe ondeggiavano ampiamente e piovevano gocce di rugiada.

« Presto cenere, povero poeta; » e una lagrima scivolava sulla guancia del vegliardo, quando... si udì la possente voce di basso di Merten che, profondamente commosso, si levava contro

CAPITOLO 27

« Ignoranza, profonda ignoranza ».

« Perché (si riferisce a un capitolo anteriore) il suo ginocchio si piegava troppo da una parte! », ma mancava la certezza, e chi può accertare, chi può scoprire, quale parte è la destra e quale la sinistra?

Dimmi tu, mortale, da dove viene il vento, oppure se dio ha un naso, e ti dirò cos'è destra e cos'è sinistra.

Nient'altro che concetti relativi; è come mescolare follia e pazzia con la saggezza.

Oh! Tutte le nostre aspirazioni sono vane, la nostra nostalgia è un'illusione, finché avremo accertato cos'è destra e cos'è sinistra, poiché a sinistra collocherà i capri a destra gli agnelli.

Se si volta, se prende un'altra direzione perché di notte ha fatto un sogno, allora i reprobî staranno a destra e i santi a sinistra, secondo le nostre miserabili vedute.

Perciò precisami cos'è destra e cos'è sinistra e tutto il nodo della creazione si scioglierà, Acheronta movebo, io ne dedurrò con precisione dove andrà a stare la tua anima, e poi ne dedurrò ancora su quale gradino ti trovi adesso poiché quel rapporto originario apparirebbe misurabile; mentre la tua collocazione sarebbe determinata dal Signore, la tua posizione quaggiù può essere determinata dal volume della tua testa; mi vengono le vertigini, se apparisse un Mefistofele sarei Faust, poiché è chiaro che tutti noi siamo

un Faust, giacché non sappiamo quale parte è la destra e quale la sinistra, perciò la nostra vita è un circo; corriamo in giro, cerchiamo da tutte le parti finché cadiamo sulla rena e il gladiatore, precisamente la vita, ci uccide; dobbiamo avere un nuovo salvatore, poiché — pensiero tormentoso, mi rubi il sonno, mi rubi la salute, mi uccidi — non possiamo distinguere la parte sinistra e la parte destra, non sappiamo dove esse si trovino.

CAPITOLO 28

« Evidentemente sulla luna ci sono le pietre lunari, nel petto delle donne la falsità, nel mare la sabbia, e sulla terra le montagne! » rispose l'uomo che bussò alla mia porta senza aspettare che io dicessi « avanti ».

Rapidamente misi da parte le mie carte, gli dissi che ero molto lieto di non averlo conosciuto prima, perché così avevo il piacere di poterlo conoscere, che insegnava grande sapienza, che tutti i miei dubbi venivano fugati da lui, ma per quanto io parlassi velocemente, lui parlava ancor più rapidamente di me, suoni sibilanti uscivano di tra i suoi denti, tutto quell'uomo, come notai con un brivido dopo averlo osservato più da vicino, sembrava una salamandra rinsecchita, nient'altro che una salamandra sbucata dalla fessura di un muro fatiscente.

Era di conformazione tarchiata, e la sua statura ricordava quella della mia stufa. I suoi oc-

chi potevano dirsi più verdi che rossi, e più spilli che lampi, e lui stesso più uno gnomo che un uomo.

Un genio! Questo lo riconobbi subito e con sicurezza, poiché il suo naso era venuto fuori dalla sua testa come Pallade Atena dal capo del padre di tutti, Zeus; dal che mi spiegavo anche il suo tenue ardore scarlatto, che indicava una discendenza eterea, mentre la testa stessa poteva dirsi calva, a meno che non si voglia chiamare copricapo una spessa crosta di pomata che, insieme ad altri prodotti — aerei e primordiali — cresceva disordinatamente su quella montagna primitiva.

Tutto in lui faceva pensare a altezza e profondità, ma la conformazione del suo volto sembrava rivelare un burocrate, poiché le sue guance erano come zuppiere fonde e lisce, e talmente protette dalla pioggia da ossa enormemente sporgenti, da poterci mettere dentro carte e decreti governativi.

In breve, da tutto ciò si potrà vedere che sarebbe stato il dio dell'amore in persona se non fosse stato troppo somigliante a sé stesso e che il suo nome suonerebbe bello come l'amore se non avesse ricordato piuttosto un arbusto di ginepro.

Lo pregai di tranquillizzarsi, poiché affermava di essere un eroe, al che io, modestamente ribattei che gli eroi erano un po' più astanti, mentre gli araldi (*) avrebbero una voce più semplice,

(*) Gioco di parole tra "eroe" e "araldo", in tedesco rispettivamente « Heros » e « Herold » (n.d.t.) inoltre Ero — la eroina mitologica — in tedesco è « Hero ».

meno complessa e più armoniosa, e per finire che Ero sarebbe una bellezza trasfigurata, una natura veramente bella nella quale forma ed anima lottano per ascriversi la perfezione, quindi non andrebbe bene per il suo amore.

Ma lui ribatté che aveva un'osssatura robusta, che aveva un'ombra buona e anche migliore di molti altri uomini, vissssto che proiettava più ombra che luce, che quindi la sssua sssposa nella sssua ombra poteva rinfrescarsi, fiorire e a sssua volta diventare un'ombra, che io ero un uomo rude e nello stesso tempo un genio da due sssoldi e uno ssstupido, che lui ssssi chiamava Engelbert e che queso nome ssssuonava meglio di SSSScorpione, che io avevo sssbagliato nel capitolo 19, poiché gli occhi azzurri sono più belli degli occhi neri, che gli occhi da colomba sssono i più ricchi di sssspiritalità, e lui ssstesso, anche ssse non era un colombo era per lo meno un sssordo (*) per quel che riguarda la ragione, inoltre disse che amava il maiorasco e che possedeva una liscivatrice.

« Lei deve essere unita a me in matrimonio stando alla mia destra, e tu ssssmettila con le tue ricerche sulla destra e la ssssinistra, lei abita di rimpetto, né a destra né a sssinistra ».

La porta si era chiusa da sé, un'apparizione celeste sgorgò dalla mia anima, la conversazione dal tono eccelso era finita, ma come la voce di

(*) Altro gioco di parole: colomba = « Taube »; sordo =
148 « Tauber » (n.d.t.).

uno spirito, dal buco della serratura, si senti mormorare: « Klingholz, Klingholz! ».

CAPITOLO 29

Io stavo seduto meditabondo, misi da parte Locke, Fichte e Kant, mi diedi alle ricerche profonde per scoprire come una lisciviatrice possa collegarsi con il maggiorasco, quando un lampo mi trapassò e, pensiero dopo pensiero, tuonando trasfigurò il mio sguardo, e un'immagine di luce apparve davanti ai miei occhi.

Il maggiorasco è la lisciviatrice dell'aristocrazia, poiché una lisciviatrice serve soltanto per lavare. Ma il bucato diventa più bianco quindi acquista la pallida luminosità di ciò che è lavato. Allo stesso modo il maggiorasco inargenta il figlio primogenito della casa, gli conferisce un pallido colore argenteo, mentre agli altri impone il pallido colore romantico della miseria.

Chi fa il bagno nei fiumi si lancia incontro all'elemento rombante, si batte contro la sua ira, e lotta con forti braccia; ma chi sta seduto nella lisciviatrice vi rimane chiuso dentro e guarda gli angoli della stanza.

L'uomo comune, cioè chi non gode della gloria del maggiorasco, lotta con la vita vorticoso, si getta nel mare che si gonfia e col diritto di Prometeo ruba perle alle sue profondità; meravigliosamente gli si presenta davanti agli occhi la configurazione interna dell'idea, e crea più audacemente; ma il signor primogenito fa soltanto cadere delle gocce su sé stesso, teme di slogarsi le membra e perciò si siede dentro una lisciviatrice.

Trovata la pietra filosofale, trovata!

CAPITOLO 30

Come risulta da due studi ora fatti, ai nostri giorni non si può poetare creando un'epopea.

Per prima cosa, infatti, facciamo profonde considerazioni sulla parte destra e sulla parte sinistra, per cui spogliamo queste espressioni poetiche del loro abito poetico (come Apollo tolse la pelle a Marsia) e le trasformiamo nella figura del dubbio, nel deforme paviano, che ha occhi per non vedere ed è un Argo alla rovescia; questi aveva cento occhi per scoprire cose perdute; quello, il cupo Titano, il dubbio, possiede cento occhi per convertire cose viste in cose non viste.

Ma la parte, il luogo, è un criterio essenziale della poesia epica e quando non ci sono più parti, come è dimostrato che succede da noi, essa potrà soltanto destarsi dal suo sonno di morte quando il suono delle trombe risveglierà Gerico.

Inoltre abbiamo trovato la pietra filosofale, purtroppo tutti indicano la pietra e loro...

CAPITOLO 31

Loro giacevano sul pavimento, Scorpione e Merten, perché l'apparizione soprannaturale (si riferisce a un capitolo anteriore) aveva talmente scosso i loro nervi che la forza di coesione delle loro membra, nel caos dell'espansione — che, come l'embrione, ancora non si è staccato da una condizione universale per acquistare una forma precisa — fu disintegrata, in modo che il loro naso sprofondò fino all'ombelico e la loro testa ar-
150 rivò fino in terra.

Merten perdeva un sangue spesso, in cui era contenuto molto carbonio, quanto non saprei dire con precisione, perché nell'insieme la chimica non è ancora a buon punto. Particolarmente la chimica organica diventa ogni giorno più complessa grazie alla semplificazione, visto che giornalmente vengono scoperte nuove sostanze elementari, che hanno in comune con i vescovi, che entrambi portano nomi di paesi che appartengono ai miscredenti, e che si trovano in partibus infidelium, nomi che inoltre sono così lunghi come il titolo di un membro di molte società scientifiche e dei principi dell'impero tedesco, nomi che rappresentano i liberi pensatori tra i nomi poiché non si legano a nessuna lingua.

Inoltre la chimica organica è un'eretica perché vuole spiegare la vita per mezzo di un processo inanimato! Peccato contro la vita, come se si volesse far derivare l'amore dall'algebra.

Il tutto, evidentemente, si basa sulla dottrina del processo che ancora non è sufficientemente elaborata e non lo potrà essere mai, perché è fondata sul gioco delle carte, un gioco affidato al puro caso, nel quale l'asso è il personaggio principale.

Ma l'asso è stato alla base di tutta la moderna giurisprudenza, poiché Irnerio, una sera perse al gioco, veniva precisamente da una riunione di signore, ed era elegantemente vestito, portava un frac blu, scarpe nuove con fibbie grandi e un gilè di seta color carminio, quando si sedette e si mise a scrivere una dissertazione sull'asso, il che lo portò in seguito a insegnare diritto romano.

Il diritto romano però comprende tutto, anche la dottrina del processo, anche la chimica... 151

poiché è il microcosmo che si è staccato dal macrocosmo come ha dimostrato Pacius.

I quattro libri delle Istituzioni sono i quattro elementi, i sette libri delle Pandette i sette pianeti, e i dodici libri del Codice i dodici segni zodiacali.

Ma nessuno spirito era penetrato nel tutto, fu invece Greta, la cuoca, che chiamò per la cena.

Scorpione e Merten in preda a forte eccitazione avevano tenuto gli occhi chiusi e così scambiarono Greta per una fata. Quando si ripresero dal loro spavento spagnolo — risalente all'ultima sconfitta e alla vittoria di Don Carlos — Merten si avventò contro Scorpione e si innalzò come una quercia perché — Or, dirà Mosè — l'uomo deve guardare alle stelle e non alla terra, ma Scorpione afferrò la mano di suo padre e diede al suo corpo una posizione pericolosa mettendolo dritto sui due piedi.

CAPITOLO 35

« Santo cielo! » « Il sarto Merten è un buon aiuto, ma si fa pagare caro! ».

« Vere! beatus Martinus bonus est in auxilio, sed carus in negotio! » esclamò Clodoveo dopo la battaglia di Poitiers, quando, a Tours, i religiosi gli spiegarono che *Merten* aveva tagliato i suoi pantaloni da equitazione, con i quali aveva cavalcato il coraggioso ronzino, che gli valse la vittoria, e quando gli chiesero 200 fiorini d'oro per questo servizio di Merten.

152 Ma il tutto si svolse così...

Erano seduti a tavola, Merten a capotavola, alla sua destra Scorpione, alla sua sinistra Felice, il primo lavorante più lontano, così che rimase un certo vuoto tra il principe e la plebe: i membri del corpo statale di *Merten*, di ordine inferiore, comunemente chiamati lavoratori.

Il vuoto che non doveva essere colmato da nessun essere umano, non era occupato dallo spirito di Banco ma dal cane di Merten che tutti i giorni doveva dire la preghiera prima dei pasti, poiché *Merten*, che aveva compiuto studi umanistici, affermava che il suo Bonifacio, così si chiamava il cane, era tutt'uno con San Bonifacio, l'apostolo dei tedeschi, riferendosi a un brano nel quale egli afferma di essere un cane abbaiante (vedasi epist. 105, pag. 145, Ed. Seraria). Perciò aveva un'adorazione superstiziosa per questo cane, il cui posto era molto più elegante degli altri; una morbida coperta rosso carminio del più fino cashemir, imbottita come un ricco sofà, sollevato da molle artisticamente collegate tra di loro, tale era la poltrona del suo Bonifacio, nappe di seta pendevano da essa e appena la seduta era tolta veniva portata in un angolo solitario di una alcova un po' isolata, che sembra essere la stessa descritta da Boileau nella sua « patrie » come tempio di riposo del prevosto.

Bonifacio non era al suo posto, che formava un vuoto e le gote di Merten si scolorirono, « Dove sta Bonifacio? » gridò col cuore profondamente angosciato, e tutta la tavolata cominciò ad agitarsi. « Dove sta Bonifacio? » tornò a domandare Merten; come sussultò spaventato, come tre- 153

mava ogni membro del suo corpo, come gli si drizzarono i capelli, quando udì che Bonifacio era assente.

Tutti si alzarono di scatto per cercarlo, lui stesso sembrava privo della sua solita tranquillità d'animo, suonò, Greta comparve, il suo cuore presagiva qualcosa di male, credeva...

« Ehi, Greta, dove sta Bonifacio? » e lei tornò visibilmente tranquilla, Merten urtò con le braccia la lampada, così che l'oscurità ricoprì tutti, sopraggiunse una notte piena di disgrazie e fioriera di temporale.

CAPITOLO 37

David Hume affermava che questo capitolo è il « locus communis » del precedente e lo affermava prima ancora che io l'avessi scritto. La sua dimostrazione era la seguente: se questo capitolo esiste, il precedente non esiste, ma questo ha cacciato il precedente, da cui è scaturito, anche se non come causa ed effetto, del che dubitava. Ogni gigante, e quindi anche ogni capitolo di venti righe, lascia dietro di sé un nano, ogni genio uno stupido filisteo, ogni agitazione del mare sporca fanghiglia, e appena spariscono i primi compaiono gli altri, prendono posto a tavola e con decisione distendono le loro lunghe gambe.

I primi sono troppo grandi per questo mondo, perciò vengono scacciati. Invece gli altri vi mettono radici e vi rimangono — come dimostrano i fatti — poiché lo champagne lascia un gusto durevole e ripugnante, l'eroe Cesare lascia l'attore Ottaviano, l'imperatore Napoleone il re bor-

ghese Luigi Filippo, il filosofo Kant il cavaliere Krug, il poeta Schiller il consigliere di corte Raupach, l'eccelso Leibnitz il maestrucolo Wolf, il cane Bonifacio questo capitolo.

Così le basi precipitano come residui mentre lo spirito svanisce.

CAPITOLO 38

L'ultimo periodo sulle basi era un concetto astratto, quindi non una donna, poiché un concetto astratto e una donna: quanto non sono diversi! esclamò Adelung. Ma io affermo il contrario e lo dimostrerò esaurientemente, ma non in questo capitolo, bensì in un libro che non sarà composto da capitoli, e che ho intenzione di scrivere appena mi sarò convinto dell'esistenza della Santissima Trinità.

CAPITOLO 39

A chi desidera acquisire un'idea intuitiva e non astratta della stessa — non intendo l'Elena greca e nemmeno la Lucrezia romana, bensì la Santissima Trinità — *non* posso consigliare di meglio che non sognare *niente*, finché *non* si sia addormentato, ma al contrario, di vegliare nel Signore e di esaminare questo periodo, poiché in esso è insito il concetto chiaro. Innalziamoci fino alla sua altezza (lontana gradini dal punto in cui ci troviamo), altezza che galleggia in alto come una nuvola, e ci si presenterà il gigantesco « *non* »; avviciniamoci alla sua metà e ci spaventeremo per il gigantesco « *nulla* », e se discendiamo nella sua 155

profondità, entrambi si concilieranno di nuovo armoniosamente nel « non » che ci si para dinanzi con una scrittura fiammeggiante eretta e audace.

« Non » - « Nulla » - « non »

questo è il concetto intuitivo della Trinità ma quello astratto » chi potrebbe scoprirlo, poiché: « Chi sale su in cielo e ne discende? », « Chi tiene il vento nelle sue mani? », « Chi raccoglie l'acqua nella sua veste? », « Chi ha fatto sorgere tutte le terre nel mondo? », « Come si chiama, e come si chiama suo figlio? Sai tu questo? » dice Salomone il Saggio.

CAPITOLO 40

« Non so dove sia, ma ciò che è certo è che un cranio è un cranio! » esclamò Merten. Si chinò timoroso, per scoprire nell'oscurità di chi fosse la testa che la sua mano toccava, quando si ritrasse annichilito, poiché gli occhi...

CAPITOLO 41

Sì! Gli occhi!

Sono una calamita e attirano il ferro, per cui ci sentiamo attratti dalle signore e non dal cielo, poiché le signore ci guardano attraverso due occhi, il cielo ci guarda soltanto attraverso un occhio solo.

CAPITOLO 42

« Io gli dimostro il contrario! », mi disse una
156 voce invisibile, e quando mi volsi verso la voce,

vidi — voi non lo crederete ma vi assicuro, giuro, che è così — vidi — ma non vi inquietate, non vi spaventate, perché non riguarda né vostra moglie, né la vostra digestione — allora vidi me stesso, perché io stesso mi ero offerto per la confutazione.

« Ah! io sono un altro io! », mi attraversò la mente all'improvviso, e gli elisir del diavolo di Hoffmann...

CAPITOLO 43

...si trovavano davanti a me sul tavolo proprio quando riflettevo sul perché l'ebreo errante sia un berlinese di nascita e non uno spagnolo; ma vedo che ciò coincide con la confutazione che dovrei fornire, per cui noi, per amor di precisione... non vogliamo fare niente di tutto ciò, ma accontentarci dell'osservazione che il cielo si trova negli occhi delle signore, a che gli occhi delle signore non si trovano in cielo; dal che si deduce che non ci attirano tanto gli occhi quanto, piuttosto, il cielo, poiché non vediamo gli occhi ma soltanto il cielo che c'è in essi. Se ci attirassero gli occhi e non il cielo, ci sentiremmo attirati dal cielo e non dalle signore, poiché il cielo non ha un occhio, come abbiamo affermato più sopra, ma non ne ha nemmeno uno, piuttosto esso stesso non è altro che un infinito sguardo d'amore della divinità, l'occhio dolce e melodioso dello spirito della luce, e un occhio non può avere un occhio.

Il risultato finale della nostra indagine è quindi che ci sentiamo attirati dalle signore e non dal cielo, perché in esso non vediamo gli occhi delle 157

signore, ma in questi certamente vediamo il cielo; che quindi, per così dire, ci sentiamo attirati dagli occhi perché non sono occhi, e perché Aasvero, l'eterno, è un berlinese nato, poiché è vecchio e malaticcio e ha visto molti paesi e molti occhi ma ancora non si sente attirato dal cielo, piuttosto dalle signore, e ci sono solo due calamite, un cielo senza occhi e un occhio senza cielo.

L'una si trova sopra di noi e ci attira verso l'alto, l'altra sta sotto di noi e ci attrae nelle profondità. Ma l'Aasvero è fortemente attratto verso il basso, altrimenti non errerebbe eternamente sulla terra; ed errerebbe eternamente sulla terra se non fosse un berlinese nato e non fosse abituato alle distese di sabbia?

CAPITOLO 44

Secondo frammento trovato nel portafoglio di Halto

Giungemmo a una casa di campagna, era una notte bella e serena. Tu camminavi al mio braccio e volevi staccarti, ma io non ti lasciai, la mia mano ti legò come tu avevi legato il mio cuore, e tu ti lasciasti avvincere.

Mormorai parole piene di nostalgia e dissi le cose più alte e più belle che mortale possa dire, poiché non dissi niente; ero sprofondata in me stesso; vidi elevarsi un regno, il cui etere era così leggero e allo stesso tempo così pesante, e nell'etere c'era un'immagine divina, la bellezza stessa, come una volta l'avevo intravista in profondi
158 sogni fantastici, senza però riconoscerla; lei bril-

lava per i lampi dello spirito e sorrideva, e tu eri la sua immagine.

Io mi meravigliavo di me stesso perché, grazie al mio amore, ero diventato grande, gigantesco; vedevo un mare sconfinato, ma non vi si agitavano più i flutti, aveva acquistato profondità ed eternità, la sua superficie era cristallo e nel suo oscuro abisso tremolavano stelle dorate, che cantavano canzoni d'amore e che sprigionavano ardore, e il mare stesso era caldo!

Se questa strada fosse stata la vita!

Baciai la tua dolce e morbida mano, parlai d'amore e di te. Una leggera nebbia galleggiava sul nostro capo, il suo cuore si spezzò, pianse una grossa lacrima, che cadde tra di noi, ma noi la sentimmo e tacemmo...

