

CARTE 7 SEGRETE

DA PRAGA POESIE DEL
23 AGOSTO
KOSIK - MASARIK - CAPEK
SCRITTI MATHATICI DI
SCIASCIA-PICCOLO
PREVERT - NERUDA
SICILIANO: EMANUELLI - DANIELI - FOMAS
JOSE LEZAMA LIMA: CUK CANTO
BRIK: MAJAKOVSKIJ - TEATRO di
CACCIONE
MONACHESI
NEW WRITING AFRICANO
HEISE-HEYM
EMOTRIO-CARDONA TORRANDI -

LUGLIO SETTEMBRE 1968

LE DATE di CARTE SEGRETE

5	marzo 1968
6	maggio 1968
7	agosto 1968
8	dicembre 1968

I DATI di CARTE SEGRETE

	Italia	Estero
OGNI COPIA	L. 1.000	L. 2.000
ABBONAMENTO ANNUO	L. 4.000	\$ 12

Da versarsi sul c. c. postale 1.51220 intestato a:
CARTE SEGRETE - VIA DI RIPETTA, 87 - ROMA

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Direzione, redazione, amministrazione: Via di Ripetta, 87 - Tel. Roma 667.269 — Direttore: Domenico Jancsó — Vice-Direttore: Gianni Ted — Redazione: Roma-Pisa — Segreteria di redazione: Marina Jancsó — Redazione milanese: Renata Belgio — Milano, Corso Europa, 22 — Telefono 792.823.

I numeri che anche se non pubblicati non si verseranno —
 Segreteria presso il Tribunale di Roma n. 11255 si dà a me
 aprile 1968 — Distribuzione per le stampe: Roberto Napoleone,
 Rappresentanze editoriali, Via Germanico 107, 00192 Roma, Tel.
 Roma 251.494 (Roma e fuori) — Agenzia Libreria Milanese di Na-
 tivo Capellaro, Via Garibaldi 33, Milano, Tel. 72.64.026 (Londra-
 dia) — Agenzia Libreria Ruski, Via S. Stefano 13, 40125 Bologna,
 Tel. 225.223 (Emilia, Toscana, Marche, Umbria) — Elio Benaldi, Rap-
 presentanze editoriali, Via Marsupio 4, Torino, Tel. 517.487 (Pa-
 tria e Liguria) — Agenzia Libreria Veneto, Via C. Galilei 23/25,
 36100 Padova, Tel. 049.837 (veneto) — Agenzia Libreria Giudici,
 Via Lancia 4, 80134 Napoli, Tel. 374.561 (Campania) — Dr. Salva-
 tore Fagocetto, Via Raimondo Franchini 21, 91123 Catania, Tele-
 fono 522.381 (Sicilia) — Libreria Calce, Via Martiri 8, Cagliari,
 Tel. 54.901 (Sardegna) — Distribuzione per le stampe: Agenzia
 «Adige», Via Materale 10, Roma — SAP, Milano — Spedizioni in
 abbonamento postale Gruppo IV — Aut. art. grafiche: Roma —
 Direzione responsabile: Marina Jancsó

Abbonatevi a
Carte Segrete



Nome

Via

Città (Provincia)

Sottoscrivete un
Rinnovo per *abb. annuale ord. (L. 4000) a*

Carte Segrete a partire dal numero

- ☐ *Sottoscrivete un abbonamento annuale ordinario (L. 10.000)*
- ☐ *Vi rimetto direttamente l'importo*
- ☐ *Verso l'importo sul CCP 1/51220*
- ☐ *Inviatemi il prossimo fascicolo di Carte Segrete contro assegno di L. 4.500 (4.000 + 500 di contrar.)*

Segnate i quadretti che interessano

(firma)

Vi segnalo i universitari di mio amico internati a
Casin Segrete

A
D
C

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Carte Segrete
Via Ripetta, 67
00186 Roma

Allegato
n. 100 L. 58

**Premio
Campiello
1968**

**ARNOLDO
MONDADORI
EDITORE**



**Ignazio Silone
L'AVVENTURA D'UN
POVERO CRISTIANO
4ª edizione**

Ignazio Silone ha scritto forse il suo
più bel libro, o più semplicemente, il "suo" libro...
Carlo Bo (L'Europeo)

Come ogni opera di Silone,
anche questa "Avventura" è qualcosa di più
che un'opera di "pura" letteratura.
Arnaldo Bocelli (La Stampa)

280 pagine - lire 2200 - collezione Narratori Italiani



Galleria d'Arte
20121 Milano - Via Brema 6
Telefono 867629

MOSTRE 1967-1968

MARIO MAEAI
FEDERICA CALI
GABRIELLA MUCCHI

6 PITTORI DI «CORRENTI»

Cassinari - Curruso - Migneco
Morloti - Sassu - Treccani

ALIGI SASSU
BRUNO CARUSO
RAPHAEL ALBERTI
KARL PLATTNER
JACK LEVINE

In esclusiva tutta l'opera di
SASSU

GALLERIA



EDIZIONI

IL MILIONE

In preparazione **Giorgio Morandi**

CATALOGO DELL'OPERA PITTORICA
a cura di LUCIANO VITALI
per il quale rinnoviamo
vivamente il nostro invito
alla collaborazione e quan-
ti sono a conoscenza del-
l'esistenza in raccolte pri-
vate di dipinti ad olio di
Morandi, e ai possessori
stessi di dipinti di Morandi
di richiederli le schede,
da ritornarci poi compi-
late, una per dipinto, con
2 foto in nero cm. 18x24

Richiedete (gratis)

BOLLETTINO DELLA
GALLERIA DEL MILIONE
Ultimo pubblicato n. 123
Prossimo in ottobre

Già pubblicati

FRANCESCO ARCANGELI
Giorgio Morandi pittore.
Ritampa 1969, il notis-
simo saggio, il più ampio
finora pubblicato. Volu-
me di pagine 348 con 55
illustrazioni. F. della Col-
lana Fale Lettere Testimo-
nianze di Artisti Italiani,
cm. 15,5 x 25,5. L. 4.000

P.M. Bacci: *16 Dipinti di
Giorgio Morandi.* 1957.
Fascicolo di pagine 52
con 16 grandi quadricer-
mie + 4 piccolo, nella
notissima Collana Pittori
Italiani Contemporanei,
cm. 30x40 L. 3.500

TEL. 700.900, VIA BIGLI 2 - 20121 MILANO - 714 BIGLI 52. TEL. 780.879



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT
1968

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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

RIZZOLI EDITORE

PER O CONTRO L'UOMO

di Nicola Abbagnano

L'avventura spirituale dell'uomo d'oggi
vista da un grande filosofo

«Foglio Romano» 295 pagine - lire 2200

MITOGRAFIA DEL PERSONAGGIO

di Salvatore Battaglia

I "personaggi" della letteratura occidentale
illuminati con un'analisi
nuova e profondamente suggestiva

«Foglio Romano» 575 pagine - lire 2200

La Casa Editrice Rizzoli informa che questi libri per
arrivare dai suoi lettori circolano in edizione esaurita.

STAMPERIA D'ARTE

**GRAFICA
ROMERO**

VIA

A. BRUNETTI 28

in permanenza in galleria.

scultura piccolo formato di:

- Carrino ● Franchina ● Frasca ● Guerrini ● Lorenzetti
- Mastroratti ● Santoro ● Signori ● Uncini

opere grafiche di:

- Abe ● Afro ● P. Albort ● Assento ● Ceoli ● Carrino
- Cozzani ● Corpi ● Donato ● Franchina ● Garelli
- Guerrini ● Manlio ● Maresco ● Martini ● Mastroratti
- Molli ● Novelli ● Pedrosi ● Horta ● Penili ● C. Tollock
- Santomaso ● Santoro ● Signori ● Garelli ● Sherman
- Sperzogen ● Turcato ● Zigaina

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della stampa, 1912 - L'Informatore della Stampa - 47)

Ufficio di ritagli da Giornali e Riviste fondato nel 1901

C. C. I. Milano n. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE

Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

MILANO

Via Giuseppe Cospagnoni, 28 - Telefono 723.353

Corrispondenza: Casella Postale 3549

Telegrammi: *Eco stampa*

Bruno Caruso

LA PARATA DEI GENERALI

sette milioni all'acquisto

Tono di

Renzo Usiglio

VANGELISTA EDITORE
MILANO



Carlo Bestetti - Edizioni d'Arte - Roma

77, Via della Croce (00187)

I VETRI DI MURANO

Testo di GIOVANNI MARIACHER

Il fascino di Murano e i colori di Venezia vengono riflessi in grandi pagine dove il vetro sembra nato nei magnifici laboratori e nei vasti magazzini posti in luce.

** Edizione in cofano con testi tradotti in francese, inglese, olandese.*

Vincolo di 272 pagine inc. alt. e 58 ill. a colori e 180 in bianco e nero. Tornare copertina 24x35. Rilegatura solida con sovraccoperta a colori. L. 12/00

ROMA BAROCCA

STORIA DI UNA CIVILTÀ ARCHITETTONICA

di PAOLO PORTOGHESI

NUOVA EDIZIONE

Una grande opera per leggere una grande città: una storia nuova, completa con materiale illustrativo originale e di alto livello delle monografie contemporanee che chiuderà tutta per sempre un'antica architettura.

Volumi di 458 pagine, 23 illustrazioni e 52 tavole in bianco e nero e a colori. Formato 26x30 cm., rilegatura in tela con sovraccoperta a colori e intagliata. L. 26.000

CARTE SEGRETE

anno II - LUGLIO - SETTEMBRE 1968 - n. 7

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Vice Direttore GIANNI TOTI

S
e
c
r
e
t
a
r
i
e
d
i
t
o
r
e

Carte segrete

DOMENICO JAVARONE: I giovani non amano le statue. 23

La vostra Genesiavocchia multiversale: La crisi delle crisi.

Poesie del 22 agosto (Traduzione e note di **Alena Tosi Wildová**). 26

KAREL KOSIK: La lingua, il potere, l'intelligenza (Presentazione di **Gianni Toti**, traduzione di **Lorenzo Del Giudice**). 33

KAREL ČAPEK-TOMAS GARRIGUE MASARYK: Catalogo di esatta fantasia (Presentazione e traduzione di **Ela Ripellino**). 51

JACQUES PREVERT: Due poesie del maggio. 78

ENRICO EMANUELLI: Il mio distacco, il mio rifiuto (Presentazione di **Anco Marzio Mutterle**). 72

JOSE' LEZAMA LIMA: Il famoso capitolo ottavo di «Paradiso». (Presentazione di **G.T.**, traduzione di **Ignazio De Luca**). 76

ROSEMARIE HEISE: Georg Heym, dal pasticcio assurdo al grottesco «journale» (Traduzione di **Alberto Fiolli**). 100

ANGELOS FOKAS: I discorsi di Josef (Presentazione e traduzione di **Andrea Resta**). 138

PABLO NERUDA: Vicino ai colli. (Traduzione di **G.T.**). 117

HECTOR BEJAR RIVERA: Poesie dal carcere (Traduzione di **Roberto Magni**). 113

E. TUOY, O.V. CHINTO: Poesie in arrivo dalla Zambia (Presentazione e traduzione di **Franco Prattico**). 121

Carte scoperte

Critico-oggetti, critico-politica, invendibilità e detestazione. Lettero senza busta di PIERO GILARDI e GIANNI TOTI	142
Out	143
Approches e 8 Texts: + 1.	145
Rivoluzione e contro-	146
Latinoamericani a Parigi e a Cuba	147
Piacentini a Pesaro	149
Larve al « Caffè »	151
Bondy e Bionde	152
Rivoluzione messicana	153
Documenti commerciali dei secoli XIII-XVI	154
Dante Dödi in America - Il sesto a Udine	155
Lili Brik, Majakovskij e la lettera a Stalij	
Intervista di PETER VEGIN	157
Il salto mortale	157
I sandi raccontano	160
La metallica	162
Libridine (a cura di RENZO PARIS)	163
Manoscritti matematici di Marx	170
Un linguaggio improprio	170
Gallerie protagonisti i giovani	172
Metaletteratura o, ultima puntata. E libera sia questa avventura di RENZO PARIS	174
Matematica. Due tempi di una serata in un piccolo concerto. Ministero toni di IOLE TOGNELLI	177
I libri della « Voce »	177
Università da politicizzare	180
Lucio Piccolo e una sua poesia « La seta » presentazione di LEONARDO SCIASCIA	183
Rovinato dalle cariche pubbliche	183
Cecca sreglia le sue donne	185
Totafò acceggiato	186
Investigatore dell'FBI	187
Gerki in 25 volumi - RO-RO-RO	188
Non ho massaggi da lasciarvi	189
Il grande romanzo di von Hazzori	190
« Qualunque cosa nel più qualunque dei giorni »	
ANGELO MARIA RIFELLINO Rossana Ombres	192
Né giullare né burocrate	192
Monachesi-Agrà	195
Omaggio alla montagna	196

Il diavolo dell'avvocato: I primi assalti alle intra- strutture di GIANNI TOTI	197
C'è ben poca virtù nelle azioni di messa	198
Negritudine, bischititudine	200
Un meraviglioso ragazzo borghese	204
L'oracolo e lo slogan	207
La marcia e l'arresto	210
Punto, n. a capo	213
Io sono narrato	215
La funzione del tetralco	218
Il cantastorie surrealista	221
Come farsi riformatore?	224
Barocco in Sicilia	226
Linguaggio spaziale, celle materna, nella pittura di Monachesi di GUGLIELMO PETRONI	228
Calabria	228
Vedova	231
Le recensioni sono a cura di: Cesare Chiarci, Franco Cordelli, Tommaso Di Francesco, Bian- ca Maria Frabotta, Elio Mercuri, Eraldo Mioia, Renzo Palla, Luigi Pascutti, Roberto Rosaini, Mauro Samari.	

Illustrazioni

JOSE' ORTEGA , 15, 18, 19, 20, 21
BRUNO CARUSO , 38
UGO ATTARDI , 33
FRANCISCO CORZAS , 61, 87, 95, 96
ERNST LUDWIG KIRCHNER , 100
PIERO GUCCIONE (Presentazione di Enzo Siciliano), 111, 113, 114, 115, 116
POSADA , 119
ERNESTO TRECCANI , 122, 123
CARDONA TORREDELL , 126, 129, 127, 128, 129, 130
ANGELO CANEVARI , 125
ENOTRIO (Presentazione di Ettore Di Torre), 138, 139
ATELIER POPULAIRE , 141, 156
GIORDANO FALZONI , 163, 164, 165
PASQUALE VERRUSIO , 182
VITTORE FRATTINI , 196
RAFFAELE CASTELLO , 227
SANTE MONACHESI , 229, 230, 231, 232, 233



ORTEGA

José Ortega

Pittura è conoscere non riconoscere la realtà

Arte d'impegno — Arte politica — Arte di propaganda

e perché no?

dipende dalla condizione personale sociale in cui lavoriamo.
Esistono momenti in cui l'artista sente come necessario
non evadere e fare un'arte di contenuto rivoluzionario.

Per me questi momenti durano da 30 anni (1).

Nella sua ribellione contro la dittatura, qualche artista
trova la base della sua ispirazione. Non c'è un'arte condi-
zionata per una ideologia, c'è la coscienza della necessità,
che dà e toglie la libertà di creazione.

Questo è il mio metodo di lavoro _____

1. Idea
2. Pratica
3. Valore specifico

per me questa è la pittura

- I valore specifico
- II pratica
- III teoria



16 (- Vedi gli "Appunti di lavoro" alla pagina precedente

Una esperienza concettuale

La realtà non c'è e c'è al medesimo tempo.

Da che punto di vista la guardiamo?

Io sto nel vertice della alienazione sociale del popolo.
Il sole di metrogieno è il medesimo e distinto sia per un



lavoratori che muore in Lelja che per un play-boy che si
abbronzia sulla spiaggia di Marbella.

Una esperienza della mia pratica: il ciclo *Assenti di*
Malaga (Marbella) lo vedo nato in *Sergius (Lelja)*.

Pratica

Dal mio concreto visibile, attraverso un processo rillus-
sivo, giungo a quella realtà che mi dà il significato della
mia pratica che è:

lavoro - pane - vita.

Io non lino le spighe, del campo, io mostro uno spa-
zio *luminoso*. Nego il concreto, non per negare la realtà,
ma fino ad approfondirla mostrandone l'essenza mediante un
processo dialettico.

I dati estetici non mi interessano, né mi danno la
essenza. Nel quadro « Fucilazione a Madrid », il dato estetico
sarebbe la guardia civile che spara, in realtà chi fucila
non sono i soldati, sono i Ministri che firmano la *condanna*
e morte.

Artilheria. Yo no lo soy
 Yo no tengo un idea
 de guerra y si
 Si yo
 fuese un cardinal
 Entre las personas fijas
 E,
 porque yo lo vi en un proprio ofo





Fertilization in Madrid • 1903

Valore specifico _____

C'è una linea intrighiata che non coincide con la morfologia della natura, però è più reale che vera.

La pittura non è una categoria artistica puramente plastica. Nel suo corpo si incontrano altre forme, letteratura, musica, scultura. Nella mia opera cerco di condizionare il tema con la frase musicale o la matematica.

Rifiutare le espressioni di artisti che erano e che sono, credo sia perdere la strada. Un costruttore di aerei cerca di avere una personalità. Partire da zero e fare macchine con la luce a gas.



Le spogliatole - 1953

Quando mi diceva un giorno: «... è come per i uccelli. Un torero invecchia una figura per torerle, altri lo copiano ma devono stare attenti che non li prenda il raso...»

Dove esiste la lotta c'è avanguardia. Quando c'è lotta, non importa se l'uccello cade sulla forca o sul contadino.

Io combino _____

Quando uno stile si è imposto, si arriva a sfruttare il meritato riposo del guerriero: questa non è avanguardia.

20 *Stile non è personalità, è forma esteriore.*

Di salisti ne nascono 30 l'anno, di cantatori uno ogni 5 anni.

In pittura è come nel «*casale Jurea*»: c'è lo stilista ed il cantatore.

La nascita dello stile è stimolata dalla natura commerciale della pittura.



L'arrestato - 1966

Lo scilista lo si riconosce subito, il cantatore si confonde.
Io non sono un anticlericale. Non ho una idea pre-
concetta.

Se ho messo fra i franchisti un cardinale è perché così è
specchiato nel mio occhio. Colpisce più una cosa vista una
volta che ascoltata cento.

José Ortega

*Q*uale mio, ma non non più
sarebbe niente.
José Ortega

I GIOVANI NON AMANO LE STATUE

di Domenico Javarone

Si dice che a Praga è tornata la normalità. Si dice che a Praga vagano nell'aria — come nei romanzi di Bulzakov e nei quadri di Chagall — forme di fantasmi con flauto-melico e balalaica. La musica accompagna le distanze e i funerali di prima classe.

La normalità, prava, indifferenza, rassegnazione, insomma quella patta acquarossa fatta di piccoli e meccanici problemi quotidiani. Puoi persino permettere, lamentarti che manca nel negozio del tuo quartiere la carta igienica — o, di natura quella — lottare contro il piovone del tuo palazzo che ha trascurato di riparare le acce, garantendo, però, la polizia in un modo positivo i tuoi più sicuri confidenti. La normalità, fratello Susek, ti consente di blaterare in materia che le manovre del mondo sono in mano ai capitalisti e quali, si sa, non fanno per il sottile se la tua linguaggio esagera. E tu dai esagerato, 2000 parole ti sono costate rare. Del resto che cosa ti avrebbe dato il nuovo corso in più di quello che già hai: disastri? Tanto vale che tiri e affoghi nella birra le contrarietà. Ora l'altro ti risparmia un sacco di guai e inganni: è benedire la paga, la sicurezza anche. Ci obli per te guarda lontano, ti difende le spalle, ti porta per mano: la forte, come la ribellione, va inventata perché non si scapi. Tiri messo in testa due sbalzi. Ora hai tutto il tempo per meditare ed evaderti. Ma se è vero come noi è vero che il tuo destino è segnato, hai solo un modo per resistere: resistere. Le manovre del mondo stanno cambiando mano. La val-

ha cresci nella gioventù rivoluzionaria, intellettuale. A tutto danno dei capovoli che nel migliore dei casi non resistevano alla tentazione di trasformarsi in monumenti.

I soviet non amano le statue. Dopo quella di Stalin, che s'innalzava in Praga come un mostruoso sogno, la Moldavia potrà inghiottire altre carcasse.



CONDANNATI è il titolo che accompagna due testi di autori sovietici: Leonid Andrejev (Conversazione notturna) e Alexandr Solzenicyn (Cosa alla stazione Grcetovka). Della fusione risulta una specie di dialogo satirico sulla potenza dell'uomo contro l'uomo che gli anni J. Presci (nella foto) e J. Libak interpretano nel duo pugliese di poesia «Vista».



LA NOSTRA
CECOSLOVACCHIA
MULTIVERSALE

Le poesie del 23 agosto
Tomáš Garrigue Masaryk
Karel Čapek
Karel Kosík

LA CRISI DELLE CRISI

solo ora,
circondato dalla morte,
solo ora che da sotto il portello striscia fuori
qualcosa senza anima.
Con un sorriso fuoriescono
le budella pigre
di questo pupetto
che fa contento la fusa,
ah come cresce, acquista la furza
allattata dal sangue.
questa graziosa bestiolina,
con le gambette all'uso,
poggiata sulle lucidanti ciotole,
si fa strada nella pioggia
con quattro paia di piedini,
di quattro soldatini orecchietti.

Perché tanto sangue bollente
e tanti cuori spenti,
perché tanto fuoco rabbioso —
Dunque carri armati benari non fanno male,
vedi, nemmeno alla pietra.
Solo al rigirarsi, nel sonno,
dall'altra parte,
i cubi dei soldati
e che cosa ne rimane...

Come se sul lastrico
avessero tracciato segni col gesso
i bambini.

Macché ribrezzo —
Questi vermi strisciano
solo dentro corpi vivi.
Questa zolla di metallo
è un quadrato di zucchero
buttato in mezzo al formicale.

Il verde è rosicchiato da bruchi affamati,
dal quali non usciranno farfalle.
Da sotto il portello fuoriesce
sembranza umana
e sale salendo sul ferro
la saliva
abitata dai microbi.

Questa città all'alba,
da medicare,
dalla parte intrisa della notte

sbucca fuori
la ferita
del mattino,
il precizio
che non può essere riataversato.

Dal cubi del salciato esce
con gli zigomi sporgenti il tank
per trasportare nel sangue.

L'alba tenuta sotto il portello.

Tra i denti metallici
albeggia la saliva.
Questa terra
cresce
con ciò
che la dilamina.

TRE SENZA TITOLO

1

Non ho voglia, anche se tutti
danno lavoro alla testa, di cambiare anche io,
anche se cura il rischio
di essere ridicolo, perché cammino coi piedi.

Non ho voglia di urinare, sì e di urinare no:
a ogni giro di bandierola,
m'attenua il fornicato che rode la scatola dei fiammiferi.

M'atterriscono le matrici
che ruminano da mattina a sera
la stessa cianda.

2

Ne ho abbastanza della bassezza
e se non ho ancora ucciso
è solo perché
non mi sono dato la vita.
E perché amo ancora qualcuno
amando me.

Potete ridere, ma un'agguila
è aggredita solo dall'aquila,
e Ettore ferito può essere
compattato solo da Achille.

Vivere non è facile...
Essere poeta e uomo
significa essere un boaco senza alberi.

3

E così sioto qui... benvenuti
Benvenuti, ospiti estivi.
Dal profondo del gelo
vi diamo il benvenuto
con la vecchia usanza
col pane coperto d'accolato
e con questo cristallo di malafica-sale
che corrodo
tutta ciò che è piombato dal cielo.
Benvenuti con l'affettuoso abbraccio
che stitola le ossa,
fa trasudare il sangue
dai frutti
sul calar dell'estate.
Di nuovo
sordomuto con sordomuti.
Un nuovo tremulo.
tremulo che tremano
al solo pensiero di Orfeo.
All'alba ha urinato il gallo.
Nego
di avervi mai conosciuti.
Nego per la seconda volta,
e per la terza ancora negherò.

Trad. di Elena Tosi Wildova

Karel Kosík

LA LINGUA IL POTERE L'INTELLIGHENZIA

È l'ora della *Carceri* della vita della «Civiltà» multimediale che è anche la nostra patria ideale, oggi, il pianeta terra, territorio di tutti dove si combatte la più sanguinante battaglia della nostra epoca: lei e noi i contemporanei di guerre, guerriglie, rivoluzioni e repressioni. Così parlano ancora dei rimedi per la democrazia socialista e la nuova scienza interdisciplinare operaia, per la nuova impostazione dei rapporti tra politica e partecipazione dell'utente, sempre in questione di tutte le orde del nuovo, riprendendo il discorso da Machiavelli a Marx, a Rosa Luxemburg a Gramsci a Lenin sul senso della terra esistenziale umana. Di Karel Kosík aveva già parlato nel numero scorso di «Civiltà Segreta» l'«avvicinato del discorso» riferendo di una conversazione con il giovane filosofo ceco, fondatore del Club del pensiero critico, autore della *Dittatura del concetto* e di *La verità e il tempo* nonché di quelle serie di articoli in *La nuova strada* che di cui non riproduciamo qui. Così del sistema politico, sociale e non partitico, Così del socialismo soltanto presente, e già parlato in altri numeri di Kosík nel dibattito politico-culturale di questi mesi (1) vede per esempio il numero speciale di «N. contemporaneo» dedicato ai problemi politico-culturali cecoslovacchi.

chei oppure perché già se ne è parlato in guerra senza sosta o, infine, perché troppo «speculativo» sulla questione stivata coi I testi che pubblicamente non comunque giungono alla comprensione di un discorso che va sviluppandosi in fretta e furia e che non immagina le «crisi delle crisi». In ogni caso, l'interpretazione dell'atto economico del movimento rivoluzionario mondiale è che lo preceda, prima come «liberazione», poi esempio, quella nazionale, cioè «nazionalismo» (Mancini del resto era ampiamente d'accordo con un rapporto più vasto e una «violenza» politica e filosofica e giusta molto più larga. Nacque anzitutto una «liberazione del dibattito», rivoluzionario. Ma è già un po' «nazionalismo» guerra ancora. Il ritardo della filosofia, di questa politica in particolare, è così grave anche in Italia (e si riferisce alla indifferenza, incomprensione, disattenzione del movimento studentesco — gli autorevoli sono tutti, d'altra parte, i miei «peccati» nazionali — verso il «21 italiano» di oggi non perché non altre dimensioni del ruolo del passato e non forse qualche loro altra funzione) che non si vede che parlate avanti, intanto, la nostra interpretazione di «crisi», quasi tragica, in questo paese che si fa sempre e sempre più «nazionalista» dall'anno che non più impedisce l'azione, ma la occupa, gli fa il «nazionalismo» stesso.

Gianni Toti

1 LA LINGUA E LA CRISI DELLA PERSONALITÀ

2 L'ALLEANZA POLITICA TRA INTELLETTUALI E LA CLASSE OPERAIA

3 MACHIAVELLI, GRAMSCI E LA VIOLENZA

1 La lingua e la crisi della personalità

Come dice il poeta, la lingua è contemporaneamente la più innocente delle faccende umane, ma anche la più pericolosa. La più innocente, perché tutto ciò che la lingua è e può, sono parole e solo parole, combinazioni di parole, pura espressione e pronuncia, e per questo i dominatori della parola, i poeti, non possono mai dominare il mondo. La lingua è però contemporaneamente la più pericolosa perché svela tutto e, di fronte al suo potere chiarificatore, non c'è scampo o rifugio. Perché la lingua rivela anche quando, e soprattutto quando, le parole a prima vista non dicono nulla di speciale, e sembrano usuali e naturali. La lingua dice sempre di più di quanto non dicano coloro i quali usano le parole: nelle parole degli uomini è espresso non solo quello che essi sanno (e dicono), ma anche quello che essi sono (e quello che non sanno e non dicono). Insieme con le cose pronunciate, la lingua esprime sempre anche quelle non pronunciate e, in un certo modo, giunge alla parola non detta, non espressa interamente, subconsciente, nascosta, non voluta.

Per questo l'analisi della lingua e del gergo, delle parole d'ordine e del vocabolario di ogni uomo politico e di ogni gruppo politico ha direttamente un significato chiave. Il politico pronuncia la frase banale: « Ci appoggiamo alle masse » e non si rende conto che in queste poche parole ha rivelato la propria concezione dell'uomo e del mondo e ha detto quindi molto di più di quanto sapeva e voleva. Il politico dichiara: « Nella valutazione dei nostri storici successi, non possiamo non riconoscere anche determinate deformazioni » e gli sfugge
32 che la sua frase « critica » ha un senso apologetico, poiché

annebbia la sostanza di quello che effettivamente è avvenuto. Nel segreto della terminologia nascosta si mostrano contemporaneamente il meccanismo della misificazione. La loro conoscenza offre la possibilità di rivelare il linguaggio politico come una (volata o non volata, come ente o lico-sciente) copertura del sostanziale e come uno svieramento dell'attenzione dalle cose più importanti.