CAPITOLO 47

« O è Bonifacio oppure un paio di pantaloni! » gridò Merten, « Luce, dico! Luce! » e la luce fu. « Santo cielo! non è un paio di pantaloni, ma è Bonifacio disteso in un angolo buio ed i suoi occhi brillano di un fuoco cupo, ma cosa devo vedere? » « Sanguina! » e stramazza senza dire altro. I lavoratori guardarono prima il cane e poi il loro signore. Finalmente questi si sollevò violentemente da terra. « Cosa guardate, asini?! ». Non vedete che San Bonifacio è ferito? Farò una indagine severa e guai, tre volte guai, al colpevole; ma ora presto, portatelo sulla sua poltrona, chiamate il medico di famiglia, portate aceto e acqua tiepida e non dimenticate di chiamare il maestro Vitus! La sua parola può molto su Bo- 159

nifacio! ». Così, velocemente, si susseguivano gli ordini. Dalla porta correvano in tutte le direzioni; Merten osservò Bonifacio con più attenzione: gli occhi del cane erano sempre ardenti; lui scosse la testa a lungo.

« Una grande disgrazia incombe su di noi, una grande disgrazia! Chiamate un prete! ».

CAPITOLO 48

Merten sobbalzò più volte quasi in preda alla disperazione, quando ancora nessuno dei soccorritori sembrava voler apparire.

« Povero Bonifacio! Ma che succederebbe se io stesso nel frattempo osassi curarlo? Tu sei accaldato, il sangue sgorga dalla tua bocca, non vuoi mangiare, vedo che nel tuo basso ventre sono in atto sforzi violenti, ti comprendo Bonifacio, ti comprendo! » e Greta entrò con acqua tiepida e aceto.

« Greta! Da quanti giorni Bonifacio non evacua? Non ti ho ordinato di fargli un « lavement » almeno una volta la settimana? ma vedo che da ora in poi dovrò occuparmi io stesso di affari di tale importanza! Porta olio, sale, crusca, miele e un clistere! ».

Povero Bonifacio! I tuoi pensieri e le tue meditazioni sante ti occludono da quando non puoi più esternarli sotto forma di discorso e di scritti! »

« Oh! ammirevole vittima della profondità di idee, oh santa occlusione! ».

FINE

Versi di un prosatore

Omaggio a Saba

Carlo
Bernari

Sono trascorsi dieci anni dalla scomparsa di Umberto Saba; e venti dalla notte in cui questi versi furono composti.

L'occasione che li propizio resuscita nel ricordo il clima rovente del lungo dopoguerra triestino: che ritrovava divisi sulla questione dell'italianità di Trieste gli stessi alleati che partecipavano al governo del Territorio Libero.

Inviato speciale di un quotidiano milanese, fui spettatore e cronista, nell'inverno del '47, di vari conflitti per le vie della città adriatica, fra slavisti e italianisti. Ma troppo consapevole della labilità delle tesi jugoslave, e nello stesso tempo preoccupato dei pericoli che correva l'italianità di Trieste in gran parte affidata a gruppi conservatori — smemorati delle nostre recenti responsabilità — interrogavo con scrupolo talora ossessivo città e campagna; incoraggiato dall'infaticabile Maria Lupieri, la pittrice da poco scomparsa, che riusciva, grazie al suo paziente slavo, ad evitarmi i rischi che si correvano allora a voler percorrere gli alti e solitari sentieri carsici.

Fu proprio la Lupieri ad accennare a Saba, dei quali era intima, al mio disagio alloggiato in un'insospitale locanda; essendo tuttora requisiti i maggiori alberghi e sovraffollati i minori. E' una supposizione, avvalorata dal ricordo dell'accoglienza che trovai in casa Saba: dove, avanti che io aprissi il discorso sulle piaghe di Trieste, mi sentii richiedere del mio alloggiamento; e la proposta ne discese naturale: che occupassi la camera di Umberto, anche subito, alle valigie ci si penserà dopo...

Soffiava una bora maledetta: i doppi vetri della finestra di fronte al letto cedutomi da Saba ne tremavano; impossibile aprirli; sicché nella camera del poeta ristagnava ancora l'odore delle pipe fumate e quel sentore d'incendio che si esala dai zolfanelli sparsi per terra, a segnare gli itinerari delle sue notturne inquietudini. Su un cassettoncino un volume formato da varie stampe delle sue poesie, qui e là annotate, corrette, forse in vista della ristampa definitiva del *Canzoniere*. Impresa di cui egli discorreva già a Roma nel '44, negli incontri alla tavola di Piovene, dov'ero assiduo commensale insieme a Moravia; e ancora se ne parlò nel '51, quando andai a trovarlo alla clinica neurologica dove si era ricoverato dopo tante e così profonde esperienze psicoanalitiche. Col suo *Canzoniere* fra le mani — così ci fotografarono assieme — mentre, stanco e deluso, egli rievocava con la sua voce dolente le ultime illusioni perdute della nostra storia...

Eccomi dunque nel suo letto, col suo *Canzoniere* sulle ginocchia, insonne, a ripercorrere la sua Trieste, mentre la bora picchia ai vetri, per riaffacciarmi nel caffè che gli fu caro, ora requinto e trasformato in balera per soldati alleati e signorine con scarpe ortopediche e capelli alla Hayworth.

Questa l'occasione, e questi i non ascosti significati dei versi che oggi, dopo vent'anni, mi decido a pubblicare (con qualche lieve variante rispetto al testo originale conservato nell'archivio di Saba che la figlia Linuccia cura e arricchisce amorevolmente); è solo per rendere omaggio alla memoria del poeta scomparso. Si tratta — com'è giusto che accada — di versi di un prosatore; strappati ad un loro diverso destino, allo stesso modo che si strappa un foglietto dal calendario usato come diario. E tale vuole essere, diario ellittico, invito ermeneutico ad un'altra poesia, se ci sarà, da reperire altrove.

C. B.

Omaggio a Saba

Vorrei che fosse già un ricordo da narrare
questa notte di bora, a fare veglia
alle tue pipe abbandonate, e ai cento
zoifanelli sparsi in terra
da cui esala odor di tolde
bruciate d'agosto, di pontili
sconsi dal libeccio;
invece è ora, è qui, che chiedo sonno
ai tuoi canti, al letto
che tu volesti cedermi partendo.
Era ieri, e vorrei fossero anni,
che mi mostravi questa aerea Trieste
nel palmo della mano: « Qui è S. Giusto,
questo, qui in basso, a destra, il nostro
vecchio caffè, dove incontravo Svevo,
Biolatti, Benico, Montale; e sempre
proseguendo troverai la libreria antiquaria,
e la casa, infine, dove fingo di vivere ».
E' facile svanire, mi dicevi pure,
in una notte così, per le Tre Strade;
o in via della Bora. Ti abbandoni
al vento come in un dipinto di Chagall;
e valichi volando il gotico portale
di salmastro ghiacciato
formatosi stasera fra due navi alla fonda.
Una fuga di approdi, sempre troppo brevi,
per ritrovare quello che riporti
all'infinito delle tre specchiere
dell'antico caffè; non più mèta d'ombre
assopite nell'attesa d'un ieri;
ma coppie affannose che al domani
volgono l'ultima danza, fra delusi
accordi d'amore, a labbra tonde.

Carlo Bernari

(Trieste, dalla casa del poeta 1947)

Poesie sotto suggestione

BASIA

1956-1966

Enzo Siciliano

Nel primo numero abbiamo pubblicato un testo poetico di Angelo Maria Ripellino, rivelando così un aspetto *segreto* di questo scrittore per altri versi molto conosciuto. Nella stessa direzione, pubblichiamo ora *Basia* di Enzo Siciliano, conosciuto come narratore e critico ma *segreto*, appunto, come poeta. (N.d.R.)

Ho scritto queste poesie sotto la suggestione di Ezra Pound, dei suoi consigli sulla traduzione. Leggevo Catullo con la lente poundiana e risalivo a Cummings attraverso le lettere e i saggi di Pound. Ma amavo moltissimo anche Breton e leggevo avidamente i suoi versi, o Nadia o Les vases communicantes. Forse, di questa esperienza, c'è traccia nell'invenzione del personaggio di Basia. Scoprivo in quegli anni la musica di Anton Webern, e alcuni lieder di Berg li usavo come modelli di scansione ritmica.

Non vorrei sembrasse però che queste poesie siano nate solo addosso ad altra poesia. Tentavo di versare la mia vita dentro esempi incomparabili: di farne un affascinante teatro a me stesso.

Dedica

Cosa un amore infelice, cosa
le sorprese, i turbamenti e tante altre cose;
se v'è una pena nell'educare
la propria maturità: l'ira d'amare,
l'ira della passività: così
in questo volumetto che il proto
ha ripulito; in questi versi
che da altri ho appreso a ricantare.
Sono per l'ora d'un'acre levità,
per la tua noia, amico,
che qualche credito hai dato al mio dialetto,
prendili, per la mia gioia
ed una velleità.

Chi ama stanotte

Chi ama stanotte?

Forse le amiche di Formiano
nella casa fortunate del Garda,
o in provincia,
nell'elegante concistoro,
dove una vedova canina
schioda il sandalo d'avorio all'altrui tallone
ridendo come una zuccheriera
di Boemia in mille pezzi.
Forse la vecchia signora,
un'icona d'argento in blu di Prussia,
col giovane romano già buggerato al culo
all'inferno o dove?

Un amoretto

(da Catullo, 41 e 38)

Ameana, fanciulla fottuta e costosa
la tua balbettante umanità ha prezzo assai alto,
dal turpicoło naso
e amica di Formiano.

e va male amico mio, sempre di più
 più che tu non creda ed io stesso sappia,
 trascorribi, se assai semplice è scrivermi
 vaghissimo uccello che hai volato sopra gli occhi miei.
 Amena viziosa e immaginosa, ti bisognano cure,
 amici e parenti, sei insana di mente
 ed hai il cuore cariato...

Desiderio meridiano

(da Catullo, 32)

Che desiderio, mia dolce Ispitilla,
 croce e delizia da lungo vegliata,
 se mi volessi dopo pranzato!
 Che non si chiuda la porta
 della tua carne e della tua casa:
 non mi giocare scappando via,
 ma dentro ti caccia nel mio cervello,
 paresque nobis
 lieta prepara le nove e diciannove
 continuas fututiones,
 quella chiavata da lungo sperata.
 Se lo vuoi dillo e verrò:
 sono saziato di vino e carote
 steso supino l'uccello mi scappa
 dai calzon, dalle mutande:
 quanto mi duole, mio miele Ispitilla!

Invettiva

(da Catullo, 25)

Più moscio del pelo del coniglio, del pelo d'oca,
 del lobo d'un'orecchiuzza, midollo annacquato,
 muffito, col pene illanguidito,
 è un pederasta noto,
 con arpioni agli occhi sopra un mare incerto...

Tallo canino,

166 rendi le vesti altrui,

non vezzeggiarti con rendite non tue,
dalle unghie ghiotte togliile
se non vuoi che t'indurisca i fianchi,
aderenato,
o non vuoi ballare sotto lo scudiscio
come una jole nel libeccio viscido,
sul mare incertissimo!

L'amore di Basia, 1

(da E.E. Cummings, III da Amores in « Tulips and Chimneys »)

Quanto il mare meraviglioso
che di mano a Dio agusciava
Basia è agusciata
e sulla sabbia s'addormentava.
Ma il mare muta
ed è lui che mi sfugge
e mi ritorna tra le mani
come il mare torna e va
lungo la battima.
E col tuo dormire,
amore,
si spezza il tuo cuore
sopra le labbra mie.

L'amore di Basia, 2

(da Catullo, 5)

Mille e poi mille poi ancora che più mi piacciono
mille dammeno ancora
I giorni posson nascere e calare
ma noi viviamo e amiamoci
in un numero incontabile di baci.
Un baffo mi fai, vecchio invidioso,
dall'occhio spurgato e susino,
se tu mi spii —
ma tu Basia leziosa

liquida e verginale
come un giorno di settembre
di cui non so l'uguale,
amami se sprofonda languida la luce
e una notte perpetua è da dormire.

L'amore di Basia, 3

(da E.E. Cummings, & (And), sonnets-actualities, I)

Quando amore viene a vedermi
è proprio un po' come la musica,
e un po' — ancora di più — come un colore
(diciamo arancio) che s'incurvi
contro il silenzio, contro l'oscurità...
Il sopraggiungere dell'amore porta
odore meraviglioso all'intelletto mio,
e dovresti vedere mentre se a lei mi volto
il minimo mio battito del cuore meno divenga.
E allora il bel viso di lei
e le labbra scintillanti, stillanti
rapide m'assassinano...
Ma del mio corpo il baleno del suo sorriso
rapido fa un tutto splendido e preciso —
e, così noi siamo io e Lei...
il che è poi come il suono della gironda!

L'amore di Basia, 4

(da E.E. Cummings, & (And), sonnets-actualities, XXIV)

A me piace il mio corpo se col tuo vicino.
E' tutta un'altra cosa e nuova
e ancora più i muscoli e meglio ancora
i nervi. A me piace il tuo corpo,
quel che fa e le sue colline,
mi piace sentire la schiena e tutte
tutte le tue costole e il fervido
168 fermo capo regolare che ancora

ancora e ancora ancora
bacio, e mi piace baciare qua e là
di te e lentamente accarezzare
i conturbanti peli spartiti sulla pelle
...e questi occhi, belle briciole d'amore
e pure mi piace il fremito,
e sotto me sei così diversa...

L'amore di Basia, 5

(da E.E. Cummings & (And), *sonnets-actualities*, II e III)

E' strano a dirsi, delirio umano,
se tu morrai un giorno in là!
oscena, orribile necessità
la bocca, gli occhi, tutto me sarà.
Ho amato molto, questo fu tutto,
infisso in te come una spada,
e come un frutto in una pietra
passò la mente della mia età.
Piangono le labbra sui tuoi sapori:
veloce fui sopra al tuo viso
e della valle fiore squisito
tutto lo colsi e colto fui.
Stetti con te come un puledro,
guaina linda del mio cervello,
amaro dente della fortuna:
delirio umano, è strano a dirsi,
se tu morrai nei giorni in là
senza più età resterò.

La fuga di Basia

(da Catullo, 37)

Lubrica taverna sul nono meridiano
e voi soli frequentatori, soli cui è lecito rizzare l'oca
 voi? per voi qualsiasi pisciella?
 voi? che credete chiunque cornuto?
Stronzi che vi sedete chiappa a chiappa
foste pure cento o mille
vi sputtanerei e di banani riempirei

l'insegna alla taverna il mondo.

E la pisciella mia che mi scappò di bocca,
amata tanto quanto mai altra betulla

— o mia!

eccola seduta tra di voi boni e beati,

tutti quanti amati

tutti quanti come piselli rullando nella fogna,

puttanieri da carrugi,

e tu su tutti, primo degli zozzoni,

figlio di quella coniglia d'Anna Livia,

se sei bello per non farti mai la barba,

e per il putre odore,

ladro,,

scompisciato amico mio!

La crisi

(da Catullo, 99)

M'hai sorpreso, nel vino nervoso, mieleo Carillo
più dolce e dolcissimo un bacio suavolo

e ne porto gravoso gastigo

E non dopo un'ora, ma subito

sno rimasto incrociato a più nervi di prima

E mi purgo

con dita frenetiche mi spurgo le labbra,

e le scuse che fai

non mi toccano fibra

che se restasse del nastro contatto

un segno sul viso, ribrezzo

di lupa pasciosa mi darebbe nei polsi,

infelice nel darmi all'amore,

non rubarmi più baci,

non li ho in serbo per te.

L'amore di Basia, 6

(da E.E. Cummings, & (And), sonnets-actualities, X)

Se andassi a letto con la signora

che Morte ha nome, altr'uomo diventerei

170 che con più ferme labbra, più tenaci,

la tua bocca avara bocca
si terrebbe ai denti
(nel cavalcare piacere
la coscia nella coscia)
E vedendo quanto il tuo riso
e il tuo bel viso
mente, baciandogli la pelle,
a primavera,
nell'anno vera,
ti porterei una manciatella
orribile di vermi.
Vesti la tua carne d'un abito elegante.
Frasteggia bene l'immenso
e immenso intruglio ch'è la tua chioma.
E se capissi perché l'occhio ti deride,
ti porterei, ad ogni annata
qualcosa che vale quel che sei,
un acino di niente per il tuo cuore.

Ritratto

Basia è una volpe d'inganni
con la sua coda carnosa,
senza nome,
decentrata e turchese, povera cara,
ha perduto le proprie illusioni.
Per me,
fino a dividermene
ho lavorato dentro il suo cuore.
Oggi
il piede d'avorio cura di rosso
e infila nel bianco
farfalle striate.

L'addio per Basia

(da Catullo, 8)

Smetti, ego miser, di impazzire
e quel che vedi morto considera perduto,
Ho avuto nitidi giorni sereni

quando correvo ovunque donna mi chiamava
[nello spazio tra te e il muro, sul tuo letto...

« Sì, arcua il piede, vieni... »

che amavi tanto quanto nessuna più amerai
dolcissima betulla del mio vento assolato
docile al mio cenno, duttile al mio tatto
giocosa nel mio gioco carezzoso,

quando ebbi nitidi giorni sereni...

Nunc non vult,

e tu smetti, ego miser, di volere e di inseguire
e pensa a lei con intelletto duro, salutala,
dille che non fai richiamo per vederla in duolo.

Helas sciagurata! che vito avrai...

chi accoglierai, che occhi ti diranno bella,

chi bacerai, di chi ti dirai donna,

tenaglia sessuale e armoniosa,

a chi morderai le labbra, perla tagliente?





La
misteriosa
"macchina
provvista
di cuore..

*Emilio
Servadio*

Jules Verne

Lettere sull'amore e
sul matrimonio al
padre e alla madre

L'iniziativa, presa recentemente dall'Editrice « Livre de Poche », di ripubblicare uno per uno, per la durata di mesi e forse di anni, i libri di Jules Verne, prestigioso anticipatore dei più moderni sviluppi della così impropriamente definita « fantascienza », ripropone, insieme al suo rilancio editoriale, lo studio della appassionante avventurosa figura di un uomo e di uno scrittore.

A questo studio offre la sua proposta interpretativa originale il nostro Emilio Servadio con il suo saggio di psicoanalisi letteraria su « Il misterioso Jules Verne »: una autentica « carta segreta » fra gli approcci che possono essere tentati dagli osservatori delle discipline più diverse per penetrare nel « senso » di una opera così complessa e interessante, da valutare sociologicamente, storicamente ecc. oltre che da rivalutare sul piano dei valori letterari sottraendola alle troppo facili classificazioni del « genere ». Uniamo al saggio servadiano due « lettere » dello scrittore francese, sconosciute in Italia e da considerarsi come materiale esemplare e probante dell'analisi, come documento cioè di una « situazione » umana e insieme come qualcosa di più, nella direzione della presa di coscienza di una crisi, non più solo individuale, ma di istituzioni e rapporti. Fra le « lettere al padre » di questi ultimi cent'anni, queste lettere di Verne non sono certo le meno inquietanti.

Di Phileas Fogg, protagonista del Giro del mondo in ottanta giorni, Verne ci ha dato un'immagine assai simile a quella che quasi tutti si sono fatti dell'autore: è il ritratto di un individuo che vive come una macchina pensante, puntuale, freddo, scrupoloso, e dalle decisioni irremovibili. Sono questi gli elementi che qualificano, secondo la psicologia clinica, le personalità cosiddette « coatte », ovvero « ossessive ». In esse appaiono assai scarse le capacità di amore: e a molti lettori del Giro del mondo in ottanta giorni il matrimonio finale di Phileas Fogg con la giovane vedova che aveva salvata dal rogo è sembrato perciò un episodio giustapposto e non necessario — come l'innesto di un cuore umano in una calcolatrice elettronica.

Prima di chiederci se anche Jules Verne sia stato
174 una « macchina provvista di cuore », ricordiamo che di

Phileas Fogg, Verne scrisse altresì che « parlava il più raramente possibile, e sembrava tanto più misterioso quanto più era silenzioso. La sua vita era bensì evidente, ma ciò che faceva era così matematicamente e sempre la stessa cosa, che l'immaginazione, scontenta, cercava più in là ». Nei limiti in cui possiamo ravvisare una identificazione tra Verne e il suo personaggio, l'espressione appare un invito. Non ci è dato investigare i segreti del misterioso ma immaginario Phileas Fogg. E' lecito e possibile, allora, cercar di capire quelli di Jules Verne? L'impresa potrebbe sembrare ingiustificata a chi ritenesse, con André Malraux, che non si debbano svelare i « poveri segreti di uomini che fanno onore all'uomo ». Ma la tesi è ovviamente insostenibile: biografi e storiografi hanno sempre ricercato e rivelato gli aspetti anche più intimi dei grandi personaggi della storia politica o letteraria, e non poche volte sono stati addirittura i personaggi stessi a confessare in pubblico! Non vi è persona d'intelletto che non sia grata a chi ci ha fatto conoscere i drammi interiori e le personali vicende di Napoleone o di Tolstoj, di Leopardi o di Chaplin, di Leonardo come di Edgar Poe. Eliminata questa pregiudiziale, troviamo un ulteriore « invito a procedere » nella biografia di Verne più completa e « autorizzata »: quella di Madame Allotte de la Fuye, nipote del romanziere, in cui è scritto che il suo grande parente « era, agli occhi di qualcuno, una personalità tenebrosa », e si dichiara che dopo un attentato di cui Verne fu oggetto nel 1886, lo scrittore s'incupì notevolmente, e apparve più che mai « dominato da chissà quale angoscia segreta ».