Se il politico non sa che cosa è davvero avvenuto nel passato e che cosa veramente avviene nel presente, quale futuro possono preparare i suoi atti o i suoi proclami? Che cosa deve sapere e come deve essere il politico per poter stare al livello del proprio tempo e risolvere i suoi problemi politici? Sembra che, prima di tutto, si debba rendere conto della profondità e inasparata crisi nella quale egli, in quanto uomo politico di questo secolo, è coinvolto.

Benché lontani per la loro appartenenza di classe, per le loro opinioni sul mondo e per il loro programma politico, Masaryk, Rosa Luxemburg, Lenin e Gramsci appartengono al tipo comune del politico-pensatore. «Tuttavia di essi è un pragmatico, un puro gratico, il quale «*la*» politica, difende la sua posizione politica, fa discorsi sulla situazione politica e guarda a tutta la realtà solo con gli occhi della sua politica. Tutti — anche se per vie diverse e anche contrarie — vogliono approfondire la ricerca dei fondamenti della propria attività e per questo si domandano che cosa è in realtà la politica, qual è il senso del potere, della violenza e così via. Non utilizzano i risultati della ricerca scientifica di altri per la realizzazione della propria politica: ma essi stessi si dedicano alla scienza, per poter fare una politica meditata. Ognuno di essi rappresenta l'unione personale del politico pratico e del pensatore politico e personifica non solo l'unità, ma anche la distinzione delle due sfere. Per questo nessuno di essi confonde la ricerca scientifica con la tattica politica e ognuno di essi conosce non solo le connessioni della scienza sociale e della filosofia con la politica, ma anche la loro rispettiva autonomia, i loro caratteri.

E' questo tipo di politico-pensatore, eccezione oppure regola? Appartiene soltanto a una determinata epoca storica oppure a tutte le epoche? Ma, soprattutto e particolarmente, 33

è indifferente oppure importante per la politica e ricorre la politica un diverso contenuto e un senso diverso, a seconda che la facciano i politici-pensatori oppure i politici-pragmatici? Non appartengono tutti — Masaryk ugualmente come la Luxemburg e Gramsci — piuttosto al « diciannovesimo secolo » (sul quale oggi ognuno si esprime con sprezzo come del secolo dei « rigeneratori ») (1), mentre il tempo moderno richiede e crea un altro tipo di politico? Il politico deve essere « un pensatore » oppure è sufficiente — e, nell'ambito dello straordinario sviluppo delle informazioni e delle conoscenze, della complicazione dei rapporti e della sviluppata divisione del lavoro è addirittura necessario — che sia soltanto « un pragmatico » e utilizzi per le sue necessità i risultati ottenuti dagli istituti scientifici, dagli esperti e dai consulenti?

Potremo constatare che, con Masaryk, Gramsci e Lenin, si conclude una determinata epoca di personalità politiche, di « politici pensatori », e comincia un'epoca di « politici-pragmatici ». La politica pratica e il pensiero politico si muovono l'uno accanto all'altra e, per quanto in rapporto, il loro incontro acquista un carattere di scontro e conflitto, come è evidente in particolare nella storia del movimento socialista (un classico esempio per tutti: il destino di György Lukács). L'onnipotente politica pragmatica sostituisce il pensiero con l'ideologia, cioè con una sistemizzata falsa coscienza e l'impotente pensiero critico svacchia con la verità al di fuori della realtà politica.

« Il politico » è quello che « fa » le decisioni, e ogni decisione è un'azione con la quale viene realizzata una scelta fra alcune possibilità, fatti e tendenze. Contemporaneamente il politico, con la sua azione, dirige l'interpretazione della situazione, cioè dà a tutto un determinato senso. Con l'azione politica tutto finisce con l'assumere una determinata luce, perché è stata effettuata una pratica distinzione fra sostanziale e secondario, fra ciò che non ammette indugio e ciò che può aspettare, fra l'urgente e il trascurabile. A differenza dallo scienziato, il quale esamina il problema

tanto a lungo quanto gli è necessario per giungere a una sua soluzione; a differenza dell'artista, il quale siede davanti alla sua opera tanto a lungo quanto gli è necessario perché possa considerarla compiuta e perfetta, il politico entra in una permanente gara con il tempo e il carattere di ogni sua azione dipende dal fatto se si è realizzata nel momento giusto, oppure prima o dopo. Il tempo del decidere politico è diverso da quello del ricercare scientifico o del creare artisticamente. Il politico è esposto al pericolo di divenire schiavo del tempo, quando le sue decisioni sono soltanto una reazione suppletiva alla corrente degli avvenimenti che si accavallano e la sua attività si muta in arrabbiamento politico, in politica del giorno per giorno. Il politico diviene prigioniero del tempo se soltanto esegue, realizza, applica, decide e comincia un lavoro, perché la serie infinita delle minute prese, prima o poi finirà con il compromettere il senso globale della sua attività. Come allora il politico può « superare il tempo »? Con lo scavalcare il presente e divenendo un utopista? Anticipando il tempo e divenendo un visionario? Cercando di predire il futuro e divenendo un profeta? L'utopista, il visionario, il profeta non sono politici, però. Il politico può vincere la gara con il tempo soltanto se non evade o anticipa, ma si rivolge al fondamentale e prende le mosse nella sua politica da una base solida e motivata. Fa parte di questa base anche il chiarimento del senso e delle possibilità della politica.

Nel tipo di politico-pragmatico che ha sostituito il politico-pensatore, da un lato si personifica la crisi della personalità moderna, dall'altro si approfondisce o si aggrava la crisi della politica. Il politico-pragmatico intende la politica e la dirige come una manipolazione tecnica, cioè come una primitiva o intelligente disposizione e movimento uomo-massa, egli stesso si aggiunge con la sua attività, con il suo pensiero, con il suo sentimento e il suo modo di esprimersi al sistema così creato di generale manipolazione, una manipolazione che riguarda gli uomini e la natura, i veri e i morti, le parole e le idee, le cose e i sentimenti. Il politico-pragmatico non è capace di oltrepassare l'orizzonte del sistema che egli crea con la sua attività e del quale è egli stesso vittima. 35

Per questo può risolvere solo quei problemi che entrano nel raggio del suo orizzonte, oppure che egli si è adattato in modo da poter comprendere. Per questo, il vocabolario politico, composto di espressioni come apparato, leve di trasmissione, abbreviazione, deformazione, ecc. non è soltanto un agglomerato di parole, le quali esistono accanto alla realtà e al di fuori della realtà, ma una precisa espressione di come la realtà esiste per il politico, di come egli la vede, la vive, di come egli si inserisce in essa in quanto agente pubblico. Se la più emozionante e terribile barbarie che la sua classe dirigente abbia commesso nella storia verso il popolo ceco si può designare con la parola « deformazione » ne deriva inevitabilmente non solo una certa comprensione e valutazione, ma anche un poco di pietenza. Le « deformazioni » spariscono dal mondo così tecnicamente e utilitaristicamente come al mondo ceco sono portate.

Il politico-pragmatico aspira a portare tutto al suo livello, nella regione della tecnica, dell'utilitarismo e dell'effimero immediato. Poiché pensa alla realtà negli schemi della manipolazione, dell'utilitarismo e della dominazione, considera reale solo quello che è dominabile, manipolabile e vantaggioso e tutto il resto già si disgrega e gli si scioglie come nullità, una cosa di nessuna importanza, una irrealtà.

A suo tempo, prima della seconda guerra mondiale, aveva un certo anno posto la domanda se il politico debba essere un burocrate oppure un tribuno del popolo. In questa alternativa, si condannava il burocrate come rappresentante del gruppo di potere privilegiato e incontestabile politicamente, e come eutropio si indicava il tribuno del popolo, difensore degli interessi del popolo, oratore rivoluzionario e politico. Ma poiché ogni verità polemica è sempre in misura notevole determinata dalla posizione o dall'opinione contro la quale si rivolge, non può mai esserci una verità radicale, cioè una conoscenza che vada alla radice delle cose. Sorge piuttosto la domanda in quali circostanze il tribuno del popolo diviene un burocrate e quali sono le cause di questo mutamento. Il problema è nella rivelazione del rapporto reciproco fra rivoluzionari e potere. Che cosa faranno del potere 36 i rivoluzionari, non appena, dall'opposizione, diverranno grup-

po dirigente? Ma, soprattutto, che cosa farà il potere dei rivoluzionari? Sono i rivoluzionari immuni contro le seduzioni e il demone del potere, oppure anch'essi sono soltanto uomini? Che cosa debbono fare i rivoluzionari per non sottostare a queste tentazioni e che cosa deve fare la società per salvarsi e premunirsi di fronte alle possibili conseguenze del « demone del potere »? Se i politico-pragmatici chiamano la loro attività « scienza e arte » e considerano se stessi in un certo senso scienziati e artisti, cadono nell'illusione e creano un'illusione, dietro la quale si nasconde la problematica propria, e quindi anche le possibilità e i pericoli, di ogni politica: il potere.

Il politico-pragmatico può risolvere solo alcuni problemi sociali e solo determinate specie di crisi, ma è impotente nei confronti della realtà che oltrepassa i suoi orizzonti e le sue possibilità: può cercare di dominare una crisi economica o costituzionale, ma rimane perplesso di fronte a una crisi morale. Poiché però sappiamo che la crisi morale non riguarda la cosiddetta « morale », bensì l'esistenza stessa della nazione e l'essere stesso dell'uomo, si dimostra che il politico-pragmatico ha successo nelle questioni secondarie, ma in quelle fondamentali fallisce e non è all'altezza dei tempi.

La nostra attuale crisi è prima di tutto un conflitto circa il senso dell'esistenza nazionale e umana: ci siamo abbassati al livello di masse anonime, per le quali la coscienza, la dignità umana, il senso per la verità e la giustizia, l'onore, il decoro, il coraggio sono una zavorra non necessaria, ingombrante nella caccia ai « comfort » — presunti o reali che siano — oppure siamo capaci di riprenderci e di risolvere i problemi economici, politici e tutti gli altri, in accordo con i diritti dell'essere umano e dell'esistenza nazionale?



Brusio Caruso - 1 general - 1958

2 L'alleanza politica tra intellettuali e classe operaia

Così come nella vita individuale, vale anche per la società il fatto che è più facile perdere le illusioni negli altri che non liberarsi delle illusioni su se stessi. E poiché la nostra crisi si manifesta davanti agli altri come un disinganno e un risveglio delle speranze, e come un alternarsi dell'uno e dell'altro, i singoli strati sociali si liberano dalle illusioni solo lasciando la regione delle mere disposizioni d'animo e pervenendo alla conoscenza. Primo passo di questo rivolgimento può essere l'esame di queste disposizioni d'animo, cioè il problema di che cosa in realtà si nasconde negli umori nei quali la società viene a cadere. La sfiducia, l'entusiasmo, lo scetticismo e così via si possono manifestare come privati stati d'animo, oppure come soggettive esperienze, davanti ai quali sta la peculiare realtà della vita sociale, e come tali non hanno una importanza sociale. Ma se negli umori in certo modo si manifesta e si svolge la realtà sociale stessa, l'umore dominante delle singole epoche e dei singoli strati sociali diviene un illuminante fatto sociale di grande importanza. In questo caso, il passaggio da un umore all'altro, dall'entusiasmo alla delusione, dal disinganno a nuove speranze, produce come una scossa salutare che rende possibile la conoscenza; e l'ascensione dal puro stato d'animo alla conoscenza è accompagnata dalla creazione di un altro stato d'animo, nella cui atmosfera la conoscenza diviene un determinato atto sociale. Poiché la crisi è una scossa che colpisce tutti gli strati della società e tutte le sfere della realtà umana (il pensiero, il sentimento, la morale), il suo esito dipende dallo svolgimento di questi due processi. Primo processo: 39

la scossa emozionale apre nei singoli strati sociali una conoscenza più profonda e più vera, oppure li rafforza nei vecchi pregiudizi e accetta il loro discernimento con nuove illusioni? Secondo processo: la vera conoscenza libera nei singoli strati sociali è una nuova energia, un entusiasmo critico e una nuova operosità, oppure sviluppa in essi una depressione e li getta nella passività e nell'apatismo?

La nostra attuale crisi è crisi di tutti gli strati sociali e classi della società e contemporaneamente crisi del loro rapporto reciproco. Molte volte la frase ripetuta sul legame di alleanza tra operai, contadini e intellettuali non è divenuta una affermazione priva di contenuto, perché si è tramutata in una frase, ma si è ridotta a una frase perché è cambiato il contenuto stesso di questo legame. Nel suo rapporto con le singole classi, la burocrazia dominante ha giocato un ruolo deformante in due direzioni. In primo luogo ha cercato di dare, alla società moderna, medievali forme corporative e si è sforzata di chiudere la classe operaia nelle fabbriche, i contadini nelle campagne, gli intellettuali nelle biblioteche riducendo al minimo il loro rapporto reciproco. In secondo luogo, a tutti questi strati sociali ha preso la loro esistenza particolare e politicamente li ha uniti tutti in una massa unitaria ed inglobata. Ideale della burocrazia è una società chiusa fondata sui limiti professionali dei singoli strati sociali e su una esiguità controllata di informazioni. Schema della società avrebbe dovuto diventare il corporativismo, il quale avrebbe legato i singoli strati sociali nei loro interessi particolari e avrebbe fatto della burocrazia, da un lato, l'unica portatrice dell'interesse universale, e dall'altro, l'esclusiva intermediaria del reciproco scambio di informazioni.

Da questa pratica burocratica, più sensibilmente e seriamente è stata danneggiata la classe operaia, la quale ha cessato di esercitare, in quanto classe, una funzione politica ed è finita nell'isolamento da suoi più naturali alleati moderni: gli intellettuali. Dall'altra parte, gli intellettuali sono stati divisi con barriere artificiali dalla classe operaia. Il regime burocratico di politica prima di tutto ha depolitizzato la classe operaia. Questa ha cessato di esercitare, in quanto classe, una funzione politica e di questa funzione si è appro-

pronta la burocrazia, la quale misticamente, cioè ideologicamente, si è identificata con il tutto e ha spacciato il suo monopolio politico per la funzione dirigente della classe. Mentre l'ideologia sul ruolo dirigente della classe (in effetti, naturalmente, della burocrazia) veniva promossa a religione di stato, la reale attività pubblica degli operai si riduceva al minimo. I loro diritti inalienabili erano solo questi: ripetere all'infinito la critica delle insufficienze nel proprio posto di lavoro (le quali naturalmente hanno cause generali e sono quindi irremovibili nell'ambito di una sola fabbrica); esprimersi pubblicamente sulle informazioni presentate dalla burocrazia dominante; e, in modo plebiscitario, esprimere il proprio assenso o la propria indignazione.

Il destino della nostra attuale crisi dipende da ciò che farà la classe operaia: se essa esaminerà il contratto fra ideologia e illusione da una parte e la sua effettiva posizione politica dall'altra, e trarrà da ciò tutte le conseguenze. Trarre tutte le conseguenze significa divenire di nuovo una forza politica e l'avanguardia dell'alleanza sociale con i contadini, gli intellettuali, gli impiegati, la gioventù, ecc.

La classe operaia però, nel socialismo, non può giocare un ruolo politico senza la libertà di stampa, di espressione e di informazione, senza le libertà democratiche e, da un lato, chiusa nell'ortuone di una fabbrica e di un luogo di lavoro e condannata quindi al corporativismo; dall'altro, si presenta di nuovo il pericolo che, in suo nome, governerà la burocrazia politica. Falsi amici hanno cercato di far credere agli operai che la libertà di espressione e di stampa è una questione che riguarda solo uno strato sociale: gli intellettuali. In realtà le libertà democratiche sono vitalmente importanti proprio per la classe operaia, perché senza di esse non può esercitare la sua storica funzione liberatrice. Come può la classe operaia esercitare una funzione politica se non ha accesso alle informazioni e quindi non sa mai con precisione e per tempo che cosa avviene nel Paese? Come può la classe operaia esercitare un ruolo politico là dove le si nega la possibilità di dare, in piena indipendenza e con la propria ragione, una spiegazione informata, e questa inalienabile attività la svolge qualcun altro per essa e in suo nome?

La parola «intelligenza» ha in ogni lingua una connessione con la ragione e la comprensione. In ceco questa parola ha un duplice significato e indica sia la capacità di pensare, l'ingegno, la saggezza, sia un particolare strato sociale (*Inteligencia*). Il conflitto tra la classe operaia e gli intellettuali, che la burocrazia dominante ha continuamente alimentato in particolare dall'anno 1956, non soltanto è stato provocato artificialmente, ma è stato, contemporaneamente, un falso conflitto. Il senso vero di questo conflitto non consisteva nel fomentare l'inimicizia dell'uno strato sociale — la classe operaia — contro l'altro strato sociale — gli intellettuali — bensì era prima di tutto un attacco contro la saggezza, il pensiero critico, il discernimento, in breve contro l'intelligenza della classe fondamentale della società — la classe operaia. Questo artificioso e falso conflitto fu rivolto prima di tutto contro la classe operaia. Il senso di esso sarà del tutto chiaro, se ci renderemo conto che, contemporaneamente all'attacco contro l'*intelligenza*, la ragione, il discernimento, la saggezza, venivano alimentati stati d'animo non progressivi, l'antisemitismo, una psicosi collettiva, ecc. e, contro la possibile alleanza della saggezza e della ragione, furtivamente o pubblicamente, si organizzava un'oscura alleanza delle superstizioni, dei pregiudizi e dei risentimenti.

Se nell'alleanza suddetta dei tre strati sociali, il ruolo politico della classe operaia e degli intellettuali è stato ideologicamente oscurato, nei confronti degli altri partners, i contadini, persino questa mistificazione è stata inutile, perché la funzione politica e sociale dei contadini poteva paragonarsi a zero. La campagna era scomparsa, come problema politico e sociale, da ogni considerazione politica, ed era caduta allora anche ogni riflessione sul rapporto nazionale-contadini e sulla funzione dei contadini nella complessa struttura della società moderna.

La crisi contemporanea non è soltanto il crollo del vecchio, del superato, del ineniggiere, dell'inecapace, ma è contemporaneamente possibilità di nuovo. O diverrà un punto di passaggio verso una nuova indifferenza e routine, oppure le forze politiche e sociali rivoluzionarie compiero-

detanno che si tratta di un raro momento storico, in cui è possibile creare e stabilire una nuova politica, nuovi rapporti sociali, un nuovo modo di pensare di pensare e nuove forme di raggruppamento politico.

Al posto del sorpassato schema — partitico, senza partito — nella crisi odierna si possono creare nuove alleanze politiche dei comunisti, dei socialisti, dei democratici, dei cristiani e di tutti gli altri cittadini, fondate sull'uguaglianza e sulla pienezza dei diritti politici e derivanti dai principi del socialismo e dell'imanesimo. La democrazia socialista, o è una democrazia integrale, oppure non è affatto una democrazia. Fa parte dei suoi fondamenti sia l'autonomia dei produttori socialisti, sia la democrazia politica dei cittadini socialisti. Senza una di queste due cose, degenera.

Non appena la classe operaia si costituirà di nuovo come forza politica (e questo non è possibile senza una coerente democratizzazione dei sindacati e del partito comunista e la introduzione dei consigli operai), si creeranno i presupposti per una nuova alleanza di classe tra operai, contadini e intellettuali. In questa alleanza ogni strato sociale apporta il suo carattere e la sua personalità, e l'alleanza stessa si realizza come un influenzarsi reciproco, un incontro e un contemporaneo di interessi, come una tensione produttiva e un fecondo dialogo politico. Questa alleanza può diventare la base sociale di una società socialista aperta, perché il dialogo, il contrasto, la tensione e l'attacco dei suoi singoli strati sociali sono fonte inesauribile di impulsi, di iniziativa e di energia politica, dei quali si alimenta e si arricchisce lo sviluppo progressivo della società in tutte le sue sfere e regioni.

3 Machiavelli Gramsci e la violenza

La differenza tra pensatori e dottrinari è in sostanza la differenza tra l'originale e il derivato. Mentre per gli uni si tratta della ricerca e della scoperta della verità, gli altri si dedicano a considerazioni su questa o quella nozione, scoperta o azione corrispondente alla dottrina e all'autorità. Il pensatore elabora le sue opinioni con assoluta libertà interiore e non è legato a niente altro che all'interesse di conoscere come le cose realmente sono e non si preoccupa quindi se la verità portata alla luce corrisponde a qualcosa di già trovato e tanto meno a qualcosa che poi è stato accettato e considerato come verità. La verità annulla le idee fisse e le evidenze. La nostra attuale crisi è, oltre tutto, anche la bancarotta delle evidenze. Quello che per dieci anni è stato ritenuto evidente, si dimostrava non chiaro, anzi oscuro. Quello che si spacciava per finito e risolto, si rivela come pura provvisorietà. La confusione nelle opinioni non deriva dal fatto che il pensiero critico ha cominciato a funzionare, ma dal fatto che si è rivelato pubblicamente (troppo tardi) e che la sua pratica influenza è ancora e sempre minima. Il pensiero critico non intende cambiare frasi inefficaci con alcune più moderne, oppure concentrare l'attenzione sugli effetti. Suo scopo è andare all'essenziale e scoprire le fondamenta dalle quali la nostra azione e il nostro pensiero prendono le mosse. Intende mostrare che in queste fondamenta non tutto è a posto.

Il potere è uno dei problemi fondamentali della politica e della vita pubblica. Gli effetti e le manifestazioni del
44 potere sono conosciuti, ma non chiaro è il problema fonda-

mentale: quali siano i confini interni del potere e che cosa esso possa? Il potere è onnipotente e può tutto, oppure le sue possibilità sono limitate? La mancanza di chiarezza che domina in questo campo, può essere testimoniata dalla polemica storica fra due noti pensatori politici italiani: il contrasto tra Gramsci e Machiavelli. Il marxista Gramsci è scomunicato a Machiavelli soprattutto perché ambedue meditano su un problema comune a molti periodi storici e a molte società. Interessa anche a Gramsci che cosa sia il potere, su che cosa esso si fondi e per che cosa lo si possa utilizzare. L'apporto di Machiavelli consistette nella scoperta della connessione tra la « natura umana » e il potere. Poiché la « natura » dell'uomo non si cambia e gli uomini sono inclini piuttosto al male che al bene, piuttosto alla crudeltà che alla moderatezza, piuttosto alla viltà che al coraggio, piuttosto all'indifferenza che alla partecipazione generosa, Machiavelli definisce la politica come l'arte (la capacità) di utilizzare opportunamente questa realtà per la conquista e la conservazione del potere. Il potere non è in se stesso un obiettivo e acquisita senza in connessione con la costituzione o il mantenimento di uno stato il quale renda i cittadini felici. Il potere non travalica i confini della politica, cioè dello stato, della lotta dei gruppi sociali e dei partiti e quindi non ha un carattere metafisico e non può avere effetto sulla fonte da cui scaturisce, cioè non influenza la « natura umana ». Sulla base del potere e con la mediazione del potere si possono fondare e distruggere gli imperi, cambiare i governi e le forme statali, ma non si può cambiare il « carattere dell'uomo ». In un'ovvia polemica con questa concezione, Antonio Gramsci afferma: « Non esiste un'astratta 'essenza umana', stabilita una volta per tutte e immutabile (concezione che certamente ha origine nel pensiero religioso e trascendente): l'essenza umana è un complesso di rapporti sociali definiti storicamente... ».

Secondo Machiavelli il potere può cambiare le situazioni e le istituzioni, ma l'« essenza umana » rimane in tutti questi mutamenti la stessa. Gramsci di contro afferma che mutano non solo le circostanze e le istituzioni, i rapporti economici e sociali, ma la stessa « essenza umana ». A un primo sguardo 45

può sembrare che l'una posizione sia rivoluzionaria e l'altra conservatrice, l'una ottimistica e l'altra pessimistica, e che il contrasto fra Gramsci e Machiavelli sia uno scotto fra una conoscenza più perfetta e una unilaterale e limitata. Questa opinione sorge là dove il pensiero non pensa, ma solo manipola sconsideratamente opinioni correnti, parole d'ordine e pregiudizi. Non appena il pensiero comincia ad occuparsi seriamente di questa opinione e va alla sua sostanza, immediatamente si vede che le cose sono molto più complesse. (Il pensiero non sviluppa questa complessità, solo la rivela; ma a uno sguardo superficiale sembra non di meno che la ragione « inutilmente complica » tutto, e per questo più volentieri si persiste nella semplicità delle opinioni). Se esiste una « essenza umana » che si definisce come « un complesso di rapporti sociali definiti storicamente », ne deriva che il mutamento di questo complesso di rapporti equivale al mutamento dell'« essenza umana ». L'« essenza umana » si muta, se si muta il complesso dei rapporti sociali. Poiché il complesso dei rapporti sociali nella storia è già mutato sostanzialmente alcune volte, dovrebbe in corrispondenza essersi mutata alcune volte anche l'« essenza umana ». Ma può allora la storia esistere ancora come continuità? E quello che è più importante: se l'« essenza umana » si è mutata tante volte e può ancora mutarsi, possono gli uomini (che vivono) in un complesso di rapporti comprendere quelli (che vivono) in un altro complesso di rapporti e può esistere fra loro qualcosa di sostanzialmente comune che li caratterizza come uomini? Se l'« essenza umana » si identifica con un complesso di rapporti sociali, dove situare la capacità di mutare i rapporti politici e sociali? Appartiene questa capacità all'« essenza dell'uomo », oppure è qualcosa di accidentale? Non è più giusta l'opinione che la possibilità di trasformare i rapporti appartiene all'uomo così sostanzialmente che esso con la sua « essenza » o « natura » oltrepassa il complesso di rapporti, nel quale vive, e non è ad esso riducibile?

Poiché il complesso di rapporti, che, secondo la citata teoria, determina l'« essenza » dell'uomo, si cambia, e si

umana » dipende dal potere, dalla sua volontà e dal suo arbitrio, dalla sua ragionevolezza e dalla sua stoltezza. La scoperta del Machiavelli, da una parte, ha fatto derivare il potere dalla « natura umana » (più dalla cattiva che dalla buona), ma, dall'altra, ha limitato il senso e le possibilità del potere con questa « natura ». Il potere non è onnipotente, perché limitato dalla « natura umana ». Per questo la polemica contro gli inaccettabili presupposti della concezione di Machiavelli può sboccare in inaccettabili conclusioni: finché il mutamento dei rapporti sociali equivale al mutamento dell'« essenza umana », il potere diviene onnipotente, perché può mutare tutto, anche la stessa « natura » dell'uomo. Il potere non è delimitato da nulla e le sue possibilità sono ancora senza confini. Dal carattere del potere dipende in quale direzione sarà modificata la « natura » umana: se in bene oppure in male.

La metafisicità di queste conclusioni deriva dalla metafisicità del punto di partenza. Metafisico è il presupposto il quale identifica il complesso di rapporti sociali con l'« essenza umana » e lascia senza esame critico il fatto stesso dell'unione « essenza » o « natura ». La metafisica scavalca sempre qualcosa di sostanziale dimentica di pensare qualcosa di importante, trascura quello che non può essere trascurato; la metafisica capitola di fronte allo stesso di pensare in unità temporanea e duratura, relativa e assoluta, nel tempo e al di sopra del tempo. Per questo al campo della metafisica appartiene anche il movimento da una estremità (da una forma di metafisica) all'altra (a un'altra forma di metafisica), e quindi anche la polemica che sostituisce l'opinione sull'immutabilità dell'« essenza » umana con la dissoluzione della « natura » umana in un complesso di rapporti sociali. Dalla critica della superficiale opinione, la quale senz'altro dà ragione a Gramsci contro Machiavelli, non deriva affatto che abbia ragione Machiavelli contro Gramsci. E in particolare non ne deriva che la verità sia « da qualche parte nel mezzo ». Il pensiero critico non intende giudicare e condannare, ma va alla ricerca dei problemi nelle opinioni dei veri pensatori e richiama l'attenzione su di essi. Il confronto tra Gramsci e Machiavelli non degrada nessuno di essi. 47

beni dimostra che è necessaria una rimediazione del rapporto tra il potere e l'uomo. Al posto dell'antica ricezione del presupposto dell'esistenza di una « essenza umana » o « natura », pone un nuovo problema: *chi è l'uomo*.

Dalla soluzione dei rapporti fra l'uomo e il potere dipendono due problemi etici cardinali del pensiero rivoluzionario: la trasformazione dell'uomo e la legittimità della violenza. La rivoluzione intende trasformare l'uomo: ma che cosa significa ciò?

La rivoluzione si deve occupare seriamente di tre obiezioni che gettano l'ombra del dubbio sui suoi propositi di trasformare l'uomo e creare un uomo nuovo. La prima obiezione le propone la *scelta* di quale deve, la storia e il contenuto dei buoni propositi e dei nobili ideali. Passando alla realizzazione, resta « *ma* » nell'esatto contrario. Che cosa citare delle miriadi di idee, se esse si realizzano? La seconda obiezione la pone senza il *contenuto*: la storia è il luogo in cui si manifesta la verità e in cui torna quello che è ambiguo, non realizza o realizza non completamente, mostra il suo vero volto. La realizzazione non determina la distorsione delle idee e degli ideali, ma soltanto ne mette a nudo le contraddizioni, le schizofrenie, i difetti. La terza obiezione la promette *la scelta, il metodo*: la storia non è storia, né realizzazione di storia, ma solo pura apparenza: gli uomini sono tali, quali erano, e saranno tali, quali sono sempre stati e la storia è soltanto una miserevole quinta e in essa non avviene niente di sostanziale; tutto quello che avviene è già stato.