Nel Très curieux Jules Verne (Gallimard, 1960) Marcel Moré ha frugato — non molto ordinatamente, ma con grande zelo e non poca ingegnosità — in quelle « tenebre », in quei segreti. La sua principale trouvaille riguarda il rapporto psicologico di Verne con il padre — genitore vero, imago, o personaggio « paterno » a seconda dei casi. Il relativo problema non era stato mai « centrato » precedentemente, né dai biografi né dall'opinione comune: l'una e gli altri probabilmente fuorviati dall'aspetto piuttosto solenne e patriarcale dello stesso grande Jules, così come ce lo hanno fatto conoscere descrizioni, disegni e dagherrotipi. Chi avrebbe potuto immaginare Verne alle

Lettera al padre

(All'inizio del 1864, Jules Verne attraversa un periodo di grave scoraggiamento: si sente un fallito. Il padre vede come unico rimedio il matrimonio e gli parla di « una brava ragazza »...).

« Ebbene sì, se è necessario, andrò a vivere a Mortagne! Vedo già le mie proprietà grassamente distese sotto il sole, le fattorie in piena rendita, i miei campi in piena mietitura. Mio suocero è un bravuomo, con quel tanto di pancia che ci vuole per darci su' una pacca senza affaticarsi troppo. La suocera « raccoglie le sue galline, fila le sue pere, e alleva le sue marmellate ». Per quello che riguarda la figlia, la mia « mogliera », non è né bene, né male, né stupida, né arguta, né divertente, né noiosa. Lei mi darà un figlio o una figlia ogni nove mesi, e ciò mi renderà felice come il finale di una favola. Non è questo il mio avvenire, giacché la felicità nella vita consiste nell'avere il cervello atrofizzato e nel vivere l'esistenza delle anatre in mezzo alle pozzanghere? Non credere che stia scherzando! No, a me piacciono i campi, adoro la vita familiare, sogno Mortagne, rispetto i consigli di Fernand de Bpuillé e... e dimentico Laurence! (1) ». « Tutte le deliziose signorine che onoro delle mie cortesie si fidanzano, invariabilmente, con un altro nella quindicina. Strana questa qualità che possiedo! ».

(1) Amore non corrisposto.

prese con un' « autorità » di tipo paterno, psicologicamente non accettata, ma neppure neutralizzata?

A undici anni Giulio Verne, fanciullescamente innamorato della cugina Caroline, fuggì da Amiens e s'imbarcò su un veliero. Il padre lo raggiunse, gli inflisse una solenne bastonatura, e lo riportò a casa. Secondo Marcel Moré, questo evento traumatico costituì il nucleo di un grave conflitto di Verne nei riguardi del proprio padre. Probabilmente, secondo noi, tale conflitto già esisteva (tutta la teoria psicoanalitica è concorde nel situare l'acme del complesso edipico intorno ai quattro o cinque anni, e nel considerare le fughe da casa, in qualsiasi modo « scatenate », come indice di una tensione endofamiliare in atto). Visti comunque sotto tale profilo, certi ulteriori contrasti nella vita di Verne, e soprattutto nella sua produzione intellettuale, si chiariscono in grado notevole. In primo luogo, quello tra la sua vita prevalentemente reclusa e sedentaria, e le fantasiose « fughe » compiute, per il tramite dell'identificazione con certi suoi personaggi, nei più lontani Paesi, e persino nelle profondità terrestri, o intorno alla Luna. In secondo luogo, l'atteggiamento che si può ben chiamare « ambivalente » verso varie figure paterne, vere o immaginarie: per cui sia nella vita reale e vissuta, sia in molte pagine dei *Voyages extraordinaires*, ricorrono le immagini del « padre ideale » e del « padre cattivo », si alternano vere e proprie simbiosi, e feroci antagonismi, tra esponenti « paterni » o « filiali », appartenenti a diverse generazioni.

Frustrato nel proprio rapporto con il padre, Verne trovò un protettore, e in sostanza un secondo padre, nell'editore Hetzel — le cui lettere, come scrive, gli fanno « balzare il cuore », e che gli si rivolge chiamandolo « mon cher enfant ». I « padri ideali » dei suoi romanzi si chiamano Lord Glenarvan, Otto Lidenbrock, Lord Glenor. I « padri cattivi » sono Balao Rao, o Killer. I « padri reali », come il Capitano Grant, sono figure senza particolare rilievo. Una suggestiva trasformazione di « figlio ribelle » in figura paterna benevola e protettiva si può ravvisare nell'evoluzione del Capitano Nemo, nichilista e distruttore dell'autorità nelle Ventimila leghe sotto i mari, e dispensatore occulto e quasi onnipotente di benefici nell'Isola misteriosa.

Lettera alla madre

(Il 15 maggio 1856, da Amiens scrive alla madre una lettera euforica, un po' esaltata. Si è sentito il re della festa. E' di nuovo innamorato, non c'è dubbio).

Cara Mamma,

le nozze durano ancora. Sono sempre ad Amiens dove le cortesi sollecitazioni della famiglia de Viane mi hanno obbligato a trattenermi più a lungo che non pensassi. Eccomi dunque qui, da una settimana, in mezzo alle gale, agli abbracci, alle strette di mano, ai pianti di gioia, alle lacrime di piacere, ai ritorni di nozze, alle effusioni coniugali, alle emozioni matrimoniali, ai pâtés d'Amiens, alle andouillettes farcite, ai prosciutti trarculenti, ai primi pranzi che durano un'ora, ai secondi pranzi che durano tre ore, alle cene che incominciano alle sei e finiscono alle undici di sera. Se non muoio di indigestione sono fortunato! Ma no, sto benissimo, dormo, mangio, rido e ho più che mai le idee ben chiare sul matrimonio. Voglio sposarmi, devo sposarmi, non è possibile che la donna che deve sposarmi non sia ancora nata.

Questa famiglia de Viane è una famiglia simpatica, composta da una giovane vedova deliziosa (Mme Morel, nata Honorine de Viane, sorella della sposa), da un giovane della mia età, agente di cambio a Amiens, dove guadagna un sacco di soldi, e che è il ragazzo più simpatico che abbia mai conosciuto. Il padre è un vecchio militare in pensione, migliore di quanto lo sono abitualmente questi veterani in congedo, e la madre è una donna piena di spirito.

Non sei abituata a sentirmi fare l'apologia della umanità, cara Mamma, e la tua perapicacia innata ti farà subito capire che c'è qualcosa sotto. Credo di essere innamorato della giovane vedova di ventisei anni. Ma perché deve avere due bambini? Devono sempre capitare a me, in un modo e nell'altro, tutte le fortune... Rispondi a tuo figlio che ti ama.

Ostile e ossequiente, timoroso e ribelle verso il padre, Verne esprime in molte sue pagine la non avvenuta risoluzione di un conflitto che ogni uomo deve, a un certo punto della sua vita, superare, se non vuol rimanere eternamente rimorchiato e « dipendente », magari anche sul solo piano morale, e a livelli inconsci. Nella sua vita, vediamo alternarsi comportamenti da perfetto borghese, tutto « casa e famiglia », e iniziative « populiste » come quella che lo spinse, un bel giorno, a presentarsi candidato di un partito di estrema sinistra. Vediamo però anche tentativi d'incarnare, a sua volta, l'immagine del « padre ideale », non tanto verso il figlio Michel a cui mostrò bene spesso poca tenerezza e scarso interesse — quanto verso altri uomini più giovani di lui. Fra questi, troviamo con sorpresa Aristide Briand sedicenne, che Jules Verne, già sui cinquant'anni, affettuosamente e per vario tempo « professe ».

Ma la crisi più saliente della vita di Verne si ebbe nel 1886. La nipote Allotte de la Fuye narra che una sera, Verne fu vittima, sulla porta di casa, di un tragico incidente. « Un disgraziato adolescente... fugge da casa con un'arma da fuoco. Per quale aberrazione la punta contro lo scrittore di cui, sin dall'infanzia, è lettore ammirato? La morte sfiora Giulio Verne da vicino, il colpo ch'egli storna lo ferisce soltanto ». La pistolettata, infatti, ferì lo scrittore ad un piede, ed egli zoppicò da allora per gli altri diciannove anni che gli rimasero da vivere. Ma assai più che la ferita fisica, contò la ferita morale: poiché il « disgraziato adolescente » — come alcuni avevano supposto in passato e come Marcel Moré ampiamente dimostra — non era altri che il nipote dello scrittore, Gaston, che dallo zio era stato amato, e per lungo tempo beneficiato.

Il grave episodio fu soffocato, la stampa acconsentì a non farne menzione, e Gaston Verne fu rinchiuso a vita in un manicomio. Quali siano state le profonde motivazioni del gesto insano, non ci è dato sapere, e tanto meno approfondire. Può darsi che nel nipote di Verne, come nel nipote di Beethoven, si sia esasperata l'ostilità contro « l'odioso benefattore », per adoperare una espressione di Swift (e la psicoanalisi ci apprende che tale ostilità non è che il parossismo di quella primitivamente diretta contro la figura paterna). Qualche accenno lascia 179

supporre che Gaston sparasse perché lo zio gli aveva negato certi aiuti finanziari. Comunque, quel che più conta è il significato che questo dramma familiare ebbe per Verne. Da allora, come si è accennato, egli si mostrò ancor più riservato, incupito, e poco socievole. Il suo tentativo, d'impersonare un tipo di padre magnanimo e generoso in opposizione a quello che era stato il suo stesso padre per lui, era completamente fallito. La figura dello eroe avventuroso e prometeico, « proiettata » da Verne nel Capitano di quindici anni o in Michele Strogoff, si era miseramente ridotta a quella di un pazzoide che spara nel buio contro chi l'ha aiutato e protetto. Come scrive Allotte de la Fuye, « a cinquantott'anni, rinunciando alle attività parigine, alle crociere marine, Giulio non sarà più se non un borghese di Amiens. Robur il conquistatore ripiega le sue ali, Nemo il vagabondo dei mari getta la ancora ».

Gli scritti ulteriori di Verne, e soprattutto l'ultimo romanzo, *La missione Barsac*, riflettono questa fallimentare situazione affettiva, che diventa addirittura visione sociale tetra e pessimistica. La figura di Killer è l'incarnazione stessa dell'odio distruttivo verso un parente benefattore, Lord Glenor; e la distruzione totale di Blackland, fra turbini elettrici e immani esplosioni, sembra anticipare di oltre mezzo secolo gli annientamenti atomici...

Nelle *Nouvelles explorations* (Gallimard, 1963), Marcel Moré prende in esame altri quesiti relativi al « mistero di Verne ». Il primo quesito, a dire il vero, non ha nulla di « misterioso »: si tratta delle conoscenze e dei gusti musicali del romanziere, che appaiono singolari e precorritori non meno delle sue anticipazioni scientifiche. Tra gli autori preferiti del Capitano Nemo figura ad esempio Riccardo Wagner: e siamo appena nel 1870, quando Wagner era poco conosciuto e pochissimo capito (« ce génie incompris » lo aveva chiamato, due anni prima, un altro personaggio di Verne, il geografo Paganel, in un episodio dei Figli del Capitano Grant). Non va dimenticato che Verne scriveva allora in una rivista educativa e ricreativa, *Le musée des familles* — non già in un periodico d'avanguardia! Moré crede di scorgere un altro segno dell'ammirazione di Verne per Wagner nel nome da lui scel-

to per la goletta che accompagna in Islanda gli eroi del Viaggio al centro della terra: la « Valchiria »! Frequenti sono d'altronde, nei romanzi verneiani, gli accenni al mondo della musica, e le descrizioni — talune veramente efficaci — di esecuzioni vocali o strumentali.

Ma ben altrimenti importanti che non queste esegesi musicologiche sono le considerazioni e le analisi delle *Nouvelles explorations*, relative a un altro importante aspetto della personalità di Verne, quello dei suoi rapporti con l'immagine femminile, moglie, amante o eroina che fosse. Dal punto di vista psicoanalitico, un conflitto non risolto con la figura paterna (e abbiamo visto sino a qual punto Verne ne soffrisse) deve riflettersi necessariamente sull'atteggiamento del soggetto verso la donna, e costringerlo all'uno o all'altro tipo di pseudo-soluzione nevrotica o di compromesso. Non ci meraviglia dunque di apprendere che Verne era in fondo un misogino. L'episodio pre-adolescenziale della fuga in mare aveva avuto un seguito. Dopo alcuni anni dalla rache somministratagli dal padre, Verne aveva chiesto alla cugina Carolina di sposarlo. Non solo la ragazza gli aveva riso in faccia, ma aveva, di lì a poco, sposato un altro! Verne aveva reagito con rabbia, e depressione ansiosa, a quelle che in una lettera definì « les noces execrables ». La sua ostilità si era manifestata sia attraverso qualche allusione contenuta nei suoi scritti (nella Famiglia senza nome, fa travolgere dalle cascate del Niagara una imbarcazione chiamata... « Caroline »), sia, e con rilievo ben maggiore, in un generale atteggiamento verso la donna, fatto di diffidenza, freddezza, e sottile sarcasmo. Alcuni suoi personaggi sono francamente misogini e misogami: primo fra essi quel Clovis Dardentor, che « non ammetteva il matrimonio, né d'inclinazione, né di convenienza, né d'interesse, né di denaro, né di ragione, né sotto il regime della comunione dei beni, né sotto quello della separazione, né in alcuno dei modi usati in questo basso mondo ». A trenta anni, Verne sposò — come Phileas Fogg — una vedova, senza amarla, e dopo aver fatto chiaramente intendere che avrebbe potuto sposare qualsiasi altra donna. Sia in occasione delle sue nozze, sia commentando quelle di qualcun altro, associò più volte la cerimonia nuziale... a un rito funebre! Con la moglie Honorine fu sposo educato e freddo, e non mancò mai di allontanarsi da casa 181

per qualche viaggio in mare sul suo « Saint-Michel », ogni qualvolta glie ne venne voglia.

Più chiaramente ancora che nella vita, queste ed altre « posizioni » e difficoltà di Verne si riflettono in varie donne dei suoi romanzi. Sono quasi sempre figure gentili ma scialbe, e le descrizioni — qualche volta diitrambiche — di Verne a loro riguardo non riescono a farcele sentire creature di carne ed ossa. Un motivo frequente nei Voyages extraordinaires è quello del matrimonio, o del ravvicinamento fra un uomo e una donna, reso impossibile da un fatto catastrofico che manda tutto a monte. Non rare anche le improvvise e fatali separazioni, o i divorzi rapidi. Alla felicità coniugale Verne credeva così poco che scrisse, al termine delle Tribolazioni di un Cinese in Cina: « i due sposi si amavano! Dovevano amarsi sempre! Mille felicità li attendevano nella vita! Bisogna andare in Cina per vedere cose simili... » (1). Il matrimonio di Phileas Fogg con la vedova Aouda è commentato con parole non molto diverse: Aouda — scrive Jules Verne — rese Phileas Fogg « il più felice degli uomini — per inverosimile che la cosa possa sembrare » (1).

Più tardi, Verne disumanizza ancor più la figura femminile, togliendole in vario modo ogni « carnalità ». La Stilla del Castello dei Carpazi risorge sotto forma di grande ritratto parlante, favoloso prodotto di illusioni ottiche e di artifici auditivi (e Moré non manca, negli ultimi capitoli delle Nouvelles explorations, di mostrare come l'idea possa essere stata tolta da Verne alla Ève future di Villiers de l'Isle-Adam). In altri scritti, la macchina stessa è femminilizzata e sostituisce la donna inaccettata o inaccettabile. L'Isola a elica, l'« Albatros », il « Nautilus » sono solo alcuni esempi di tale inconscia identificazione, che su un piano più generale appare oggi ulteriormente chiarita dalle analisi relative ai sentimenti e agli atteggiamenti di molti uomini verso la propria automobile. L'idea di una macchina meravigliosa e controllabile può essere apparsa a Verne, a livelli inconsci, come alternativa a una autentica « conquista della donna » — visto che questa gli era resa impossibile dal conflitto col padre e da oscuri timori d'infanzia — per cui gli era

stato giuoco forza sviluppare le « difese antifemminili » a cui si è accennato.

Il « mistero » di Jules Verne appare dunque una interessante « variazione sul tema di Edipo », per esprimerci con una terminologia para-musicale che forse non gli sarebbe dispiaciuta. Nella sua personalità, nei suoi atteggiamenti, e in quel testis proiettivi che sono (come per ogni autore) le sue opere, troviamo tutta una serie di manifestazioni in cui si alternano gli impulsi temuti e le loro difese: nei riguardi della figura paterna, si va dai tentativi di rivolta all'idealizzazione, dalle labili identificazioni agli incupimenti depressivi; e nei confronti dell'immagine materna, o femminile, dalla desessualizzazione alle ripulse pseudo-aggressive, dalla esaltazione retorica alla disumanizzazione, e al culto vicario della macchina.

L'opera che a nostro avviso riassume, più e meglio d'ogni altra, il travaglio psicologico di Verne, e le sue fantasie di liberazione e di superamento, è un viaggio al centro della Terra. Di questo romanzo Marcel Moré si occupa assai poco: mentre basteranno — crediamo — alcuni cenni per farne comprendere l'alto valore simbolico, e l'indiretto potere di rivelazione.

Il « viaggio » può intendersi come il sogno — o la rêverie — di un giovane, Axel, in cui l'autore si identifica. È un ragazzo timido e inibito, che obbedisce pavidamente alle imposizioni di un « padre » per cui ha timore e venerazione: il non cattivo, ma autoritario zio Otto Lidenbrock, a cui Axel non è mai riuscito a confessare il platonico sentimento che lo lega alla cugina Gretchen (superfluo osservare che questa è da vedersi come un duplicato gentile e benevolente della cugina Carolina, invano amata da Verne fanciullo). Inutilmente Axel cerca di trattenere lo zio dall'intraprendere la spedizione al centro della Terra, spedizione che egli stesso ha reso possibile decifrando un antico documento. I due partono: Lidenbrock con l'entusiasmo fanatico dei soggetti paranoicali, Axel con tutte le incertezze dell'adolescente alle soglie di un'unica e tremenda esperienza.

Ma quale esperienza? Una certa familiarità con i simboli dell'inconscio fa capire che si tratta, in sostanza, di un'iniziazione sessuale. La « terra » è una grande immagine femminile, e nella sua intimità penetrano tre uomini: 183

Lidenbrock, Axel e la guida Hans (il numero tre è un noto simbolo dell'apparato maschile) passa attraverso una serie di paurose « prove ». Si perde in oscuri cunicoli, affronta mostri e tempeste...; si trova, cioè, nel bel mezzo delle sue fantasie e dei suoi conflitti psicosessuali infantili. Lo zio e la guida appaiono qualche volta come figure di genitori « migliorati », che lo accompagnano e lo assistono nell'impresa.

Molti episodi del « viaggio » si prestano a interpretazioni (ma lo stesso si potrebbe dire di varie altre vicende narrate da Verne, a cominciare da quella descritta in *Dalla Terra alla Luna*) simboliche. Il « centro della terra » rappresenta l'intimità più profonda della madre o della donna; il vulcano centrale, per cui i tre discendono, è simbolo della vagina; il labirinto è l'interno del corpo femminile; rimanere senz'acqua ripete la paura di restar privi dell'alimento materno; il mare sotterraneo è il liquido amniotico... ecc. ecc. Da ultimo, Axel appare trasformato; prende iniziative, è pieno di ardimento e di slancio, fa saltare per aria una enorme ostruzione rocciosa... A questo punto, la vicenda diventa una tipica fantasia di nascita. Forze espulsive violente immettono nel mondo e restituiscono alla realtà un Axel letteralmente rinato, che viene a trovarsi — dalle brume nordiche e dal « gelo » anche affettivo da cui era partito — in una terra tiepida in cui abbondano cibo, frutti ed acqua. E' diventato ormai un vero uomo, che può pertanto avvicinare sessualmente, e sposare, la donna che prima osava appena sfiorare con lo sguardo. Si sente eroe, ed è perciò l'eguale del « padre » Lidenbrock, di cui condivide la fortuna e la gloria...

In questa fantastica esperienza c'è praticamente tutto quel che Verne avrebbe potuto sperimentare se, anziché esternalizzarla in un romanzo, avesse vissuto dall'interno la vicenda di Axel, prendendo coscienza dei suoi significati, e rielaborandola in prima persona. A questo punto qualcuno potrebbe dire che in tal caso avremmo avuto un Verne più sano, ma non l'autore dei *Voyages extraordinaires*. Noi siamo d'altro parere, ma non è questo il momento, né il luogo di discutere il problema, tanto più che esso appare, se riferito a uno scrittore defunto, non molto più realistico di... una fantasia di Giulio Verne!