Se la rivoluzione non media sulla sostanza di queste obiezioni, si espone al pericolo che la sua idea dell'« uomo nuovo », o detta come una storia utopia, oppure si realizza come una effettiva storia storica, che mira tutto nell'esatto contrario del nobile proposito di trasformare l'uomo rimarrà soltanto una effettiva deturpazione dell'uomo. La rivoluzione deve essere consapevole del fatale errore che identifica la liberazione dell'uomo con la possibilità di manipolarlo e che ritiene che l'uomo è tanto più perfettamente educato e ridotto, quanto più perfettamente è dominato.

48 Il potere non è onnipotente e le sue possibilità — per

quanto grandi — sono limitate: il potere è capace di creare le condizioni nelle quali l'uomo può muoversi liberamente (e quindi anche svilupparsi e avvicinarsi verso l'umanità); ma non può compiere questo movimento per esso. In altre parole: con l'aiuto del potere si può instaurare la libertà, ma l'indipendenza su la crea ogni uomo da solo e senza intermediazioni.

Il potere è una violenza latente e rimane ciò che è soltanto finché esso deve imporre la sua volontà e far passare i suoi propositi. Il potere è la possibilità di costringere gli uomini a fare o non fare qualcosa. Il potere esiste soltanto finché può costringere qualcuno e imporre qualcosa. Sullo sfondo del potere stanno sempre la forza e la violenza, anche se non è detto che esso si esprima e si realizzi con violenza e crudeltà. La crudeltà e la violenza si appoggiano sempre al potere, ma il potere in quanto tale non si identifica con esse.

La riflessione sul potere cade nei due estremi tradizionali: nel realismo e nel moralismo. Il moralismo rifiuta qualsiasi violenza e si condanna, con questa astratta posizione, o all'inattività e alla pura contemplazione (questo naturalmente significa che si condanna anche a una passiva osservazione di come si contrabbanda il male), oppure alla ipocrisia morale, la quale salva i principi, ma ammette e tollera le eccezioni pratiche. Il realismo, di contro, si appella ai « fatti » e alla « realtà » e pensa alla sua concretezza quando dice: il progresso nella storia finora è stato sempre unito con la barbarie e con l'oppressione. La concretezza di questo punto di vista è però solo presunta, perché guarda alla realtà umana come a una legge naturale compresa meccanicamente, nella quale il passato determina il presente e il futuro e da quello che è avvenuto obbligatoriamente deriva la necessità di quello che avverrà. L'uomo però si distingue da una pietra che cade e l'essere dell'uomo è altra cosa che l'essere dei corpi inerti. Il passato non determina mai universalmente l'uomo e per questo, dal fatto che finora il progresso si è realizzato in unione con la barbarie, non deriva per niente che deve essere così anche nel futuro. Secondo aspetto di questa particolarità dell'uomo è la sua capacità di 49

riserva, che gli rende possibile di esistere in prima persona e non solo impersonalmente, e dalla quale deriva: è sì importante quello che fanno gli altri, ma la cosa più essenziale è quello che devo fare io. Se gli altri ricorrono alle violenze e alle crudeltà, da ciò non deriva che anch'io devo essere un prepotente. Se nella storia si verifica la violenza, questo fatto non mi libera dalla responsabilità personale di non pormi, in quanto uomo politico, cittadino e rivoluzionario, la domanda: quando e in quali circostanze la violenza in sé è legittima, cioè a quali condizioni e con quali riserve posso usare la violenza rivoluzionaria?

Karel Kosík

Traduzione di Lorenz Del Giudice



K.Č.

T.G.M.



COLLOQUI DI ESATTA FANTASIA

dopo quarant'anni di silenzio le conversazioni di

ČAPEK

MASARYK

Tomáš Garrigue Masaryk (7 marzo 1850-14 settembre 1937) è un personaggio quasi leggendario della Repubblica Cecoslovacca, di cui fu il fondatore e primo presidente, eletto nel 1918 unanimemente e riconfermato ancora ben tre volte, finché non si suicidò egli stesso a ripeto nel novembre 1935. Questo Masaryk forse ancora è rimasto nei primi conti

anni di questa nuova esistenza, sorta dopo la sfacelo dell'impero austro-ungarico, avrebbe permesso di rinviare abbia iniziato in quegli anni in quei Paesi di loro nascita, nel settembre 1933, accorsero a Praga con l'intento di migliaia di abitanti per larghi cattolici ed altri. In Europa si addensavano già le nubi del nazismo che due anni dopo segnò la fine della repubblica di Weimar. Ma dopo la seconda guerra mondiale il mito di Masaryk tornò anche per la rinascita delle sue opere fondamentali. Rasko e Vojvoda del Narod e l'Europei, Cecoslovacchia (La questione ceca), Nise, nurel, l'arte. Le nostre città abietti, solo durante gli anni dello stalinismo con il blocco artistico in questa grande figura della storia cecoslovacca e le generazioni nate e cresciute in quell'epoca pareva diversi sono quando l'istituzione del fondatore della repubblica. Nell'edizionale, ritagliò, della Costituzione, nel 7. E. Masaryk ritorna sulle pagine di giornali e di riviste, si discute la sua opera politica e critica, e la rivoluzione viene interpretata dai giovani, che si rivolgono ai suoi ideali etici, alla sua concezione della democrazia e della tolleranza.

Permettiamoci alcuni brani del libro di Karel Capek, suo amico e ammiratore. Un capitolo, 1934. La prima parte di quest'opera uscì nel gennaio 1928, la seconda nel 1931, la terza nel 1933. L'autore dice alla fine che la prima e seconda parte traggono dai suoi colloqui col Presidente che egli ebbe nel 1925. Capek lavora nell'interno quasi nove anni di lavoro, di discussioni, di ricerche, di discussioni e di silenzi. Il suo personaggio si sposta allora soltanto che l'Unione degli Scrittori Cecoslovacchi ha l'intenzione di pubblicare al più presto questi eccezionali documenti. La speranza è che l'opera possa trascinare in realtà, non tutto è così chiaro per una giusta « valutazione » del pensiero di Masaryk, ma anche per una sua critica e superamento, così per una sviluppo del suo corpo pensiero nella nuova dimensione della medievale civiltà europea impegnata nella democratizzazione del socialismo.

Elio Ripellino



INCONTRO CON LEV TOLSTOJ

Critica della « falsa semplicità »

Il problema che allora mi interessava più di tutto era lo slavismo. Lo vinsi, scobene in maniera con dilata e piuttosto per insulto, sia da bambino. Da ragazzo mi scervellavo come mai mi fosse possibile capire gli slavi polacchi (si accamparono per un certo tempo a Ceflovica), se appartenevano a un altro popolo. La mia singolare romanticità per la ribellione polacca mi fece studiare il polacco al giorasio, a Vienna mi volii al russo.

Già a Vienna cominciai a leggere la letteratura russa, poi a Praga mi prese interesse; posso dire che ben pochi allora conoscevano bene come me la letteratura russa. Leggendo Kollár, mi ero imbattuto nello slavofilismo; anche nella nostra politica c'erano slavofili, ma vedevo che si dichiaravano tali solo a voce, senza conoscere a fondo lo slavismo. Perciò approfondii lo slavofilismo russo: Kirievskij, che era un famoso schellingiano, e soprattutto Dostoevskij. La lui osservai come lo slavofilismo fosse legato con la Chiesa ortodossa. Dostoevskij era stato: lui stesso disse una volta ai nichilisti russi, proprio « se volete raccomandare che cosa sia l'ateismo? — Ma solo a essere ortodossi; » « arrivate alla verità con la menzogna ». Vana cosa: nessuno può tornare alla fede perduta; può accettarne un'altra, ma non ritroverà più quella perduta. Perciò sentivo nella volontà ortodossia di Dostoevskij un che di geratico. Non avevo pace; volevo conoscere la Russia e la Chiesa ortodossa da vicino.

La prima volta andai in Russia nel 1887 e l'anno seguente di nuovo. Mi fermai a Varsavia, per conoscere i Polacchi; visitai Pietroburgo, Mosca, Kiev e Odessa — mi interessava vedere le strade e i luoghi che conoscevo così bene dai libri di Dostoevskij, di Tolstoj ed altri. Viaggiai in terza classe, sul Mar Nero nella nave — e perché volevo conoscere il popolo e perché avevo pochi soldi. Mi incontrai con filologi slavi: con Lamanskij, Florinskij ed altri. Lamanskij mi disse

francamente che i Russi si interessavano solo degli slavi ortodossi, e massimi anche degli ucraini, perchè questi sono egualmente ingenerati come il popolo russo; mentre manderebbero volentieri al diavolo noi boerni, in quanto liberali e occidentali. Entravo nelle chiese russe, visitavo i conventi e gli eremi. Nel monastero di S. Sergej fui ospite del padre priore — osservai l'ignoranza e la superstizione degli ortodossi, con questo gli ucraini volevano salvare l'intera Slavina! Insomma la Russia mi fece la stessa impressione che aveva fatto a Haußke: ne riportai l'amore verso il popolo russo, ma ripugnanza per la politica ufficiale e l'intelligenza dominante.

Cercai Tol'stoï; non avevo avuto il tempo di studiarlo attraverso i suoi libri, come Dostoevski, volevo dunque conoscerlo personalmente. La prima volta gli feci visita a Mosca nel suo palazzo. Mi ricordo come oggi con che orgoglio mi fece vedere il suo studio, il soffitto contadinesco di legno, che si poteva toccare con mano, un sofletto aggiunto nell'ala stanziosa di ammobiliario. A questa camera contadinesca la scrivania, la comoda poltrona e il divano di pelle non si adattavano affatto. Aveva un orologio di Schwarzwald di legno, si vantava di averlo comprato per solo trentacinque copeche. Indossava una camicia riccotta annodata alla cintura e scarpe che si cuoia da solo, naturalmente male. Per il tè mi portò nelle camere signorili — dappertutto il velluto rosso consueto alle case della nobiltà. La comessa gli porse il tè e lui lo servì alla maniera dei contadini attraverso una sfilata di anichero. Dopo il tè andammo nel parco; parlammo di Schopenhauer, che Lev Nikolaevic capiva male; in mezzo al discorso si fermò come un mago sull'orlo dei tempi e mi esortò a fare altrettanto — mi pareva una cosa voluta, artificialmente pensativa, innaturale.

Lev Nikolaevic mi invitò anche a Jasnaja Poljana. Vi andai da Tula (in «*Ubrak*» (1)) — il ponticello davanti al villaggio era così frastuonoso, che i cavalli si sarebbero rotte le gambe, dovendo fare un giro. Prima di mezzogiorno arrivarono al cancello, mi dissero che Lev Nikolaevic dor-

niva ancora, perché aveva tutta la notte discusso con Cernov e con gli ospiti. Andai dunque nel frattempo al villaggio; era sposo e misero. Davanti a una catapocchia lavorava un giovane mugicco: attaccai discorso con lui e vidi che aveva sotto la camicia aperta una brutta eruzione da sifilide. In un'altra catapocchia trovai sulla stufa una vecchia nella sporcizia e senza aiuto, mortalmente sposata. Tornai da Tolstoj; quel giorno c'era da lui il giovane Gay, figlio del pittore, suo seguace; costui si era talmente « fatto semplice », che giunse da Tolstoj a piedi, perché la ferrovia, disse, non era dei mugicchi; giunse con pieno di piuci, che lo dovettero prima lavare e strigliare. Tolstoj stesso mi disse che aveva bevuto dal bicchiere del sifilico, per non fargli capire la sua ripugnanza e per non offenderlo; questo sì, ma purificare i suoi contadini dal contagio, non gli era venuto in mente. E quando cominciò a spiegare che dobbiamo fare semplici e vivere « alla mugicca », gli dissi: « E allora le vostra casa e il sakoe e le poltrone e i divani? E la misera vita dei vostri contadini? Questo lo chiamate semplicità? E' vero, voi non bevete, ma fumate una sigaretta dopo l'altra, se volete l'ascetismo, state coerente. Il mugicco vive nella povertà, perché è povero, non per fare l'asceta ». E gli dissi quel che avevo visto nel villaggio, il disordine, la sporcizia, le malattie e tutto il resto. « Per Dio, e voi non lo vedete? Voi, un tale artista, non sapete osservare? Cocersi da solo le scarpe, andare a piedi invece che col treno, è solo una perdita di tempo; quante cose migliori avreste potuto fare intanto! ». Gli citai il proverbio inglese: « Cleanliness is godliness » e il nostro cecco « La pulizia è la metà della salute ». Insomma, non riuscimmo a intenderci. La contessa era una donna saggia, sopportava malvolentieri il preposso di Tolstoj di regalare tutto senza criterio; pensava ai suoi figli. Mi dispiace, ma nel suo dissidio con Lev Nikoljevič dove piuttosto ragione a lei.

La terza volta feci visita a Tolstoj poco prima della sua morte nell'anno 1910; c'era già spiritualmente diviso dalla moglie. Era molto nervoso e non si dominava più. Medico curante per lui e al villaggio era allora il nostro dottor Makovicky. Costui era unilateralmente intervocato per Tol- 55

sibj e per la sua dottrina; portava dietro l'unghia un pezzetto di grafite e con quella si segnava in un taccuino in tasca ciò che Lev Nikolaevič diceva. Farsi semplice. Semplicità soprattutto! Dio mio! Il problema della città e della campagna non si può risolvere con un'etica sentimentale e dichiarando il contadino e la campagna modello di tutto; l'agricoltura anch'essa oggi si industrializza, non può esistere senza le macchine, e il contadino ha bisogno di un'istruzione superiore a quella dei suoi bisavoli — a questo proposito vi sono ancora anche da noi opinioni ingiuste e pregiudiziali ereditate. Lusingammo in specie a proposito della non resistenza al male; Tolstoj non capiva che non si tratta solo di resistenza accanita, ma di lotta contro il male in genere; non vedeva la differenza tra la difensiva e l'offensiva; pensava che per esempio gli invasori tatarsi, se i Russi non li avessero contrastati, dopo brevi scaramucce, avrebbero ammesso le incursioni. La mia tesi era: se qualcuno mi assale per ammazzarmi, mi difenderò, e se non ci sarà un'altra soluzione, ammazzarlo il prepotente, se uno di noi due deve essere ammazzato, è meglio che lo sia quello che aveva intenzioni cattive.

QUANTO AL MARXISMO

Chi si sazia del futuro?

Quanto al marxismo — il marxismo è una teoria economica e una filosofia, specialmente una filosofia della storia. La teoria economica è oggetto di ricerca scientifica, di revisione e di miglioramento, come in ogni scienza, e anche questa filosofia, come tutte le altre filosofie, deve essere sottoposta alla critica e alla libera considerazione. Perciò sorse il revisionismo e sorge ora di nuovo. Ogni revisione di una fede e di un programma è dolorosa, ma senza questo dolore non ci sarebbe sviluppo. Io non ho pronta in tasca una dottrina sociale — direi — e del resto l'ho già detta una
36 volta — che sono sempre per gli operai e i lavoratori in

genere, spesso per il socialismo e raramente per il marxismo.

Le mie opinioni sul socialismo derivano dal mio concetto della democrazia; la rivoluzione e la dittatura possono a volte distruggere le cose brutte ma di solito non ne creano buone e durature. Nella politica l'impazienza è fatale. Quando penso che la storia umana, per quanto ne abbiamo memoria, è antica forse solo alcune decine di migliaia di anni, e che siamo solo alla soglia dello sviluppo, come posso pensare che qualche sovignoria, qualche cesarista o rivoluzionario d'un colpo completerà definitivamente questo sviluppo? Non sono passati ancora duecento anni, da quando fu abolita la schiavitù, ancora meno tempo è passato dall'abolizione della servitù della gleba; sono appena cento, anzi solo cinquant'anni che si lavora consapevolmente e sistematicamente ai problemi sociali degli operai e dei piccoli uomini in genere. Immaginate che abbiamo davanti a noi ancora centinaia di migliaia, milioni di anni — e già vogliamo essere pronti con tutto? Si capisce, un affamato non si saziere di futuro; la fede nello sviluppo e nel progresso non ci libera dai doveri verso le attuali necessità.



LA CRISI DI TUTTE LE CHIESE

Verso religioni individuali

Giacché parliamo della Chiesa: né la Chiesa né la teologia sono per me la religione, almeno tutta la religione. Noi intellettuali siamo facili a ostinarci nella sola dottrina e teoria di questa o quella Chiesa, ma ciò non significa vita religiosa. Io non so considerare la religione in astratto. Vedo ancor oggi una domenica a Ceskovice: si riunisce tutto il villaggio, i conoscenti si salutano, i ragazzi si incontrano con le ragazze, tutti belli e agghindati; si sente odore d'incenso, la musica suona, canta tutto il villaggio, tutti insieme si alzano e si inginocchiano, il sindaco e il bifolco; all'altare si svolge tutto un dramma, una predica che comprendete e un latino incomprensibile. Pensate che cosa dà la domenica all'uomo e come lo riunisce in una compagine unitaria! La messa cattolica è una festa popolare; il protestantismo, meno festoso nei riti, penetra di più i giorni terribili. L'influsso delle Chiese è dovuto al fatto che l'intero anno è diviso e inquadrato religiosamente: le domeniche e le feste sono in fondo tali sin dai tempi pagani. Tutta la vita dell'uomo: la Chiesa assiste alla sua nascita, alla sua adolescenza, al matrimonio e alla morte; tutto è consacrato e inglobato in un ordine superiore. Dovete pensare che la gente di paese non aveva niente altro; che grande legame era la Chiesa! Le cerimonie ecclesiastiche, ma anche le altre, ebbero origine nell'epoca in cui la gente non leggeva come oggi, quando era ancora una massa analfabeta, e questo stato di cose durò fino al secolo diciannovesimo! Oggi leggono, hanno teatri e concerti, conferenze, hanno il cinema e la radio per gli occhi e per gli orecchi; hanno i circoli, gli sport e i partiti politici per riunirsi. Invece dei servizi divini hanno il folto giornale della domenica, quando lo sfoglio, mi dico spesso: e questo dovrebbe sostituire quelle funzioni religiose che conoscevo da bambino?

E' naturale, lo stesso progresso della storia cambia la missione della Chiesa. In fondo la Chiesa è subentrata allo
58 Impero romano e ha salvato un pezzo dell'antica cultura; per

millenni ha monopolizzato le scuole e l'istruzione; si è riservata tutti i servizi umanitari, ospedali e ospizi; tra le nazioni e i potentati teneva una specie, non solo di Pareuroopa, ma anche di unità mondiale; con le sue missioni rappresentava l'attività civilizzatrice mondiale. In tutto questo era un enorme programma di organizzazione, un programma internazionale, universale. Oggi i compiti sono passati in altre mani, nelle mani dello Stato. La Chiesa non ha potuto tenere le scuole, ha smesso di coltivare e controllare la scienza; anche dei servizi umanitari si interessa lo Stato con la sua legislatura sociale; i rapporti internazionali e culturali sono passati in mani laiche; la reciprocità economica, bene o male, unisce il mondo in grande. Se esprimo ciò con la formula che la teocrazia cede alla democrazia, significa che la religione perde il suo significato e la sua missione. Alle Chiese resta pur sempre il compito di curare l'anima, la pratica cura morale. Se i preti lo facessero, sarebbero i più vicini a Cristo. Quasi in ogni famiglia c'è qualche problema morale: riconoscerlo e dare forza all'anima che gli soccombe, questo sarebbe il dovere dell'ecclesiastico. Ma un tale ecclesiastico dovrebbe conoscere la gente, aver proprie profonde esperienze — e dove prenderne simili?

Questo progresso non si può fermare: il mondo si è incizzato passo per passo, si è statalizzato, la Chiesa cessa di essere una potenza politica e sociale. E per di più il criticismo e la scientificità corrodono i dogmi e tutte le teologie. Di qui la crisi religiosa in tutte le Chiese.

Il compito del cristianesimo, il compito delle Chiese, è ugualmente grande, anzi ancora più grande che in questi duemila anni: diventare il vero propagatore di un amore efficace e il suscitatore delle anime. Come metterlo in atto è cosa che debbono risolvere le Chiese stesse; già oggi e in futuro la religione sarà più individuale, risponderà ai personali bisogni spirituali della gente — io non sono un profeta, ma penso di essere uno dei futuri erodenti. La libertà della scienza e della ricerca, l'onestà intellettuale nelle cose religiose, la tolleranza — ecco di che cosa abbiamo bisogno; ma non ci serve l'indifferenza spirituale, bensì la fede, la 59

viva fede in qualcosa di superiore a noi, in qualcosa di grande, nobile ed eterno.

LA POESIA DELLA POLITICA

Exakte phantasie

Sì, sono realista, come mi chiamano; ma amo il romanticismo. Non ti vedo contraddirne. Personalmente mi fu più vicina la poesia romantica: *Mácha*, *Puskín*, *Musset*, *Byron*.

Io mi devo continuamente lottare: quando entravo il realismo, il metodo scientifico, vivevo il mio romanticismo e mi ingegnava di imporre a me stesso una disciplina mentale. In pratica mi sforzavo di essere un realista, sempre e consapevolmente. Allo stesso modo ho vinto in me con l'anglosassismo l'anarchia, stava, ugualmente in filosofia: *Locke*, *Hume* e gli empirici domavano in me *Platone*. La gente sembra non capire che la critica, e la critica aspra, è spesso autocritica, persino dolcissima confessione. Altrimenti forte è in me il conflitto tra idealismo impulsivo e solida coscienza. L'uomo non è un essere semplice; io avevo lo vantaggio che non solo si miei avversari, ma anche i simpatizzanti volevano fare di me un tipo unilaterale.

Ad esempio, il mio fanatismo razionalismo. Dio mio, quando voglio insegnare e discutere, devo usare il cervello, le ragioni razionali. Ma sempre e in tutto, nella scienza e nella politica, mi muovo e mi muove per me l'etica — e l'etica si fonda sul sentimento, sull'amore, sulla simpatia, sull'umanità. Solo l'insufficienza di istruzione filosofica aveva fatto di me un razionalista unilaterale. Le circostanze mi costringevano spesso a criticare a destra e a sinistra; ma il mio criticismo non derivava dal razionalismo, sicuramente non solo dal razionalismo. La logica e il sentimento non si escludono a vicenda.

La politica ha in sé un elemento poetico; contiene tanta
60 poesia quanta creazione. Penso che possiamo in una certa

misura creare e comporre consapevolmente la nostra vita e quella del nostro prossimo, che la vita si può e si deve creare; la vita stessa è un dramma, come per esempio il dramma di Shakespeare è la stessa vita. E che cosa è la politica, la vera politica, se non la formazione consapevole della gente, la creazione e composizione dell'autentica vita?

Anche in politica si tratta di equilibrio tra ragione e sentimento. Anche nella più agitata situazione politica dobbiamo osservare e combinare, calcolare il pro e il contro; ci vuole precisione come in matematica, il sentimento non deve confondere nell'osservazione e nella valutazione. Ma lo scopo, l'ideale non è stabilito solo dalla ragione, ma anche dal sentimento. I mezzi li deve stabilire la ragione, ma secondo il fine possiamo cambiare la situazione, rimettervi qualcosa di nuovo, qualcosa di nostro. Questo significa creare, questo è la poesia della vita.

Si capisce, gli anni più rimasti nella tua vita furono quelli della guerra, anche se tu non mi conoscevi come secondo un oroscopo, secondo un calcolo. Non penso solo al romanticismo della cospirazione e della guerra. Quando penso come ci siamo battuti in tutte queste senza preparazione eppure portando a termine lo sforzo censurato di Dobrovsky, di Kollar, di Polacký, di Havlíček, dei « ripercussori », come eravamo soli, noi all'estero e gli altri a casa, eppure con che sicurezza abbiamo adempito al mandato di tutta la nazione; come abbiamo conosciuto con le mani vuote e alla fine abbiamo portato in esse la libertà, la repubblica, la Slovacchia e l'Ucraina Subcarpatica — mi sembra ancora un sogno. Ecco un esempio della Provvidenza.

Intanto il metodo deve essere assolutamente oggettivo, razionale, realistico, ma lo scopo, l'insieme, la concezione sono l'eterna poesia. Goethe ha una bella parola: *Exakte Phantasie*.

L'IMPOSSIBILE SINCERITÀ

L'uomo tra le righe

Il romanzo d'una vita. Qualche volta — molto tempo addietro — avrei voluto scrivere un romanzo ceco e inserirvi il romanzo della mia vita. Cominciai a scriverlo già al ginasio e poi ancora parecchie volte più seriamente solo dopo le mie esperienze a Praga. Doveva essere un pezzo di autobiografia: « Dichtung und Wahrheit » — ora non vi sarei riuscito, lasciai perdere e bruciai quel che avevo scritto. Compresi di non avere sufficienti forze di artista, e non volevo dare solo una filastrocca da professore. La mia vita era piena, mi sono successe tante cose; ora ne dimentico già i particolari e l'esatto svolgimento cronologico. Anche nel dimenticare io ho un mio metodo, quel che è già passato, lo getto via dalla testa, per avere la mente libera e pura: come quando si mette in ordine la scrivania. E poi, per essere sincero, non posso dire tutto: non solo a causa della gente. Dubito che l'uomo abbia parole adatte ad esprimere ciò che è più intimo. Chi sa leggere, mi troverà nei miei scritti tra le righe.

IL MESTIERE DELL'EROISMO

e lo scandalo del bottone rosso

Il giorno del cinquecentesimo anniversario della morte di Jan Hus sul rogo, nell'anno quindici, nella Sala delle Riforme a Ginevra, sotto la presidenza di Lucien Gaudier, presi assieme a Dexa, in panchino, la parola contro l'Austria. Scelsi quel giorno per dimostrare anche agli occhi del mondo la continuità storica del nostro Stato. Sapevo già: o avremmo vinto o non sarei più tornato in Austria.

Durante il soggiorno a Ginevra morì nostro figlio Herbert, contagiato di tifo precechiiale dal profughi di Galizia.

Più tardi fu arrestata nostra figlia Alice — per lo scandalo del bottone. Un Ceca di Ginevra, un socialdemocratico, rammaricandosi che il suo partito in Boemia lavorasse poco contro l'Austria, aveva inviato di sua iniziativa un messaggero, una signora con notizie segrete nascoste in un bottone rosso, da consegnare al dottor Soukup. La signora arrivò felicemente a Praga e mandò con quel bottone suo suocero, un operaio. I nostri s'intende non si fidarono, pensando che si trattasse d'un provocatore — insomma il bottone finì nelle mani della polizia e ne seguirono delle persecuzioni. Contro l'arresto di Alice protestarono le donne americane con una petizione al governo austriaco. Avevo appreso che mia moglie s'era ammalata; temevo che Alice non avrebbe sopportato la prigione; nei giornali americani fu pubblicata la notizia che mio figlio Jan, soldato, era stato o doveva essere impiccato per causa mia. Tutto questo e molte altre cose ancora mi snervavano, ma non mi piegavano. Vivevo come in un sogno, non vedevo altro che la nostra mèra. Quando gli amici mi consolavano, facevo l'eroe come se nulla fosse... fa parte del mio mestiere, dicevo.

L'uomo supera molto, ogni ostacolo se ha uno scopo e se ha deciso di perseguitarlo a ogni costo e sul serio. La serietà: ecco il segreto del mondo e della vita, il sacramento religioso e morale.



1917

Rivoluzione al Metropol

In Russia fui chiamato dalla Sezione del nostro Consiglio Nazionale — c'era il compito urgente di unificare la nostra azione all'estero negli Stati alleati; e poi si trattava anche di reclutare e organizzare i nostri volontari dei campi russi di prigionieri, e soprattutto di potersi fare un corpo autonomo, *de facto* un nostro autonomo esercito, che avrebbe lottato contro l'Austria. Ci ostacolavano soprattutto i burocrati russi — lo sapete, i burocrati non esistono soltanto negli uffici, ma anche negli eserciti. Ci si poteva aspettare che dopo la caduta dello zarismo le cose sarebbero state più facili e soprattutto che ci avrebbe aiutato il nuovo ministro degli esteri, il professor Miljukov, che conosceva molto bene l'Europa andai in Russia. Ma a ferro apposta, con una decisione strivata che Miljukov diede le dimissioni, e poco dopo cominciò la guerra civile, e in questa tempesta si dovette organizzare la nostra azione politica e militare. Fu un grosso guaio.

Sereno ovunque mi recassi in Russia, dappertutto si sparava. A Pietrogrado abitavo di fronte all'ufficio delle poste e telegrafi, per il quale divampò una dura lotta; l'ufficio della nuova Sicurezza era sulla via Znamenskaja, vi andavo di notte a piedi dalla mia abitazione vicino al Palazzo d'Inverno. I nostri temevano per me e mi assegnarono una « guardia del corpo ». Se ne prese un Certo Iluz, che aveva finora fatto per loro il cuoco. Ma lo portarono così com'era, in grembiule, e dissero che mi avrebbe accompagnato dappertutto. Per molto tempo non riuscii ad abituarmi a lui, sino a quel momento stavo tutto da solo, mi pulivo persino le scarpe, e d'improvviso avevo un uomo, che per forza voleva fare tutto. Dovetti abituarli.

Ma anche con la guardia del corpo non ero sicuro a Pietrogrado, e che cosa mi avrebbe aiutato, se ci avesse colpito uno sparo? I nostri mi costringevano ad andare a Mosca, dicevano che lì c'era calma, e che la Sezione vi si 64 sarebbe trasferita. Bene, partii — mi accompagnò il signor

Kódl, noto attraverso i nostri romani sui legionari, ma appena giunsi a Mosca cominciarono anche lì le sparatorie. Il crepitio si sentiva già alla stazione. Lasciato Huzà alla ferrovia, affinché mi portasse le valigie con un iwołick, andai a piedi all'Hotel National sulla piazza principale dove avevo prenotato la camera. Arrivo vicino alla piazza, mi imbocco in un cordone di soldati. « Dove va? » mi gridò un ufficiale. Disii che andavo all'Hotel National. « Non si può, dice lui, vi si spara ». Sulla piazza vedo che si spara da due parti: da un lato i bolševichi avevano occupato il teatro, al lato opposto erano i soldati di Kerenskij e gli uni e gli altri sparavano con fucili e mitragliatrici. L'ufficiale mi consigliò di andare all'Albergo Metropol. Ci vado — dimenzi — e me cammina un uomo, comincia a correre e s'infila in un grande portone che gli hanno aperto appena appena. L'Albergo Metropol. Lo sepud, ma mi sbattono il portone in faccia. Pusso e grido: « My che fare? Aprite! ». — « Chi è nostro cliente? grida il portiere. Se non lo è, non la possiamo far entrare, è tutto occupato ». Non volevo mentire, « mi mori a urlare ». « Non fate schiattare ». Insistono intransi. Resto di stiano e mi fece entrare.

Il Metropol era un hotel buono e mondano per gli stranieri e per i ricchi che venivano a Mosca a divertirsi. In quel momento vi erano assieme alla scrivani cinquecento persone. Dalla soffitta dell'hotel una cinquantina di junker di Kerenskij sparava sui bolševichi e i bolševichi riprendevano dal teatro. Quando fui dentro, venne da me il direttore « chi per lui e mi disse, dovete andervene, non abbiamo più posto e non possiamo darvi da mangiare. « Non me ne andrò, gli risposi, non voglio niente da voi, non badate a me ». Allora mi lasciarono stare lì in pelliccia, così com'ero, senza curarsi di me. Frattanto la sparatoria continuava a prender di mira l'hotel, gli ospiti scapparono tutti nelle cantine, dove furono loro serviti il pranzo e la ceta — a me niente. La sera venne da me il cuoco, mi guardò come a dire: che strano tipo! Attaccò discorso e disse che aspettava dalla campagna la visita del suocero e che gli aveva preparata la camera, ma siccome il suocero non poteva più, 65

raggiungere l'hotel, potevo prendere io quella camera. E poi mi diede anche da mangiare.

La camerata era al secondo o terzo piano, all'angolo, dove arrivava solo qualche pallottola di rimbalzo dalle case di fronte. Trascinai il materasso dal letto in un canticcio per terra e lì dormii. Di giorno andai su e giù per l'hotel, pensando a Huzar e ai Cechi di Mosca che mi aspettavano. Dall'hotel nessuno poteva uscire, il telefono nel vestibolo era nero il filo, sicché non si poteva comunicare con l'esterno. Era una situazione strana, non ho mai vissuto giornate così lunghe.

I primi giorni non si stava tanto male; sparavano solo mi feci e le miragliatrici; dopo alcuni giorni i bolscevichi cominciarono a sparare nell'albergo coi cannoni piazzati fuori città. La facciata e tutti i piani superiori furono presto distrutti dalle cannonate. Gli ospiti si trasferivano nelle cantine. Non vi restavate, c'era una puzza terribile ed orbi, i bambini e le donne piangevano. C'era un Polacco che aveva vissuto il bombardamento di Przemysl, diceva che non era stato così terribile. La notte mi raschiavo letteralmente per terra tra le matasse a causa degli spari nella mia camerata, io, altro.

Siccome il telefono era tutto vicino l'ingresso dove arrivavano le pallottole, era proibito avvicinarsi, ciò nonostante pensai nella cabina e al si si sospesi dove mi trovavo — erano tutti convinti che fossi già morto. Huzar tentò poi una sera di portarmi la biancheria, ma dovette tornarsene. Una notte dopo le cannonate i cadetti si ritirarono dall'hotel, ma i bolscevichi continuavano a sparare. L'hotel capitò e i bolscevichi decisero che il giorno dopo, mi pare di sabato, gli ospiti potevano andarsene. Per le trattative coi bolscevichi i Russi elessero a parlamentare un Polacco, gli stranieri (erano più di quaranta) scelsero me.

IL GRANDE RIVOLGIMENTO

e il ritorno attraverso il mondo

Il pensiero più grave era dove utilizzare con più efficacia il nostro corpo Esenico. Il fronte russo non esisteva più; invece dall'altra parte avevano cinquecentomila soldati tedeschi, ben armati, perché i Tedeschi non credevano ai bolscevichi. I bolscevichi avrebbero voluto il trizio marciare coi nostri soldati contro i Tedeschi, ma gli aliani non volevano la ragione, contro la volontà di Terckin. Lenin aveva concluso la pace coi Tedeschi. In nome di Dio, come ha fatto qualcuno ad immaginare che avremmo potuto aprirci la strada di casa attraverso il fronte tedesco? Cinquanzamila



soldati, quasi senza cannoni, con scarse armi, con difettoso approvvigionamento e alle spalle un paese in piena rivoluzione! Oppure che avremmo potuto condurre una lotta di sterminio contro i bolscevichi: la caduta dello zarismo, lo sfacelo di tutta la sua organizzazione, il rivolgimento dell'enorme paese — con cinquantamila soldati non si poteva sopprimere un movimento così grande, causato dall'incapacità del vecchio regime.

L'unica cosa possibile e sensata era portare i nostri soldati sul fronte francese, dove c'era bisogno di uomini. E vidi che attraverso Arcangelo non ci saremmo riusciti, v'erano pessime comunicazioni e i Tedeschi avrebbero sicuramente sfilato i nostri trasporti. La via più breve per andare in Francia e a casa era quella più lunga: attraverso la Siberia e attorno al mondo. Così diedi l'ordine e io stesso andai avanti attraverso la Siberia come un maresciallo degli alloggiamenti, perché i nostri vedessero che si poteva. Con i bolscevichi e col loro primo generalissimo e poi col commissario Frë, l'ex-professore universitario, stipulai un patto di neutralità armata, cioè che i nostri soldati se ne sarebbero andati con le armi: nessun lo tori mettere mano sul fuoco. Ai nostri soldati diedi l'ordine di non immischiarsi nelle faccende interne dei Russi — per non dover restare laggiù, ma di difenderci, se contro di loro avesse agito qualche « partito slavo ». Con i tedeschi e con gli Ungheresi eravamo già in stato di guerra perché avevo fatto dichiarare ufficialmente dai Francesi che la nostra armata era parte di quella francese; ma i bolscevichi avrebbero potuto ostacolare i nostri — perciò specificai « partito slavo ». La neutralità era data già dal fatto che i bolscevichi, in fondo ci rifornivano o almeno non ci ostacolavano nell'approvvigionamento.

Partii da Mosca il 7 marzo — per caso il giorno del mio compleanno. Per la cortesia di Lady Paget ottenni un posto nel treno della Unice Russa inglese che portava via dalla Russia la missione inglese samaritana; avevo a disposizione solo una dura panca — per fortuna che Huxa mi aveva procurato a Mosca un materasso. Quel viaggio durò un mese; per strada meditai e presi appunti per il libro

col conduttore bolscevico. Una volta il nostro treno dovette fermarsi, perché nella campagna davanti a noi si combatteva; altre volte ci mancò il combustibile e si dovette spaccare la legna per la locomotrice — in questo Hura superava tutti.

Avevo fretta di arrivare in America anche perché ormai aspettavo le trattative di pace, dovetti fermarmi ancora in Giappone, per entrare in contatto con gli alleati europei e per far presente al governo giapponese che i nostri soldati, almeno in parte, sarebbero venuti a imbarcarsi in Giappone. Non potei studiare il Giappone; non ebbi il tempo di guardarmi attorno.

Eh sì, fu un grande lavoro in Russia, ma bello; non tornavamo a casa con le mani vuote, avevamo qualcosa di reale e di nostro, la nostra armata, il primo autentico pezzo, sebbene extra-territoriale, del nostro futuro Stato.

Karel Čapek

Traduzione di Elsa Ripellino

LA NOSTRA CECOSLOVACCHIA MULTIVERSALE

Nel prossimo numero,

VAČULIK
KUNDERA
PUŠEK

TRE ROMANZI SULLA CRISI
DELLA SOCIETÀ SOCIALISTA

Presentati da

MILAN JUNGSMANN

direttore di "LITERARNÍ LISTY"

Jacques
Prévert

DUE POESIE
DEL MAGGIO '68

Jacques Prévert ha mandato ai lavoratori francesi un'invocazione durante la più nera da oltre 150 anni: due poesie molto « provocatorie » e certamente contestuali, ma più - e più normale - feroci, terribili, inconfondibili, stelle della più grande tradizione francese. Documenti d'eccezione nella loro lingua, oltretutto feroci nei tempi che anche l'altra lingua aveva bisogno

RENAULT AL LAVORO!

Non si può uccidere
Non si può cadere più in basso.
Renault al lavoro!
Miserabile s'inginocchiati ai Campi Elisi
in tutta sicurezza

RENAULT AL LAVORO!

La Francia ai francesi!
Grida tricolori
Grida di paura blu
di terrore bianco
di rinta rossa ridacchiata

RENAULT AL LAVORO!

Operai alla catena
Disoccupati alla sventura come cani alla caccia
Minatori alla miseria
Muscoli neri al grigio
contadini chissà dove!

E noi fra noi
da noi
da loro
da voi.

Mio-mio
Tio-tio
tio-tio tio-tio tio-tio

il vostro tempo contato misurato pesato
diminuito
aumentato
condizionato
il vostro tempo relegato
il vostro tempo lavorato a macchina
il vostro tempo spantato
il vostro tempo di scarto.

Tio-tio tio-tio
Smig-smig
smig-smig

Supremazia vitale degli economicamente forti
le vostre ore di rendimento
è il loro prezioso rosso-tempo
si annuiano salmente
si annuiano tuttitempo
non hanno di che vivere
di che vivere veramente.

Voi tutti
voi potete ridere
loro possono solo far finta
il loro riso è giallo d'oro
macchiato di sangue vivo.

Traduzione di g. t.

(1) Lo SMIG è il Salario Minimo Interprofessionale Garantisce degli operai. Lo SMAQ è il Salario Minimo Agricolo Garantisce la misera materiale esistenza ai loro bracciati a maggio nove o dieci milioni di lavoratori italiani.

Anco
Marzio
Mutterle

Il mio distacco il mio rifiuto

una risposta inedita

Enrico
EMANUELLI

Il testo di Emanuele che qui si presenta lascia parte in origine dell'informa che lo costituiva in vita, nell'autunno 1966, mentre stava preparando sulla sua opera la monografia ora pubblicata presso «La Nuova Italia»: non fu possibile includerla nel volume per economia di spazio.

La domanda dell'irreversibilità concerneva il modo in cui Emanuele aveva trascorso il periodo 1940-45, la sua partecipazione alle guerre e i rapporti, nel corso della Resistenza, con il Gruppo Franco.

È noto che si tratta di un momento fondamentale nella storia interna dell'autore, quello che segna il primo del secondo Emanuele e porta, dopo La coscienza dei sentimenti (1943), a L'incrociatore fino al Capricorno (1946), prima versione di Una lettera dal deserto: in una parola, dall'impossibilità di poter tollerare l'assenza, alla scoperta dei sentimenti e al cambiamento di segno di tutti i valori affettivi. Tale linea trovano riscontro nelle opere crudamente consapevoli e impegnate degli ultimi anni, ad esempio Settantina anni e Un gran bel viaggio.

Gli anni del secondo conflitto mondiale segnano per Emanuele un periodo di ripiegamento e intensa produttività critica; arriva Testato per

mentale, consisteva l'attitudine di traduttore a quella di giornalista, con le versioni da Conziani, Stendhal, Flaubert, Gide.

Quella la tua risposta.

All'inizio della seconda guerra mondiale mi trovavo già in Africa (a Tripoli) e vi fui, praticamente, bloccato da un inviato speciale diventato quindi « inviato di guerra ». Rimasi in Africa sino alla prima grande offensiva inglese — dicembre 1940 — e lì cominciai ad aprire gli occhi su quel che capitava non a me, ma a migliaia e migliaia di innocenti soldati. Venii via disgustato. Avevo come « collega » il generale Carlo Fattarappa Sandri. Dico collega perché il Fattarappa Sandri era inviato di guerra del « Popolo d'Italia », cioè del giornale del duce — Mussolini. Ricorreato a Roma, alla fine del '40, convinci il Fattarappa ad andare da Mussolini e parlargli apertamente, chiaramente, le misere condizioni in Africa (militari e logistiche) facevano ridere. Il bravo « generoso Fattarappa chiese in colloquio, andò in l'aspettando all'albergo, a Roma, di ritorno e quando lo rividi cominciò a piangere. Sì, ma mi accorsi che piangeva perché Mussolini non aveva creduto a niente di quello che gli era stato riferito. Anzi, invece il povero Fattarappa gridando: « Gli ufficiali e i soldati, in Africa, non fanno tutto il loro dovere ». Era una bestemmia, ma fu detta. E poi il Mussolini voleva sapere se « il Quartier Generale di Graziani, a Cirene, era un quartier generale o un rifugio nero ». Il bravo Fattarappa non volle rispondere, non si permise di giudicare il comportamento d'un superiore, d'un maresciallo d'Italia. In realtà tutti sapevano che Graziani aveva i nervi fuori posto, viveva in vecchie tombe alatiare a riavere, non era mai stato in linea. (E su questo il generale Bergonzoli, l'unico che non ha mai scritto memorie, potrebbe dire molte cose).

Il mio distacco, il totale rifiuto sono avvenuti così. Non ero mai stato fascista, avevo, come molti, accettato quel che avevo trovato crescendo, senza mai proporli veri, decisivi problemi di morale politica. Questi erano affiorati nel 1934 (avevo 25 anni) e mi avevano spinto a compiere il mio primo viaggio nell'Unione Sovietica. Allora scrivevo sul « Lavoro » 73

di Genova, ultimo giornale superstite e non del tutto allineato. Il « Lavoro » era diretto dall'on. Canepa, socialista riformista: come socialista riformista era l'ambiente dal quale usciva.

Nel 1942 ho rinunciato ad entrare al « Corriere della Sera ». Mi avrebbero assunto se accettavo di andare in Russia per scrivere articoli. Non soltanto rinunciai, ma mi levai dal giornalismo. Fui iscritto all'Istituto di Previdenza Giornalistica e mi feci liquidare anche da quello. Basta. Mi misi a fare il traduttore. Mi avvicina al Gruppo Franchi.

In quel tempo — 1944-45 — i fascisti di Novara mi lanciano d'occhio. Mai avuto però noie, seccante Anzi, lo saputo molto tempo dopo, che l'on. Enzo Maria Gray, fascista allora e ancora oggi, vedendomi in giro in salita, viene a Novara un mio dossier, vi scrisse sopra di tuo pugno: « Risponde io ».

Stoppo lungo dire ancora il Gruppo Franchi. C'era Edgardo Sogno, oggi ambasciatore in Cambogia. A vederlo non gli si dava credito: in azione era una specie di Primula Rossa. Se riusciva a mettere le mani su un vecchio numero di « Mercurio », una rivista che usciva a Roma nel subbuglio dopoguerra, glielo mandai: io ho scritto una storia del Gruppo Franchi. Non ho mai partecipato ad azioni, non ho mai fatto niente. C'era Magliano, c'era Vigorelli: io mi sono accodato in una specie di « sezione culturale ». Abbiamo così fatto per qualche tempo « Costume ».

L'esperienza che Emmanelli propone con questa conferenza, non solo preziosa in uno scambio paritario per iniziative ed educazione letteraria e un impero, andare sui propri sentimenti e fatti personali, ma persino esplicita la prova di una maturità umana intellettuale, propria ad obiettivi interiore sinografici. Documenta il processo di maturazione di un intellettuale borghese che, appartenimento, non aveva segnato alternative politiche né culturali, di settore storico e morale su cui era penetrata la sua formazione di scrittore. Esistono alle ragioni del marxismo come alla ricerca « mistica » di un Dio, un Fatale, un Vangelo. Emmanelli aveva denunciato con i personaggi aridi del romanzo giovanile un senso di disagio che gli era cominciato esprimersi soltanto a livello esistenziale, non sociologico e politico.

Appunto nel diritto, egli analizza — forse problematico, in tutte le sue opere, dell'entità e dell'ordine umano — anche il suo discorso di ideologie contro le quali sente ormai di non battere: è una liberazione che si verifica a contatto con la realtà (anche della guerra, grazie alla conoscenza completa degli uomini — per questo dunque una crescita morale politica ma disinteressata e, si direbbe, amorosa).

Nei limiti di un'ampia cultura — non una educazione, ma libertà
 umana — compresi in tale libertà, non è il solo di essere
 così guidati da parte altrettanto a tutta parte di coscienza, im-
 mediatamente di una così assoluta immensità di essere, ma anche
 anche una ragione non diversa — non solamente una ma. Nella
 coscienza che rende l'immensità in un altro, almeno una la ragione
 anche questa non è la stessa, ma la ragione è personale che
 si documenta sempre dall'esperienza, non mai, anche questa in una
 più vasta di spazio e tempo, ma anche questa immensità non
 sembra impossibile, e dunque non potrebbe fare di una coscienza
 ma non essa pure, e non meno vera e disposta a un altro
 ed esperienza dell'esperienza e della storia. E infatti anche l'immensità
 sopra, nel senso di una «cosa» agita. E infatti nel senso «co-
 scienza» della «Rousse» e di «Voltaire», l'immensità se la sparte in
 le possibili istituzioni, la immensità immensità che è dunque
 anche dell'individuo: la sua coscienza del doppiato, agita il super-
 amento definitivo di quella coscienza, verso una più interpretazione «coscienza»
 coscienza della coscienza umana.

JOSÉ LEZAMA LIMA

Il famoso capitolo ottavo



PARADISO

Previsione censurata e poi "riscritta" a Cuba, uno dei più provocanti e prestigiosi affreschi della letteratura latinoamericana di questi anni

È estremamente difficile riassumere brevemente la trama del libro che, pur essendo un romanzo e seguendo quindi un filo narrativo sostanzialmente coerente, ha un'organizzazione diversa da quella tradizionale. L'atto avviene successivamente nel tempo, insieme una codificazione dettata da ragioni formali e da affinità, oppure da contrasti con episodi precedenti o successivi. Il romanzo, inoltre, è costruito come una successione

di sezioni o di spaccati che tendono a verificare una grande quantità di situazioni, avendo d'occhio costantemente quella parte della società cubana precedente la rivoluzione, che può a buon diritto essere considerata la media borghese, e più spesso una borghesia colta, persino raffinata.

È stato altrettanto giustamente che Ignacio Lima ha portato la sua indagine sul settore meno conosciuto, e almeno settimo economicamente, e pieno della consistenza che l'autore ne ha invece scoperto, della società cubana.

Il protagonista, comunque, è il giovane José Comi, che troviamo già nella prima pagina, nella prima riga addirittura del libro, bambino di due anni, sonnolento e meravigliosamente quieto nel grembo di qualche nonna. La vicenda familiare di Comi costituisce un punto di riferimento costante del romanzo, lungo il quale si dipana l'esperienza di vita del giovane, sino all'adolescenza. La madre, ovviamente, dà un'esperienza nella quale i sensi — in particolare la sensualità — hanno un ruolo decisivo, sia che Comi sia protagonista, o come accade più spesso, come spettatore non indifferente, ma sicuramente esplicito. All'esperienza del suo compagno — amico.

Il libro, costretto, ma opportunamente da sfociare, è considerato giustamente uno dei capolavori della narrativa latino-americana e rappresenta uno degli aspetti più nuovi e più grandi dell'evoluzione dell'intero latinoamericano.

Sul piano formale, la prosa di Comi è calibrata su del numero una costruzione ricettiva, l'aspirazione e l'aspirazione che riflette, nel pieno anche dei concetti, una concezione e un dominio totale dei modelli narrativi della tradizione letteraria europea.

L'aspirazione è forte e nel pieno senso, a fronte di un'idea della scrittura e complessiva formale della vita.

La tradizione cubana, comunque, è anche più e più, anche per una continua presenza linguistica, insieme a una serie di una tradizione fondamentale cubana, più prima della scrittura (e vede Comi, come grande scrittore e autore culturale che della narrativa).

Però, per arrivare a questo libro, un'esperienza preparata con il capitolo e la dedizione da José Comi in «La scelta si dà in un'idea nuova (García del punto in, un'idea nuova), appena scritta per la Sign. Vittoriano e la Sign. a Ciudad de México.

Un capitolo che si intitola, appunto José Comi e Ignacio Lima, e per giungere a L.A. e a Comi, dopo avere che «per arrivare

ceramente» occorrerebbero andati inghiottiti alla luce dei risultati poi ottenuti dalla ricerca antropologica, da Bacheler e Eliade a Gilbert Durand, ecc.).

Ci basiamo due, per non arroccare il capitolo con altri capitoli, magari più lunghi del lungo «tanto» (semaltimamente, che questo «ottimo capitolo», l'onestissima in Cuba e in America latina proprio in questa situazione inebriante, è «il capitolo della grandola». Quando appare «Paradiso» è «fantomatico» che alligano — alligano, spesso — anche nell'idea «umana», o grandolignante per la grande baracca proliferante architetture folle, per l'immensa laboriosa struttura eratica della descrizione sovversiva-creale. E, sull'onda di non «procedere» e arrivare meno di metà (anche in luce spregiudicata), insomma levi di mezzo il libro mediante una rapida incursione nelle librerie. La recente poi che durante una visita a una facoltà universitaria, Fidel Castro ha visto «aggrito» con accenti riprendenti da parte degli studenti per questo «critico» di loro frangere. Castro, che non ne sapeva nulla, si indigna sia per il fatto sia per il sospetto dei «registi» nei suoi confronti. La visita si porta nelle librerie italiane, ma il libro era già sparso nelle vetrine, con la stessa rapidità con cui ne era stato comprato. E «Paradiso» (monastico a meno le due preziose italiane, fantomatiche due di «quanto» proprio durante).

g. t.

¹ José Lezama Lima è nato a Cuba nel 1912. È stato l'animatore del gruppo che fa leva capo alla rivista Orígenes, prima della rivoluzione. È sempre stato considerato come il più studioso e accademico rappresentante della letteratura cubana. È poeta originalissimo e sagace. Vive a Cuba, lavora presso la Biblioteca Nazionale, pubblica continuamente sulle riviste dell'Unione degli scrittori cubani e, soprattutto, sulle riviste della Casa de las Américas. «Paradiso» — il titolo è volutamente italianizzato e perde l'italiano soltanto approssimativamente nel testo — è in via di traduzione in Francia ad opera di Claude Couffon, uno dei più famosi traduttori francesi.

IL CAPITOLO VIII

All'interno, il collegio si apriva su due cortili che comunicavano per una porta piccola, simile a quella che nei seminari immette al refettorio. Un cortile apparteneva alla scuola elementare, bambini dai nove ai tredici anni. I servizi erano disposti parallelamente alle tre aule. Le andate al gabinetto erano regolate a un'ora fissa, ma poiché è estremamente difficile che la cronometria imperi sul compasso di Malpighi o sulle contrazioni finali dell'assimilazione, bastava che uno facesse cenno al professore, perché lui lo lasciasse uscire a suo piacere. Il salafin professorale, in quelle dimensioni inappellabili, si mostrava a volte di una crudeltà mitissima. Si ricordava il caso, commentato in segreto, di uno studente che avendo chiesto permesso per andare a versare la sua cianide di ammonio e il suo rebo-ogastico, negatogli detto permesso era caduto in convulsioni, decifratosi poi in poltronite, lasciandoci la pelle.

Ora, ogni anno, quando chiedeva il permesso di « andar fuori », tentava di costringere scialitico il professore, collocando se stesso nella eventualità di essere un adolescente assassinato dagli dei e il professore in quella di un sarpapo esagitato.

Badava al cortile un sterno della classe preparatoria, che in quel tempo era l'ultima della scuola primaria, tal Farralogue, incrociò di basco senolunico e di habinera languida, che generalmente produce un leprosomatico adolescentario, dalla faccia piuttosto cinese e dagli occhi cecitanti, ma dotato di un'enorme verga. Era incaricato di sorvegliare la sfilata dei più piccoli al gabinetto, per la durata della quale un demone petapico si impossessava di lui furiosamente, tant'è che mentre durava quella cerotica ballava, alzava le braccia come per battere delle arie natchere, trovando sempre tutta la verga fuori della braghiera. Se la attorcigliava alle dita, all'avambraccio, faceva come se la picchiasse, la sgridava o la vesceggiava come un bimbo goloso.

Quell'improvvisata falariaoscopia o cerimonia fallica, veniva contemplata dalle persiane dell'ultimo piano, dalla minuscola fantesca che, parte per scipitaggine parte per desiderio di vendetta, riferì l'esagerazione di un pettegolezzo priapico all'orecchio climacterico della sposa del figlio di quel Curvatolot, che tanto aveva lottato con Alberto Oliva.

Farralouque fu degradato dal suo incarico di Ispettore dei Gabinetti Scolastici e per diverse domeniche consecutive dovette rifugiarsi nella sala di studio e atteggiare il volto a serietà davanti agli altri compagni, poiché il solo guardarlo era diventato motivo di ilarità. Il cimento della sua sessualità lo portava a coprirsi con una maschera occimoniosa, per cui chinava la testa o stringeva la mano con la circospezione propria di un comunista accademico.

Dopo che Farralouque fu confinato in temporaneo esilio dalla sua carica burocratica, José Cerni ebbe occasione di osservare un altro rituale fallico. L'organo sessuale di Farralouque riproduceva in pericolo la sua leptosomia corporale. Anche il suo glande simulava al suo volto. La lunghezza del frenulo simulava al suo uzzo, il prolungamento esagerato della cupola della mentibrancia alla sua fronte convessa. Durante le lezioni del baccellierato, la potenza fallica del gruppo (1) Leregas, regnava come la verga di Aronne.

L'arena delle sue effusioni era la lezione di geografia. Si nascondeva alla sinistra del professore, in uno di quei banchi giallognoli che potevano accogliere una dozzina di studenti. Mentre la scolaresca ciondolava la testa ascoltando la spiegazione sulla Gulf Stream, Leregas estrasse — con la stessa maestosa indifferenza del quadro di Velazquez in cui si consegna la chiave su un cuscino — la sua verga che, corta al principio come un ditale, quasi spinta da un vento titanico raggiungeva ben presto la lunghezza dell'avambraccio di un lavoratore manuale.

L'organo sessuale di Leregas non riproduceva, come quello di Farralouque, il suo volto ma l'intero suo corpo. Nelle sue avventure sessuali, il suo fallo non sembrava penetrare ma abbracciare l'altro corpo. Erotismo per com-



Francisco Corzas - Nuño - 1963.

pressione, come un ottacchiotto che abbraccia un castigno, così cominciavano i suoi punti maganti.

Di fronte al professore che recitava con monotonia il testo, si disponevano, come spesso accade, gli alunni, cinquanta o sessanta al massimo, ma alla sinistra, per sfruttare meglio lo spazio, che diventava una specie di bidello imbottito, c'erano due banchi disposti orizzontalmente. All'inizio del primo banco si sedeva Lerega.

Poiché la cattedra dalla quale il professore parlava era più alta di un paio di palmi, egli poteva vedere soltanto il volto del colosso inflessibile. Con totale disinvoltura e accumulata indifferenza, Lerega estrasse i suoi lenicelli e il fazzo che, al pari di un mulinello che si muove in tempesta d'aria, agitava d'un sol impeto le minaccie derivanti dalla sua dimissione eccezionale. Tutta la fila orizzontale e il resto degli alunni nei banchi, contemplava al di sotto del tavolo del professore, quel suo lenace disposto a rompere il fulmine che lo scorticava, con una cupella sanguigna estremamente levigata.

La scolaresca non batteva ciglio, sprofondava il suo silenzio e il docente credeva che gli alunni seguitamente svergastavano il filo della sua spiegazione disorsona. Che l'intera scolaresca venisse calamitata dal serro spirituale fallito dell'oratio quater, era un'ipotesi davvero audace, il silenzio si faceva arborio; i più fuggiaschi di non guardare, altri accentravano la loro attenzione alla parola casuale e inutile. Quando la verga di Lerega si attardava, continuavano le tosse, le risate nervose, a toccarsi i gomiti per liberarsi dallo stupore che avevano provato.