Un grande picaro della
letteratura mitteleuropea

Milan Füst

Tre poesie

Ai funerali di Stato che gli sono stati tributati in Ungheria, gli amici di Lajos Kassak ci hanno detto che, prima di morire, il poeta era stato felice vedendo le prime copie del numero due di « Carte segrete » con la sua « Autobiografia con parole e colori » e le sue poesie tradotte, e le riproduzioni dei suoi quadri, dei suoi collages di cinquant'anni fa. « L'ultimo regalo dei miei amici nel mondo » — aveva detto. Poi, a metà di agosto, nel furore torrido di questa estate, a ottant'anni, Lajos Kassak, poeta, pittore, romanziere, critico d'avanguardia, è morto. Gli è venuto dietro poco dopo, nello stesso mese, un altro grande ottantenne, suo compagno di poesia e di battaglie letterarie nel secolo: Milan Füst, poeta, romanziere, esteta, drammaturgo fra i più prestigiosi d'Ungheria e d'Europa. Un'altra grande figura della letteratura europea è così scomparsa, con la sua testimonianza vivente delle lotte rivoluzionarie, in politica come in arte, dal '19 ungherese, quando diresse la Federazione degli Artisti Creatori ed Esploratori Scientifici (come si chiamò, nello spirito della Comune) alla corte della rivista « Nyugat » (Occidente), alle polemiche più acuminata dell'epoca, quando una « letteratura europea » cresceva nelle aspirazioni dei più appassionati intellettuali, e dei più arrischiati. In Italia, tranne qualche composizione nelle antologie, non è stato tradotto molto di Füst. Si progettò, tempo fa, la traduzione di « La storia di mia moglie », un romanzo « visionario », vera e propria epopea della gelosia, lucida anatomia di una ossessione che si faceva metafora d'altri incudi planetari. Ma questo grande picaro della letteratura mitteleuropea, questo moderno Ulisse dei sentimenti

contestati aspetta ancora, nel provincialismo continentale persistente, un pubblico italiano. Salutando gli ottantenni di questa seconda robusta esistenza di scrittore ungherese, dopo e insieme a Lajos Kassak, «*Carte segrete*» presenta tre poesie di Milan Fust: un omaggio e una testimonianza.

Elegia barocca: Addio al mio mestiere

Poesia, sii dunque l'ultima.

Di alle ragazze che le ho amate, loro soltanto.

E infirma tutti, ancora una volta, che io ho sofferto.

Annuncia:

ancora una volta ho suorsito, in una notte di neve nera
l'orologio dei grandi, ho indicato i tempi e mi sono fermato —
non esiste il gigante che possa farmi ancora suonare.

Giù nel cortile buio del pianeta il mormorante popolo
delle stalle e delle rimesse rosso-splendenti — le loro parole
basse

sento, di mia discutono: si è fermato l'orologio! — Ma è inutile.

Profonda è la noia del poeta: non più farà la guardia al tempo,
non scruterà la mezzanotte, non suonerà l'allarme degli uragani —
troppo alti gli strilli umani, troppe le grida... Annuncia
che si è ammorata, la guardia dei secoli.

Profonda noia, disgusto profondo,

il mio mestiere: dovevo guardare ancora

le levatrici accorrenti di notte, le infinibili nascite,

e prima del gemito, e dopo, e

la ragazza che non arriva, poveretto tu, soldato in attesa nei
vicoli feroci

che lustrì i baffi e sogghigni per la conquista già fatta?

E le vecchiette anche? Le dimentico forse? E gli artisti oscuri
e i portici

dove così-cosà, come la morte lesta, con la stessa grazia veloce
sgattaiolano piroettano nella notte vuota?

Annuncia: io ero l'orologio delle anime, io tra i molti e se il vento
le strappava, alla fine si sedevano sul cornicione del silenzio

186 ascoltando il mio tempo, il battito del mio discorso...

Del mio silenzio — annuncio — questi teneri adesso si
spaventano,
volano via implorando: — Si è fermato... — Ma inutilmente e
per sempre.

Annuncia a tutti: questa volta riposa
il suo cuore stancato dal suo sangue, difende
il suo mutismo di vecchio orologio.
Si annoia, certo, a osservare i tempi
Che passino sopra il suo quadrante stanco, che passino!

Scritto sotto una candela

(Alla cara memoria di K. Géza Havas)

Non puoi cambiarlo. Le cose di questo mondo scivolano
nel sonno del sonno. E' pigra la superficie del pianeta, lo so,
e non si muove, non una rivoluzione nera
che fuori dai nostri buchi ci scaraventi, noi gli ottocentomila
impallidenti figli della terra nel volo alto squittendo
verso il piatto del sole la luce lavata insegnandoci
più felici stupori.
Niente di tutto questo sotto la vastità dei cieli. E adesso perché
meditare su questa constatazione triste, e interrogarsi perché
si è alzata ancora la nebbia e da quale città lontana per scivolare
sopra tutte le luci soffocandole oscena?
E voi parlate, dite qualche verità, adesso! Quale
maledizione sventola sulla vita dell'uomo? Nell'angolo
della mia dispensa siede forse un demone? Da dove
questo trambusto feroce, se no? Da dove questi alleluja

1) Ho scritto questa poesia nel maggio del 1912, sotto
l'atroce impressione del « giovedì rosso » — 23 maggio — e
della strage poliziesca, il massacro degli operai perpetrato
durante lo sciopero generale di opposizione al governo Lukács
e alla presidenza di Tisza (nota dell'autore).

2) Geza Havas (1905-1945), giornalista, estetologo. Famoso
per i suoi ritratti satirici di personaggi del suo tempo, nella
rubrica « I capitani dello spirito dell'epoca » che egli teneva
sul quotidiano « Népszava ».

quando cade un mite? Misurare
questi orrori? A che serve
ardere così? A che serve
accanirsi così feroci sotto i tramonti, spiandoci?
Che vuoi tu? Fare lo sgambetto con l'anima o che? Tu credi
che la tua furia arresterà l'orrore-fiume selvaggio?

Traduzione di **Marinka Dallos Toti**

Lettera sulla paura

Sul mio petto la croce dell'ordine dei Cavalieri,
dal mio mantello gettato sull'omero il nastro violaceo,
e sulla fronte la pena leggera di chi cavalca —
trottavamo, io e i miei compagni, verso Madrid, con le notizie
di pace.

Si ritiravano i fiumi quando
passavamo, la gente serrava le porte, dai villaggi
gridavano ai miei cani indomiti ignorando
il mio segreto: perché mi temevano? fra mani dure
ancora tutta la mia dolcezza conservo.
Così. Come la liera delle selve; e gemono
i virgulti sotto gli zoccoli? Così vasta la paura?
Impallidiscono le vostre notti e il guardiano
davanti alle case nasconde la sua paura in un grido.
Questo è tutto? Uomo, ancora un giorno da urtare,
ancora un bacio, una bevuta, una luce degli astri: e ti perdi
tutto questo fuggendo come un ladro?

Credevo fosse meglio regolata la vita. Adesso il disprezzo.
Fretta? Paura? Uomini, come si può
guardare la luna correndo?

Così, dunque, non è mia la bellezza probabile del mondo?
Lasciate che io la pianga perché ancora ieri
ero giovane io, il mio cuore cresceva...
Acqua assonnata, alba torpida e pesante; oggi oscuro
e taciturno. Scardinano adesso la mia vita. Visioni
di millenni. Ma è inutile. Già nulla.
Io non fuggirò.

Giulio Turcato

Crisi della pittura

Il cubismo è il più importante tra i movimenti del primo novecento. Cézanne aveva compreso che la rivoluzione impressionista si sarebbe perduta nella emozione data dalla sensazione visiva pura ed immediata. Attraverso tale sensazione vergine di fronte alla natura cercò di dare un ordine e creò in funzione della sensazione. Questa fu la prima espressione di quello che era lo spirito moderno. In altro senso agirono Gauguin, Van Gogh, Renoir, ma il loro sforzo non fu così puro come quello di Cézanne. La lezione di Cézanne fu ripresa da Picasso, Braque, ecc. ecc. Ognuno si esprime attraverso il cubismo e cercò di andare più oltre con tale linguaggio. Picasso si può dire bruciò le tappe, arrivò al cubismo espressionista, trovò aspetti grotteschi denunciando la nostra epoca. Matisse, Derain, Vlaminck crearono il movimento fauve e per altra strada si tennero fedeli alla creazione di quell'ordine che Cézanne aveva già dato.

Quali rapporti esistono tra questi movimenti e la pittura italiana? Tali rapporti non sono stati bene chiariti. Secondo noi la pittura italiana si agitò sempre ai margini di tali movimenti. E ancora non è riuscita a venire fuori da questo vicolo cieco. L'equivoco è stato nel credere che un linguaggio dettato da contenuti di altri tempi potesse essere continuamente rimodernato. Modernità invece dettata da un nuovo modo di sentire 189



Giulio Turcato



e quindi espressa con forme del tutto nuove. Questo coinvolge non solo la pittura, ma tutta la scultura italiana che è di marca idealistica, ottocentesca e vuol vivere a spese di un glorioso passato, e non si accorge che tale gloriosa tradizione era in stretto rapporto con le idee che muovevano tali epoche, e allora avevano una loro funzione precisa, sia verso un linguaggio formale che letterario.

Così si è caduti nell'equivoco novecentista, tanto nefasto ed ora si cercherebbe di farci cadere nell'equivoco del realismo. Quale realismo? Il realismo fu creato da Caravaggio in contrapposto al manierismo del suo tempo, fu una questione che poi ripresa da altri artisti in altri tempi, poteva ancora essere rinnovatrice. Ma ora come è possibile continuare in tale strada? Questo realismo è di origine seicentesca, barocca. Non ci sembra che ora tale esperienza possa vivere. Primo: perché le esperienze di oggi sono in partenza antibarocche. Lo stesso Picasso malgrado sia coerente ad una forma espressiva, denuncia ancora la mancanza di una purezza di stile. La sensazione che agita noi giovani non è certo possibile prenda forma con uno stile che è stato dettato in un'epoca di decadenza sia pure gloriosa. Tale estetica cela gli stessi equivoci del primordialismo, del primitivismo di Carrà, ossia cerca di fare nuovamente valevole con una falsa verniciatura, una struttura che proveniva ancora dall'Ottocento italiano, che fu descrittivo, patetico, aneddotico ed aveva equivocato, specialmente il più deteriore, la questione del soggetto con quella del fatto espressivo. Si vorrebbe insomma tornare indietro, quando nel resto del mondo si va cercando un nuovo stile che ancora non c'è. Tale equivoco coinvolge anche la giovane pittura milanese che ha creduto di assolvere il suo compito adattando un picassismo espressionista ad un romanticismo lombardo. Per tali questioni si deve cercare nuovamente la forma. Naturalmente lo potrà fare chi è più cosciente e più vicino a ciò che si agita nel mondo, cioè l'artista che vede qualcosa davanti a sé e non un uomo che ripiega continua-



AF

mente per una sua struttura tarata da sentimentalismi e pietismi. Per quanto riteniamo d'una certa importanza la esperienza dei primi astrattisti anche se la nostra posizione è in direzione diversa.

Oggi la funzione dell'opera d'arte è in una posizione caotica, motivi psicologici e letterari si intromettono continuamente tra la pittura o la scultura, equivocandone la funzione che tali arti hanno sempre avuto. Soprattutto perché l'arte era una espressione della sua epoca e non frutto di volute nostalgie. Non si intende stabilire un programma, ma chiarire certe posizioni che possono creare ancora dei seri equivoci.



mi vuoi strappare un PELO
bianco dal NASO
chi mi ridarà il mio PELO
vero

Certo no ha conferenze NO
fatte da vecchi BACUCCHI
con i volti TRUCCHI

chi mi darà il mio PELO
vero all' ORECCHIO

No certo il giorno di FESTA
gluk gluk gluk

GLUKOSIO

Twente

Antonio Ettore Russo

La fedeltà di GIUSEPPE CESETTI



Se, in ogni tempo, è sempre stato difficile per un artista inserirsi nello spirito e nel gusto contemporaneo senza sacrificare il proprio dono, i caratteri originari della propria educazione, del proprio temperamento e della sensibilità che lo distingue, oggi, che le idee sull'arte, il gusto, si evolvono rapidamente, seguono i capricci di un mondo che corre, che si contraddice, che effettua quasi esclusivamente esperimenti, l'artista che riesce a

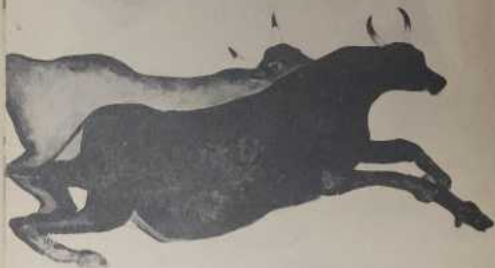




non estraniarsi dal vivo dei problemi che l'attorniano pur salvando i propri ideali d'arte ed i sentimenti che lo guidano alla sua particolare visione del mondo, va guardato come si guarda colui che, per virtù dei propri doni, di forza propria, riesce ad uscire da un cataclisma in cui la maggior parte degli altri si è perduta. Vediamo infatti, anche tra le personalità delle Arti figurative del nostro secolo più rappresentative una sequenza di incertezze e di esperimenti che invece di appartenere a loro, appartengono alle polemiche che li circondano: l'intelligenza e la sensibilità possono salvare un artista in qualsivoglia contingenza, tuttavia non è da credere che sia sbagliato continuare a pensare che, i risultati più intelligenti conseguiti in balia delle « pressioni » esterne, anche quando hanno un successo folgorante, sono quasi sempre destinati a breve durata nel tempo, giacché la poesia che più regge e si avvincola da contingenze, è stata sempre e sempre rimane quella in cui l'impronta di una personale educazione, di una partico- 197







lare e individuale sensibilità, di una scelta che coincide con la persona, domina le imposizioni esterne, l'onda delle polemiche, degli esperimenti, ed anche quando sente la necessità di trarne insegnamento, lo fa inserendoli nel proprio timbro nell'ambito e nel dominio della personalità individuale.

Una premessa del genere si fa assolutamente necessaria per Giuseppe Cesetti, giacché tra gli artisti della nostra prima metà del secolo, e certamente quello che meglio rappresenta la fedeltà ad un mondo ed una sensibilità propria, pur mai estraniandosi dal gusto e dai problemi che rendono moderna l'espressione di un pittore. Prima d'ogni cosa, sulla scorta di ciò che abbiamo detto, si deve insistere su queste caratteristiche di Cesetti, non solo per definirne la personalità solida e felicemente ancorata ad una sua poetica, ma anche per indicare una volta per tutte come, in una epoca



te anche ad un alto livello si è costretti a rifarsi
a tradizione eclettica, spersonalizzata, priva di
valori culturali. Cesetti ha saputo salvare un preciso
senso di tradizione nostrana, ha saputo conservare
intatte indicazioni di una tradizione italiana della pit-
tura, senza però indulgere a riecheggiamenti o a rifa-
cimenti scolastici.

Antonio Ettore Russo





CARTE SCOPIERTE



Claude Moliterni

TECNICA NARRATIVA DEI FILACTERI

All'inizio di questa « estate rovente » (culturale-politicamente) i « filacteri » o « ballons » o « fumetti » o « cartoons » o « bandes dessinées » sono arrivati al loro Terzo Salone Internazionale dei Comics organizzato a Lucca con l'aiuto, la promozione e l'interessamento scientifico dei pedagoghi e sociologi dell'Istituto di pedagogia della Facoltà di Magistero e del Centro di Sociologia delle Comunicazioni di Massa dell'Università di Roma, con dibattiti, mostramercato, festivalino cine-fumettistico e concorso « per un nuovo personaggio a fumetti » (Giuria composta da Claudio Bertieri, S. G. Biamonte, Ernesto G. Laura, Dario Natali, Gianni Toti, Enzo Rava, Rinaldo Traini, Sergio Trinchero e Mario Baldini). Premi a Schmidt, Della Bella, Dal Pra, Pier Corpi, Valeri, Di Salvo, Fecchi e a Copi, Jules Feiffer, Guido Crepax, Mondadori, Corriere dei Piccoli e Milano-Libri edizioni). Nuove riviste sono sorte un po' in tutto il mondo: Giff-Wulf, Phenix, Mellonta, Sgt. Kirk, Comics, ecc. Al Louvre è stata presentata una Mostra Planetaria dei Comics, i fumetti di Little Nemo sono stati esposti al Metropolitan Museum di New York, le università discutono

a fondo tecniche e significati-sensificati della nuova dimensione narrativa, ecc. Insomma, si è arrivati al « riconoscimento » ufficiale della cultura al nuovo mezzo di espressione (che poi nuovo non è affatto, avendo secoli e forse anche millenni alle sue spalle, come sostengono alcuni futurologhi circolari, periti in « avventure dell'avvenuta »). Carte scoperte, dunque, anzi cartoons scoperti, in tavola: niente più ghetti dorati per le forme di espressione diminuite e sottovalutate, ma studi seri, ipotesi di lavoro inedite e così via. Ne diamo qui qualche primo esempio, ancora forse un po' propedeutico. Claude Molteni (pronuncia con l'accento sulla i) è il fondatore e direttore di Phenix, nonché l'organizzatore della Mostra dei Comics al Louvre parigino. Il suo saggio sulla tecnica narrativa dei *flecteri* apre un discorso, così come il saggio dello studioso spagnolo Luis Gasca sul « linguaggio dei fumetti nella narrativa dei romanzi » (anche se dimentica, tanto per fare un esempio, le onomatopoeie di Sterne e le invenzioni folgoranti di Tristram Shandy). Scopriamo dunque i cartoons disecreti...



Divenuto mezzo d'espressione grazie a una tecnica narrativa particolare cui ogni « cartoonist » imprime il proprio stile, il « fumetto » occupa nel mondo moderno — rispettando le proporzioni — un posto paragonabile a quello del cinema e della televisione. Ma, esattamente come avviene per questi altri mezzi di comunicazione, si trova diviso tra illustrazione e testo e il problema fondamentale che deve essere risolto è quello della ripartizione di questi due elementi costitutivi.

E' certo che nel suo caso l'immagine riveste un'importanza fondamentale, ma non è sta





to sempre così: in origine il « fumetto » costituiva soltanto una serie di immagini aggiunte a un racconto, ritenendosi che quest'ultimo dovesse avere la precedenza in virtù del principio che narrazione scritta e civiltà sono indissociabili.

Per molto tempo l'espressione scritta è dunque rappresentata da un testo posto sotto la immagine: è il caso dei grandi antenati come il « Sapeur Camember » o « La famiglia Fenouillard » di Christophe e più generalmente delle vignette consecutive europee (francesi, belghe, italiane) in grande sviluppo negli Anni Trenta; tale produzione si raffinerà anche con l'impiego, in Italia, di versi didascalici (« Bonaventura », « Quadratino » ecc.). In Italia si arriverà a sopprimere il fumetto vero e proprio nei disegni americani acquistati, per rimpiazzarlo con testi in versi (« The Captain and the Kids » di Dirks, « Bringing up Father » di George McManus).

Più tardi il testo è incorporato nell'immagine, occupando gli spazi inutilizzati o lasciati appositamente liberi: gli autori preferiscono spesso questa formula a quella del fumetto che rischia di compromettere l'estetica dell'immagine. Tre dei più grandi « cartoonists », Harold Foster, Alex Raymond e Burne Hogarth si attengono a questo criterio.

E' dal 1900 che sono apparsi i primi fumetti (filacteri nel linguaggio colto), macchie bianche rilevate da un tratto chiuso che delimita uno spazio vagamente circolare destinato ad accogliere il testo — e unite alla bocca dei personaggi da un'appendice filiforme. Il tutto fa pensare più o meno al palloncino che ondeggia legato al filo.

I primi filacteri, maldestramente disegnati, informi (« Yellow Kid » o lo stesso « Buster

Brown+) introducono nel disegno un elemento antiestetico che rompe l'armonia generale della immagine; mal situati, guastano qualche volta completamente l'effetto artistico del « cartoon ». Il testo ridiventa un pericolo: tende a invadere l'illustrazione a tutto vantaggio di insipide chiacchierate. Tale tendenza si manifesta soprattutto in Europa, in particolare nelle avventure di « Buck Danny » (Charlier e Hubinon) e anche in Jacob, nonostante che quest'ultimo abbia rapidamente adottato la formula del fumetto rettangolare, aderente al rettangolo che chiude l'immagine. Il procedimento si ritrova talvolta in « Pogo » di Walt Kelly, ma in quel caso il fumetto rientra nell'estetica generale del racconto o per lo meno nella sua « atmosfera », grazie all'impiego inatteso di una grafia di stile gotico o di caratteri tipografici diversi.

A questa utilizzazione del fumetto si collega l'espressione infinitamente variata dei rumori, onomatopées, pensieri inespressi, ricordi, sogni ecc. L'immagine di una lampadina elettrica accesa significa l'apparizione improvvisa di una idea « luminosa » dopo un momento di perplessità; mentre una sega circolare che taglia un ceppo (Knerr) indica il ruscio sonoro di uno che dorme e un mucchio di graffi simbolici traducono bestemmie che la morale non permette di riprodurre. Questo simbolismo, pieno di mordente e di humour, può arrivare fino alla rappresentazione di scene intere, come avviene spesso in Knerr (« The Katzenjammer Kids »), scene che illustrano un sogno o una reminiscenza; la vetta più alta in questo genere d'interpretazione è raggiunta da una parte da Segar (il cui Professor Picnic ha inventato un « solidificatore di sogni » che trasforma i fantasmi dei fumetti in personaggi vivi e tangibili) e d'altra parte da Pat Sullivan, creatore del Gatto Felice, simpatico eroe che sa utilizzare con una notevole presenza di spirito il contenuto assai vario dei fumetti usciti dalla sua fantasia.





Quanto all'immagine in se stessa, il « cartoon » nel linguaggio tecnico, essa costituisce l'elemento fondamentale del vocabolario fumettistico.

Il riquadro è, in origine, quadrato o rettangolare, variando le dimensioni relative a seconda delle necessità del montaggio. Dal 1905 è panoramico in Winsor McCay, allungato in piccoli rettangoli orizzontali (o verticali) in modo da dare un'impressione di estensione, di profondità e di verità, questa innovazione non basta, d'altronde, a McCay che osa utilizzare il quadro variabile ingrandendo o rimpicciolendo il proprio « campo » a seconda delle necessità drammatiche e spettacolari della narrazione. Andando ancora più in là, piazza nello stesso ambiente due azioni diverse, ritrovando così il vecchio procedimento dei « luoghi deputati » del teatro medioevale.