Se continuava a parlare, mi vado costretto ad allontanare qualche alunno dall'aula, diceva il preside, senza poter capire la ragione del passaggio da un'attenzione silenziosa al crescente tumulto generale.

Un adolescente con un attributo germinativo così minuzioso doveva avere un destino spaventoso, secondo il dettato della Pizia delica.

Colui che assisteva alla lezione potendosi notare che, alludendo alle correnti del golfo, il professore aveva allungato il braccio piegandolo come ad accarezzare le cosce algue,

i cotalli e gli anemoni dei Caraibi. A vicenda confusa, potemmo renderci conto che il braccio nuovo era una specie di cappaia che serviva a ricattare gli uchi colpiti da quell'improvvisato Terzino colonista.

Quella mattina il *dolrier* fallico di Leregas salutò con maggior decisione la ostile curiosità di quei pellegrini immobili intorno a quel Dio Terzino, che mostrava la sua priapica dimenatura, ma senza nessuna furbata e senza nessun sorriso maligno. Andò anche due l'attuale monotonia della sua intonazione sessuale, sollevando sulla verga tre libbi in ottavo maggiore, che si ricomparvero come tre aggriti scinti dalla forza espansiva di una tamaroca, luttava una tavola indù sull'origine dei mondi. Quando i libbi si sollevavano come tre aggriti, si vedevano le due zotte sviluppare in un nido di turchi.

I dadi gettati quel mattino dagli dei infamatori, dovevano rivelarsi sceleratamente avversari all'arroganza virile del poderoso giurista. Le fedi delle s'che esultavano del professore, rinominarono come *Cardei* costati in un centomondo dell'isola di Giato. Gli uomini riprendono a leggere forte, sembravano disciplinati in presa del *seuandus* decisa per l'esecuzione.

Leregas non ebbe allora ragione di sdegno nel vedere le sue giacche trasformate in un bagnar da due secoli e mezzo. Fece un salto da pagliaccio, da ballerino emico, grave uccello palante che dà un triplice alio involuto.

Leregas non ebbe allora ragione di sdegno nel vedere le sue giacche trasformate in un bagnar da due secoli e mezzo. Fece un salto da pagliaccio, da ballerino emico, grave uccello palante che dà un triplice alio involuto.

A quegli schiaffi improvvisi seguì uno stupore identico a quello della scolaresca di fronte all'azzardosamente farsi alisandino. Con serena dignità il professore andò a porgere le sue dimostranze alla direzione. Gli alunni pensando potevano 83

decifrate l'imbarazzo del domine nel raccontare l'inaudito avvenimento.

Léregas continuò a camminare, senza guardarsi attorno, arrivando nella sala di studio con la lingua fuori della bocca. La sua lingua aveva il rosato bruno di un cane da palude. In quel momento il tegumento del suo glande poteva essere paragonato a quello della sua cavità boccale. Dal punto di vista del colore, ostentavano entrambi un rosa violetto, ma quello del glande era secco, levigato, come in agguato per sopportare la dilatazione porosa dei momenti di *erezione*: quello della bocca ravvivava i suoi toni, riflessi dalla saliva leggera come la risacca che penetra in una conchiglia sulla riva.

La stupidità con la quale pretendeva di difendersi dal finale della cerimonia orpica, non era priva di una certa rivetenza, di un certo alternarsi di indifferenza e di indolenza, come se l'occasionale importanza dell'atto che compiva fosse in lui estranea a ogni valutazione. Il suo non era stato un atto di sfida, solo che non faceva il minimo sforzo di volontà per evitare che sembrasse tale.

Nel secondo quadrante della razziata la lezione trascorreva in un ministero proprio all'afflusso del sangue galoppante degli adiacenti, riuniti ad ascoltare le autentiche banalità di una didattica umidente. La sua bocca era un elemento ricettivo di mezza passività, in cui la saliva sostituisce l'acqua marina. Tra quei due organi sembrava esserci un ministro, il cui polo opposto al glande era occupato dalla bocca. La sua stessa sciocca indifferenza, si collocava dalla parte della femminilità accennata nel rosa liquido della bocca.

Nel ricevere i due schiaffi professorali, il suo eroe intorcitosi si rilassò completamente. Il ricordo lasciato dalla sua bocca, eccessivamente umida, ricordava che il fallo dei giganti nell'Egitto del paleolitico o dei giganti generati dagli angeli e dalle figlie degli uonani, non era di una grandezza corrispondente al loro gigantismo ma, al contrario, un buco, tal quale Michelangelo dipingeva il sesso nella creazione dei mondi, dove il glande ricatto accennava appena la minuscola base della sua cupola.

Quasi tutti coloro che formavano il coro dei suoi spettatori, ricordavano quella tenerezza inarcente in un mattino d'estate, ma Cemi ricordava con maggior precisione la bocca dell'esagitato provinciale, in cui un piccolo polipo sembrava gonfiarsi, dissolversi sulle guance come un fumo, scivolando lungo il canale della lingua, per irrobustirsi a' suoi in un fiore di gelo venato di sangue.

Dal momento che Lerezo fu espulso dal collegio, dobbiamo riprendere il filo dell'altro esemplare parigino, Fataleque, il quale dopo essere stato punto con la perdita di tre uscite sentimentali, tornò a provocare una catena sessuale che aveva del prodigioso. La prima domenica senza uscita vagò per i silenziosi corridoi di intersezione, per la sala da studio, il cui suono appesiva tutto. Il trascorrere del tempo gli diventava duro e brutto, sabbia s'aggiungeva dentro la chiusura. Il tempo gli si era scurito in una sensazione di grave di sabbia. Crepuscolo, puerile, incommensurabile senza futuro. Voleva cancellare il tempo col sonno, ma tempo e sonno camminavano di spalle, per poi battersi le palme e ricominciare come all'inizio di un duello, quella prima spalla, sino ad arrivare a un numero esasperato, ma di spazi non riuscivano. E solo si prolungava l'odore del silenzio domenicale, la silenziosa polvere colorosa, fiocchetti nevole veloci, fattumatiche varrute che portavano una lettera con un oroscopo decapitato che a ogni colpo della sua frusta si dissolleva come il fumo dentro la nebbia.

Immerso nella noia, Fataleque continuava ad attraversare il corridoio, quando notò che la domestica del direttore scendeva le scale, alleggerita in volo. Il suo passo rivelava che voleva incontrarsi a tutti i costi con il ciurlo sciatto partito. Era la stessa che lo aveva spinto da dietro le persiane e aveva riferito il drastico persegolezzo alla moglie del direttore.

Passatogli accanto, gli disse: Perché se l'unico rimasto questa domenica senza far visita ai tuoi genitori?

Sono partito, le rispose seccamente Fataleque. E la cosa peggiore è che non so perché mi hanno indetto questa punizione.

Il direttore e sua moglie sono inciti, le rispose la ser- 85

vetta. Stiamo dipingendo la casa, se ci aiuti, cercheremo di ricompensarti.

Senza aspettare risposta prese Farralogue per mano, camminando al suo fianco mentre salivano le scale. Arrivati in casa del direttore, Farralogue notò che quasi tutti gli oggetti erano coperti di carta e che l'odore della calce, delle vernici e dell'acqua tigna, intensificava l'evaporazione di tutte quelle sostanze, sensibilizzando improvvisamente i sensi.

Una volta nel salotto, la domestica lasciò la mano di Farralogue e con finta indifferenza montò sulla scodetta e incominciò a passare sulle pareti il pennello grondante di calce. Farralogue si guardò attorno e poté così stabilire che la copia dell'interiore, una metexia manco di turgidi diciannove anni, sul letto della prima stanza era immersa nell'inquietudine apparente del sonno. Spalò la porta socchiusa. Il corpo della povera matney riposava di spalle. La licenza del suo dorso si prolungava sino alla base dei suoi glutei resistenti, come in forme oscure e profondo fra due colline di inestinguibile vegetazione. Sembrava che dormisse. Il ritmo della sua respirazione era segretamente affannoso. Il sudore che l'estate depositava in ogni poro del suo corpo, comunicava all'aria umidità e determinate oscillazioni della sua schiena. Il sale depositato in ciascuna di quelle oscillazioni del suo corpo, sembrava ardere. Avvivava i riflessi delle tensioni insieme a quel senso della limitazione che comunica il sonno, la provocatoria vicinanza del corpo e la remota presenza del sogno.

Farralogue si denudò in un balcone e salì sul quadrato delle delizie. Ma in quell'istante la dormiente, senza svegliarsi, si volò completamente, offrendo al maschio appena arrivato la normalità del suo corpo. La continuità senza appassimenti della respirazione della metexia evitava il sospetto della finzione. A misura che il pungiglione del leptosomatico macrogenitosoma la penetrava, sembrava che stesse per voltarsi di nuovo, ma quelle oscillazioni non rompevano l'ambito del suo sogno.

Farralogue si trovava in quella fase dell'adolescenza in cui, al termine della copula, l'erectioe permane ben oltre i
85 suoi stessi fini, invitando a volte ad una masturbazione



Francisco Correas - Oritto di proprietà - 1968

frenetica. L'immobilità della dormiente cominciava già a intimidirlo quando, affacciatosi alla porta della seconda stanza, vide l'espagnolita che lo aveva preso per mano, anche essa addormentata. Il corpo dell'espagnolita non aveva l'estensione di quello della meticcia, in cui la melodia sembrava invadere la memoria muscolare. I suoi seni erano duri come l'argilla primigenia; il suo dorso aveva la resistenza dei pini, il suo fiore carnale era un ragno grasso nutrito della resina di quegli stessi pini. Turgido ragno, pressato come un insaccato. Il cilindro carnale di un podemmo adolescente, era quello che ci voleva per spezzare l'aracnide nel suo canto. Ma Farralouque aveva imparato le sue malizie e fece presto avrebbe incominciato a esercitarle. Gli incontri segreti dell'espagnolita sembravano più oscuri e più difficili da decifrare. Il suo sesso sembrava stretto in un corsetto, come un orso nano in una fiera. Porta di bruno, cavalleria mista, vigilavano la sua verginità. L'abbigliamento a fiato, duce come spade.

Quando Farralouque tornò a salire sul quadrato di punte della seconda stanza, la posizione dell'espagnolita fu inversa a quella della meticcia. Olfiva la piantura delle sue spalle e la sua lava napoletana. Il suo anello di rame si arrendeva facilmente agli assalti precisi del glande in tutto il torgore della sua cappella sanguigna. Di qui la convinzione che l'espagnolita si prendesse biologicamente cura della sua verginità, ma non facesse caso della sua illibatezza, della restante integrità del suo corpo. Le facili alluvioni di sangue dell'adolescenza resero possibile il prodigio che una volta terminata una congiunzione normale, potesse cominciarne un'altra « per angustiam viam ».

Quell'incontro amoroso ricordava l'incorporazione di un serpente morto da parte della vincitrice sibilante. Quello dopo anello l'altra lunga teoria flaccida andava penetrando nel corpo della serpe vincitrice, in quei mostruosi organismi che ancora ricordavano l'indistinto delle origini del terziario, in cui la digestione e la riproduzione formavano una sola funzione. La rilassatezza del tunnel da percorrere, indicava che nella grotta dell'espagnolita erano frequenti gli attivi del

La conformazione fallica di Farralúque era estremamente propizia a quella penetrazione retrospettiva, poiché il suo pungiglione denotava un'eccessiva preponderanza della lunghezza sulla radice barbara.

Con l'astuzia propria di una fauna pirenaica, l'espasolita divise la dimensione incorporativa in tre zone che motivavano, più che pause nel sonno, veri gorgogli di orgogliosa vittoria. Il primo segmento aggiuntivo corrispondeva alla indotita cappella del glande, unita a un frammento rugoso, estremamente teso, che si estendeva dal bordo inferiore del glande al balano teso come una corda musicale. La seconda aggiunta comprendeva il sostegno della resistenza o del fronte propriamente detto, che era la parte più impegnativa, in quanto indicava se l'incorporazione sarebbe stata abbandonata o se, con uno sforzo, si sarebbe arrivati sino alla fine. Ma l'espasolita, con una tenacia da ceramista classico, che con soli due dita apre tutta la bocca del vaso, riuscì a unire le due fibrille dei contrari, riconciliati in quell'incertezza. Voltò la faccia e disse al macrogenusama una frase che egli da principio non comprese, ma che in seguito lo fece sorridere d'orgoglio.

Come è frequente nelle peninsulari, in quelle che una vitalità lussureggiante induce a usare un gran numero di espressioni locali, ma fuori del loro significato, la petizione lanciata cadde nell'orecchio dell'astaccante dei due fronti stolidi, fu *ondulazione permanente*. Ma quella frase esalata dall'ecasi della sua vociferanza, non aveva niente a che vedere col gergo delle barberie. Consisteva nel chiedere che il conduttore dell'energia si colpisse con la mano aperta la base del fallo introdotto. Ad ogni colpo, le sue esclamazioni si mutavano in ondulazioni corporali. E in un solletico delle ossa, che quel colpo avviava lungo tutto il filare dei muscoli impregnati di un Eros stellare.

Quella frase era attivata all'espasolita come un oscuro messaggio, ma i suoi sensi le avevano dato una spiegazione e un'applicazione chiara come la luce che filtra dalle vetrate. Farralúque ritrasse il suo pungiglione, molto provato in quella giornata di gloria, ma le ondulazioni continuarono nel- 89

l'ispanica fantesca, finì a che lentamente il suo corpo fu trasportato dal sonno.

La vibrazione della campana durò a lungo, chiamando alla presenza in refettorio. Era l'unico commensale in quel salone preparato per quattrocento alunni assenti nel giorno del Signore. Il murmo del tavolo, il biancore delle mattonelle, la venerabile posta del pane, le piazze di calce punteggiate dalle mosche, con i loro motivi da Zurbarán fecero da armonizzante contrappeso a quella domenica orgiastica.

La cuoca del direttore si incontrò il lunedì notte con la domestica di fronte. Fra l'unica domestica di una coppia prossima ormai alla quarantina fatale agli specchi della riproduzione. Osservava giorno e notte l'immenso letto della coppia che serviva. La sala era ormai l'unico salamañaca capace di unire le strade. Quando si congiungevano a distanza di tempo, l'orologio di quell'istante regolava per l'ossessione del digiuno quotidiano, del malumore evidente. Parte della mostrazione dell'esemplare femminile, si sfogava in interminabili conversazioni doluriche con la signora, nel mentre quella le massaggiava certi piedi coperti al ministero. La ragazza riferiva alla signora tutto il racconto che a sua volta aveva avuto dalla cuoca ancora memore della febbre nell'attesa di ricevere il grande purgazione. La signora prese le precauzioni particolari sulle dimissioni, minuziosa osservazioni della progressione dei lemmi e degli osanna dell'incubazione. La faceva fermare, tornare su un particolare, della tale l'istante in cui il suono imitato era stato sul punto di mutarsi in un grido di guerra o nel mormorio di un flauto. Ma la signora perdeva tutto dal racconto, che la ragazza le disse con estrema umiltà: — Signora, questo lo si può descrivere bene solo quando uno ce l'ha davanti, ma, mi creda, in quel momento ci si dimentica di tutto e dopo non si può descrivere niente nei particolari.

Venute le dieci della notte vecchia, la ragazza cominciò a chiudere le finestre della sala, ad abbassare le persiane polverose, preparò il termos per il tavolo da notte della signora. Tolse i copriletto, sbatté i cuscini del letto che rivelavano una voluttuosità non praticata. Mezz'ora dopo la signora si immergeva in un sonno interrotto da analisi so-

spiri. Che strane farfalle venivano a posarsi proprio sul bordo del suo riposo notturno?

La seconda domenica trascorse per il punito in compagnia di un cerchio che saliva e scendeva le ondulazioni di una noia da acqua imbottigliata. Al calare del crepuscolo una lieve brezza cominciò a insinuarsi con cautela. Un garzone squitito, fratello della suddetta suora *mamey*, penetrò nel corile del collegio in cerca di Farralogue. Gli disse che nella casa di fronte, la signora usava anch'essa che la aiutasse a dipingere la casa. Il punito avanzò con orgoglio che il suo nome usciva dalla gloriosa del corile della scuola per assurgere alla più vasta fama del vicinato. Quando penetrò nella casa, vide la scaletta e accanto due cubi di colore più scuro il pennello, dalle setole rilucanti e privo di qualsiasi traccia di un lavoro precedente. Il pennello non aveva perduto la sua intatta allegria di raffinato elemento degno della natura morta di un qualche pittore della scuola di Courbet. Come in una *manipulation*, vi era di nuovo una porta socchiusa. La malata madonna fingeva sempre abilità un sonno da sensuale avvizzita. Anche Farralogue si vedeva obbligato a non fingere di credere nella durezza di un simile stato catalettico. Sicché, prima di spagliarsi ostentò lungo la braccia tutto lo scandalo delle elastiche progressioni del suo risso lubrico. Senza abbandonare la finzione della simbiosi, la donna cominciò ad alzare le braccia a incrociarle rapidamente, per poi nutrire l'indice e il medio di ciascuna mano sui due cusciandonanti, formando un quadrato, che si saldava e si rompeva in prossimità di Nike fallica. Quando Farralogue saltò sul quadrato spumoso per l'eccesso dei cusciti, la donna si chinò a conversare da presso col penetrante strumento. Le sue labbra asciutte all'inizio, più appena umettate, cominciarono a scivolare sulla filigrana del tessuto poroso del glande. Molti anni più tardi egli avrebbe rievocato l'inizio di quell'avventura, associandola a una lezione di storia in cui si raccontava che un imperatore cinese, durante l'interminabile sfilata delle sue truppe, precedute dai tamburi e dai timpani da combattimento, accarezzava un pezzo di giada levigata, si direbbe, quasi con folle abilità artigiana. La vivente intuizione della donna vogliosa, la portò a rivelare una impressio-

nante specializzazione in due delle otto parti di cui consta, secondo i sacri testi dell'India, una opoparica o unione boccale.

Era la cosiddetta masticatura dei butti. Con la punta di due dei suoi denti essa patteggiava verso il basso il fallo, nel mentre che con le labbra e con i denti percorreva il contorno della cappella. Farralique sentì qualcosa che somigliava all'impennata di un cavallo cui abbia morsicato il sesso una tigre appena nata. I suoi due precedenti incontri sessuali erano stati rozi e del tutto naturali, entrava adesso nel regno della sottigliezza e della diabolica specializzazione. L'altro requisito richiesto dal testo sacro degli indù, e nel quale si rivelava un'altra specializzazione, era la levigazione o tornitura, ad opera del reggimento linguale, interno alla cupola della cappella, nel mentre che con ritmici movimenti oscillatori, percorreva tutta l'estensione dello strumento rigante. Ma la madonna, ad ogni ripassata del reggimento, si amava spingendo con cautela sino all'ocello di rame, costringendo i suoi trasporti, come se fosse travolta dal baccanale del fannullone! Teneva la frenesia provocata dal percuotere la falba estensione, dirigendosi con imperiale circospezione verso la punta sinistra. Quando credette che la tattica coordinata della masticatura dei butti e della tornitura dell'estensione stesse per giungere alla sua conclusione circolatoria, si lasciò verso la profonda conchiglia, ma in quell'istante Farralique, con la rapidità che solo sgorga dall'ecasi, afferrò con la sua mano destra la chioma della madonna, tirando con furia verso l'alto per mostrare la furia gorgone, gocciolante del sudore generato nelle profondità.

Stavoia abbandonò il letto, guardando con occhi felini la vicina alcova. Il finale dell'incontro precedente era tale da mordersi la coda. Esso non faceva che ingigantire il desiderio di un'immediata ripresa, poiché la stranezza di quell'inattesa situazione, come pure l'esagerata vigilanza esercitata sulla Circe, bramata della grotta del serpente, aveva impedito che l'affluenza normale della sua energia si manifestasse liberamente. Restava un residuo, che il repentino finale aveva lasciato a metà, mentre un prurito gli pesava nella nuca, 92 come un sughero inesorabile nella linea di immersione.

Con altera audacità, ormai sapeva ciò che lo aspettava, penetrò nell'altra stanza. Là stava il requinto, il fratello della cuoca del direttore. Coricato di spalle, con le gambe leggermente aperte, aveva lo stesso colore mancey della cattedra di sua sorella. Facile all'apparenza, era pieno di ingenuità e quasi indecifrabili complicazioni. Fingeva il sonno, ma con una malizia tanto evidente che con un occhio aperto e obliquo percorreva tutto il corpo di Farralouque, per fermarsi infine sul punto culminante della lancia.

Che era miccio non si vedeva dall'asimmetria del volto, ma dalla esagerata bevuta del naso, dalle labbra che mostravano contorni di un nero appena visibile, dagli occhi verdognoli da felino ammansito, la cipigliatura aveva una superficie eccessivamente liscia, in cui era impossibile allo sguardo isolare un capello del naso, turgido come la notte quando sta per piovere. L'oscello del viso si chiudeva soavemente, reso sinuante dalla sorridente propinazione delle parti che albergeva. Piccoli denti, di un bianco cremoso. Metteva in mostra un incisivo tagliente in forma triangolare, che nel sorriso mostrava la mobilità della punta della sua lingua, quasi fosse visto la testa di quella di un serpente biondo. La mobilità delle labbra si accennava sui denti, tingendoli quasi di riflessi marini. Aveva tre collari che gli giungevano uno alla metà del petto. I primi due del biancore delle pederie di cocco, l'ultimo, comprendeva un seme color legno e cinque grani rossi.

Il seno del suo corpo rendeva più profondi tutti quei colori, ai quali offriva uno sfondo simile a un uovo di marziani nel mezzogiorno dorato. L'ottima posizione del requinto, decise Farralouque ad accettare la sfida del nuovo leno, con lenzuola ondulate dalle notazioni del corpo che si produceva in una sorta di remoto gioco sacro. Prima di penetrare nella regione del piacere, Farralouque osservò che Adolfo, è ormai ora di dargli il suo nome, voltandosi mostrava il fallo nascosto fra le due gambe, mentre rimaneva visibile una concavità pelosa, resa per la pressione marciata del fallo nel suo nascondiglio. All'inizio dell'incontro Adolfo rustava con inconcepibile sagacia, sicché quando Farralouque cercava di fermarlo, si scontrava col movimento del serpente o quando

col suo pungiglione si impegnava ad estrarre quello dell'altro dal suo nascondiglio, quello ruotava di nuovo, promettendo alla sua prova un golfo più tranquillo. Ma il piacere per il miquito sembrava consistere nel nascondersi, nell'opporle un'invincibile difficoltà all'aggressione sessuale. Non poteva fare nappur quello che i contemporanei di Petronio avevano reso di moda, la « copula inrer femora ». L'incontro laddove le cosce delle due gambe provocano il petto. La ricerca di una baia faceva impazzire Farralogue, fino a che il liquido, nella parabola della sua parabola virile, ricadeva sul petto del delirioso miquito, e costui voltandosi all'istante, come un ballerino prodigioso, moirò, a battaglia finita, il dorso e le gambe di nuovo diabolamente aperte, mentre, girandosi di nuovo, si frizionava con le lenzuola il petto inondato di un umore senza scopo.

La terza domenica di punizione, gli avvenimenti cominciarono a mettersi in moto e a collegarsi fra loro sin dal mattino. Adulfo ruppe il suo cappotto di fratellanza con la scuola del direttore, per scivolarsene via al solito e poter così parlare con Farralogue. Affinché Farralogue potesse assicurarsi dal collegio all'inizio del crepuscolo, aveva già parlato con le due domestiche del direttore. Gli disse che un tale, scaturito dalla sua arte di dimmiere con la calce, voleva conoscerlo. Gli lasciò la chiave del luogo dove dovevano incontrarsi e nel salutarlo, come per incanto, gli si offrì la compagnia. Poiché Farralogue decifrava con eccessiva facilità ciò che voleva dire per lui la prima a calce, si limitò a indagare su quel tale che doveva andare a trovare. Ma il miquito facendo schioccare la lingua nella cavità del suo ucnivo triangolare, gli disse che lo avrebbe saputo presto.

Gli habaneri, fra le cinque e le sei del pomeriggio, la domenica, avvertono l'odore di quel tedio condiviso dalle famiglie, genitori e figli, che escono dal cinema e se ne tornano a casa. È il momento invariabilmente angoscioso in cui l'eccezione del tedio si arrende a quello quotidianamente opporato dall'uomo che rumina il suo destino, non lo dirige e non lo consuma. Farralogue lasciò la vacuità di un cortile



Francesco Cozza - Nido - 1988

naccioso che domina gli stati d'animo, il sistema nervoso di una città.

Nel primo cuneo all'angolo potè osservare come il padre di una bambina tentava di scivolare il primo residuo di un gelato dalla sua blusa bianca a piccoli staccati. All'altro angolo, una governante, mitta e buroca, tentava di strappare una bambina dal fanale al quale si era impigliato il suo pallone rosso con tanti segni scuri. Vicino a un bambino, un garzone tirava la sua cucciolata, facciolata poi passata sul palmo della mano. Si girata la mano si sedeva sull'uscio, per poi scrutare lentamente la strada da un estremo all'altro.

Arrivò al numero convergenza della via Capconcia. Tornò, disse la chiave, qualsiasi cosa una colera di carbone si staccò e fece un passo quasi vacillante, poiché era entrato in un bosco di nebbia. In qual profondità era caduto? Quando la sua vista si fu allungata, potè rendersi conto che quella in cui si trovava era una rivendita di carbone. I primi ripiani disposti tutt'intorno al locale, erano adibiti al carbone già ben diviso, perché i clienti se lo portassero via in carzocchi. Più in alto, i sacchi portati dall'Arcaga, grandi come pietre, lunghi come filamenti di lino freddo. Da ultimo, i pezzi di carbone vegetale misati all'altro carbone, per favo- 95

rire la crescita della fiammata iniziale, la cui accensione appa-
pava tante maledizioni ai cuochi del secolo scorso, perché
occorreva molta abilità per stabilire un dialogo al momento
opportuno fra il frammento più combustibile della legna e
quelli della fiammata comburente.

Si spinse avanti e vide una minuscola stanza, illuminata
da una piccola apertura. Lì c'era un uomo, d'una età pros-
sima al mezzo secolo, nudo, con calze e scarpe, e con una
manchera che rendeva il suo volto totalmente irriconoscibile.
Appena realizzata la presenza dell'atteso, saltò quasi in
un'altra stanza in cui la nebbia di carbone sembrava coprire
ogni cosa. Come il sacerdote di una hierofania primaverile,
incominciò a spogliare il priapico come se lo levigasse, acca-
rezzando e salutando con un sentimento reverenziale tutte le
zone erogene, principalmente quelle di maggior lunghezza
carnosa. Era grassottello, bianchiccio, con piccole pieghe di
grasso nella regione del ventre. Farraluque stabilì che la sua
pappagorgia era della grandezza della borsa dei suoi testicoli.
La maestria nell'incorporazione del serpente era totale, a mi-
sura che si lasciava guadagnare dal corpo penetrante diver-
tava rosso, come se invece di ricevere dovesse partorire un
monstruoso animale.

Il tono apoplettico di un così poderoso incorporazione
del mondo esteriore andò in crescendo sino a trasformarsi in
veri ruggiti da oracolo. Con le mani in alto stringeva le cor-
dicelle che chiudevano i sacchi di carbone, sino a che le sue
dita cominciarono a sanguinare. Ricordava quelle illustra-
zioni in cui appare Balamero, il diavolo androgino posseduto
da un maiale identato, avvinghiato alla cintura da un ser-
pente che si attorciglia nel lungo del sesso, inesorabilmente
vuoto, mostrando la sua testa di flaccido serpente in sospen-
sione oscillante. All'altezza del suo fallo, che non rispettava
la legge della biologia evolutiva, secondo la quale a maggior
funzione maggior organo, poiché nonostante la neutralità
dell'impiego, la sua grandezza appariva eccezionale, il che
fece ridere Farraluque, poiché ciò che in lui era motivo di
orgoglio, qualcosa da mostrare ai trecento alunni del corso
96 di quelli delle elementari, nel soggetto recopente era occulta-

mento di indifferenza, flaccidità disprezzata dalle radici della vita.

All'altezza indicata, il suo collo abruccato a emulare senza il calore di un involucre carnale, si agitò come sospinto dalla levità di una brezza soave, dato che nella rivendita faceva un caldo da macchine di raso a vapore. I corpi sudavano come se si trovassero nei più segreti meandri di una miniera di carbone. Introdotta la verga vacillante in una fenditura del carbone, i suoi movimenti esasperati nel momento finale della passione fecero sì che cominciassero a staccarsi della carbonella. Tirava degli spaghi, dava grigi alla concavità dei sacchi, pedava al carbone già caldo via per la vendita ai clienti più poveri. Quella sanguigna accumulazione della sua frenesia, provocò l'ecatombe finale della rivendita di carbone.

La polvere di carbone correva silenziosa come un fiume di primo mattino, più forono i carboni di grandi dimensioni naturali, quelli che la pala non ha reso più piccoli, a rotolare come in una grotta polifonica. Farralogue e il signore della maschera corsero a rifugiarsi nella piccola stanza vicina. Il rumore dei pezzi di carbone vegetale, rotti favi neri, diventava più fragoroso, più frequente e violento. A causa della ristrettezza del locale, tutta la varietà del carbone finiva per venir giù colpendo e lasciando nette tracce irregolari sui corpi dei due gladiatori da ridere, uniti dal fermo rannullino dell'alienazione dei sensi.