Negli Anni Venti, il riquadro tende a concedersi qualche timida fantasia adottando altre forme geometriche, losanghe, ellissi, cerchi, riservando questi ultimi ai primi piani.

Ma questi tentativi (vedi le « Histoires en images ») non conferiscono al genere che una varietà superficiale e si coagulano presto in un sistema rigido, privo d'interesse. In Francia, Pellos percorre, tra il 1937 e il 1948, sentieri battuti abbandonandosi a un taglio estroso in « Futuropolis » e i « cartoons » dai contorni incredibili s'interpenetrano, segnati da linee rotte, da zig zag, da semicerchi che rafforzano la tensione drammatica; il quadro esplode provocando uno choc visivo e psicologico intenso.

Questo taglio è del resto in perfetta armonia con lo stile nervoso e sbrigativo del tutto caratteristico dell'autore. Dieci anni dopo, con « Atomax », lo stesso Pellos perviene alla ripartizione « a stella » in cui i « cartoons » sono disposti intorno a un'immagine centrale che domina il resto della composizione, il cui complesso assume un'importanza essenziale nel processo di drammatizzazione.



Capita infine che il quadro scariaca e che le immagini si succedano separate semplicemente da spazi bianchi senza contorni precisi. Così avviene nel « Krazy Kat » di Herriman. Questo dimostra in tale campo un'invenzione pari a quella dei suoi racconti e delle sue scenografie e si dà a un'orgia di variazioni inattese, messe in rilievo da una sintonia di colori che fa danzare le immagini. Ai giorni nostri Dirks junior ha ripreso tali procedimenti in « The Captain and the Kids » ma con meno vigore e fantasia.

Era fatale che il fumetto, espressione basata sull'immagine, prendesse a prestito dal cinema qualche suo procedimento adattandolo convenientemente. Ad esempio: mentre per lungo tempo ci si era accontentati di disegnare una scena vista di fronte, Harold Foster e alcuni dei suoi contemporanei svilupparono l'innovazione del campo e controcampo, ciò che aumentò notevolmente la densità e l'autenticità del racconto. Purtroppo questi sforzi sono stati poco seguiti in Europa, dove i « cartoonists » si perdono ancora in tagli superati.

È vero che i disegnatori sono inibiti dalle necessità dell'impaginazione e delle variazioni di formato imposte dagli editori ma è anche vero che ben pochi tra essi si preoccupano d'introdurre nella loro composizione quella dinamica che potrebbe accrescerne l'interesse.

Queste considerazioni ci portano a studiare la tecnica propriamente detta: il cui fine è quello di esprimere un susseguirsi di avvenimenti il cui svolgimento materiale avviene attraverso salti successivi da un'immagine all'altra senza che sia interrotta la continuità della storia: da « cartoon » e « cartoon », da « strip » e « strip » e perfino da quadro a quadro. Si possono definire diverse forme di racconto riferendole al criterio fondamentale costituito dal tempo. Consideriamo in primo luogo la narrazione sempli-





ficata in cui l'azione unica è esposta attraverso « cartoons » disposti in ordine cronologico. Questo è il caso più corrente. È usata inoltre la narrazione parallela, in cui due o anche più azioni sono portate avanti con un accostamento di scene differenti. Tale procedimento, per lo meno nel dettaglio, trascura il fattore tempo; ravvicina azioni molto lontane nello spazio e la cui simultaneità non era necessaria a giustificare la loro apparizione contemporanea. Largamente impiegato da Chester Gould in « Dick Tracy », esso ricorda quello usato da John Dos Passos in letteratura. Il suo vantaggio sta nel dare un'impressione di vitalità: il suo inconveniente è di turbare a volte lo svolgimento generale del racconto, il cui filo conduttore rischia di sfuggire al lettore.

Va considerata infine la narrazione « accelerata », la più interessante e la più feconda a colpo sicuro, che scompone l'azione in una serie di piani successivi molto ravvicinati nel tempo, mostrando la situazione sotto angoli visivi diversi (si possono collocare in questa categoria il precursore Christophe, quando narra degli insulti subiti da Fenouillard sulla biella del piroscalo e, ai nostri giorni, John Prentice che immagina una scena « à suspense » per il suo eroe Rip Kirby minacciato da un enorme molosso).

Questa tecnica, che si adatta perfettamente all'espressione di una azione rapida, permette di ottenere effetti che nessun testo potrebbe raggiungere.

Siccome l'80% dei disegnatori europei e americani sembrano o vogliono ignorare questi metodi d'espressione, soprattutto l'ultimo e trascurano i metodi specifici dell'impaginazione e del taglio che valorizzano il « fumetto », limiteremo il nostro studio ai soli « cartoonists » che abbiano apportato innovazioni fruttuose in questa particolare tecnica. Burne Hogarth, Milton Caniff, Frank Robbins soprattutto cercano di esprimere l'animazione, lo spostamento, la

apparenza di una continuità temporale o spaziale nei limiti di un « cartoon ». E' su tale cinetica che dovrebbe concentrarsi essenzialmente lo sforzo dell'artista.

Milton Caniff è stato uno dei primi ad adottare lo stile cinematografico studiando con cura inquadrature e illuminazione e comprendendo che ritmo e taglio sono strettamente legati. Per lui l'armonia dell'impaginazione è più importante di tutto: ogni « cartoon » è considerato soltanto sul piano del significato drammatico e assume senso e valore in funzione di quelli che gli sono intorno.

John Prentice ha impiegato questa tecnica in « Rip Kirby » facendo, come Caniff, contrastare violentemente i neri e i bianchi e ottenendo, grazie a tali contrasti, risultati molto felici. Da parte sua Alex Raymond eccelle, in « Flash Gordon », nel passare dalla staticità al dinamismo: angoli visivi insoliti, profondità di campo illimitate, abili trucchi vi si succedono in abbondanza.

Tali procedimenti, e soprattutto l'ultimo, sono stati accortamente utilizzati in Europa da Hergé (« Tintin ») e Morris (« Lucky Luke »). Gir in « Fort Navajo », Robert Gigi in « Scarlett Dream », Ugo Prat, Crepax in « Neutron » sembrano anch'essi aver compreso le possibilità che loro si offrivano in questo campo. Le loro composizioni sono abili e rivelano un'intelligente ricerca dell'effetto estetico. Ma la maggioranza dei disegnatori resta indifferente di fronte all'evoluzione dell'inquadratura o non vede nelle tecniche sopra ricordate che astuzie del mestiere.

Occorre ora parlare del colore, rilevando che finora il suo ruolo è stato limitato soprattutto ad accentuare le qualità (o i difetti) del « fumetto ». L'uso del colore ha però fatto nascere preoccupazioni estetiche nuove, in quanto i rapporti tonali devono mescolarsi armoniosamente ai valori bianchi e neri quan-





do non li soppiantano. Capita spesso che una composizione a colori, vuotata della sua sostanza per necessità editoriali, perda una gran parte della sua attrattiva soprattutto quando la espressione dei contrasti ombra-luce sia stata interamente affidata al colore: la sua soppressione rende allora l'insieme piatto e confuso.

In questo campo va notata l'originalità di Leonard Starr che si è liberato da ogni realismo e gioca con i colori come si fa abitualmente con il bianco e il nero. Egli ottiene inoltre una interessante continuità narrativa servendosi del colore per creare un'atmosfera determinata che si ritrova in ogni « cartoon » di una composizione. Facendo correre la luce da illustrazione in illustrazione provoca impressioni strane e sconcertanti di fronte alle quali il lettore non resta insensibile.

George Wunder ha capito anche lui che il colore, senza dover per forza corrispondere alla realtà, poteva contribuire a « rendere » una ambientazione psicologica e soprattutto rafforzare gli effetti drammatici dell'immagine o del racconto. Le tinte uniformi in cui s'è specializzato sono spesso molto ardite.

Le critiche che sono spesso mosse riguardano essenzialmente il genere « realistico » e non tengono conto del « fumetto » umoristico. Quest'ultimo, pur avvantaggiandosi dei progressi compiuti nel campo vicino, ha le proprie esigenze e tende a costituire un genere a parte. Insomma per lo strip e per il quadro non vi sono preoccupazioni di continuità se non entro i loro limiti esatti e non vi sono problemi di riempimento continuo.

Ma anche qui, e in modo pressante si pone la questione del rapporto testo-immagine: molto spesso il primo, destinato a mettere in evidenza un gioco di parole o una « boutade » è ingenuo e la seconda non serve che a rinforzarlo: la condizione ideale è che la « gag » pittorica e quella scritta si uniscano e si rafforzino scambievolmente.

Le serie « Pim, Pam, Pum » (Knerr), fatte di trovate grafiche e di atmosfere, oppure « B. C. » (Johnny Hart) dimostrano che il racconto scritto può essere eclissato dal disegno. Quanto all'opera di George McManus (« Bringing up Father », in francese « La famille Illico ») essa mostra come il « fumetto » possa arrivare a risultati estetici che all'occorrenza si traducono in notevoli manifestazioni di arte barocca spinti molto avanti.

Si osserverà infine che il « fumetto » umoristico si prolunga anch'esso talvolta da uno « strip » all'altro o di un racconto per immagini all'altro, organizzandosi in una narrazione coerente che sviluppa un tema fondamentale le cui « gags » sono le variazioni quotidiane. E' spesso il caso di « Peanuts » di Schulz, come di « Popeye » di Segar e « Barney Google » di Billy De Beck.

Il valore narrativo dei « cartoons » sembra ormai indiscutibile. Detto ciò, non si saprà mai abbastanza insistere sulle tecniche complesse che devono essere usate se si vuole che il « fumetto » diventi ciò che può diventare: una arte, minore senza dubbio, ma completa e autentica.

Claude Moliterni



Peter Brook parla di
Jerzy Grotowski

TEATR-
LABORA-
TORIUM
WROCŁAW



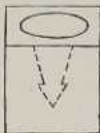
Institute Polish Method Actorship

IL TEATRO
COME
LABORATORIO
E CENTRO
DI RICERCHE

Grotowski è unico. Perché?

Perché nessun altro al mondo, per quanto ne sappia, nessun altro dopo Stanislavski, ha investigato sulla natura della recitazione, i suoi fenomeni, i suoi significati, la natura e la scienza dei suoi processi mentali, fisici, emotivi, così profondamente e completamente come Grotowski.

Egli chiama il suo teatro un laboratorio. E' così. E' un centro di ricerche. E' forse il solo teatro di avanguardia la cui povertà non sia un ostacolo, dove essere a corto di denaro non è una scusa per mezzi inadeguati che auto-



maticamente danneggino gli esperimenti. Nel teatro di Grotowski, come in tutti i veri laboratori, gli esperimenti sono scientificamente validi in quanto sono osservate le condizioni essenziali. Nel suo teatro, esiste un'assoluta concentrazione per un piccolo gruppo e tempo illimitato.

Egli lavorò per due settimane col nostro gruppo. Io non voglio descriverne il lavoro. Perché no? Prima di tutto un tale lavoro è libero solo se è svolto nella fiducia e la fiducia si arricchisce se non si fanno confidenze. Secondariamente, il lavoro è essenzialmente mutuo: trasformarlo in parole significa complicare, e anche distruggere, esercizi che risultano chiari e semplici quando sono espressi da un gesto ed eseguiti da una mente ed un corpo in attiva rispondenza.

Come si svolse il lavoro?

Provocò in ogni attore una serie di shocks.

Lo shock di dover superare se stesso davanti a un semplice irrefutabile ostacolo.

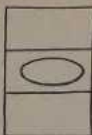
Lo shock di prendere visione delle sue proprie evasioni, trucchi e clichés.

Lo shock di essere conscio di una parte delle proprie immense, inesplorate risorse.

Lo shock di essere costretto a chiedersi perché è soprattutto attore.

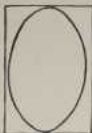
Lo shock di essere costretto a riconoscere che queste cose esistono — malgrado la lunga tradizione inglese di evitare la serietà nell'arte teatrale — e che è arrivato il momento di rendersene conto. È di riconoscersi desideroso di affrontarle.

Lo shock di riconoscere che altrove, nel mondo, ci si dedica alla recitazione con assoluta, monastica, totale dedizione. Che altrove — per non meno di una dozzina di popoli — l'attuale frase fatta di Artaud « crudele a me stesso » è una regola.

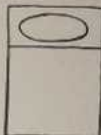


Scena iniziale

Al nome di **PETER BROOK** (Londra, 1925) sono legate in gran numero le realizzazioni londinesi di spettacoli sia classici che moderni in questo dopoguerra. Le sue regie, con ceptite e attuali e con criteri molto avanzati, comprendono

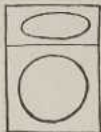


Teatro laboratorio: eliminazione della scena



Teatro a un solo
ambione

un raggio vas-
to di tendenze
e di generi, an-
dando dalla M
achine infernal
e di Cocteau,
alla Capannina
di Roussin, dal
Re Giovanni (1945) e Re Icar
(1963) di Sha
kespeare, a Ve-
nice Preserv'd
di Otway e ai
drammi di Sa-
rtre.



Teatro a due am-
bienti

A una condizione: questa dedizione alla recitazione non deve fare della recitazione un fine a se stesso. Al contrario. Per Grotowski la recitazione è un mezzo. Come potrei spiegare? Il teatro non è una scappatoia, un rifugio. Un modo di vita è un modo di vita. Forse ciò suona come uno slogan religioso? Non dovrebbe. E questo è tutto quanto si può dire. Né più, né meno. Risultato? Inverosimile. Sono migliori i nostri attori? Sono uomini migliori? Non in quel modo, per quanto ne so, e non tanto quanto qualcuno pretende (e, naturalmente, essi non sono tutti entusiasti della loro esperienza. Alcuni sono annoiati).

Ma come Arden dice:

« In quanto ogni seme contiene un seme che
crescerà
in una lunga e viva gioia
per far crescere un rigoglioso albero di frutta
per sempre, e un giorno ancora ».

Il lavoro di Grotowski e il nostro hanno punti paralleli e di contatto. E attraverso questi, attraverso la simpatia e il rispetto, noi comunichiamo insieme.

Ma la vita del nostro teatro è in ogni modo differente dalla sua. Egli conduce un laboratorio. Egli abbisogna occasionalmente di spettatori. La sua tradizione è cattolica o anticattolica: in questo caso i due estremi si toccano. Egli sta cercando una forma di servizio. Noi lavoriamo in un altro paese, in un altro linguaggio, con un'altra tradizione.

Il nostro scopo non è una nuova messa, ma una nuova parentela elisabettiana che unisca il privato e il pubblico, l'isolamento e l'affollamento, l'esternabile e il non esternabile, l'ordinario e il magico.

Per questo noi abbiamo bisogno di due elementi: del palcoscenico e della platea — e in mezzo all'affollato palcoscenico ci sono uomini che offrono le loro verità più intime agli uomini

che affollano l'uditorio, dividendo con loro una esperienza collettiva.

Noi abbiamo trovato un modo per sviluppare un principio generale: l'idea di un gruppo, di un inaleme.

Ma il nostro lavoro è sempre troppo affrettato, sempre troppo irregolare per lo sviluppo di una collettività di individui al di fuori di quella per cui è composto.

Noi sappiamo in teoria che ogni attore deve esercitarsi quotidianamente — come i pianisti, i danzatori, i pittori — se non lo fa, certamente s'insabbierà, cadrà nei clichés e potrà anche declinare. Noi riconosciamo questo fatto e pure possiamo fare così poco per evvilarlo e instancabilmente corriamo dietro a nuovo sangue, a giovani vitalità che — tolte talune tra le più dotate eccezioni che ovviamente ottengono le migliori occasioni — assorbono la maggior parte del tempo disponibile.

Lo Studio Strafford era un riconoscimento di questo problema ma esso continuamente aumentava la fatica di un repertorio di una compagnia sovraccarica di stanchezza.

Il lavoro di Grotowski era un monito che ciò che egli raggiunse quasi miracolosamente con un pugno di attori, necessita allo stesso grado, a ciascuno degli individui delle nostre due gigantesche compagnie nei due teatri distanti 90 miglia.

L'intensità, l'onestà, la precisione del suo lavoro può lasciare indietro una sola cosa. Una sfida. Ma non per 15 giorni, non per una volta nella vita, Giornalmente.



Teatro dove agiscono simultaneamente attori e spettatori

JERZY GROTOWSKI è nato a Rzeszow nel 1933. Nel 1959 assume con **Ludwig Flaszen** la direzione del Teatro-Laboratorio di Opole « 13 Rzędów ». Dedicatosi all'inizio all'attuazione dei classici polacchi e stranieri, (*Caino* di Byron, *Dziady* (Gli avi) di Mikiewicz, *Kordian* di Słowacki, *Akropolis* di Wyspiański, *Faust* di Marlowe) ha spostato il suo studio profondo e rigoroso sul problema dell'attore sul quale pratica un metodo pedagogico inteso a provocare la spontaneità. Dal 1965 il Teatro Laboratorio si è trasferito a Wrocław (Breslavia).

Ludwig Flaszen

Il "Metodo Grotowski",

Il teatro può fare a meno di scene, di nasi finti, di volti truccati, di giochi di luce, di musiche, di qualsiasi effetto tecnico. Ma il teatro non può fare a meno dell'attore né di quel legame vivo tra gli uomini che si stabilisce tra l'attore, il suo antagonista e il pubblico. L'essenza del teatro, la sua singolare partitura è come dice Grotowski — la partitura degli impulsi e delle reazioni umane: il processo psichico esposto attraverso le reazioni corporali e vocali dell'organismo umano.

Volendo evitare il teatro retorico o illusoristico, i registi d'oggi — quelli che vogliono essere moderni — cercano di ottenere dei risultati moltiplicando gli effetti visivi e meccanici realizzando una sintesi delle arti. Tale forma di teatro che moltiplica all'infinito i suoi mezzi e i suoi effetti, si chiama teatro totale. Perduto nel visivo esteriore, scatenato nel rumore della musica concreta, il teatro totale perde ciò che costituisce l'essenza modesta ma pura del teatro. Liberiamolo dalle apparenze e concentriamolo su ciò che lo rende unitario. Non moltiplichiamo gli effetti ma, al contrario, eliminiamoli. Facciamo in modo che trovi nella povertà la sua forza.

L'avanguardia degli anni 50-60 ha dato prova dell'impossibilità del tragico tradizionale a tea-

tra. Il tragico non può esistere che quando i valori hanno una garanzia trascendente, quando li si consideri come una specie di sostanza. Quando gli dei muoiono, il tragico è sostituito dal grattesco, dalla smorfia dolorosa del clown rivolta al cielo vuoto. Ma il tragico tradizionale è oggi una retorica sublime e arida o una volgare lacrimazione da melodramma. S'impone un interrogativo: come ottenere il tragico a teatro, un tragico che non sia una rigida posa pittoresca e che nello stesso tempo vada al di là dell'arlecchinata? Come provocare questi antichi sentimenti di pietà e di orrore, perduti oggi nella memoria emozionale? La risposta pratica si troverà nel superamento dei valori, valori ultimi, elementari. In ultima analisi, la totalità dell'organismo umano appartiene a questi valori. Quando non vi è nulla, l'asilo della dignità umana è il corpo, l'organismo vivente che sembra una garanzia materiale dell'indipendenza dell'essere umano, della sua particolarità nei confronti del resto del mondo. Quando l'attore svela la propria intimità, quando scopre incessantemente i propri sentimenti, incarnati in reazioni materiali dell'organismo, quando la sua anima sembra farsi fisiologia, quando si presenta pubblicamente disarmato e nudo offrendo la sua debolezza alla crudeltà dei suoi antagonisti e degli spettatori, allora per un paradossale circolo vizioso egli raggiunge il patetico. E i valori rinasciono grazie allo choc subito dallo spettatore come a un livello superiore. La miseria della condizione umana interamente scoperta, oltrepassante nella sua sincerità i limiti di ciò che si definisce buon gusto e buona educazione, arrivata al suo acme permette, nel superamento, di raggiungere la catarsi, in una forma che chiamerei arcaica.

Nell'ora dell'evoluzione violenta della civiltà, quando le discipline e le arti tradizionali perdono la loro funzione viva, torniamo al teatro, verso le sue origini antiche. Gli spettacoli di Grotowski vogliono far rinascere l'utopia di

Senza scena

Abbiamo praticamente rinunciato alla scena. Ciò che è veramente indispensabile è soltanto una sala vuota dove si possano disporre gli attori e gli spettatori in modo differente per ogni nuovo spettacolo. I rapporti più diversi diventano, a questo modo, possibili. Gli attori possono muoversi nel passaggio praticati tra gli spettatori, come corifei della comunità teatrale, corifei che entrano direttamente in contatto con gli spettatori, diventano la loro emanazione e impongono loro un ruolo nello spettacolo (ruolo passivo, ruolo di testimone).

Jerzy
Grotowski

Voyeurs

Ma è possibile, al contrario, al lontano dagli spettatori dagli attori disponevoli, ad esempio, dietro un recinto abbastanza alto da lasciar sporgere solo le loro teste. Da lassù essi osservano gli attori colti in una prospettiva deformante, come animali in un giardino zoologico. Dimenticano così i limiti al pubblico di una corrida, a studenti di medicina che assistono a un'operazione chirurgica o, infine, a «voyeurs» che con la loro stessa indiscrezione proiettano sull'azione una luce torbida trasformandola in frazione, in travestimento.

Jerzy
Grotowski

queste emozioni elementari che si provavano nel rituale comune, nel rapimento estatico con cui la comunità sognava la propria essenza, si poneva nella realtà totale, una realtà che non era divisa in sfere separate, dove la bellezza non era divisa dalla verità né l'emozione dall'intelletto, l'anima dal corpo, la gioia dalla sofferenza; dove l'uomo sembrava vivere un rapporto con la totalità dell'essere. L'esperienza ci ha condotto verso il teatro-mistero.