Il carbone urtando contro le rustocelle del pavimento, non rispondeva in relazione diretta con la sua dimensione, ma si dissolveva in uno strisciello simile a un cane danese che ruschi un grosso topo bianco. I sacchi avevano torti perduto l'equilibrio che li tratteneva, come se fossero stati tutti colpiti dal maledetto favore retrospettivo del cavaliere della maschera. Farralogue e il suo aderico contrario, nella piccola stanza contigua non poterono resistere allo sprofondare della miniera. Ben presto smisero di rivestirsi completamente, coprendosi soltanto con gli abiti per l'indispensabile pudore. Uscì per primo quello della maschera, con le righe del volto ancora rubiconde a causa dell'assentezza iniettata. Giunto all'angolo poté vedere di sbieco il pallone rosso con neri segni 97



98 Francisco Corzas - Nudo - 1968

islamici che continuava a colpire il cinico fanale sorridente.

Farralque ebbe appena il tempo di mettersi le scarpe, i pantaloni e la giacca con una cinghia nera che ne percorreva tutto il dorso. Piegò i risvolti della giacca per non mostrare la velloosità del petto. Al centro della strada, seduti in allegro bisbiglio, vide il ragazzo della ciottola e Adolfo.

Per levarsi di dosso la paura, Farralque si sedette coi due birbanti. Credendo di capitar l'allegria, il miquito gli sorrise pensando alla sua festa sessuale, poiché egli era in quella fase in cui la copula gli dava ugualmente piacere sia che la esercitasse con un'albina dotata dell'enorme protuberanza di un fibroma, sia con un uomo di palera. Non associava il piacere sessuale a nessun sentimento esotico, e neppure al fascino delle sfumature della orgia. Anche la presenza attiva o passiva della copula dipendeva dall'altra richiesta. Se la volta precedente che era stata con Farralque, si era mostrato tanto schivo, non era per sottolineare un qualche pregiudizio morale, ma per preparare successive avventure. L'astuzia era in lui ricca più forte della mascolinità, che gli era indifferente e persino sconosciuta.

— Sai già chi era quel tale che ti aspettava? — gli chiese Adolfo, non appena il ragazzo col quale parlava si fu allontanato.

Farralque rispose scollando le spalle, poi si limitò a dire: — Non mi interessava toglierli la maschera.

— E' che dietro la maschera, ti saresti trovato con la faccia del maso della signora che era di fronte al collegio. Quella che dovevi afferrare per i capelli, ciondole Adolfo, sorridendo.

José Luíz Lima

Traduzione di Ignazio De Logu

FRANCISCO CURATO, P. 1903-4 Città del Messico nel 1936. Dal 1933 al 1935 ha compiuto gli studi alla Scuola di Storia, La Facoltà. Dal 1936 al 1939 ha vissuto a Fern, studiando per due anni all'Accademia San Giacomo e all'Accademia di Belle Arti.

Ha allentato nei centri generali in Messico, in L'Asia e negli Stati Uniti. Ha partecipato alla liberazione C. Parigi nel 1979, 1981, 1983 e a varie mostre collettive nel Messico, in Italia, Stati Uniti, Francia, Argentina, Colombia e Brasile. Nel 1994 ottenne il Primo Premio della Mostra di pittura dell'America Latina e l'Ordine Venezia a Roma.



*Rosemarie
Heise*

ripresenta
da Berlino

**GEORG
HEYM**

Dal grottesco assurdo al grottesco aggressivo

Una proposta per le nostre scadenze

I morti sessant'anni il poeta Georg Heym aveva ventisei anni quando annegò patinando su uno dei laghi che circondano Berlino. Egli è perciò entrato nella storia della letteratura come un « giovane ». Poco, nell'opera poetica, tradisce l'età del suo creatore; vi è anticipato anzi un grado di maturità e di perfezione, che la diretta esperienza della vita negherà invece al poeta. L'intensità visionaria e la veemenza linguistica della poesia di Heym non hanno nulla

di giovanile. La vivenza intima, sapiente e addirittura crassa delle sue immagini non lascia supporre quanto fosse limitato il giro delle esperienze che il poeta poté avere. Naturalmente il concetto di esperienza, piuttosto inteso come storia vissuta, non può in ogni caso servire da chiave per la comprensione di un'opera poetica. Il periodo che Heyn ha consapevolmente vissuto, dal 1908 al 1912 circa, fu in Germania anno di avvenimenti se lo si confronta con quello immediatamente successivo. E Heyn stesso a definirlo « bisale », a desiderare di esser nato al tempo della rivoluzione francese: i suoi lamenti sulla vuotaggine, l'opacità e la noia dell'epoca attraversano, con rimbombi variati, tutte le sue lettere e tutte le note di diario: si tratta di una noia che « nessun lavoro riesce a far superare », sicché il poeta ci mette in guardia dall'intenderla come mancanza di occupazioni. In questi lamenti Heyn, come molti poeti suoi contemporanei, esprime il bisogno di un'etichetta di intellettuali quale promessa di una betteria sociale ideale. Questa illusione fu alimentata dal disinganno della giovane generazione letteraria di fronte al neutralismo della socialdemocrazia tedesca verso la formazione della lega spartachista nel 1916. Nella sua disperata ricerca di una vita non assunta, di un'azione veramente intesa a muovere il mondo, Heyn cercò anche per breve tempo contatto con alcuni circoli socialdemocratici, ma ben presto se ne ritirasse per scontentarsi in una amara rassegnazione. Dopo le elezioni politiche del 1912 il considerevole aumento dei voti socialdemocratici nascose in lui solo scherno per quanto si illudevano che una maggioranza socialdemocratica potesse finalmente cambiare la situazione. Heyn scrisse allora: « Bene. Supponiamo di avere un giorno una maggioranza parlamentare socialdemocratica. Ma se qualcuno pensa che le cose, per quanto, cambino anche di poco, evidentemente non ha mai partecipato a una riunione elettorale di quel partito, non è ancora matto di noia per le vuote virtù di questi Rubovskier in minuita ». Intorno allo stesso periodo (giugno 1912) egli allusivo nel trattamento di un saggio intitolato « Genio e Stato » il quadro esaltante e utopistico di un mondo nel quale « il genio, che fa i suoi spettacoli all'umanità », 101

darà inizio ad un'epoca « dove vivere sarà un piacere e non solo il banale divertimento di un grottesco bataccone ».

Questa è l'unica volta in cui Heym stesso usa il termine di « grottesco ». Il contesto è un indice dello stretto nesso che lega il « *taedium vitae* » (cui Heym contrappone, nel frammento sopraccitato, il disegno di una « vita aperta e di libere sperimentazioni », attiva, ricca di significato e di valori) con il soffocante sentimento di una estraneità universale che, seppur differenziata, sottende la poesia di tutta la giovane generazione espressionista, ma particolarmente la lirica heymaniana.

L'estraneità cronome della vita sociale viene espressa nelle poesie di Heym in immagini diverse a seconda che prevalga l'aspetto della immobilità, della desolazione o del ristagno, della curilità o della disperazione, oppure quello dell'imponenza di fronte a una minaccia esistenziale, dell'abbandono senza difesa a una catastrofe presentata con visionaria potenza. Un paesaggio senza vita, il regno dei morti, una primavera spettrale i cui germi umani non porteranno mai frutti, la prigione e la morte apparente: queste le metafore poetiche, attraverso le quali Heym coglie e definisce la soffocante benaccia sociale che lo fa disperare. Un esempio per tutti potrebbe esser costituito dalla poesia « Primavera ». La primavera, antichissimo simbolo emblematico dell'attesa, della speranza, del ridessarsi e rigermogliare della vita, viene violentemente piegata a metafora di sensazioni opposte, « in un dettato che esclude qualsiasi altra interpretazione. Quando predomina la prospettiva della paura, dell'abbandono a forze ostili, la realtà diventa per il poeta teatro di un gioco grottesco condotto da forze enormi, assurdamente schierato contro l'impotenza morale dell'uomo. Tra queste poesie che presentano tratti accennatamente grotteschi emergono talune differenze. In qualcuna il grottesco deriva dall'accettare come « normale », come ovvio quel che è invece affatto inaudito, ributtante e pauroso. Sembra proprio che il poeta pensi nelle categorie dell'assurdo più totale. Giacché un mondo nel quale la provocazione non provoca più nessuno, dove ciò che tipagna si arroga naturalità e ciò che è normale appare invece sinistro e mostruoso,

è assurdo. E' un mondo totalmente estraneo dove non si può far conto su nulla, ma, proprio per questo, si è costretti a tenere conto di tutto, persino dell'intramontabilmente impossibile, quale ad esempio la metamorfosi di un giugio impiegato in uno scifoso insetto nella novella larkiana « La metamorfosi » (1912).

Ora la spettacolarità da baraccone degli oggetti presentati dalla lirica di Heyn conferisce a quest'ottica grottesca un fattore di straniamento e quindi di voluto distacco. Questo ultimo possente differenziale di grado che si incontrano anche in altri importanti poeti dell'epoca, ad esempio nel giovane Becher e nel primo Brecht. La « distanziazione » ottenuta mediante la rappresentazione grottesca diventa il punto da cui si sviluppa un rapporto sovrano del soggetto con il mondo straniato in quanto oggetto poetico. La visibile distanziante del poeta, che produce l'impressione del grottesco, colloca e ordina quasi su un fondale scuro da baraccone un mondo che egli avverte come caos e come minaccia. La rima prematura troncherà uno sviluppo del genere. Heyn non potrà vivere direttamente quelle condizioni oggettive che lo avrebbero potuto portare innanzi. Forse proprio perciò negli elementi grotteschi della sua poesia risuona con particolare evidenza questa svolta nella penetrazione poetica di una situazione divenuta ormai estranea. In liriche come « La periferia » o « Lazaretto » il poeta si ritrova ancora all'interno del quadro grottesco da lui stesso tracciato, è anche lui — come tutti gli altri — un monacchino, è il crociato di una avventura da cui non riesce a staccarsi sufficientemente per capirla.

Nella poesia « Il lazaretto » si dice:

Come raspi accosciati sui giacigli
Stanno i malati, in una folla fessa.
I letti sono come una metropoli,
Chiusa da un cielo nero e misterioso.

Lo stesso fatale enigma, l'indeterminazione razionale e l'indeterminabilità della cronaca, ricorre anche nei diari « Ma con chi sto combattendo io veramente? Dov'è questo 103

mostrò che non mi si para mai dinanzi? », annota il poeta poche settimane prima della sua morte.

Affrontando taluni temi Heym riesce a spezzare questa ottusa che lo irretisce nell'accadimento indecifrabile. Il grottesco si trasforma allora in medium satirico. Non è più la visione raccapricciante di uno spettatore quasi ipnotizzato, al piuttosto uno specchio deformante posto innanzi alla realtà. Attraverso la trasposizione comica dell'oggetto contemplato, esso aiuta a spezzare l'irretimento magico dell'impotenza. Con una sorta di bacchetta straniana, il poeta mostra l'inventario del « grottesco baraccone », figure con contorni netti che emergono dall'« allineamento » caotico e indifferenziato dell'inventario. Questo atteggiamento ideologico della presa di coscienza del rapporto soggetto-oggetto non fissa tanto l'oggetto, quanto piuttosto la distanza che divide questo dall'osservatore e che solo in tal modo lo rende a lui completamente visibile. (Vorremmo marginalmente ricordare come il motivo del baraccone, del circo, del panottico, del gabinetto delle figurine di cera, che va da Buchner — attraverso Wedekind, Kaiser, Toller — sino a Grass, affiori anche in altri generi letterari sempre con una funzione analoga).

Questi passaggi dal grottesco assurdo al grottesco comico (con la tendenza a risolvere l'angoscia in una comicità aggressivo-satirica) vengono sviluppati chiaramente da Heym mediante il ricorso a quei contenuti che, nonostante la sua giovane età, egli era riuscito a penetrare e ad approfondire sufficientemente: la critica del cristianesimo e della giustizia. La sfera della giustizia è diventata per molti poeti della sua generazione la pietra dello scandalo critico-letterario, sia che vi si vedesse il simbolo della potenza dell'apparato statale o che si « scoprisse nella sua burocrazia il paradigma di una situazione alienata. Tutto questo era sentito con particolare acuterza da Heym, figlio di un avvocato conservatore e lui stesso giurista. Nella poesia « I professori » il suo indice poetico si appunta contro una riunione di giudici che « calvi aderiscono ai volumi in folio / Come le vecchie seppie alla carogna », le cui lingue « si muovono come proboscidi rosse sulle pandemie », e dalla cui bocca bavosa striscia fuori « il paragrafo come un verme verde ». Qui il grottesco si fa

provocatorio e aggressivo. La satira è indirizzata contro l'intero oggetto, piovuto nella sua scialbagia, ma anche nella sua reale potenza la quale, come potenza e come minaccia, si concretizza in una immagine grottesca, dove però i tratti grotteschi si isolano e si scambiano con tratti veri, salvo che questi ultimi sono maggiormente caricati. I giudizi sono « calvi », « macchiati d'inciviltà », ecc., non vengono identificati, ma solo paragonati con animali o demoni. Solo il « paragrafo », espresso attraverso la metafora di un ributtante « verine verde », conserva sia l'oscurità della propria origine che la pericolosità e il ricatto della sua efficacia. Nelle poesie apocalittiche di Fenn, invece, questi apunti satirico-grotteschi si incontrano solo in taluni particolari. Così ad esempio nella giustamente famosa « *Umbra vitae* », scritta tre mesi prima della morte, gli astrologi e i maghi della seconda strofe presentano, sì, tratti corroboranti, ma attraverso questi dettuga il complesso della poesia, che evoca con immagini visionarie di cesolani splendore l'atmosfera della stagione incombente, non perde nulla della sua sinistra tragicità. La comicità degli astrologi deriva semmai proprio dall'incongruenza del loro tentativo di voler spiegare quel che si scrive « qualsiasi spiegazione. Invece la situazione, avvertita come situazione di crisi, il presentimento di una catastrofe inevitabile e sempre più vicina, si configura come incubo grottesco nelle già ricordate immagini della fissità, della sordità e del ricatto come anche in quelle della minaccia e dell'abbondanza.

UMBRA VITAE

Gli uomini fanno rissa nelle strade,
Strutano in cielo il segno minaccioso
Delle comete dal naso di fuoco.
Che sfiorano le torri frastagliate.
E sui tetti si effollano gli astrologi.
Ficcando dentro il cielo carrocchini,
E negromanti sbulcano dal suolo
Obliqui, esercizzando i ruoli astroli. [...]
A notte grandi sciami di suicidi
Alle perdute vite con la caccia,
A sud e a nord, ad est e ad ovest chini
La polvere scopando con le bacche. [...]

Ma impietriscono i mari. Dalla onde
 Pendon le navi pigre e putrescenti.
 Qua e là. Si son fermate le correnti.
 E il cielo neanche un alito diffonde. [...]
 Folla di ombre. Torbide e sfuggenti.
 E sogni intorno a mute porte. E deve.
 Chi turbato si desta, allontanare
 Dalla palpebre grige il sonno greve.

Tra i frammenti per le scene di un « Faust » (1912) si trova il seguente appunto: « Chi riesce a mescolare il tragico con il comico, ha un senso più profondo della vita ». Questi stessi frammenti dimostrano come Heyn abbia sperimentato le possibilità dello straripamento grottesco-satirico su un tema assai impegnativo. La sua ricca opera poetica appare compressa entro un arco cronologico molto breve: Heyn riesce dunque ad arrivare al grottesco-satirico e al comico soltanto quando afferma quei pochi nuclei tematici che gli erano già chiari o che riuscì a chiarire durante la sua maturazione intellettuale. Oltre che per la giustizia e per la religione, egli mostrò un vivo e costante interesse soprattutto per la storia. Le sue poesie « storiche », i suoi abbozzi drammatici, la novella « Il cinque ottobre », ma soprattutto le continue metafore del movimento, della speranza e dell'agire rivoluzionari desunte dalla rivoluzione francese o da quella del 1848 (herreweg frigio, la carmagnola, le barricate, la bandiera rossa, ecc.), ricorrenti in infinite poesie, testimoniano come il poeta, rilandando con il ricordo a quegli avvenimenti storici, cerchi e trovi quelle motivazioni che sente sue ma che la sua epoca non gli offre.

— Epoca morta, in cui la plumbes pace
 Ogni bellezza ha reso polverosa,
 E delle grandi gesta è spenta l'onda.

Una domanda, per la quale non si può ancora prevedere risposta, chiude l'ultima strofe di « Demos »:

« Barricate, chi vi alzerà di nuovo? ».

In un frammento d'inno, Heyn celebra i morti del marzo 1848 rivoluzionario 1848:

Voi, prima messe della libertà,
Falciate nelle strade del sovrano.
Grandezza aprì alle vostre tombe.

Un pathos utopistico attraverso anche i versi nei quali il poeta segna a occhi aperti una situazione di slancio rivoluzionario. Egli si identifica con gli eroi di tale momento:

Abbiamo teso le rosse vele;
Abbiamo issato le rosse bandiere.
La chiglia di ogni nave porta la fiamma ardente
Che l'astazia del tirano sottrasse agli dei.
Abbiate fiducia! Toccheremo terra.

Quest'ultimo verso della fiducia sta isolato nell'opera di un poeta che ha, come sua corda fondamentale, la negazione, l'impotenza, l'anticipazione visionaria di catastrofi destinate a verificarsi storicamente. Quanto persino i pezzi della rappresentazione grutesca nelle mani di un grande poeta, cui fu concesso di sopravvivere visionariamente a queste catastrofi, « di prender terra », lo hanno dimostrato in seguito « La leggenda del soldato morto », il « Canto di Zeck », « Freedom and Democracy » di Bert Brecht, per citare soltanto gli esempi più cospicui.

ROSA MARIA NOLLE

Versione italiana di Alberto Prioli

Nel prossimo numero

I TACCUINI SEGRETI DI BRUNO BARILLI

presentati da GIUSEPPE UNGARETTI

Un poeta esule dalla Grecia

ANGELOS FOKAS

Il diacono Iossif

Angelos Fokas è nato ad Atene da genitori provenienti da Cefalonia, ha studiato all'università e si è dedicato per anni a una serie di attività che nulla avevano a che fare con la sua vocazione poetica. Ha pubblicato tre libri e abita (provvisoriamente) a Londra.

La sua poesia è legata strettamente a tutti i concetti, ricordi, ricordi che gli sono familiari delle quali «si sta attento». La Grecia è per lui nello stesso tempo inizio e termine, ed egli è legato da affetto, nostalgia, dolore, un legame che può anche apparire oscuro. Ciò è particolarmente evidente nell'ultimo libro di versi pubblicato l'anno scorso col titolo «Il diacono Iossif». Iossif è in un certo senso il personaggio centrale di questo verso, con una notevole presenza minima e unitamente legato alla grande tradizione della spiritualità greca.

In questo personaggio, nella sua forza e nella sua misericordia, si riflette il destino di un paese di troppo minuscola fragora bellezza, con la sua amarezza e la sua disperazione.

Tutti i poemi di Angelos Fokas esprimono un sentimento doloroso con la realtà e con la natura stessa, la luce dell'Atena, il mare... Il poeta ama il suo paese ma di un sentimento che alla fine è di disillusione, vi è una salvezza che viene dalla stessa poesia, dalla stessa arte che, come la religione, salverà per l'uomo più vicino a se stesso, più vicino alla realtà, e la salvezza.

Il poeta appartiene a quella tradizione di lirici greci che riferendosi al passato fino alla poesia popolare del medioevo e alla immagine religiosa, portano alcuni alle radici e alle porte della loro patria, alla loro stessa bellezza, alla storia della città, e anche nei momenti di maggior oscurità e collaquis con il mondo esterno riflettono un'altra dimensione di letteratura e verso.

Bello era un tempo il diacono Jossif, alto e con gli occhi celesti. L'ho conosciuto uomo di poche parole ma con slancio e tenacia nella voce. Si riferiva a un remoto passato, ripeteva molte volte le stesse cose, di quando era *andartia* col comandante Polidoris e il caduto, il compianto Ulisse.

Diacono egli è diventato poi, dopo anni e avventure. E ancora sosteneva di avere carte antiche e importanti per la salvezza della Nazione.

E' questo che io so del diacono Jossif.

E che era bello, alto, con gli occhi celesti.

Se poi c'è stato tanto chiasso è perché nessuno ha saputo mai come Jossif è sparito un giorno.

VISITA E FUGA DALL'ACROPOLI D'ATENE

Saliva l'uccello dal muro ovest

dell'Acropoli

sopra la polvere

ed era come fuggisse dal suo piedistallo nel

museo un Apollo o un Alace

o un qualche corpo di giovane lavorato

da mani divine: e chi l'avrebbe detto

quale oracolo

che si alzano sopra la terra

corpi, arcangeli appoggiati su ali

di uccelli

e si indirizzano dritto

al di là del mare

verso monti celesti

nello splendente tramonto del sole

in regni mitici più giusti e più

belli

UNA FOTOGRAFIA

Salivo sul fianco della collina

i trani si allontanavano nella pianura

torpida, gonfia di tedio era

l'aria della città

E' lì che ho trovato il diacono Jossif, ritto, in piedi sopra una roccia. Poi è venuto anche un tale, dalle cave, piccolo di statura, abbiamo parlato un poco, quello delle cave ha proposto di scattare una fotografia, come si fa tra amici, la natura era bella, il mare lontano brillava.

Ohi, ne valeva davvero la pena! Una fotografia così, con lo sfondo degli siberi, con i segni della volta celeste nella luce del mezzogiorno, noi saremmo, se solo l'avessimo decisa, immagini d'epoca, e avremmo, ora, nelle mani un documento eccezionale, una foto d'epoca.

Fanno la guerra, colpiscono i serpenti
 ovunque li trovano
 con rotte asce, con pertiche li colpiscono
 e un'usanza, un piacere anche di
 ucciderli, di camminarci sopra
 sono molti i serpenti, e sono belli.
 Quando viene la loro stagione
 è questo che si fa di solito:
 tutti con una sola idea, sospettosi
 in agguato. Trascinano anche con loro
 i figli, per vedere
 E se si fan vedere stranieri da quelle parti
 gente di passaggio, li accolgono bene
 ma se capita colpiscono anche quelli
 offrono tana avvelenata
 alzano i coltelli
 hanno imparato a vivere da soli
 bevono, non lavorano
 passano il loro tempo con i serpenti

OFFERTA PER I DISGRAZIATI

Si allunga l'estate come un veleno
 indistinto ormai
 aridità devasta gli occhi, la voce, le parole
 per essere sempre più vili, più
 insignificanti
 dura l'estate
 Quando i serpenti con il collo alzato
 fischiano come demoni
 e i motori delle auto rimbombano in
 movimento perpetuo
 gli ultimi papaveri giallastri e alcuni
 disgraziati animali ancora crescono
 Allora sopra la nebbia mattutina
 ho distinto l'angelo
 ho visto fonda-altare impetuosamente:
 laggiù, sulla terra piena di peccato
 solo il diacono Josaf, ultimo carbonaro (1)
 cammina sul greto secco, tra le rocce aride
 verso contadini e poveri braccianti
 predicando ancora, lui, la rivoluzione
 la giustizia, la libertà.

Presentatore e traduttore di **Andrea Resta**

(1) « Josaf » erano i membri della « società degli amici » — legata alla cabreria — che nel 1629 preparò il poco fortunato scioglimento del
 110

*Enzo
Siciliano*

Una
reiterata
esperienza
del limite
è la pittura
di

**PIERO
GUCCIONE**

Una notizia: che fu un libro su Cézanne a toccare l'animo di Piero Guccione, appena ragazzo. Aveva quattordici anni: viveva a Scicli, in Sicilia; pensava alla pittura come può chi vive in provincia e davanti agli occhi ha soltanto le pale post-caravaggesche delle chiese del Sud. (Guccione si ricorda di un San Bartolomeo di Francesco Pasqucci). Il libro su Cézanne — arrivato chissà come — fu una grande emozione. Un libro sfogliato, e basta.

- Che genere di emozione? Comico.
- Non un quadro, un'immagine particolare.

Un'emozione ormai seppellita: coperta dal tempo e dall'idea della pittura, — un'idea che appunto perseguita, solo in quanto idea, i ragazzi votati ad esprimersi.

All'inizio non si amano le forme — le forme con la loro rilevanza non vengono neanche colte: ritagliate dagli occhi: — quello che vive, nell'immaginazione di un giovane, è l'arrivà di per sé, o un fantasma privo di una qualunque determinazione. Un fantasma che al massimo prende i nomi della tradizione retorica: la bellezza.

Un ragazzo con un libro di Cézanne in mano — e tanta voglia di dipingere — è un ragazzo a caccia della propria fisionomia, prima di tutto. Poi, ecco Cézanne. Ma Cézanne (« Bisogna farsi un'ottica, e per ottica intendo una visione logica ») verrà dopo, molto dopo, tornerà involontariamente — in seguito, come uno strumento di lavoro, la via per un confronto.

Cézanne, punto di riferimento. — passo obbligato per un pittore che crede nella materia e nella visione, — e nella logica dell'immagine come coincidenza di materia e visione.

Un pittore che naturalmente abbia la religione del visibile cade nella laica tradizione cézanniana, e non conosce (o ha scontato, assorbito, disciolto) il sogno romantico, sia nella sua via positiva (il naturalismo pacato, materico), sia nella sua via negativa (l'espressionismo).

La religione del visibile è, anzitutto, plasticità. Una pittura, cioè, che non si prefigga di risolversi in descrizione dell'oggetto o del sogno, ma che punta alla ricerca dell'universo ottico, della sua interna e dialettica struttura.

Giuseppe dice: « Ho in odio la sensazione ». Credo voglia dire rifiuto della fissità e del vuoto, — e sensazione, per i più, è proprio la metafora per additare il movimento: ma costoro non si rendono conto che così definendolo non intendano altro che l'angoscioso, atroce moto onanistico del su e giù per il proprio cervello. Perciò, sensazione vale come vuoto e fissità.

La mitologia delle sensazioni è la mitologia dell'anima bella, — chiusa nel proprio guscio: essa agita il suo vibratile reagito alla suggestione dell'esterno. Cede nell'esterno come



1 platon sulla Volkswagen - 1957



Macchine passaggio - 1966

Alba sulla città - 1968





Titina dipinge
l'autoritratto - 1966-68

esistente, interazione con il mondo: — nel mondo non vede altro ordine spontaneo che quello che vi suppone. In tal modo l'intelligenza diventa fallimento, con come l'universo dei significati perde affatto di necessità. La sensazione diventa tutto: la sua voce, attività illude, e dispone all'illimitato.

La pittura di Giaccone è invece una reiterata esperienza del limite, — dell'orizzonte dentro cui si muove l'immaginazione attraverso il colore e scopre il suo osservare, percepire le forme. E il colore è intrinsecamente materia, e poi luce o altro, e poi rappresentazione.

Il rifiuto della sensazione è rifiuto della letterarietà e dell'intellettualismo: per rifiuto della mediazioni intellettuali, logiche, dialettiche. E' una forma di accertazione dell'attività del conoscere attraverso la pittura.

Enzo Siciliano



L'ULTIMA POESIA DI

PABLO NERUDA

Vicino ai coltelli

Questa è l'anima dolce che aspettavo,
l'anima attuale, senza movimento,
come se fosse fatta anche di luna,
senz'aria, quieta di bontà terribile.

Quando cada una pietra
come un pugno
dal cielo della notte
in questa coppa la riceverò
nella imbottita luce
l'oscurità viaggiante accoglierà
l'incertezza celeste.

Non ruberò che questo movimento
della erba del cielo,
della fertile notte,
solo un colpo di fiamma,
una caduta.

Liberami, notte oscura, dalle chiavi,
se potai aprire e chiudere
e tornare a serrare il cielo duro;
io testimonia che non fui mai nulla
che non fui mai nessuno,
che non fui.

Solo l'astro aspettai,
la freccia lunare,
il fulmine di pietra celeste,
immobile aspettai e la compagnia
dell'erba che ricresce a primavera.

del latte alla mammella
del miele sonno-più e peregrino,
aspetta la speranza.

E qui sto, reo convinto
con la tempesta d'esser scosso e nudo,
d'aver subito l'ira,
d'aver aperto l'anima,
d'aver sentito entrare l'assassino,
mentre lo conversavo con la notte.

«La viene un altro» mi avvertì il latrato.
E io con i miei occhi di fucile,
con l'argento dei latti,
che regalò il firmamento,
non vidi il pugnale né il cane,
e non sentii i latrati,
e qui sto quando nascono le erbe
aperte come labbra.

Tutta è fresca e profondo.

E sono morto,
assassinato
nascondo
con la primavera
qui ho una loggia,
una orecchia, un sussurro,
un sentiero
e me ne vado a vivere ancora,
le radici mi dolgono,
i capelli,
mi sorride la bocca
mi levo
perché è uscito il sole.

Perché è uscito il sole.

Punta del Este, 1960

Traduzione di g. t.