Ma come dar vita al teatro-mistero nell'ora dell'estinzione e della dispersione dei rituali, quando i rituali stessi, dispersi, non possiedono più un valore universale? Come creare un mistero laico, cosa contraddittoria in se stessa? Un mistero che non sia nello stesso tempo una stilizzazione del tradizionale, un gioco puramente estetico? Con la profanazione dei miti e dei rituali, con l'atto blasfemo. Un tale superamento rimuove il loro fondamento piombandoci nell'orrore. Ma già sul piano umano, fuori dal culto, l'essenza del rituale è la sua non-temporalità, ciò che vi avviene si rinnova di volta in volta nella sua presenza evidente e reale.

Le conclusioni per quanto riguarda il teatro? Il tempo dell'azione teatrale è uguale al tempo dello spettacolo. La rappresentazione non è una copia illusionistica della realtà né la sua imitazione ma non è nemmeno un insieme di convenzioni accettate come una specie di gioco inconsciente. La rappresentazione non esiste al di fuori della sua materia, al di fuori della sua tessitura. L'attore non recita, non imita, non simula. E se stesso: compie l'atto di confessione in pubblico. Il suo interiore è un processo reale e non l'opera di un abile artista. Ciò che conta in questo teatro non è tanto la letteralità dei fatti quanto la letteralità degli atti spirituali verso i quali conduce il metodo di Grotowski.

«Vocabulaire» della nostra epoca

*Un film collettivo
di dodici autori.
Il film che non è
stato presentato a
Venezia*

Loin du Vietnam

Un articolo dal Canada di Michel Ciment

«Lontano dal Vietnam» non è stato proiettato alla Ventottesima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Eppure era pronto per essere riconosciuto come il fatto cinematografico dell'anno, il più autentico e coraggioso. Presidenti e direttori tenteranno di giustificarsi, forse. Ma non c'è giustificazione possibile. Aver rinunciato a presentare Loin du Vietnam, o a fare quanto era necessario per averlo fra i film di questa edizione — in questo convulso 1967 — è una colpa intellettuale e culturale che lasciamo giudicare ai lettori di queste «carte segrete cinematografiche», sulla scorta di questo articolo informativo scritto da Michel Ciment, critico di Positif, con passione evidente. I cineasti più impegnati nel loro cinema, che hanno realizzato Loin du Vietnam, non sono lontani dal Vietnam. Ne sono lontani Venezia, il suo Festival rimondanzizzato, il cinema italiano, e certa Italia, certa cultura. Noi non siamo lontani da nessun paese del nostro pianeta in cui si combatte «la follia che potrà essere la saggezza politica del secolo». Il nostro Vietnam è anche qui, nelle nostre «carte scoperte», le nostre e le altrui carte rovesciate, «carte in tavola».

Dal
bacio al
nudo nel
cinema
jugoslavo

Non era stato facile arrivare al bacio cinematografico in Jugoslavia: per la storia, il primo bacio si realizzò sullo schermo socialista della Slavia del Sud una decina d'anni fa soltanto e a scambiarselo furono Rade Markovic e Gordana Miletic nella pellicola «Zenica». Da allora però si è fatta molta strada, e l'anno 221

scorso gli abb
racci incontroll
labili di Ljubi
sa Samardzic e
Spela Rozin n
el film « il pro
tetto », il bagn
o extra-nudo d
l Snezana Niks
ic in « Prima d
ella guerra », l
l nudo di Oliv
era Vuco in « L
unedì e martedì
di » hanno ma
turato questa l
ibertà « scritta
con la luce ». P
ol si è arrivati
a « Un caso d'a
more » di Mak
ajev in cui Eva
Ras passeggia
tranquillament
e in minimuta
ndine esponen
do i suoi profi
li addominali;
è seguito « Il
risveglio del r
atti » in cui il
commercio del
le fotografie p
ornografiche è
cinematografat
o scrupolosam
ente e Severin
Bjelic fotograf
a impassibile l
e più inedite p
ose erotiche. S
i aggiungono «
Come si amar
ono Romeo e
Giulietta », « L
a betulla », « L
Imperatore as
sediato », « Man
da l'uomo all'
una e mezzo »,
e si avrà una p
rima nomenclat
ura della nuo
va libertà sess

Mercoledì 16 agosto, il Festival di Montréal ha presentato in prima mondiale **Loin du Vietnam** terminato pochi giorni prima, un film di 120' firmato da Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Claude Lelouch, François Reichenbach, William Klein, Jacques Demy, Agnès Varda e Ruy Guerra. E' una immensa opera collettiva, elaborata nell'entusiasmo creativo di un gruppo di cineasti, con pochi mezzi, con la collaborazione di decine di personalità (scrittori, attori, tecnici) senza nessun compenso. Si misura difficilmente l'importanza di un tale sforzo, di cui solo i periodi rivoluzionari della storia offrono qualche equivalente, periodi da cui la Francia gollista si trova tuttora ben lontana. Bisogna credere che il Vietnam scuote e risveglia i responsabili più che ogni altra tragedia contemporanea. Si potrebbe temere un mosaico eterogeneo, ci si trova invece di fronte a un film completo, con parti complementari, e che offre molteplici livelli di lettura. Si tratta soprattutto di un'opera didattica, nel miglior senso della parola, una spiegazione degli avvenimenti che diventa una mobilitazione di fronte a quegli stessi avvenimenti. Poco a poco il rapporto individuale-collettivo si stabilisce. Si tratta della descrizione di un ingranaggio, delle sue cause economiche, storiche, politiche e delle reazioni personali di fronte a questo ingranaggio. Dalla testimonianza di una vietnamita, Anne Uyen, sulla guerra del suo popolo, a quella di Madame Harrison, la moglie del quacchero che si dette la morte per fuoco davanti al Pentagono in segno di protesta e passando per i monologhi di Jean-Luc Godard sull'impegno dell'intellettuale di sinistra, filmati da Resnais, gli autori hanno tracciato una linea che collega altrettanti punti di vista soggettivi su un avvenimento globale chiarificato da documenti, punti di vista che mettono questo avvenimento alla nostra distanza.

Loin du Vietnam utilizza in piena libertà i mezzi più diversi: attori professionisti, cineat-

tualità, disegni animati, foto fisse, televisione, per creare un saggio libero e rigoroso. La sua forza sta nella capacità di allargare progressivamente le dimensioni del Vietnam fino alla sua scala mondiale, di farne il riflesso del nostro mondo. E' normale all'inizio intervistare Ho Chi Minh come lo diventa alla fine far parlare Fidel Castro o evocare il Potere Nero. **Tout se tient**, insomma: « i vietnamiti si battono per noi », ci avverte il commento finale « bisogna misurare il debito che abbiamo tutti nei loro confronti. La follia di questa guerra è forse la saggezza politica del nostro tempo. La società si trasformerà o distruggerà tutto; accetterà la guerra dei poveri contro i ricchi come inevitabile e la perderà ».

Nel suo metodo creativo, *Loin du Vietnam* lascia parlare ogni voce che viene così a fondersi in un'eco collettivo. Dispiace quasi fornire qui dettagli su un'opera che si vuole anonima, e le cui dodici parti non sono firmate. Ma come ignorare lo stile di reportage, vivo e potente, che ha permesso a William Klein di riportare negli Stati Uniti i più sconvolgenti documenti sulle parate belliciste o le marce della pace; la culma di Joris Ivens, al regista olandese trasmessa dagli stessi combattenti dell'FLN, e che, dopo **Le ciel la terre**, dipinge con efficacia ancora maggiore i combattimenti fra le risaie; l'occhio di Leïpuch (riconosciamoglielo!) che coglie l'atmosfera brumosa di una portaerei all'alba; e Godard che in un monologo nientaffatto narcisistico, confessa francamente la sua ideologia incerta e il suo smarrimento di artista (condiviso dai suoi colleghi) di fronte a questo gigantesco conflitto. Resnaia filma così le contraddizioni di un intellettuale di sinistra, prigioniero dei suoi ragionamenti, accordando al testo (firmato qui da Jacques Sternberg) come di consueto un posto preponderante e dando così una continuazione alle preoccupazioni già espresse in **La guerre est finie**. Ognuno degli autori segue una via personale

uo - figurativo foto - cinematografica jugoslava. Erotismo e libertà, scientismo erotologico, naturalismo anatomico ecc.: non saremo certo noi a lamentarci di questa ampiezza di veduta. Triste sarebbe soltanto se questi a libertà punta sse unicamente alla conquista di mercati cinematografici stranieri, non fosse cioè una conquista culturale, ma un mezzo di penetrazione. Già.

Robert Bresson

Note sul cinema
atografico (1)

Due specie di film: quelli che impiegano i mezzi del teatro (attori, mise en scène, etc.) e si servono della macchina da presa per riprodurre: quelli che impiegano i mezzi del cinematografo e si servono della macchina da presa per crearla.

Un film non può essere uno spettacolo, perché uno spettacolo esige la presenza viva. Ciononostante esso può, come il teatro fotografato o cinema, essere la riproduzione fotografica di uno spettacolo.

1) Estratti da un libro che Bresson annuncia da tempo.

ma riesce a fondere il suo contributo in un tutto coerente. Ruy Guerra e Agnes Varda abbandonano il loro contributo, già interamente realizzato, per non appesantire un insieme già troppo compatto.

La modestia di Chris Marker ne soffra pure, ma noi gli attribuiamo volentieri il tono del film. Marker utilizza magistralmente il rapporto fecondo tra un brillante commento e le immagini sconvolgenti, e organizza, taglia, monta, struttura l'insieme dei materiali, dà loro questa linea ascendente dove l'ironia, il lirismo e la fredda analisi procedono di pari passo, e conferisce al film — a colori: colori di speranza — uno stile che non appartiene che a lui, lo stile di un autore ancora troppo poco conosciuto e riconosciuto.

Titolo ingannevole, **Loin du Vietnam**, perché è anche « lontano dal Vietnam, nelle guerriglie dell'America Latina o nei ghetti neri degli Stati Uniti, che si gioca la sorte del mondo e del Vietnam. [Bisogna creare un Vietnam in ognuno di noi] — dice forte e bene Jean-Luc Godard. A giudicare dalle reazioni della sala canadese, il film provocherà o stimolerà gli spettatori. E' uno dei tentativi più interessanti nel campo del « saggio politico filmato », e nello stesso tempo è una impresa creativa unica. A partire da una serie di parole-chiave (il film doveva intitolarsi **Vocabolaire**) scelte dagli autori: parole come **Guerriglia, Escalation, Indépendance, Resistence**, il film si elabora, si auto-costruisce. Con quaranta pagine di elementi ciascuno ha cominciato a girare. Poi gli autori « visionarono » cento ore di films. Il montaggio è durato tre mesi e mezzo, e il commento finale ha ritrovato con la sintesi la griglia dell'inizio, con l'idea fondamentale sulla guerra dei ricchi e dei poveri che emerge a poco a poco dagli elementi raccolti e assiemati. **Loin du Vietnam**, « opera di progresso » resta a work in progress. Agli spettatori di continuarla.

Michel Ciment

Tasca interna dell'avvocato del diavolo

Rivoluzioni e controrivoluzioni culturali

« Questa situazione non esiste in Europa »?
Amico Nicolás Guillén? Esiste e come!

E' stato un anno di « rivoluzioni culturali ». Troppe, per un anno solo (parliamo d'anno alla fin d'estate perché è in autunno che l'anno nuovo comincia, non il primo gennaio, come tutti sanno, ormai). La rivoluzione culturale cinese ha lanciato la sua offensiva anche fuori dei confini — le mini-massime sono arrivate un po' dappertutto —; la rivoluzione sovietica ha rivendicato giustamente la sua, di « rivoluzione culturale » autentica; e gli Stati Uniti hanno scatenato la controffensiva, ovviamente, facendo pubblicare su tutte le riviste e organi di stampa più o meno cialtrati gli articoli-tipo diramati dall'**United States Information Office** sulla « rivoluzione culturale americana », l'unica vera, autentica, ecc., anzi una vera e propria « esplosione culturale rivoluzionaria ». Se le prigioni, i campi di concentramento e quelli di lavoro non ospitassero un po' dappertutto gli Arrabal, i Débray, i Siniaevski e Daniel, Galanskov e i Ghinsburg, i Theodorakis e i Yannis Ritsos ecc. ci sarebbe da sorridere insieme, diavolo e avvocato del, maestri e margherite. Ma il sorriso si fa subito sogghigno, e non si riesce proprio, a ridersela tutta di cuore. Perché, nel groviglio delle contraddizioni e del conflitto permanente politica-cultura (o Stato-

**I premi
David a
La
Habana**

I Premi David del concorso letterario dell'Unione degli Scrittori e Artisti di Cuba (UNEAC) sono stati consegnati a Rogelio Nogueras e Lina de Feria per la poesia, e a Luis M. Sáez per la narrativa breve. Hanno ottenuto menzioni d'onore José Yanéz (poesia) e Manuel Ballagós, Luis Herro Sanchez, Ivette Vian e Juan Leyva Gue

rra (prosa). I lavori premiati verranno pubblicati in una collezione della UNEAC. I membri della giuria di poesia erano Heberto Padilla, Luis Marré e, per i racconti José Antonio Portuondo, Antonio Benítez e Umberto Arenal. Chissà perché per certe denominazioni, come « David », i perversanti anche in Italia, prevalgono da per tutto anche a Cuba, e non cresce la fantasia nominante?

Intellettuali), si continua largamente a organizzare, a strumentare, a manipolare l'intelligenza e l'arte. Le associazioni, le comunità, i congressi culturali si moltiplicano, si sviluppano, si intasano, si bloccano, si scindono, nascono, muoiono, rinascono, in confuse dialettiche e difficoltosissime prese di coscienza. Si prenda il caso della Comunità latino-americana fondata pochi mesi fa a Ciudad de México (dopo un dubbio lance tra la denominazione di **Comunidad Latinoamericana de escritores e Comunidad Cultural Latinoamericana**). Se ne era parlato a Genova, al congresso del Columbianum, nel gennaio del '65, poi in Arica nel febbraio del 1966. L'esempio della Comunità Europea degli Scrittori o del Congresso per la Libertà della Cultura, del Pen Club e degli altri consessi giocava con un certo prestigio (in gran parte, diciamo subito, solennemente immeritato), e l'America latina non poteva mancare al festival dei festival comunitari planetari. Ma nei due anni che sono appena passati, troppo torbide e limacciose e insanguinate acque sono passate sotto i ponti (da quelli di New York a quelli del fiume Saigon) perché i progetti non si dimostrassero quello che erano, e cioè aspetti di quella particolare deformazione della coscienza sociale che si chiama ideologia (per dirla marxologicamente). E così, il Congresso di Mexico-Guanajuato-Guadalajara è stato creato « in un clima di gran confusione ideologica e nella assenza di qualsiasi rigore politico e civico », secondo la testimonianza dello scrittore haitiano René Depestre, da una assemblea poco rappresentativa, alla quale mancavano scrittori come Cortázar, Varga Llosas, Neruda, Zalamea, García Márquez, Vinas, Amado, Césaire, Parra, Traba, Rojas, Bastos, Paz, Fuentes, Benítez e con l'astensione del gruppo detto « Benediti e compagni » dal nome dello scrittore uruguayo Mario Benedetti che lesse una rigorosissima « Dichiarazione » di sinistra firmata

da Armijo, Carpentier, Depestre, Retamar, Folguera, Garmendia, Guerrero, Guillén, Leiva, Lihn, Moreno, de Melo, Leal, Monterroso, Montes de Oca, Otero, Rojas, Vargas, Vicuña, Zagarra, Diez Canseco. Eppure, come fu riconosciuto anche dagli scrittori cubani, il Messico aveva effettivamente garantito libertà di espressione, correttezza e tutt'altro che i dibattiti furono vivacissimi, a volte persino audaci, e il congresso votò, unanimemente in un caso e con una « astensione stilistica » in un altro, l'invio di telegrammi a Johnson che condannavano il blocco di Cuba e la guerra contro il Viet-nam.

Perché allora non si è formata una vera totalizzante Comunità di scrittori latinoamericani, e con molta probabilità ci si avvia verso la formazione di un'altra organizzazione di intellettuali di sinistra latinoamericani l'anno prossimo (1), con la contrapposizione di un organismo rivoluzionario da una parte, e dall'altra di un organismo incerto, di scrittori di destra e di centro e di uomini di cultura di buona volontà ma di scarsa preparazione politica?

E' perché « la nozione di una cultura totalmente indipendente dal fenomeno sociale è un vecchio mito periclitato », come è noto e come dice la *Declaración* del gruppo di Benedetti e co.? Perché « da una alleanza di ideologie solo può sorgere un aborto politico e una politica culturale illusa, virtualmente reazionaria », per usare le parole del poeta cileno Enrique Lihn? Lo scrittore guatemalteco Mario Monteforte Toledo aveva esitato al congresso la teoria della coesistenza della sinistra culturale con la *derecha limpia* (la destra pulita) nel senso della comunità, prendendo in prestito evidentemente una terminologia scientifica (ricordate: bombe atomiche « sporche » e bombe atomiche « pulite » — ma esistono le bombe pulite?) e propugnando una comunità ovviamente eterogenea dal punto di vista ideo-

1) Si è già costituito a Cuba il comitato nazionale cubano preparatorio o del Congresso Culturale dell'Habana, presieduto da José Llanusa, ministro della Cultura e con Eduardo Murio, (presidente del Consiglio Nazionale di Cultura), come segretario. Il Congresso si celebrerà dal 4 all'11 di gennaio del 1968 con la partecipazione di scrittori, artisti e scienziati di tutto il mondo, in particolare dei tre continenti d'Asia, Africa e America Latina. « Colonialismo e neocolonialismo o nello sviluppo culturale dei popoli »: questo il tema generale con questi temi più specifici: Cultura e liberazione nazionale — Formazione integral e dell'uomo — Problemi della creazione artistica e dell'investigazione scientifica — Responsabilità dell'intellettuale di fronte ai problemi del mondo 227

e sottosviluppato. Il Comitato Nazionale cubano (che conta personalità note anche in Europa, come Santiago Alvarez, Alejo Carpentier, Edmundo Desnoes, Robert o Fernandez Retamar, Carlos Franqui, Alfredo Guevara, Nicolas Guillén, Wilfredo Lam, Lisandro Otero ecc.) sarà affiancato da un Comitato internazionale e da comitati dei vari Paesi. Come si vede, una preparazione imponente e una linea di politica culturale molto precisa e, come dicono i cubani, molto potente e conflittiva « di quella del Congresso messicano.

logico e politico-culturale. Gli intellettuali di sinistra hanno reagito e non hanno accettato questo gioco, senza peraltro mettere in dubbio la buona fede intellettuale di Toledo o degli altri « unitari » o « coesistenziali », né tanto meno comportandosi come « delirantes ».

Semplicemente, hanno ricordato la necessità di guardarsi dal falso panamericanismo, invitando tra l'altro tutti a non dimenticare che nella dichiarazione di Arica si postulava « la lotta latinoamericana » e l'« emancipazione della nostra America » e che « lo stile della penetrazione imperialista anche nel campo culturale è fondamentalmente cambiato negli ultimi tempi e si è fatto più sottile e pericoloso, inaugurando nuove e abilissime forme di spionaggio nelle università, mimetizzandosi con un linguaggio metaliberale », dando il via al **nuevo trato cultural**, alla corruzione e compravendita degli intellettuali in modi meno brutali che nel passato, persuadendo, premiando, invitando, pubblicando, concedendo paternalmente da una parte per togliere duramente dall'altra, catturando insomma senza **esposas**, come si chiamano le manette in ispanoamericano. In altre parole, gli intellettuali di sinistra permanentemente in **estado de alerta cultural**, hanno dichiarato che la loro responsabilità di scrittori impediva loro di accettare la coesistenza in una alleanza culturale con le destre nella quale si possa credere che « vegliare attivamente per l'emancipazione e il progresso economico, sociale e politico di Latinoamerica », come dicono gli statuti della Comunità, sia un progetto apolitico che niente ha da opporre all'imperialismo nordamericano e per il quale bisogna lottare con un criterio corporativo, sotto la bandiera delle belle-lettere... Una ventina di grossi nomi si è astenuta insomma dall'entrare in « una comunità che è una notte in cui tutti i gatti sono grigi » (Depestre). Per questi scrittori di sinistra, « una comunità di scrittori latinoamericani, per essere efficace, per ri-

spondere alle proprie responsabilità davanti ai popoli deve essere articolata vigorosamente nella lotta contro lo scandalo culturale dell'imperialismo, contro il terrore culturale dei gorillas e dei tiranni d'America e deve integrarsi nel processo globale di emancipazione che caratterizza l'epoca attuale. Lo scrittore che, per pura codardia, per opportunismo o per complicità con miti moribondi, si addentri in un cammino diverso, corre il gran rischio di vedere le sue poesie, i suoi racconti, i suoi romanzi, morire di freddo in un deserto latino-americano...