HECTOR BEJAR RIVERA
poeta guerrigliero peruviano



disegno di P. B. G. G.

POESIE dal CARCERE

« Sebbene ci si trovi in disaccordo su più di un punto della strategia e della tattica della Rivoluzione in Perù, continuiamo a credere che tutti gli uomini e le organizzazioni della sinistra debbano stare uniti di fronte all'attacco della reazione, la più dura e compatta di questi ultimi tempi ». Così termina qualche tempo fa dal carcere il poeta-guerrigliero peruviano Hector Bejar al giornale del Partito comunista « Unidad » che andava in macchina con il suo 130° numero.

Hector Bejar Rivera, leader dell'ELN (Esercito di Liberazione Nazionale), fu l'ultimo dei capi guerrigliero peruviani a deporre le armi. Prima nelle Cade de la Puente Urcio, capo del MIR, ucciso in una imboscata dell'esercito. Poi Guillermo Loboza e i suoi uomini vennero assassinati nella selva, dove lo raggiunse il boia più sanguinario. I guerrigliero, ormai senza una struttura efficace e con i piedi mozzati dall'orribile morsa della selva, vennero fatti marciare nel campo e poi fucilati. Nei versi che pubblichiamo c'è questa tragedia, le orrende della montagna, l'isolazione di vivere con le armi la vita del proprio paese, l'illusione di una rapida vittoria. Poi la disperazione e l'uomo per la fine dei compagni, sempre ucciso per la brutalità della repressione sostenuta dal presidente Belaunde Terry. La parte più del 1962, prevedono che di

per una riunione pubblica prevista (7 giugno 1965), condanna con l'astensione e l'abbandonamento di sinistra di partiti per lungo tempo in politica un progetto di paragrafi come il ruolo della comunità di Canada, l'andamento dell'economia per venire in Europa, come già nel numero 4 di *CRISTO CRISTO* le parole di Enrico (1965) Guerra (1965) come un documento del complesso e diffuso rapporto tra la patria e l'Europa. Si parla di "Europa" e l'Europa della patria. Ho una buona idea di come sia stata la vita, dove due anni di prigione nelle mani della *Dea*. La patria politica perennemente è un anno di indomabile guerra. Fatto notevole le due donne (come il romanzo) l'andamento del Canale di Suez della *Dea* (la patria politica dell'andamento della vita pubblica degli uomini) per mettere la dichiarazione del capo della *Dea* (per l'Europa) che gli abbandonano una del tutto importante, per spiegare il mondo come una specie di baracca di carta di una persona minore per spiegare il paragrafo più di quanto guardare e riconoscerlo nella vita della Patria politica. Ma non sono ancora tempo per parlare alla mano di *Dea* (per l'Europa) (1965). Con *Dea* (1965), *Dea* (1965), *Dea* (1965) e *Dea* (1965). E perché è questo, e pubblicando queste parole di *Dea*, significa anche riconoscere l'andamento degli uomini e degli interessi di *Dea* e *Dea* in un altro possibile campo come i paesi, i più potenti e più potenti, tra questi uomini le donne ed « *Concetti* » e « *Concetti* ».

g. 1.

MUSICA DURA

Gente o. Pota accorta, accostato ancora
spinge anche voglio perennemente fredda forza
ascoltando la nostra bocca e la bocca dei tuoi
e tu di tanti i tuo sergio e ordato studiando
queste parole musica una scritta degli spazi
nelle pagine d'aria della notte nella foresta
di tuoi aperti.

120 non solo altri ancora sono presi
nei tuoi libri della vita della tua.

LASCIAMOCI ALLE SPALLE...

Lasciamoci alle spalle la casa il tepore
dei lenti inverni il grembo della donna
le parole che a niente se non al silenzio
conduceva la triste quietudine
inghiottita nella città
Ci siamo separati anche dalla nostra ombra
come un vestito vuoto lasciandolo
per il corpo di chi si conferma.

Sappiamo
che quest'ora che non abbiamo ancora incendiata
è ora di collera pronta — eppure
solo amore ci vive.

Forti le braccia nobile la fronte
forti e nobili i venti che ci portano via.
Noi rifiutiamo di sederci al tavolo. Rifiutiamo
i ricami dell'uso le briciole
che ci avevano destinato. Rifiutiamo
i complici incarichi le coscienze tranquille la casa
costruita con elemosine e ossa.

Per cominciare —
quella vita facile e servile
ai cani.

INVITO DEI MORTI AL VENTO

Vento felice ala aperta ai futuri, prima
che si chiuda la sorgente di questa acqua, bagnati
le labbra così a lungo mute e ripeti:

qui nasce morte e loro fioritura nuova,
questo un sorriso, questo un albero, e qui
sarà il tempo della morte gli uomini, questa
le loro ceneri.

ripeti che invidiabile era vivere allora
e offrire il corpo al furore la mano al nautico
ferito, ripeti che più dolci le pupille della donna
fra fumo e tubco, più vicini le risse dei bambini,
e il sole suonava tra gli spari.
Consapevoli marciavamo per seminare orma,
gentili siamo stati e duri, solchi contadini.
Vento felice, sappi che i nostri occhi chiusi
guardano ancora la possibile libertà, ripetila
ad alte voci, e bagnati quelle labbra
così a lungo mute, prova a cantare...

Cinque studi di

ERNESTO TRECCANI







CARDONA TORRANDELL

L'universo
concentrazionario

« Cardona Torrandell », scrive Cesáreo Rodríguez-Aguilera, « si pone di fronte alla realtà immediata. E' questa la fonte delle sue (in)quietudini e della sua attività creativa. Il barocco che a volte si sceglie nelle sue forme, è solo indice della sovrabbondanza dei suoi entusiasmi e della sua vocazione decisa ».

Cardona Torrandell è in posizione di combattimento contro molteplici aspetti della realtà del nostro tempo. La sua opera riflette questo atteggiamento di lotta sociale, che egli manifesta, da giovane nato, attraverso la dialettica dei mezzi con i quali realizza l'opera stessa.

La pittura di Cardona Torrandell non è né piacevole né puramente lirica, ma ha un indirizzo ben definito: inquieto e impegnato.

Dopo una lunga esperienza di realizzazioni di ogni specie, che gli hanno dato la maturità, Cardona Torrandell può permettersi il lusso di unire ora al satirismo e alla critica sociale attraverso l'assedio.

C'è nella sua opera un valido intreccio compositivo, un sistema costruttivo di piani e di forme, una materia elaborata e ricchissima; e vi è anche l'ansia di colmare l'abisso tra l'arte e la vita. Essa nasce nella linea più trascendente del

124 realismo tradizionale spagnolo. Un realismo, naturalmente,

al passo con la tecnica e la problematica del nostro tempo ».

Il primo a interessarsi in Italia alla pittura di Cardona Torrandell fu Cardazzo, il quale nel '38 ospitò un gruppo di opere del giovanissimo pittore al Cavallino di Venezia.

Cardona Torrandell, spagnolo di Barcellona, classe 1928, era agli inizi della sua attività artistica. Da allora ha tenuto una ventina di personali: da Barcellona a Madrid, dalla Galleria Parnassus di Parigi alla Kasper di Losanna, all'Agrigoglio di Milano, a Stoccarda, ecc.

Presente, a partire dal 1962, alle principali esposizioni della giovane pittura spagnola (lo troviamo anche a Firenze alla Prima Mostra Intrarealista del '67), realizza le scenografie per « L'anima buona di Senzan » di Bertold Brecht e per « Ronda della Morte a Sineca » di Salvador Espriz.

Partecipa inoltre attivamente al Movimento Intrarealista.

Para el Universo concentracionario - Bozzetto I





Testa di guerriero - 1959

Para el Universo contradictorio - Bozetto II





Para el Universo concentracionario - Buzzati III



Gli amanti - 1967



Impronta XII - 1969



Astronauta - 1964

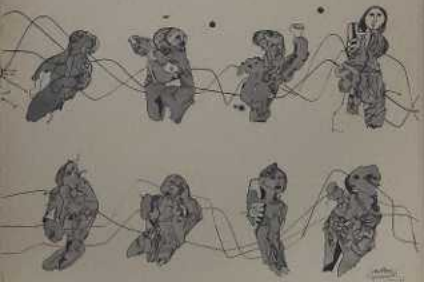
Para el Universo contraccionario - Bazzetto IV



Le vedove - 1964



Para el Universo concentracionario - Bozetto V



Pianto



Para el Universo concentracionario - Bozzetto VI



POESIA IN ARRIVO DALLO ZAMBIA

SESTINA
PER SOPIYA MAKANI

LA ROSA E' UNA TIGRE

Il «New Writing» africano

E. Tsey

G.V.
Chinto

Franco
Prattico

Ci si chiede se si può parlare di nascita di una nuova cultura quando si è imbucati nella produzione artistica di un paese ex coloniale, che ha ancora addosso il boia della colonizzazione culturale e come pesante, e il ventaglio critico della suddivisione del gruppo linguistico e culturale. Le voci più alte della poesia africana affondano oggi le radici in culture non africane: francese e inglese principalmente. Quello che si sa di africano ha sapore di storia, è archeologia e folklore. Ma è sempre sotto la cute per lo più, un senso francese che canta la «negritudine» come Bouboulay cantava i colori, solo per un po' e poi quello che ancora circola dai villaggi ai margini della borghesia? Forse bisognerebbe cercare in direzione di quei «noni» di quell'esperienza al mondo, che aveva la sua esuberanza nell'argomentare come familiare e tribale e la sua espressione più immediata nella danza, nei canti e celebrazioni della giornata. Un sistema artistico che consista di scoprire ciò che ancora esiste nelle antiche strutture, gerarchie e avvincente potere è morto e sostituito, rimpiazzato non da gerarchie sempre praticate in Africa per un momento del suo sviluppo, ma da sistemi che sono in grado. Le scoperte, quindi, sono sociali, e poligono

into di indagine. Nella Londra abbaziosa tremata, ad esempio, il timido
lavoro di una cultura autoctona, ancora assillata di quella inglese — come
documentano le due opere che qui tradurremo — ma che sembra con-
vincere se non altro, anche di un mondo sempre trasognato, il sistema
della vita autoctona di una comunità avvolta, almeno nella dimensione
della nostalgia.

«*New Writing from Zambia*» (1) ha il merito di collocare la
narrazione al centro: «Ma il frutto di una «narrazione», e più la scrittura
e l'attività «letteraria» nasce da un mondo non orale, quel che muove
questa attività. Nei racconti pubblicati da *New Writing* perviene, se non
dalla tradizione orale, nel posto storico della narrazione dell'autoctono,
nei riferimenti a un universo di personaggi che vivano quasi convulsi
nell'agitazione del processo della vicenda. Va detto che si tratta di lavori
quasi sempre a livello di scrittura adolescenziale, privi di luce. La loro
la parola è tutta valore, e potrebbe ricordare i temi dei bambini della
zona indifferente (vedi Doherty, la cultura dominata, quella inglese, si
fa sentire imperiosamente. Si vive in Ombra (La vita è una vela) un
piccolo disadattato alle Elze, tanto del loro Quattro, mentre nel
loro più sanguigno Tushy (Sorriso per Soggy Kikuyu), emerge la loro
bellezza anche ridotta al Dyle (Choma). Pure in Tushy la suggestione
ambientale, il racconto sembra se stesso tutto significato da essere ver-
balmente incomprendibile: «Ma ovunque del tempo (Soggy o del Dilemma),
della condizione, principi di: «Quasi condurre un filo conduttore, di
intelligenza tanto. Ma è possibile qualcosa di una istanza culturale non
dando la parola di una attività e autenticità, nessuno il mondo di
immersione contemporanea che è ancora il mondo africano. Pure le due
parole che qui presentiamo non si sommano, come viene da un tempo.
Per questa ragione, in esse c'è un effetto delle storie che l'Africa
ha voluto e che le parrebbero la donna e il uomo, suggeriti entrambi
nel lavoro, attività insieme che ispirano alla scrittura — in quanto
attività letteraria — il quale indizio esprime alla fine della narrazione.

(1) *New Writing from Zambia*, n. 1, 1968, una piccola rivista,
edita da una organizzazione culturale della Zambia, «*The New Writer's
Group*». Esempio recente è quello «*ocho*», in pieno periodo di
cudrici.

SESTINA PER SOPIYA MAKANI

di E. Tuohy

La sua terra fu la prima creata; strappata
al caos, piombata in bronzo splendore
nel sole, zebrata d'ombra;
essa conosceva, come amici d'ogni giorno,
strani animali selvaggi che assillato misteriosamente la notte;
e nella sua notte
strappava le stelle per farla risplendere il fuoco
amico.

Rotolavano gli anni, ed era giovane; una fiamma
di fuoco e sera, bruno lucente, soffice, flessibile,
una ragazza alta e forte; gli anziani
parlavano nella notte, a lungo,
preparando le sue nozze, misurando
in ricolti capi di bestiame
il suo orgoglioso nero splendore. Il mistero
dalle ampie corna del suo accoppiamento
discusso sotto l'ombra di Chisenge.

Celava il sole ora l'ombra
del villaggio dalle rotonde capanne;
una lancia scarlatta di fuoco
un parto sanguinoso lasciato
dal buio misterioso, vecchio salmediante — ecco
l'oscuro sipario della testa
del neonato
siffrata nel rituale splendore;
la bambina, Beenzue, chiamata
« amica venuta dalla notte ».

Il giorno indietreggia, essa danza
nella notte, tra il popolo; nella lunga
ombra dell'albero, ombra di luna — vibrano
splendenti tamburi, frantumando le stelle
bruciando nelle sue vene un tale
fuoco selvaggio
da cullare la bimba — e lei
si desta dentro l'ardente mistero.

Torna la luna, ogni antico segreto
e la sua magia delle notti senza stelle
avvicina; sua figlia filtra gli anni,
crea.
Semicioco Chisenge passa nell'ombra

brancolando, e ancora
essa amara per la più solitaria fuoco
per i suoi occhi, accompagnando a
verso più gentile splendore.

Dove, ora, gli anni? Che accadde
all'era dello splendore?
Essa era giovane e agile — vitale nel mistero
sotto il sole, che prese a farsi la stella
per accendere il suo fuoco; e rideva
e amava Chiosare nel rancore della notte.
Essa che invecchiava e moriva — e la sua ombra
sotto l'albero, ombra di fiori! Tamburo di morte
sanna, ancora, ancora!

LA ROSA È UNA TIGRE

di George V. Chino

Se la nostra cara mente ci inganna
Come possiamo capire
Se da soli inguaribili noi stessi
Se ciò che vediamo non è come appare
Cio che udiamo non come suona
Cio che tocchiamo non come si sente
Perché non possiamo respirare
Se la nostra cara mente ci induce
Alla pace al coraggio e la felicità amore affetto odio?
Di notte la rosa è una tigre nel giardino
Uno straccio bianco sulla strada un fantasma
Cosa vede vide un coraggiooso, un eroe?
Perché continuiamo a credere alle parole che inganna?

Traduzione e introduzione di Franco Pratico

*Il Libro: Sutra dei Segni, Moti. Nella tradizione buddista dove
non sacralizza le parole, ma le usa in vista di quanto è potenzialmente
allucina. Il mistero è il primo modo al quale si addensano le idee e
il primo modo per conoscere il vero senso della parola, mo-
difica il modo di vedere e di sentire, e di vivere.*

George V. Chino, «*Il libro dei Segni*», la prima collana di
poesia della tradizione, prima di una collana di «*chi è*» e «*chi è*»
che lo ha seguito. È un libro a domande, infatti, abbene
e aperto.



Angelo Canesiari - Caccia al leone - 1967

Il Mezzogiorno

di ENOTRIO

Enotrio vive e lavora da molti anni a Roma, ma i temi della sua pittura (della sua poesia accorata) sono sempre quelli con cui era partito dalla sua Calabria. Il Mezzogiorno d'Italia con le sue stupende bellezze naturali, con i suoi amari casi: aranci, corallo, attraverso le sue tele, con la stessa forza con cui colse i suoi occhi e il suo spirito di ragazzo. Che i suoi dipinti sono tanti specchi — decantati e trasfigurati dalla sua arte — dei grandiosi paesaggi calabesi e delle terribili arcaiche condizioni della povera gente del Sud.

Ha fatto più Eosilio per la Calabria, per Gaeta, per Sperlonga (con i suoi dipinti che sono altrettanti inni agli splendori e alle estreme dolcezze mediterranee locali) di tutti gli uffici torinesi e di tutte le organizzazioni pro loco di quei paesi.

Le marine calabresi, i vicoli di Sperlonga e di Gaeta, i caselli ferroviari del Sud (quanta straziante ansia di partenza in quella solitudine, in quel sfrecciare con i loro colori altamente contrastanti e insieme complementari i bianchi dei muri, gli azzurri-bluoni del cielo in cui palpita il cuore dell'ora che fugge) non si possono dimenticare nel loro canto diseso, che trova una felicità di esistere. Ma quando sulle spiagge salono i nudi bambini (che hanno l'efficienza espressiva di certi nudi di Wlodek) e su di esse si portano le mogli fatiche dei pescatori, chiuse nei loro silenzi angosciati di attesa, Enotrio ha accenti goyachesi estremamente toccanti.

Del dramma della crisi, della disoccupazione, dell'egoismo feroce dei ricchi e della loro ridicola vanità, della

straziante miseria dei bimbi poveri e malati, della lotta sociale per un avvenire migliore (ma troppo spesso promesso e tradito dai politicanti). Enottio è uno dei migliori artisti interpreti italiani. Non ha la violenza polemica d'un Guttuso, né il pathos elegiaco d'un Pintoricchio, ma il suo personalissimo tono d'angoscia è inconfondibile. Tanto amore per la sua gente e per i suoi luoghi fanno di questo pittore un poeta puro e disinteressato, un documentarista obbiettivo di tremende verità, con accenti il cui valore umano e poetico non teme il confronto con alcuni disegni e quadri di Ben Shahn (*Paesaggio elettorale*, 1955-1961; *Personale al completo*, 1961-1962; *Grafiti e DDT*, 1963; *Un muro*, 1966; *Albero genealogico di defunti inceneriti*, 1962-1964; *Trittico dell'onorata società*, 1963-1966; *Acqua potabile proprietà privata*).

Enottio possiede un vasto repertorio d'oggetti-simboli per comunicare le sue espressioni poetiche a noi suoi contemporanei (sono gli oggetti umili ch'erano cari al suo amico poeta Franco Costabile): barche, modeste barche, di poveri pescatori; binari di ferrovie secondarie; vagoni in sosta ai binari dimenticati; cardì; bucrani su stecchi scolossi; reticolati; pali per la luce elettrica con i tipici isolatori bianchi in fila come candele sull'altare infinito del cielo, attraversato dal volo lento di grossi uccelli (corvi, cornacchie, rapaci notturni) dalle ali ricurve; fontanelle scarse di acqua, filo spinato pieno cui s'aggirano cani randagi, maciuni da caffè e vasi e cocci d'una modestia sommissa; i caselli ferroviari isolati come il suo animo fermo per il suo Paese intristito da secoli, tutto un mondo che lo attrae con un incantesimo antico, un mondo che porta la sua miseria come una bandiera d'onore dove il dolore è quotidiano come il pane e l'acqua ed è quasi un elemento di vita, e dove la vita è una continua sfida alla morte (vedi i *Pescatori con la sciabica*, i *Pescatori delle tonnerre*).

Ma quando Enottio dimentica i tumulti profondi del suo spirito pieno di rancore verso secoli ingiustiziati e dipinge le bellezze dei luoghi a lui cari, pochi lo uguagliano nell'alta effusione della sua gioia di pittore che ricopre la fausta luce del Mezzogiorno, luce che placa ogni antico e

Personaggio



Uomo a asino





I pali del telegrafo

Barbagianini



nuovo dolore. Allora sotto i suoi cieli azzurri, bellissimi si destano i colori più vivi, i verdi più riposanti, una tavolozza di aleggria limpidissima.

Il realismo di Enotrio è una verità piena di poesia che attraverso l'espressionismo scintilla talvolta nel surreale e nel metafisico (vedi *Strada in Calabria*, 1960; *Lungomare*, 1961; *Porto*, 1961; *Cambo di gravo*, 1962; *Il Mio Paese*, 1962; *Tetti a Gerace*, 1962; *Uomo e attore sotto la luna*, 1962).

Ripercorrendo il cammino della pittura di Enotrio, notiamo che egli ebbe il dono di possedere, fin dagli inizi, un proprio mondo, e, notte e colpire il fatto che dopo i primi timidi tentativi naturalistici, egli trovò prestissimo il suo stile nell'espressionismo. La sua scelta fu felicissima perché corrisponderà in pieno col suo carattere di uomo pieno di interiori passioni. Nei suoi primi passi, scopriamo le sue fonti: in Parificato e Gammo (e in Van Gogh e Gauguin). Così a chi non ha a destra fonti e radici. Nessuno nasce per caso. Ma la visione artistica che gli fece rivelare la sua personalità fu certo quella di Sironi. La pittura dell'artista arido cupo, scostante, ricercatore operoso, pieno d'illuminazioni, d'arde tropicali alle visioni dure, sietistiche, esasperate del calibro Enotrio.

Infatti la pittura di Enotrio è popolare, viva ed oggettiva allo stesso tempo, ed è in linea con le scoperte della Nuova Figurazione, stando così nel vivo della tradizione e nel nuovo dell'attualità, che pone già le sue inevitabili strutture nella vitalità del futuro.

L'arte col solitario Enotrio, oltre ad essere una delle più caratteristiche di oggi, ha tutta l'aria di diventare una delle più valide negli anni che verranno, perché non è frutto del caso, ma d'una tradizione e d'una fatalità e soprattutto, d'una personalità che infonde nelle sue pitture sentimenti altamente umani e visioni delle realtà singolari, pieni di analogie e corrispondenze poetiche, rese inconfondibili per la loro inquadratura aritmetica e la qualità straordinaria dei colori, squallidi e preziosi.



CARTE SCOPERTE

LETTERE SENZA BUSTA

circinchiando con

Piero Gilardi
a Gianni Toti
e Gianni Toti
a Piero Gilardi

CRITO - OGGETTI CRITO - POLITICA INVENDIBILITÀ E DETESTAZIONE

Le infrastrutture - La Mostra di Pesaro e quella di Venezia - "Di un nuovo senso dello spettacolo" - "Il Teatro delle Mostre" - "Primary structures" - Art Laboratory - Environments - Expansion - Arte povera - Piper Plasticlub - Cream Cheese - Ita Move our Sale - Armory - Beat Fashion Parade ecc. ecc.

Cara Toti

La scintilla che ha trasformato il nostro fortuito incontro in un rapporto vivo e intrigante, è scoccata mentre eravamo nella biglietteria della stazioncina ferroviaria di Fesaro: naturalmente si parlava delle cose che erano successe e che si erano viste alla quarta Mostra del Nuovo Cinema e ricordo bene di averti contrapposto con una certa durezza un criterio di « critica estetica » per giustificare il mio scarso interesse ai film dell'America Latina.

In realtà, come ho avuto modo di spiegarti più tardi nel corso del discorso, non è tanto il criterio estetico che

Out

Nel quadro delle manifestazioni di avanguardia promosse dalla Pro Loco di Massera Michele Perfetti e Gianni Jacovetti, nello scorso giugno, hanno organizzato lecture.



Una scena del Paper Family di Torino durante l' happening « il poliziotto » realizzato nel marzo del '67 da Calabro e Corticciolo. Sono le metaforisti della scena in materia spaziosa il pubblico la distanza: completamente nuovo e frammenti come possibili di una poesia, è « solo » di scena.

spettacolo di poche sperimentali.

Frutto di questo ghegno poetico è il repertorio di poesia sperimentale OOT, un calendario di testi di Gianni Tuti, Edoardo Sanguineti, Michele Perrelli, Gregorio Nalini, Maurizio Spatola, Lamberto Pignotti, Alfredo Giuliani, Achille Bonito Oliva, Eugenio Miccini, Nanni Balestrini, ecc. Per la più media, i testi sono per molti versi incrostanti. Vanno dalla poesia tecnologica a quella postclassica e post-avvicinata. Un esempio di provocanti crudeltà linguistiche è dato dalla serie di testi "dici" non dal nostro Gianni Tuti. «L'erosione è politica erompe» e la tecnica erosa erotta «erotti eromozioni» «erodente è diversifica erottibile. In erodogio invece la nuda et «eromper».

mi interessa quanto il valore globale ed essenziale della problematica di certi Sanguet e artisti europei che stanno fianco a fianco con gli studenti della più coerente filosofia del «disenso».

Abbiamo poi parlato della «occupazione» dello stesso Festival di Pesaro, che quello stesso giorno entrava nella sua fase più tesa, della occupazione della Triennale di Milano e della prossima occupazione della Biennale di Venezia. Io li ho detto delle conclusioni raggiunte durante la tavola rotonda «Di un nuovo senso dello spettacolo» alla quale avevo partecipato, come scultore, nei giorni precedenti. La conclusione essenziale era che tutte le arti si muovono in una sempre maggiore compenetrazione interdisciplinare, soprattutto il teatro e le arti figurative che pare si siano scontrate tra loro in «spettacolo» e «immagine».

Li ho citato il «Teatro delle mostre» realizzato nel mese di maggio dalla galleria «La Tartaruga». Ogni giorno, per venti giorni, un artista diverso montava un apparato visivo e spettacolare in linea con il senso del suo lavoro personale: alla sera l'apparato veniva smontato e l'indomani tutto il pubblico ritorna puntuale per l'avvenimento seguente.

Poi, mentre eravamo in attesa sul marciapiede ombreggiato del terzo binario, ricordo di aver inserito nel nostro dialogo l'idea della «primarietà» che secondo me caratterizza tutte le espressioni artistiche, si potrebbe dire di avanguardia, ma che preferisco definire «concreta», cioè in presa diretta con la realtà e la sua logica interna.

Nel campo dell'arte visuale è un po' che ci sento parlare di «primarietà», ed esempio riferita alle «Primary Structures» di tutta una generazione di artisti americani che con a capo Bob Morris, Don Judd, Dan Flavin e Sol LeWitt, si sviluppano dal 1964, ma lo uso il ter-

more di **primarietà** per tutto il lavoro che si fa attivamente in un **environment** artistico che va dalla California all'Europa del Nord, da New York all'Italia e che non ha più niente di « strutturale ».

Per me **primario** è l'atteggiamento dell'uomo della « società tecnologica » che è entrato, ad esempio, nel circuito della informazione elettrica postulato da McLuhan: ogni sua azione si esaurisce in sé stessa senza lasciare traccia di esperienza; la sua libertà è limitata alla decisione di girare o no la manopola della TV, ma il contenuto alienante dei programmi televisivi è tale anche per chi li fa e al di là di questa intrastutturatura si crea un rapporto di « sinergia » tra lui e gli altri (spettatori, tra lui e i produttori dell'informazione elettrica).

L'arte **primaria** ha sviluppato in una loro meccanismo di sinergia al di fuori dei canali e dei **media** tecnologici: per l'artista « primario » introspezione ed espressione sono la stessa cosa; per lui non c'è più divisione tra lo spazio mentale dell'individuo e quello della collettività. Gruppi di attori, artisti o musicisti vivono anche materialmente in comunità, nelle quali la comunicazione avviene a un livello quasi telepatico. Il **Living Theatre** di New York e l'**Art Laboratory** sono esempi di questa comunità.

Allora, si diceva, dopo l'avvento della **primarietà** non esiste più l'artista, non dico isolato, ma nemmeno solitario: il sistema delle « unità » simboliche è finito.

Certo anche i linguaggi di massa e le strutture dei consumi lo escludevano, ma rimaneva un fatto negativo: conservava il carattere di una cosa imposta per necessità di forza maggiore economica oppure organizzativa.

In tempi più recenti una maggiore consapevolezza degli autori dei **mass-media** ha portato alla eliminazione dei letici individualistici: la pubblicità più intelli-

Approches c 8 Texts + 1

È uscito il numero 1 di *Approches*, rivista di ricerca fondata nel 1961 da J. F. Bory e J. Blafac. Il primo numero era dedicato al panorama della poesia sperimentale, il secondo all'economia nella poesia concreta. Il terzo, uscito da poco, alla ricerca di un nuovo linguaggio. Il sommario è vastissimo: dalle prove dei due direttori Bory e Blafac, di cui mi piace indicare quella di Bory, a quelle planetarie di Roberto Turchetta, Alicia Ariza Miron, Edgardo Antonio Vigo, Tiziana Liriche, Valeria Seretichukov, Trevor Wells, Gianni Bertini e i fratelli Sparto in collaborazione con F. Tirape. Di Jean-François Bory, invece, è anche l'unico saggio: un libro di 8 Texts + 1, pubblicato dalla editrice della Galleria Nostalgia Tin. Sono otto testi programmati. Optano di essi insieme con un po' la storia della poesia sperimentale, da quella visiva a quella concreta, ecc. Nelle le prove di Desjardins, Jouvet e Alexandre.