E fin qui siamo alla nostra presa di coscienza (o di pura informazione) di carte — gli statuti della Comunità — non certo segrete ma non conosciute in Europa, e di *anticartas* — come la *Declaración* di sinistra — che resterebbero segrete, ma sì, se l'avvocato del diavolo di questa rivista, per esempio, non provasse un certo gusto maligno a estrarle dalla sua tasca interna. Ma la diversità evidente di situazioni, di tattiche e di strategie politico-culturali nelle diverse aree del pianeta, non giustificerebbe certo la passività di questa presa di informazione-coscienza. Perché la questione posta a Ciudad de Mexico finisce per riguardare anche noi europei. Per esempio, Nicolán Guillén ha scritto in chiare lettere il suo disaccordo con la piattaforma di Miguel Ángel Asturias, scrittore e ambasciatore a Parigi di un paese come il Guatemala in cui i migliori intellettuali stanno *en la guerrilla*, e che comparava la situazione latinoamericana con quella europea per coonestare un tipo meno ristretto di comunità. Guillén opponeva che l'influenza dell'imperialismo in America e in America latina è molteplice e diversa. «Va da un barbaro generale con cinque stelle allo *attaché* culturale curvo e sottile che distribuisce borse di studio e viaggi negli Stati Uniti come se fossero premi di fin di corso. «Questa situazione non esiste in Europa (dice

Chi sarà
stato mai
I. S. Wol-
lman?

Chi sarà stato mai I. S. Wollmann? La questione appassiona in questi giorni i marxologi di tutto il mondo, eccitatissimi per la «coperta recentissima fatta in Estonia di una rarissima copia della prima edizione russa de «La miseria della filosofia» prefata da Engels. Questa edizione, tradotta dal francese e da T. Pjatini e I. Beljavski e riveduta da M. M. Filippov era stata stampata in 2.100 copie dal tipografo I. Fleitman. Ma nell'autunno del 1901, la censura di Pietroburgo la sequestrò e fece scomparire quasi tutte le copie della tiratura. Nel suo rapporto n. 1720 alla Direzione Generale della Stampa, la censura di Pietro

burgo comuni
co: « Nel testo
pubblicato, qu
est'opera conti
ene ragioname
nti rivolti con
tro l'ordiname
nto economico,
sociale e stata
le esistente, pr
edicando le de
leterie dottrin
e del socialism
o e del comuni
smo e giungen
do persino a p
ronosticare un
a rivoluzione d
el proletariato
». Compiuto il
normale « iter
» burocratico, i
l rapporto dell
a censura di P
ietroburgo arr
ivò al Consigli
o dei Ministri.
E il 12 novemb
re 1902, dietro
proposta del M
inistro degli I
nterni, V. K. P
leve, il governo
decise di proib
ire la pubblica
zione de « La
misericordia d
ilosophia » in b
ase all'articolo 1
49 del Regolam
ento di censur
a, il che comp
ortava la distr
uzione di tutte
le copie stamp
ate. Adesso il g
iornale *Soviets
kaja Estonija* c
omunica che la
Biblioteca F. R
. Kreuzwald c
onserva una co
pia di questo l

Guillen ma sottolinea qui l'avvocato del
diavolo). I nostri popoli sottosviluppati e strut
tati e soprattutto i loro scrittori, devono af
frontare un nemico che sta in casa nostra
come nella propria ».

E qui il discorso si fa interessante e
problematico. Proprio per noi, europei. Do
mandarsi subito, per cominciare: è vero
che « questa situazione non esiste in Euro
pa »? Caro amico Nicolás, esiste e comel
mi dispiace per la tua mancanza di informa
zione e per la già troppo prolungata tua assen
za delle nostre terre che tanto affettuosamente
ricordi sempre. Se io non avessi parlato proprio
l'altra sera con il dirigente degli architetti
greco esuli a Roma, e non avessi dovuto tra
durgli per una manifestazione di emigrati le
poesie di Ritsos e le canzoni di Theodorakis —
poeta, l'uno, deportato nell'isola del diavolo di
Ghiaros, e musicista, l'altro, appena arresta
to — forse avrei potuto dimenticare certe si
tuazioni mediterranee. (E se non avessi avuto,
proprio mentre scrivevo questa « carta » la no
tizia che Fernando Arrabal è passato per le car
ceri madrilene...) Ma non è possibile. Ho qui
sul tavolo i « notiziari periodici di lettere e
arti » che arrivano dagli *States*, con il diluvio
di borse e premi e viaggi offerti dalle fonda
zioni finanziate dalle industrie americane, i
finanziamenti federali, gli « aiuti americani per
l'arte italiana », le « rivoluzioni tranquille » a
colpi di decine di miliardi di dollari, l'infiltra
zione « multiversitaria » per il collegamento di
tutti gli studi universitari italiani alle esigenze
delle trasformazioni economiche guidate dai
monopoli internazionali ecc. e gli studi tipo
*The Searchers: Conflict and Communism in
Italian Towns*, ecc. e so per quotidiana espe
rienza che pochi menano scandalo per questa
sottile penetrazione, come la chiamerebbero
gli uomini di cultura di sinistra latinoameri
cani. Mentre si moltiplicano le guerriglie ar
mate, le guerriglie civili e le guerriglie culturali,

gli intellettuali vanno in galera, di tanto in tanto, in tutto l'arco mediterraneo, e la frantumazione organizzativa della cultura europea è tale che nessuno sa più se è iscritto o no a qualche comunità, tanto fondo è il silenzio delle loro associazioni, e tanto misteriose (ma non troppo) le complicità a volte innocenti altre volte criminose di questo o quell'organizzatore, animatore o promotore di cultura, come si dice, o si dicono.

Tutto questo profluvio di note informative — notizie dell'al di qua, amici diavolati — per riproporre l'interrogativo che ci viene da Ciudad de Mexico, Guanajuato, Guadalajara: lasciando ora da parte l'alternativa tra Comunità unitarie e comunità ideologiche, a che cosa servono le comunità e le associazioni che non sono « articolate vigorosamente » in modo da lottare per la libertà degli intellettuali, almeno, e per l'indipendenza della cultura in tutti i Paesi, di qualsiasi « campo » sociale o politico? Non si possono riarticolare, rivivificare, rinnovare, rifunzionalizzare per « provare » la efficacia di una azione unitaria di tutti gli intellettuali democratici? Per cominciare, la stessa nostra pallida Comunità Europea degli Scrittori che stimola altri continenti a seguirne l'esempio proprio mentre si ovatta di silenzio e di inerzia e da mesi — l'impressione è: da anni ormai — non muove foglia nella giungla culturale illiberale e censoria, dal Pacifico all'Atlantico, dal Mar del Nord al Mediterraneo?

Rivoluzioni culturali? La sensazione inquietante è che le controrivoluzioni culturali, le restaurazioni, si moltiplichino sotto le maschere cortesi e i politi sorrisi della destra sempre più odorosa di deterrenti mentali. Forse esagero e mi illudo di complicarvi la vita, amici, ma non è forse questo il compito lusingoso del

L'avvocato del diavolo?
(e per c.c. gianni toti)

ibro. La copertina reca un'annotazione a mano: « A Sua Eccellenza V. N. Kokovtsev ». Questo Kokovtsev era allora segretario di Stato e aveva evidentemente ricevuto il volume dai censori di Pietroburgo: in molte pagine erano infatti sottolineati i più blu i brani « pericolosi » che avevano indotto i censori a consigliare la proibizione del libro. Sulla prima pagina del volume spicca però anche la etichetta con la scritta « Ex Libris I. S. Wollmann N. 4835 ».

E si può immaginare un itinerario segreto percorso dal libro per salvarsi in una biblioteca privata piuttosto ricca (qualcosa del genere di quanto ha immaginato Ray Bradbury nel suo « Fahrenheit 451 », ma non nel futuro, questo s'immagina nel futuro passato). Ci sarà stato, dunque, questo I. S. Wollmann? Boh...

Arrabal dentro e fuori di prigione

I Disoccupati di Brecht

Una commedia didascalica nel cortile; alcuni disoccupati rappresentano la propria miseria per trarne un insegnamento: un fatto veramente accaduto nel periodo della crisi economica verso la fine degli Anni Venti. Quando si entra in platea, alcuni bambini tra i sei e i dieci anni con vestimenta e cappotti rattoppati giocano sul proscenio a Paradiso e Inferno.

Fernando Arrabal (vedi *Carte segrete* 2, pagina 190: « Arrabal, Copi e il Teatro del Pánico ») è stato arrestato dalla polizia spagnola. In piena canicola estiva, la notizia è arrivata, prima a Parigi e poi in tutti gli ambienti teatrali e culturali europei e hispano-americani a scuotere le inerzie politiche degli intellettuali dis-dis-impegnati e negatori delle negazioni. « Parigi si vergognerebbe di lamentarsi del suo calore — ha scritto *Le Figaro Littéraire* — mentre Arrabal attraversa in un vagone cellulare i cinquecento chilometri che separano Murcia, dove Arrabal stava firmando i suoi libri, da Madrid, dove lo incarcerano. Arrabal è stato malato per lungo tempo. Arriba gli rimprovera con delicatezza di far passeggiare da molti mesi la sua tubercolosi sotto il naso degli spagnoli. Ed eccolo che rischia dodici anni di prigione per « ingiurie contro la patria e sei mesi di più per blasfemia ». Eric Losfeld, l'editore di *Fêtes et rites de la confusion* (Le Terrain Vague - Paris) ha illustrato così l'arresto del commediografo pánico: « Arrabal doveva firmare altri libri anche a Madrid. Voi sapete, Arrabal è un ragazzo calmo ma che si può facilmente lasciar trascinare all'ira. Io suppongo che abbia messo qualche vaga dedica

su un certo numero di esemplari dei suoi libri. E forse anche egli avrà parlato con qualcuno che avrà magari trovato simpatico e che invece era un provocatore della polizia. E poi ha scritto queste righe che sono state riprodotte dai giornali francesi: « *Je me f... du bon Dieu, de la patrie e de tout le reste* ». Certo, sono frasi che non hanno nessun significato politico. Arrabal non si può dire un politicizzato, è piuttosto un anarchista, nel senso che si dà di solito a questo termine. E' un perfetto individualista ».

Il problema ora è questo: un uomo come Arrabal supporterà una lunga incarcerazione? C'è da dubitarne. Una petizione, d'altra parte, servirebbe a cambiare l'atteggiamento dei ministri franchisti? Si faccia, ad ogni modo e firmino tutti, si capisce. E' un fatto, comunque, che è grazie a una borsa accordatagli dall'Ambasciata di Francia che Arrabal è venuto a studiare il teatro a Parigi, e forse già un passo ufficiale può aver cambiato la sorte del teatrante del « panico ». O forse, se potrà essere liberato sotto cauzione, già sarà cominciata la colletta tra gli intellettuali francesi ecc. Resta la vergogna, un'altra che si aggiunge alle innumerevoli pressioni della libertà culturale e artistica nel mondo, e questa difficilmente si cancella. Sarebbe interessante, intanto, conoscere come hanno reagito gli intellettuali della rivista spagnola **Indice** che dedicarono tutto il numero 205 dell'anno scorso al movimento del « Panico », affidando l'incarico di realizzare da Parigi quel numero speciale proprio agli autori « panici » espressamente per **Indice** e « in esclusiva mondiale ». J. Fernandez Figueroa, Romano Garcia, Leopoldo Azancot, Ivan Tubau, Armando Puente, Magdalena Ruiz de Elvira e i ventisette collaboratori che firmano la rivista (tra i quali, ma sì, c'è anche Arrabal), che cosa hanno fatto? E che cosa contano di fare? Contano di fare? Contano?

o. A poca distanza dalla ribalta è appena una facciata di casa, nera e sconosciuta, tutto il resto del palcoscenico, dietro di essa, è vuoto, senza attori. Sullo sfondo circolare è proiettato un paesaggio di case. Le prime file della platea sono sale tolte e, dalla ribalta, parte una specie di podio che si addentra nella platea; al due lati ci sono degli scalini che portano alla prima fila di platea.

Questo piccolo palcoscenico del Berliner Ensemble, grazie ad una trovata artistica, è stato trasformato in una « officina ». Il contrasto tra la scena, montata in modo approssimativo e l'ambientazione di un cortile definita da oggetti vari, e la fastosità rinnovata del vecchio teatro, a palchi e piani, è affascinante da un punto di vista estetico, allo stesso modo di questa commedia 233

a Incompiuta, nella coscienza di coloro che lo guardano e lo paragonano alla commedia, posteriore e risuscita Santa Giovanna dei Macelli.

All'inizio, alcuni disoccupati prendono posto sulle scale laterali che portano in platea e alcuni di essi recitano davanti alla facciata la storia della panetteria: «Noi disoccupati appartenenti all'ufficio 38 vi facciamo veder e uno spettacolo ispirato a un avvenimento vero». Il gruppo di proletari che stanno sulle scale è, nello stesso tempo, coro che commenta e pubblico, cioè la «Polla» di Brecht; dallo spettacolo che i disoccupati danno a se stessi di se stessi essi imparano, e subito articolano in versi ciò che a loro volta, modificano: la qualità di ciò che è stato rappresentato. Un teatro nello stesso tempo soc

[Ad ogni modo, i lettori che intendano informarsi sugli sviluppi della situazione panica arrabaliana scrivano a **Centre d'Etudes Paniques** 32 Bd. Strasbourg Paris - Paris).

Ma queste notizie — che assumiamo come «segrete» per il poco pubbliche che sono — richiedono ancora una informazione: quello stesso numero speciale di **Indice** era introdotto da un editoriale del direttore J. Fernandez Figueroa il quale criticava i «panici» con paternistica affettuosità. Figueroa avvertiva in sostanza che «non sottoscriveva le tesi del «movimento» perché prendeva molto più sul serio di quanto non lo prendessero i panici. Il mondo in cui viviamo, delle cui crisi, vacillazioni e timori essi erano però un dato con il loro panismo. In altre parole, egli Figueroa, non prendeva per uno scherzo la loro festa esaltante e letteraria, che suppone «un invito a un certo caos, una convocazione per l'eccezione e l'impudicizia». «E' perché, alla fine, io non sono apolitico come voi, non mi disinteressa dell'ordine vigente, che dev'essere abolito non perché sì, in tutta fretta, fra grida e crepitacoli, ma lentamente e per essere sostituito da un altro migliore, con più pace dentro e più ferreamente giustiziere...». Accipicchia! Il problema è politico — sottolineava Figueroa — e religioso, anche, perché alla fine, il comunismo sboccherà nel cristianesimo, e gli uomini non si conformano più alle ricette e ai miti, né accettano che gli si mascheri la realtà cruda mediante un'arte o una letteratura evasivi, di occasione, di vaudeville, farsa o pirluetta, per ingegnose, rare e con pepite d'oro dentro che possano essere...» ecc. Insomma, un discorso chiaro, anche troppo. Dimenticavo: l'editoriale era intitolato: «Alla ricerca del Sinai»...

Per concludere, solo una citazione panica, di quelle contenute nel numero speciale:

«**Parle a mon cul, ma tête est malade**», che si potrebbe tradurre in spagnolo così:

«Habla a la luna, la tierra está enferma»,
e in italiano così: «-----!!».

E magari un'altra citazione, via:

— Chi sei?

— Sono straniero.

— E di dove?

— Di Strania ».

unicamente per dimostrare che in galera ci vanno sempre quelli che gli ottimopensanti chiamano «evasivi», caotici, impudichi ecc. Gli altri, vanno in cerca del Sinai. Magari, con i carri armati.

P.S. — Arrabal è stato rilasciato, in libertà provvisoria dopo sei settimane trascorse in prigione «per aver scritto su un libro una dedica giudicata blasfema (e per questo rischia ancora nove mesi di carcere) e antipatriottica (per questo ne rischia tredici, e di anni, di detenzione)». Insieme a lui Nestor Lujan è stato condannato a 50.000 pesetas di ammenda per aver pubblicato una raccolta del poeta argentino Oliveira Girondo, mentre lo scrittore Alvaro de la Iglesia è stato condannato a 7.500 pesetas di multa per aver fatto allusione ai prodotti anticoncezionali in un articolo. Nonostante la scarcerazione, visto che i pericoli sulla testa di Arrabal non sono passati, resta da ripetere la domanda rivolta a quelli di **Indice** che, nell'ultimo numero pubblicano altre bellicose *declaraciones* come questa, in un bel riquadrato:

PLAZA PUBLICA

Que nadie afirme que desea la paz social
si no lucha por que desaparezcan las
causas de la guerra...

Si capisce il sottofondo di quest'invito alla «riconciliazione», ma si tratta d'altro, oggi.

jallista ed antic
a.

La panetteria è un insieme di scene frammentarie alle quali Brecht ha lavorato negli anni 1929-30, prima di scrivere Santa Giovanna dei Macelli. Due di queste scene sono state pubblicate qualche anno fa sulla rivista «Sinn und Form», mentre il resto, un insieme di bozzetti, ritagli di scene, testi di canzoni, abbozzi di azioni, fin'ora è rimasto tra le carte postume amministrato dall'Archivio Brecht. I due registi Manfred Karge e Matthias Langhoff, per così dire discepoli di discepoli, presentano sul palcoscenico del Berliner Ensemble questo materiale prima ancora che i figure in un ulteriore tomo delle opere di Brecht edito da Suhrkamp.

La Panetteria è 235

una specie di esame di passaggio nello studio del marxismo e dell'economia nazionale che Brecht iniziò nel 1926.

guerra si vogliono cancellare? Del regime franchista, per caso?

Si è parlato qui di Arrabal perché è un Quale **paz social** si vuole? Quali **cause** della caso limite e in fondo più originale e curioso degli altri. Ma il diavolo dell'avvocato difende tutti gli scrittori offesi insieme ai loro lettori nella « libertà di pensare »: da Debray a Soljenitsin, da Daniel a Carlos Abolín Ingles, da Mnacko a Jack Koron, da Modzelewski a Mao Tun. Non perché non si facciano distinzioni fra i regimi fascisti e quelli socialisti — se ne fanno e di radicali — ma proprio perché le distinzioni non vengano, in questo campo, offuscate. La libertà degli scrittori in regime fascista è una libertà contro il regime fascista. La libertà degli scrittori in regime democratico-popolare, democratico-borghese o democratico-socialista, è per questo regime: una libertà nuova, che dev'essere più vasta di tutte le altre libertà storiche. Si è stati chiari?

Ultimo P.S. — Dal Tribunale dell'Ordine Pubblico, unica corte politica in tutta la Spagna, Arrabal è stato infine assolto dall'accusa di aver offeso Dio e Patria. In virtù di una i che mancava nel suo lemma, la patria si è ritenuta indenne dalle « paniche » ironie arrabaliane. Nella dedica scritta sul suo libro **Arrabal celebrando la cerimonia de la confusión** in vendita alle « Galerías Preciados », la versione madrilenica della « Rinascenza », non c'era dunque scritto che il commediografo spagnolo era disponibile a commettere un'azione che la decenza vieta di nominare « sopra Dio, la Patria e tutto il resto », ma soltanto sul dio Pan e sulla gatta **Patra**, come Arrabal chiama il suo felino parigino. Dopo ventitre giorni di prigione, e dopo lo sborsamento di una cauzione di mezzo milione di lire, la libertà commediografica è stata dunque restituita. Arrabal non è stato condannato a un anno di prigione per insulto alla patria e a quattro mesi per insulto a Dio,

come richiesto dal pubblico ministero, e tutto è bene quello che finisce male. E viceversa. Perché il fatto rimane: e là i c'era anche se mancava, ovviamente. E se non si fosse trovata questa scappatoia giuridica? Dovremo scrivere d'ora in poi, in tutte le Spagne del pianeta, senza qualche i, anche noi. E tenerci in casa qualche animaletto disposto a subire tutti i diminutivi necessari? Gli scrittori spagnoli stanno comprando felini, intanto, e tengono aggiornata una lista di nomignoli. Frequenti fra i mici sottonomi come Fraco, Fanco, Banco, Franc, eccetera. Ma non vi diremo come si chiamano le nostre « gatte segrete »...

A.D.D.G.T.

I CINE-VIETNAM

Un autografo di JEAN-LUC GODARD per la
presentazione de "LA CHINOISE.. a Venezia

Cinquante ans après la
révolution d'Octobre,
le cinéma américain
règne sur le cinéma
mondial. Il n'y a
pas grand chose à
ajouter à cet état
de fait. Sauf qu'à
notre échelon mo-
deste, nous devons
nous aussi créer
deux ou trois Vietnams
au sein de l'immense

empire Hollywood -
Cinecitta - Mosfilms
- Pinewood - Etc. et,
tant économiquement
qu'esthétiquement, c'
est à dire en
luttant sur deux
fronts, créer des
cinémas nationaux.
libres, frères, camé-
rades et amis.

Jean-Luc Godard

METALETTERATURA 2: Metapoesia

Le sventurose gesta in sei puntate del Poeta Contumace

di Renzo Paris

Jean Arp

«La pulce por-
ta il piede de-
stro / dietro l'
orecchio sinist-
ro / e la mano
sinistra / nella
mano destra /
e salta sul pie-
de sinistro / s-
opra l'orecchio
destro». O anc-
ora: «Tu sogn-
avi sul dito del
cielo, / tra gli
ultimi flaconi
de / la notte /
la terra si cop-
riva di lacrim-
e di / gioia /
Il giorno si ri-
svegliava in u-
na mano di cri-
stallo».

Il libro è intit-
olato *Jours et
nuilles* (1920-19

prima puntata

Ricordava tutto, dimenticava se stesso,
O non ti dimenticava?
Sosteneva, di non sostenere,
Urlava muto, ammutoliva urlando,
Cercava la verità, mentiva e smentiva, davvero,
Stanava l'ipocrita e, veniva stanato;
Le cose! le cose! ma lui non le vedeva,
Ci vedeva benissimo, non legava i fatti,
I fatti lo legarono,
Ci sentiva altrettanto, ma faceva finta,
In realtà non sentiva;
Una nuvola in pantaloni e un pantalone in una
nuvola,

Malediceva il mondo; il mondo lo ignorava,
Smerdava il papa, il papa lo benediceva,
Odiava il denaro, il denaro ricambiava,
Salutava, senza salutare, salutava senza,
Veniva a, avveniva con, avaniva ogni tanto,
Correva in, fissava tra, sterzava anche;
Tuonava, stonava, scollava, e nessuno, lo
capiva,

Innanzitutto se stesso, o ti capiva?
Toccava, non percepiva,
Esisteva, non aveva mai vissuto,
Sternutiva però, e pisciava anche,

Innamorato alla follia, la follia s'innamorò,
 Di lui;
 Adesso va in giro nudo, e nessuno se n'accorge.
 Sparsa al Borghese ma quello non muore,
 Prova col Capitale e quello gli sparsa,
 Il viso scucito, ti riavviti da solo le giunture,
 L'ombrello dei pensieri,
 Da tappare.
 Ma vai a petto alto, sulle strisce pedonali,
 Adesso che una biposto ti sta per investire.
 Alti non morirai! (Siamo appena agli inizi)
 Il seguito alla

seconda puntata

Non aveva fantasia, lui,
 Che aveva inventato se stesso:
 Ruppe il portacaniere, (anche sul serio)
 infranse i vetri della porta e,
 Dello specchio del bagno,
 Si tagliò la faccia, si buò la lingua con
 Aghi sottilissimi,
 Li cucì alle labbra con filo nero,
 Tenne le palpebre sempre aperte,
 Al sole e all'ombra,
 Strappò tutte le lettere,
 Che non scrivesse mai,
 Si legò al letto.
 NESSUNA VISIONE
 I muri bianchi,
 I quadri sui muri,
 Il buco sulla parete della camera da letto,
 Dei genitori, (troppo idiota per non fare sul
 serio)

Le tonsille gonfie, le vene sgonfie,
 La testa alla deriva, le bolle sulle guance,
 La sigaretta accesa, sulle punte delle dita,
 Dei piedi,
 Le sedie irrigidite:
 Provò a, disse anche, ma niente che,
 E antilopi, struzzi, sciacalli, zebre, cavalli,
 Nel recinto di, castagne che scoppiano,
 La macchina per cucire, le patate abbrustolite,
 Verme e sale, pepe e serpe,

65) appena us-
 cito in Francia
 per i tipi di G
 allimard.

«Volevo trovar
 e un altro ord
 ine, un altro v
 alore dell'uom
 o nella natura.
 Non doveva pi
 ù essere la mis
 ura di tutte le
 cose, ma al co
 ntrario tutte le
 cose e l'uomo
 dovevano esser
 e come la nat
 ura, senza mi
 sura... Mi rico
 rdo che, discu
 tendo con me,
 Mondrian oppo
 se l'arte alla n
 atura dicendo
 che l'arte è ar
 tificiale e la n
 atura naturale.
 Io penso invec
 e che la natur
 a non è in op
 posizione con l
 'arte».

E naturalmen
 te affermazioni
 su Dada: «Dad
 a è per il sen
 za-senso che n
 on significa n
 on-senso. Dada
 è senza senso c
 ome la natura,
 Dada è per la
 natura e contr
 o l'arte. Dada
 è diretto com
 e la natura. D
 ada è per il se
 nso infinito e
 le tecniche de
 finite».

Butor e Zola

Michel Butor ha pronunciato recentemente al Collegio di Francia una Conferenza su Emile Zola, citando molto le Roman Experimentals. «Insomma» dice Zola «l'operazione consiste nel prendere i fatti della natura, poi studiare il meccanismo dei fatti, agendo su di essi per le modificazioni delle circostanze e dell'ambiente, senza mai allontanarsi dalle leggi della natura».

Le foglie vomitano, gli uomini stormiscono,
Le donne sibilano, i serpenti orinano;
Provò a raccontarsi:
La casa ha una finestra,
Che somiglia a un naufrago,
E il naufrago alla storia,
E la storia a una donna,
Che non ho;
Le frasche cantano, i cantanti bruciano,
Le finestre abbaiano, i cani si aprono,
I leoni grugniscono, i porci ruggiscono...
(Troppo serio per non fare l'idiota)
Prego: voltare pagina, la soluzione alla

terza puntata

Si chiuse in casa, tagliò i fili,
Del telefono, inghiottì calmanti,
Ma non, riuscì a morire,
Trovavi sempre, un pezzo di giornale,
Sotto le suole,
Strozzò le speranze,
Mangiò le esche, non abboccò,
Si dava la caccia, si lasciò nel
Corridoio, tre volte e quattro,
Sparando ogni tanto (con la pistola?
Mai una cosa vera!) ma rompendo solo,
Vetri: fragile spina dorsale dell'amore;
Seminava il letto di schegge (pianto o che!)
STREGA e INQUISITORE,
Chiuse i rubinetti dei pensieri in erezione,
Lasciò quelli flosci allagare la casa,
Si recitò di spine (vere stavolta, idiota!)
Non si intervistava mai,
Restò immobile di fronte alle cose, alle
Parole, non le aggrediva più e quelle lo
trafissero,
Crocifisse almeno tre, se stessi (fai bene a
non)

Nel corridoio, in agguato,
Le ferite finalmente non erano ferite,
Le mani non le mani e così: i piedi,
I bottoni anche, dei seni di lei,

Che non conosco:

Guardò ma non legò né, cose, né, valori,
— Vi odio quanti siete — e sputò sullo
specchio.

Dopo: sorrisi e pili,
Ma non ebbe sorprese:
Si scavò dentro, non trovò che
Budella, scavò fuori e
Bucò il pavimento
(Lo denunciarono naturalmente)
L'avvertimento delle puntate precedenti
resta, comunque, valido anche per la

quarta puntata

Non vedeva nessuno (dall'orso che sell)
La realtà lo irritava e le donne lo
invetirono, vietate.
A ogni conoscenza, eppure parlavi con loro,
Di tutto e di niente, qualche volta le amavi,
Ma sempre da solo,
A casa magari, capitava di riderci su;
Per non farsi cercare, si chiuse fuori,
Ma sospettarono e dovette aprire,
(Volevano che prendesse il caffè),
La testa scoppiava, e lui nella testa,
Non sapeva che, balbettava sempre,
Il sole di maggio, era un maggio di sole,
(Volevi uscire, ma non ti riesce)
USCIVA DENTRO, ENTRAVA FUORI,
La noia mortale fa morte della noia,
Il senso della morte e la morte dei sensi,
Il cosmo bagnato e il bagno del cosmo,
(Ognuno si diverte come può),
Era un bandito, voi non ci,
Ma non aveva la banda,
Eremita, insieme a se stesso,
Fu angelo, dimenticò le ali,
Era misogino e amava le donne,
Però non le amava,
Timido, la timidezza gli mancava e non,
Impotente e di potenza ce n'aveva!
Poeta, ma non sapeva farlo, (o lo sapevi?)

Dopo Camus Desnos

Sei anni fa, l'Ufficio Municipale e il Club dei Lettori di Sarcelles-les-Loches avevano presentato una mostra Camus e he, diventata mobile, continua ad essere accolta in tutte le città della Francia. Auguriamo che anche la recente esposizione consacrata al poeta surrealista Robert Desnos tocchi un così vasto pubblico.

La mostra Desnos si è aperta il 16 aprile scorso con testi montati — registrati su nastro — dei suoi amici Jacques Prévert, Raymond Queneau, Philippe Soupault, Mouloudji, Jean-Louis Barrault. Un numero copioso di documenti, originali, carte segrete, è stato raccolto, grazie agli amici del poeta e a M. Spi 241

nouze che fu il
secondo marit
o di Youki D
einos: poesie
manoscritte, a
bbozzi di artic
oli, fotografie,
lettere ai suoi
amici e quella,
commovente, c
he scrisse a Y
ouki dal cam
po di Floha q
ualche mese p
rima della sua
morte, scenari
(Monte-Cristo)
gouaches (Le s
oleil, La lune,
Le Chateau et
la bouteille) e
pitture ispirate
dalle sue poes
ie (Labbise, M
irò).

Politico, balbettava,
Era tutto e niente, daccapo e ancora,
Via, qualcosina di più!
Diceva di vivere, ma non sapeva vivere,
O forse,
Volle suicidarsi (incredibile!)
Ma non seppe morire,
Purtroppo ancora, alla

quinta puntata

Mangiava con, ma non inghiottiva,
(l'eroe in cucina)
Le pinze dell'aria gli stringevano
Lo narici, le natiche sbottonate,
Le orecchie otturate,
Le parole lo sventravano (vedi pagina)
I coltelli lo accarezzavano,
Le donne lo legavano, i lacci lo amavano;
ERA UN VOYEUR e NON POTEVA GUARDARE,
O proprio non guardavi mai,
Si atropicciò le unghie, si tagliò gli occhi,
Inchiodò una scatola, aprì un quadro,
Bevve una minestra, mangiò una birra,
Scrisse una colomba (ci ha fatto la mano)
Catturò un poema,
Ma non lo tenne per molto,
Era simpatico senza simpatia e con,
Innamorato cotto, ignorava l'amore,
(le puttane no)
Un giorno gli accadde che un giorno
Gli accadde che un giorno gli acca
E nella...

sesta puntata

Volle uscire, rientrò subito,
Toccò il tavolo, la sedia, la finestra,
Immaginò di gonfiarsi, si sgonfiò senza
Immaginazione, fumò una banana intera,
Si buttò sul letto, aspettò (ma era una trovata
dei venditori di banane)
Eppure si stordì, con niente e con tutto:
Un volto sfigurato, una figura voltata,

Mentre la fucilano, pelle smagliata, unghie
strappate,

Giunture spezzate, inquadrare due testo:

— Ma ho sullo yacht i vestiti,

Li avevo appena comprati.... —

— Scordateli —

Segue un BOOM di uno yacht in alto mare;

In primo piano, un busto steso,

Sul pavimento, stanza quadrangolare,

Diritto in fondo, il nemico pensa:

— Ogni mattina alle sei l'agente passa a
prenderlo,

Ho tutto il tempo per fare la sua maschera! —

Una porta aperta sulla pagina bianca;

Si alzò di scatto, raggiunse il corridoio,

Si dimenticò ancora una volta, entrò nel bagno,

Ancora una volta si lavò,

Scartò una lametta, cominciò a segare,

(Non ti ci volle molto)

Ma Ah! non morì,

Telefonò lui stesso al più vicino ospedale,

—Non vale la pena — disse e la pena lo strinse,

Si rise addosso e non poté pulirsi

(lo fece a casa con comodo).

Il silenzio di Pound

Ezra Pound è
stato quest'an-
no a Parigi pe-
r assistere alla
pubblicazione
di tre sue op-
ere in traduzi-
one francese:

ABC de la lect-
ure, Comment
lire (éd. de l'E-
rnee) e Espr-
it des littérat-
ures romanes
(Ch. Bourgois
éd.).

I critici france-
si, comunque,
non hanno pot-
uto sapere nul-
la da questo p-
oeta americano
tanto grande q-
uanto ignorato
, per motivi id-
eologici natura-
lmente, sia lett-
erari che politi-
ci. Ezra Poun-
d a tutte le d-
omande ha ris-
posto con un
silenzio ostina-
to. Si sa, infat-
ti che da qual-
che tempo, Po-
und non parla
se non in casi
di necessità as-
soluta.

E' uscito il numero I (anno VI) di

UNION

rivista dell'Unione degli scrittori e artisti di Cuba,
dedicato alla

Letteratura del Viet-Nam

Direttore - Fayad Jamis.

Segretari di redazione - José Rodriguez Feo; Francisco de Orta.

Consiglio di redazione - Angel Augier, Miguel Barnet, Alejo Carpentier, Eliseo Diego, Gustavo Eguren, Pablo Armando Fernández, Nicolás Guillén, Cécile Leante, José Lezama Lima, Enrique Oltuski, Heberto Padilla, Félix Pita Rodríguez, José Antonio Portoondo.

Responsabile artistico - Héctor Villaverde.

Redazione: Calle 17 y H, El Vedado, La Habana, Cuba.

E' uscito il n. 34 di **action poétique**

con testi di:

László Nagy - Zlatko Gorjan - Guy Bellay - Pierre della Faille - Henry Deluy - Georges Drano - Marcel Migozzi - Antoine Vitez - Andrée Barret - Paul-Louis Rossi - Franck Venaille.

e un dibattito

A propos du roman

con gli interventi di: Claude Delmas, René Ballet, Yves Buin.

Editions P.J. Oswald - 16, rue des Capucins - 14, Honfleur (Calvados) France. Abbonamento (4 numeri) 14 Franchi.

Direttore: Henry Deluy.

Redazione: Andrée Barret, Gérard Cléry, Charles Dobzinsky, Pierre Guidi, Pierre Lartigue, Marcel Migozzi, Paul-Louis Rossi, Jacques Roubaud, Bernard Vargaftig, Franck Venaille.



DIZIONARIO RAPIDO

DI SCIENZE PURE ED APPLICATE

di RINALDO DE BENEDETTI

Il nuovo libro da tavolo per tecnici dell'industria e operatori economici, per studenti e insegnanti delle scuole tecniche, scientifiche, professionali.

16.000 termini della tecnologia e delle scienze - 13.000 risposte-tempo alle incertezze degli uomini della civiltà delle macchine.

Arricchito di 2.000 cartine a tutta pagina, con 250 illustrazioni e 35 tavole in grafiche a colori.
Esportazione diretta

L. 25.000

UTET - CORSO VATTARELLO 24 - TORINO - TEL. 430.006

Progettato e diretto da Rinaldo De Benedetti, con la collaborazione di
Francesco e del dott. ROBERTO ALBERTI DI SCARLATA PIRELLA GÖTTSCHE

1974

1974

1974

1974

JEAN DUBUFFET

di

LORENZA TRUCCHI

La prima monografia completa
sull'opera di Jean Dubuffet dal 1917 a oggi

Il volume è composto di 214 pp. di testo

33 tavole a colori

360 illustrazioni in bianco e nero

un'antologia di scritti editi e inediti dell'artista

una bibliografia completa

degli scritti dell'artista e sulla sua opera

un calendario biografico illustrato

un disco a 33 giri

Sovraccoperta originale dell'artista

stampata su carta velluto

Rilegato e con custodia cartonata

Formato 29 x 25

Prezzo di copertina L. 24.000

DE LUCA EDITORE IN ROMA

Via Gaeta, 14 - Tel. 467.324

NINO BUCCELLATO

LE SOSTE

VALLECCHI EDITORE FIRENZE

Ilja Ehrenburg

Uomini, anni, vita

**6 volumi di memorie - Collana "Scrittori sovietici",
Traduzione di Giovanni Crino**

Vol. I - pp. 254 - L. 2.000

Gli anni dell'adolescenza, l'espatrio a Parigi, la « belle époque ».
Gli incontri con Lenin, Picasso, Léger, Bloch, Rolland, Rivera.

Vol. II - pp. 234 - L. 2.000

Il ritorno in Russia, la rivoluzione, Majakovski e Pasternak,
Meyerhold e Esenin.

Vol. III - pp. 282 - L. 2.000

L'Europa degli anni venti, i viaggi in Germania, Italia, Francia,
Inghilterra, Polonia, Norvegia, Spagna. Gli incontri con Babel,
Valéry, Joyce, Svevo, Aragon, Malraux.

Vol. IV - pp. 312 - L. 2.600

La guerra di Spagna e il Fronte popolare francese, il periodo
dei processi in URSS, l'attacco nazista, i profili di Hemingway,
Gide, Machado, Milestone.

Vol. V - pp. 220 - L. 2.000

Gli anni indimenticabili: Stalin e Churchill, Eden, Benes, Herriot.
I grandi personaggi e le vicende più drammatiche della seconda
guerra mondiale.

Vol. VI - pp. 370 - L. 2.500

La guerra fredda e le lotte per la pace, Sartre, Guttuso, Einstein,
Joliot Curie: i ritratti delle grandi personalità della cultura e
della politica di questi ultimi anni.

EDITORI RIUNITI

**Siate
diversi...**

la libreria internazionale

BOCCA

**ha qualcosa
di diverso...**

Roma, piazza di Spagna

EL CORNO ENPLUMADO

only truly bi-lingual window on what's important on both american continents . poetry prose letters artwork . now in its sixth year of collecting and offering the current history of a literature being made now . twenty-two issues to date, averaging around 150 pages each, most back issues have become collectors items.

EL CORNO ENPLUMADO 23 will be completely dedicated to revolutionary cuba in her poetry, artwork, declarations, letters and notes . out july, 1967, as our small contribution to the 26th of july, this year.

EL CORNO ENPLUMADO . apartado postal 13-546 - mexico 13,
d.f., mexico.

Seconda edizione 1966

**UN LIBRO UTILISSIMO A QUANTI SI OCCUPANO
DI ARCHITETTURA E DELLA SUA STORIA**

Francesco Rodolico

Le pietre delle città d'Italia

Volume in 8° grande, stampato in carta di lusso, di pagg. XIV-502,
con 38 cartine nel testo, 44 tavole fuori testo in nero ed
una a colori, rilegato in brochure **L. 5.000**

ARCHITETTI, INGEGNERI, CULTORI E DOCENTI DI MATERIE
SCIENTIFICHE, TECNICHE E DI STORIA DELL'ARTE saranno
attratti dalle pagine dedicate all'edilizia e all'architettura delle
singole città, illustrate da suggestive e originali fotografie, che
contribuiscono a dare un'efficace visione di alcuni essenziali
motivi artistici e tecnici legati alle pietre dei nostri monumenti.

Novità 1967

**UN MANUALE INDISPENSABILE
A TUTTI COLORO CHE SI INTERESSANO D'ARTE**

Michelangelo Masciotta

Dizionario di termini artistici

Volume in 16° di pagg. 272, rilegato in tela e con elegante
sopraccoperta **L. 2.500**

- oltre 1800 termini, anche d'arte contemporanea
- i termini corrispondenti francesi, inglesi e tedeschi
- di ogni termine è data l'etimologia

Casa Editrice FELICE LE MONNIER
Via Scipione Ammirato 100 - 50136 Firenze

l'inquieto esercito



La storia dei rapporti fra l'esercito e la nazione francese, che De La Gorce indaga ne **Le armi e il potere**, consta di una serie di avvicinamenti e di discordie. Di volta in volta isolato o integrato nella società, rispettoso del potere politico o tendente a invaderne la sfera di competenza, negli ultimi anni, con la guerra fredda e i conflitti di Indocina e di Algeria, l'esercito si dà senza più compromessi ed esitazioni una netta funzione politica: la lotta contro il nemico di sempre, il comunismo, e la vigilanza contro qualsiasi tentativo di rivoluzione sociale.

Paul-Marie De La Gorce
Le armi e il potere
*L'esercito francese
da Sedan all'Algeria*
L. 2.500

IL SAGGIATORE 

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.

RENE-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, 388 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

D'ARTE DE LUCA ROMA

ARCHIVI DEL FUTURISMO.

I volume

raccolti e ordinati da MARIA DRUDI GAMBILLO
e TERESA FIORI, con prefazione di GIULIO
CARLO ARGAN. Formato 27x19. Pagine 620.

Tasto contenente manifesti, prefazioni, corrispondenza, pubblicazioni e indici vari. 8 tavole fuori testo. Bibliografia rilegata, conservata a colori e custodia.

ARCHIVI DEL FUTURISMO.

II volume

raccolti e ordinati da MARIA DRUDI GAMBILLO
e TERESA FIORI, con prefazione di FORTUNATO
BELLONZI. Formato 27x19. Volume contenente

un'appendice agli scritti teorici e ai documenti, corredato da 18 taccuini a colori e 1500 illustrazioni in bianco e nero riproducibili tutte a grandezza naturale di pittura, scultura, architettura, cinema e arti applicate. Bibliografia rilegata, con sovraccoperta a colori.

GINO SEVERINI.

testo di LIONELLO VENTURI. Volume di 120 pagine, con 21 tavole a colori fuori testo e 35 illustrazioni in bianco e nero, corredato da un'ampia bibliografia.

Rilegato, con sovraccoperta a colori.

L. 8.000

Roma, Via Gaeta 14



LIRE MILLE

1905

THE CALIFORNIA SHEPHERD



Tanto cominciava a diventare piuttosto ingarbugliato, poi?

E adesso ecco una nuova lettera, sempre dell'avvocato del nuovo "la".
 «... delle ferrovie
 sono chiamate a
 varsi tutta. Ora si
 di ricominciare a
 edificio della
 sono seguiti che
 pagati un vitellino
 ha fatto per
 muto, della sua
 animali, e poco
 stazioni e costoro
 e perseguitati tutti
 più volte a successi».

— Era già lei
 a dare a morire lei?
 pagano? Io, visuale
 verso il Rodano, e
 pagandola un uomo
 che, la sua
 vo, ancora pagano
 colmi di chiari che
 sempre.

Perché non so
 Cosa schiacci.

Per la prima volta in Italia
 di

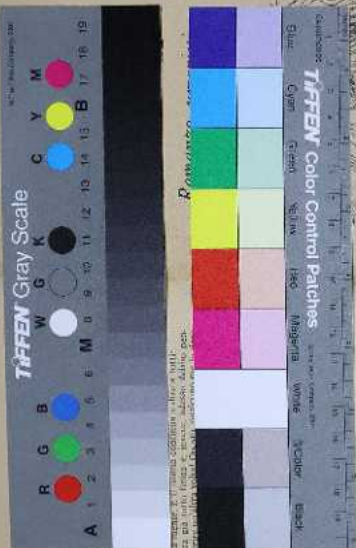
ON
 X
 istico



KARL MARX



KARL MARX



TIFFEN Gray Scale

© 1977 Tiffen Incorporated



Romanzo umoristico

...per un'idea di come si deve essere...
...di un'idea di come si deve essere...
...di un'idea di come si deve essere...



KARL MARX