Rivoluzione e contro-

Sul numero 10 di *Nuova Argomenti*, è apparsa la famigerata poesia di Pier Paolo Pasolini, contro gli studenti. Famigerata ancor prima che si potesse leggere. Il numero è per gran parte dedicato alle lotte studentesche di questa primavera. Un saggio di Giorgio Mancorini espone con molta chiarezza le due linee del movimento studentesco romano, un fatto del nostro Rinascimento prende spazio dalle sollecitazioni studentesche di gruppo per riflettere necessariamente sulla potenzialità rivoluzionaria dell'arte. Julius Bueh si occupa in poesia di «Rivoluzione e Contro-rivoluzione». Il numero offre, ad apertura, un chiaro intervento di Alberto Moravia su *Impiego e Insegnamento*. Lo completano saggi di Enzo Siciliano, il quale nello stesso numero ha modo di contribuire le tesi di Pasolini sugli studenti, di Giacomo De Benedetti e un testo poetico underground di Leonardo Traviglio nonché una narrazione goliardica, ma senza filologia, di Dario Belleza.

gente porta ora direttamente sull'energia psico-motoria delle immagini.

Cosunque l'integrazione dell'individuo prefigurata dagli artisti è un fatto spontaneo e organico. Le esperienze psichedeliche del passato due anni ora sono pressoché esaurite ma il loro decorso ha contribuito a catalizzare questa integrazione. Ciò che oggi è diventato molto importante per gli artisti è il fluido energetico della integrazione, lo sforzo per avviare il processo di sinergia ricompensa immediatamente i suoi fattori con un «saldo» di energia percettiva.

Naturalmente tutto questo avviene fuori dalle tradizionali strutture della azione pratica e speculativa, ma egualmente si ribatte su di esse. Così l'oggetto il prodotto artistico perde l'individualità e la qualificazione: diventa una informazione occasionale delle intuizioni comuni, una manifestazione delle sensazioni integrate.

Materialmente il prodotto artistico non è più un oggetto ma un «ambiente», un «allestimento» o uno spettacolo libero vivente ed affannoso: come ogni informazione moderna i nuovi prodotti sono compiuti in sé stessi, senza obblighi di coerenza e continuità con il pensiero e il componimento dell'autore. Un artista primario di Torino, ad esempio, ha fatto alla Galleria di Nieubourg un *environment* molto indicativo in questo senso: si chiama *A'gliera Boetti* e ha ricoperto il pavimento dell'intera galleria con sacchi di fieno: ogni tanto delle torrioni astrette fluorescenti si incuneavano tra i sacchi in una reciproca e casuale penetrazione (sono state modellate in loco), alla «vernice», zucchero filato per tutti i visitatori e, in sostituzione del catalogo, una foto di ciascun visitatore realizzata con l'apparecchio Polaroid e subito consegnata.

Il francese Cesar ha realizzato un *happening* metamorfico a titolo «Expansion» al Salon de mai di Parigi, alla

Tate Gallery di Londra e alla Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma: 100 litri di resina poliuretanica vengono innescati e in pochi secondi diventano una montagna di coloratissima schiuma rigida; terminata l'espansione il pubblico si getta sulla montagna e ne cava, con seghe appositamente distribuite dall'artista, blocchi da conservare come ricordo.

L'ingegner Irving Shaw spegne la luci della galleria d'arte che lo ospita, fa gonfiare lentamente enormi involucri tubolari di plastica trasparente e vi proietta su due o più film, con un effetto caleidoscopico di immagini spezzate e balenanti; alla fine gli involucri troppo espansi scoppiano e si lacerano; l'aria ritorna all'aria e la « forma » scompare.

Latino- americani a Parigi e a Cuba

Focolle del latino-americano
Vicente Aleixandre e José Bergamini,
nome che è Carlo Segre
avuto già avuto



Questa « montagna primitiva » dell'artista inglese Richard Long è realizzata con asticelle di legno bianco incastrate tra gli anelli a disporre in cerchi concentrici; questa immagine ha il fascino di un giardino Zen, ma a differenza di quello è un'opera del tutto primitiva della quale si conserva unicamente la foto.

occasione di incontrare (nel numero 11, sono apparsi nel numero 16 e nel numero 17 del *Coedernus de Rondo Teñica*, la bella rivista latinoamericana che al stampa a Parigi. Un panorama della gioventù poetica cubana è fornito dato dal numero 1 dell'anno scorso della rivista dell'unione degli scrittori e degli artisti di Cuba, *Unión*. Passando il gruppo che sta El Carmen Bacty, ha pubblicato il manifesto *Non Promocion*, a favore della specificità della poesia, contro ogni realismo neorealista di poesia volgarmente politica. Nasce così in Cuba una nuova poesia d'amore, accompagnata dalla riflessione sulla poesia e sul poeta, e sul rappresentanti più vietati sono, Orlando Aguirre, Luis Rogelio Negreira, Felix Concerat, José Yanes.

Una analoga trasformazione metodologica, ti dicevo, sta avvenendo per la critica d'arte. Un gruppo di giovani critici ha abbandonato la logica stencistica e l'analisi estetica e ha assunto una posizione attiva a lato degli artisti: ciò che l'artista esprime con l'*environment* o l'*happening*, essi lo esprimono con lo scritto, il manifesto e la registrazione magnetica; Henry Martin e Daniela Pazzoli lavorano a Milano in questo senso. Germano Celant a Genova mette la definizione di «Crito-oggetto» in calce alle sue pagine. Celant è straordinariamente attivo e coerente in questa nuova posizione: è in continuo contatto personale con gli artisti dell'«Arte Povera» che egli ha lanciato dell'altro anno con quello slogan; partecipa al loro circuito percettivo, parla del loro lavoro con una visione diretta e contingente, non scrive mai riferimenti formali e storici per la opere e rifiuta il testo monografico.

Ormai la dolcissima campagna romagnola scorreva veloce attraverso il finestrino del treno e noi ci immergevamo in questo discorso con sempre maggior interesse; mi ricordo che ti colpì la definizione di crito-oggetto coniata da Celant e che fecesti subito un parallelo con l'attività protestataria degli studenti: la definivi *ortopotesia* ed io non potevo che ridere d'accordo, constatando il carattere primario di prefigurazione concreta delle loro manifestazioni; certo la loro azione pratica è diretta senza mezzi termini a eliminare le «sovrastrutture», ma il «linguaggio» di questa azione caratterizzata dalla strategia della guerriglia, esprime il sottinteso rifiuto delle strutture della rivoluzione tradizionale.

Ritornando all'arte primaria ti dicevo che l'integrazione percettiva degli artisti è un movimento spontaneo, che viene voracemente dalla «base» e che si svolge nella dimensione mentale-emotiva, ma il

contatto con il pubblico come e con che senso avviene?

Agli inizi degli anni sessanta gli artisti « programmati » e gheistfici, come ad esempio quelli del gruppo T di Padova o quelli del gruppo N di Milano, affrontavano con « razionalità » il problema; volevano rinnovare il repertorio visivo con anonime sperimentazioni di immagini meccaniche, volevano incidere sul contenuto della informazione visiva, condizionare il pubblico nel senso di una ideologia comunitaria e tecnicistica; così sono diventati un po' dei moralisti. Ho lavorato per un breve periodo in una piccola industria che montava e collaudava a catena i lampeggiatori delle auto; il ricordo di quell'ambiente ossessivo mi conferma che non torrei in casa un oggetto di « arte programmata ».

I nuovi artisti offrono al pubblico uno spettacolo che non lo condiziona. Sovente lo spettatore fruisce l'oggetto o l'allestimento artistico solo intervenendo volontariamente: così era alla mostra di Michelangelo Pistoletto alla Galleria dell'Attico di Roma: la sala era riempita di sedie come un teatro, al centro c'era un paesaggio da antica Grecia di Cioecittà: una colonna e rocce di cartapesta; ai muri erano appesi costumi teatrali a disposizione di chi voleva provarli e indossarli.

Raramente questo tipo di mostra viene ripetuta: talvolta dura un solo giorno come nel caso del « Teatro delle mostre » del quale ho parlato prima: così la curiosità del pubblico è sempre rinnovata, gli stimoli psicologici massaggiavano la percezione e la tengono sempre aperta e non si coagula mai in un « significato » definitivo nella mente dello spettatore: la sua attenzione converge naturalmente sulle sensazioni, anzi sul fluido globale delle sensazioni. L'individuo « spettatore » anziché identificarsi nella tensione del movimento scenico a cui partecipa, come avveniva per il vecchio happening,

Piaccinini a Pesato

Il numero 33 di *Quadrato* Piaccinini presenta un saggio di Edouardo Maai sulla « nuova sinistra » e il problema dell'organizzazione, una intervista con James Boggs (vedere cronache sul libro di Boggs in questo stesso numero di *Carlo Segreto*) e saggi sul maggio francese, sulle primavere tedesche, sul movimento studentesco italiano firmati da Sergio Bologna, Gian Daghest, Giorgio Buchanan, Francesco Ciafardini, Carlo Denolo. In fondo un articolo di Goffredo Fofi « Il cinema politico ».

Tra le deviazioni nocive di portata agli intellettuali di sinistra presenti a Pesato e non, Fofi tenta una critica dello stesso movimento studentesco nei momenti di maggior confusione ideologica.

« Non è difficile trovare, per dire, chi sul terreno dell'analisi e della pratica politica si dice e magari è marxista e su quello artistico e culturale è fermo a Croce o Debra per Barthes ».

Dopo aver affrontato il dibattito documentato degli studenti. Fatti si ferma a considerare sul cinema l'atto di sistema. Esso « deve essere il risultato di una elaborazione politica collettiva, nata dall'interesse del movimento; si tratta, prima che di un film, di un fatto politico realizzato con i mezzi del cinema, senza presupposti di artificialità ma soltanto di efficacia ».

Una emancipazione del genere però rischierà un linguaggio alquanto arduo che non sempre è comprensibile.

D'accordo sull'attualità, ma cos'è quell'efficacia?

Non è il caso di tornare sopra a analizzarla e quindi proporre la maniera meno pubblicitaria possibile? Non per nulla siamo d'accordo con Varenne sull'efficacia di un linguaggio o meno o meno in un mondo a senso unico, anche se ormai la cosiddetta interpretazione esortativa, proprio in quello che ha di descrittivo, si è rivelata come oggettivamente reazionaria.

Si riconosce nei propri gesti volontari e amplifica la propria percezione. Virtualmente la divisione tra pubblico e artista non esiste più.

Come non c'è più una metodologia artigianale, né una metodologia critica separata così non esiste più la funzione « separata » dello spettatore, anzi c'è una metodologia dello spettatore e della platea che integra attivamente il pubblico nel movimento globale dello spettacolo artistico. Il pubblico collabora allo spettacolo anche solo recitando ad stesso.

Raramente qualcuno di quelli presenti nel luogo dello spettacolo, siano essi attori o spettatori, ha la velleità di « dirgerlo »: qualcuno, senza coordinazione lo indirizza nei momenti chiave. Gli ambienti artistici sono « fissati » sul manifesto che li denuncia per formalità e per loro richiamo pubblicitario.

Il rinnovo delle opere d'arte d'avanguardia commerciale (i suoi prodotti come « convenire » della presenza culturale di ciascun artista, una parte del collaionati d'arte moderna ha percepito la nuova dimensione e destina i quadri che una volta avevano nell'acquisto di oggetti simulacro delle idee artistiche, al finanziamento di ambienti, spettacoli ed « eventi ».

Le gallerie d'arte si sono parzialmente adeguati al nuovo corso: sorreggono il proprio prestigio culturale mettendo nel bilancio di una stagione artistica una o due di queste manifestazioni non « commerciabili »: ma altri locali hanno messo a disposizione degli artisti spazio e strutture organizzative: non mi riferisco solo ai teatri ma anche ai Piper di Roma e Torino; a Roma ricordo il clamoroso successo dello spettacolo di Mario Schifano; a Torino, dove si chiama Piper Plurich, ricordo gli allestimenti di Pistoletto di Marina Marz. di Pizzo Greco, la Best Fashion Parade e il recente spettacolo integrale dell'Art Laboratory. In

* *

due anni di attività questo locale ha promosso e lanciato ogni genere di spettacolo visivo e teatrale.

A Düsseldorf è attivo in questo senso il Cream Cheese, un locale interamente gestito dagli artisti. A Londra molte sale sono a disposizione degli artisti: una delle più animate fa capo alla famosa associazione ICA e si chiama ICA Move-out Sale. Negli USA scuole d'arte e



Larve
al. = Cattle =

Un atto unico di Antonio Porta è apparso sul numero di giugno del *Calligaris* sotto il titolo *Si tratta di farla*. Un testo letterario rilevante da prevedere esperimenti poetici dello scrittore milanese, i più qualificanti del resto, e prossimi. Voglio dire che dopo *Aprile* Porta non fa che riproporre la stessa situazione da dilatare o restringere, come un messaggio di saggio. Quello che vale per Porta vale anche per quasi tutta la area neosurrealistica italiana, la quale pare sia letteralmente portata a sottacere avvenimenti planetari come quelli della primavera scorsa, continuando come continua a fare letteraria. Nella stessa misura Jonathan Swift, Saverio Vallone, Massimo Dursi, Roberto Mannucci, Giambattista Vica-

6. 10

Carotta Mario, 41 anni, e sua moglie mantengono insieme al pubblico un vigile di dimissioni tra di loro, la controparte, tutti in città, portano una storia in fatto di non. Quando il marito si concentra per la prima volta, quando il cliente perde forza (Giallo).

Bondy
& Bierre

La casa editrice un-
garia Arco Quarta
ha pubblicato recente-
mente due colossali
ma volumetti. *Totò a
Quarta*, tradotto e
annotato da Sebastian
Selzer Bondy, dove
la poesia locale è rap-
presentata largamente
in tutti i suoi generi:
dagli inni alle orazio-
ni, alla poesia amoro-
sa e pastorale alla
poesia drammatica, il
famoso monologo di
Ollantay e di Bami-
Nahui, alla poesia fol-
cloristica. Mi piace ri-
tornare tra la poesia
umana: « al cantiere - dormiva
- nella notte - yo
venire ».
L'altro volumetto ar-
duce sul crocevia del
neodavideismo Am-
brose Bierre. La tradu-
zione è la introduzio-
ne sono di Jorge Raf-
faelli. Questi racconti
sono affascinati dalla
Guerra Civile cilie-
gna: « il 1891 » ricordano
per la breccia « la
vulgarezza » di
grandissimi Re-
bet.

maestri capivano periodicamente festival
di manifestazioni di questo tipo: alcune
della più interessanti sono state real-
izzate nella famosa Armory dell'East Vi-
lage di New York, ma il lavoro in que-
sto senso dagli artisti americani rima-
rà sempre inquadato in « categorie »
estreme, manca il vivo scambio inter-
disciplinare e l'integrazione del pubblico
che caratterizzano le manifestazioni eu-
ropee.

Inquina, caro Totò, pochi anni fa nes-
suno immaginava che l'arte avrebbe preso
questo andamento; tutte le previsioni
erano in chiave formale: qualcuno vede-
va l'arte stemperarsi nell'industrial de-
sign, altri vedevano l'avvento di un ne-
luralismo urbano.

Invece oggi la forma ha perso il suo
potere di stabile significazione e viene
usata come semplice evocazione in un
ritmo artistico continuamente rinven-
tato.

Lo spazio dell'arte si fonde sempre
più con lo spazio della vita; l'arte spoli-
cata, che rappresentava una concreta
infrastruttura tra arte e vita, è in com-
pleta decadenza.

La socializzazione dell'arte sempre
tenuta come un processo di distribui-
zione, magari come bene di consumo, si
realizza spontaneamente per un'altra
strada, attraverso l'unificazione della di-
mensione esistente dell'artista e dello
spettatore.

Se penso alla visione pessimistica che
molti avevano e hanno della civiltà e
della cultura europea allora sento la ne-
cessità di dire che oggi anche l'America,
per ora il formidabile apparato cul-
turali di New York, è in crisi; in realtà
non si può parlare di crisi riferendosi
ad una civiltà.

E la vecchia idea della « rappresen-
tazione » che è in crisi in tutti i settori
dell'arte, la nuova idea della « percezio-
ne » è autonoma dal dato della « mate-
ria » e da quello della « struttura », quin-

di e nella sua essenza indipendente dalle « forme locali ».

Se c'è un luogo formalmente preparato ad accogliere spontaneamente la nuova idea questo mi pare essere l'Oriente; la parte più aperta e sensibile della cultura americana e anche europea ha cominciato, negli ultimi tre anni, un dialogo con le culture asiatiche; però io credo che la questione delle civiltà e dei loro caratteri innati è oggi superata dal vero problema che è « cibernetico »: l'uomo sta ricostruendo la « vita » fin nelle sue più elementari e primarie strutture; l'environnement di libera percezione individuale prefigurato dalle ultime espressioni artistiche è anch'esso un *environnement* artificiale.

Torino, giugno 1968.

Fiero Gilardi

Rivoluzione messicana

INVENDIBILITÀ E DETESTAZIONE

Caro Gilardi,

possibili risposte alla tua lettera sono già contenute nelle tue irretoriche questioni. Stiamo facendo tutti quella provvisoria *tabula rasa* di coscienza falsificata necessaria all'azione soltanto in una durata finita (come faceva e suggeriva di fare ogni tanto il buon Marx) ma la « messa in questione » va facendosi permanente, e la contestazione è incontestabile finché non si trasforma in rivoluzione e in rivoluzione della « rivoluzione ». A Pesaro come a Parigi (con tutte le differenze dimensionali, ma il sapore delle lacrimogene poliziesche era lo stesso, credimi, e « il potere » si accetta sempre allo stesso modo con chi lo nega come « spazio » dell'esistenza e privilegio nel progetto) si moltiplicano

La rivista messicana *Expo* nell'ultimo numero dell'anno scorso pubblica una poesia di León Felipe intitolata «Nahui» che parla di Rómulo: un saggio di Julieta Campos sul romanzo, una informazione di Alejandro Jodorowsky sul teatro nazionale messicano, due saggi di Fernando Salmeron e Horacio Flores su la Pena sul sottosviluppo economico e uno di Agustín Góngora Villanueva sulla coscienza del messicano e le origini della rivoluzione messicana. Una rivoluzione che proprio in questi giorni sta riscuotendo i suoi frutti e già annuncia i suoi martiri.

Documenti
commerciali
dei secoli
XIII-XVI

Tra novembre e dicembre si terrà a Prato, nella Sede del Centro Internazionale di Storia Economica, un corso sul tema « Introduzione alla lettura ed interpretazione dei documenti commerciali dei secoli XIII-XVI ». Il corso, che si svolgerà sotto la guida di Fernand Braudel della Sorbona, comprenderà paleografia, scrittura gotica nel quadro della evoluzione della scrittura latina e volgare, scrittura mercantile e, per i documenti delle aziende commerciali, elementi di società di trasporto, di assicurazione, lettere di cambio, assegno bancario, mandati, lettere di credito, ecc.

gli intellettuali che « si suicidano come tali » e gli attori di teatro, che so (tanto per fare un esempio), che dissolvono il loro paleo-nacismo nella strada e trovano che il teatro è la rivoluzione, forse come negli anni venti e trenta i poeti che « teatralizzavano » la vita, e forse no, la vastità del fenomeno, la sua quantità ne cambia decisamente la qualità. Leggi i saggi di Kosik, in questo stesso numero e vedrai che anche nel campo delle operazioni filosofiche « primarie » si lavora a quella che chiamiamo « estrazione positiva », allo sperimentalismo alla dislocazione delle identità, al riconoscimento dissolvente dell'identità. Così i giovani che « invadono » strutture, infrastrutture e sovrastrutture culturali, e distruggono diaframmi, barriere, mediazioni e controlli mentali di massa, compiono una operazione di « poetica » rispetto alla quale l'azione rivoluzionaria delle masse, anche così provocata, rappresenterà l'opera: appoggeremo pure questa « senza » alla nuova nozione di erito-politica.

Naturalmente c'è molto di utopistico, anzi di utopico, o di utopico-utopistico in questa marcia al primario senza, e prima della rivoluzione, persino un certo color nichilizzante, che però non questa, dato che, angosciatamente, riconosceva che la forma utopistica della coscienza deve dar battaglia senza tregua alla forma ideologica della coscienza sociale. Così va benissimo l'ideificazione (illusione nel senso migliore, da *in-lusio*, l'essere-luglio, s'è esattamente) dell'abolizione della « divisione tra pubblico e privato ». L'arte è un prodotto della « divisione del lavoro », non c'è dubbio, e « l'arte per tutti e di tutti » è un ottimo obiettivo utopistico (cioè del tutto realistico, tanto per capirsi). Nelle facce di Parigi durante le folle mai, studenti e operai si ribellavano persino agli intellettuali e artisti che si precipitavano tra loro, con assoluta buona volontà e su-

na fede, per dar spettacoli, concerti, ecc. Non vogliamo spettacoli, così ci escludete, vogliamo partecipare... A tutto, anche alla musica? domandava sconcertato Ivry Gitta con il suo bel violino sotto la gola, e gli rispondevano a muso duro che sì, che anche la musica (poi si lasciavano convincere: a «partecipare ascoltando», si capisce, una «Sonata a Kreutzer» improvvisata, «si-concertata insieme», ecc.). Così nei teatri, dove il pubblico saliva sul palco e gli attori in plates; e si componevano insieme testi e poemi-di-massa, ecc. in perfetta onfasiata euforia spirituale. Così nel cinema (e Godard non si è fatto predicatore del «cinema per tutti» componendo cine-tratta non firmati da priustari sui muri delle fabbriche?).

Guerra all'arte vendibile, dunque, alla falsa socializzazione dei prodotti culturali di massa: produciamo gli invendibili, i provvisori, gli effimeri, le «cose d'arte» per dirla alla Benjamin: inconficabili, intrasmisibili, inereditabili. Che l'arte «accada», non «sia». D'accordo. E non importi nulla a nessuno della mortalità immortale di questa poeificazzione della vite... D'ac, d'ac, come dicono alla fac... Ma guardiamoci anche coraggiosamente in faccia, nei nostri specchi biologici, le partiture, le poetiche, le idee di, i progetti, i libretti, gli schemi di provocazione percettiva, le proposte situazionistiche, tutto ciò resta e «dura», e non possiamo non accorgerci dell'astuzia intellettuale, dell'ideologizzazione cui perveniamo nella negazione, e nella negazione della, con tutte le conseguenze... Quindi la critica, occorre e come, dell'ideologica illusoria della liberazione dal mercato umano contemporaneamente alla sua sussistenza. Anche se al gioco, mi include con tutti le pianto necessario, estraniandomi dai miei stessi privilegi culturali ereditati e rifilandomi nell'altro, verificandomi falsificato. Però non fino al punto di credere

Dario Dolci in America

A Passion for Social Change: The World around Emilio Dolci con questo titolo l'editore Marrow di New York pubblica un libro dedicato a Dario Dolci e all'opera da lui svolta a favore delle popolazioni siciliane. Il volume porterà la firma di Jerry Malgoune, professore d'Inglese all'Università della Pennsylvania.

Il seicento a Udine

A Udine si è aperta la quarta Biennale delle Pitture venute dal Seicento. Ottanta cinque sono le opere selezionate dalla commissione concorsuale composta da Finco, Gioielli, Marani, Paluchetti e Zambetti. Il obsequio per cento delle opere è materiale del tutto inedito scoperto di recente: una trentina di dipinti sono stati restaurati poco prima dell'apertura della mostra.

rischiare il problema della divisione del lavoro e del privilegiamento storico (o pre-storico) delle arti senza un rivolgimento ben più profondo di questa motazione avventuriera. Ma forse siamo davvero soltanto all'inizio dell'inizio. E bisognerebbe procedere a una occupazione - detestazione - contestazione - rivoluzione di se stessi, a far *tabula rasa* metadica marxiana prima di, prima di, prima di essere invece che avere, forse, sia pure un nome, un luogo di nascita, una tecnica, un privilegio.

Gianni Totti



Questo manifesto è quello della rivista di CARTE SCOPORTE (con firmati « Michel Populaire »), un iniziativa che ha raggruppati a Venezia « la sinistra storica, giovani settori « controrivoluzionari » della sinistra di Venezia e del Congresso anarchico. La riproduzione, anche se non, che siamo contro la sinistra e i fascisti, non abbiamo nulla contro i Congressi anarchici.

Una
intervista
di
**PETER
VEGIN**

LILI BRIK MAJAKOVSKIJ E LA LETTERA A STALIN

Il nastro del magnetofono gira, come un lento, stretto sentiero verso la verità. Dal punto di vista del calendario, stiamo andando all'indietro, ma, oggettivamente, ci muoviamo verso la verità, verso quello che pochi sanno, quindi — in avanti — Ci guida per questa strada **Lili Iurevna Brik**, 25 settembre 1906, Mosca.

La conversazione è come sempre, varia e interessante, ma io so già che stasera, come sempre del resto, finiremo col parlare di Majakovskij. E aspetto solo il momento buono, la frase giusta per inserire il discorso su Majakovskij. È stato sempre facile, ma voglio farlo con tatto, in modo naturale.

La padrona di casa rivoltò la clessidra della sua memoria e ci trasporta indietro di trenta anni e più.

Nel '33, quando assolutamente non pubblicavano Majakovskij, lo escludevano dai programmi scolastici, quando lo curavo la prima edizione completa delle opere allora, dico, non ci si poteva rivolgere a nessuno tranne che a Stalin.

Decisi di scrivergli una lettera. Cercavo di persuadermi a scrivere una lettera molto corta, di una pagina, altrimenti non sarebbe stata letta, ma io dis-

Il salto
mortale

«Sapevo ciò che è inutile restare vittoriosamente, ma è l'invincibilità suprema dell'impossibilità, della diversità, dell'umidità agli occhi della ragione comune, cioè, in altre parole, è l'impossibilità, l'invincibilità, la diversità, l'accordata del

la rivoluzione e queste considerazioni di Giorgio Barberi Squarotti (Il Fante, agosto 1966) sembrerebbero scritte per dare una chiave al nuovo romanzo di Luigi Malerba, *Salce mortale* (Donzanti). Già se il serpente, Malerba aveva tentato con rituali satirici fulminei una scorribanda nel sottobosco razionale dell'uomo; con questa nuova prosa confessa la sua inestinguibile coazione a intrighere l'incoscienza e a farne un mistico narrativo. Anche qui c'è un personaggio, Giuseppe di Giuseppe, alla ricerca della propria impossibile identità e l'infame si dipana intorno a un fatto, un delitto, premonitrice, anch'esso, forse mai accaduto. Malerba, con una grinta unica, ci porta a dominare dell'identità non solo degli uomini, ma anche delle cose. Il suo narrare procede per simultaneità assicurate, una superposizione surreale. La realtà, una volta scartata, sembra che non si possa più, ricomporre secondo le sue leggi — che poi sono le nostre leggi, da qui l'assurdo metafisico di tutto ciò che si circonda. Sarebbe facile fare il nome di Samuel Beckett, ma in Beckett la superposizione onirica è una operazione demagogica solo a metà: il pro-

to. «La leggo o no, io scriverò tutto quello che ritengo utile scrivere».

E scrisse a Stalin una lettera particolareggiata, gli ricordava, tra l'altro, che quando non Majakovski dicevano che avrebbero costruito un monumento alla sua memoria, un museo, una piazza sarebbe avuto il suo nome, si dicevano tutto questo, poi si erano tirati indietro.

«I rapporti», corto, erano stati «i rapporti», e in generale tutti i suoi nemici.

Io allora visse a Leningrado. Un amico che girava a Mosca prese con sé la lettera, consegnò il nastro del Cremlino, l'aveva data direttamente a lui il sabato viene consegnata quella lettera, il lunedì si telefonarono a Leningrado.

Arrivò a casa e la moglie di Osip Maksimovic Briki, che era nostra ospite col marito a Leningrado, mi disse che mi avevano chiamato dalla «C.K.».

«E. I. si telefonò un certo Ezov, un segretario della «C.K.», chiedendo se potevo recarmi domani stesso a Mosca, poiché lui «C.K.» hanno ricevuto la tua lettera».

Le chiedo: «E cosa gli hai risposto?»
«Gli ho risposto che dovevo convenire andare a Mosca in questi giorni.»

Le dico: «Ma sei pazza, cosa ti salta e tocca?»

Poi mi spiegarono che questo Ezov era il quarto segretario della «C.K.» (la CEKA).

«Comunque mi ha detto — dice Zerkina, la moglie di Osip Maksimovic Briki — che ti avrebbe telefonato».

In effetti, dopo un'oretta mi telefonò con lui, era la sua segretaria, dicendomi che avevano ricevuto la mia lettera, che il compagno Ezov voleva vedermi, parlarmi a proposito di quell'argomen-

to. «I rapporti» sono i membri della Rappresentazione degli uomini politici della quale feci parte poco prima della morte di Stalin.



Lili Erik e Majakovskij

to. — potevo partire quel giorno stesso? —

Io dico di sì — avevo già prenotato il biglietto.

— Bene, allora venite, telefonate a questo numero, vi prepareremo intanto un lasciapassare. —

Arrivai a Mosca, senza nemmeno levarmi il cappello, telefonai, quindi mi precipitai alla «C.K.». Erov mi ricevette.

Restai da lui un'ora e mezzo. Sul suo tavolo c'era la mia lettera a Stalin, sulla quale erano state annotate per traverso, in rosso, queste parole:

— «La Erik ha ragione. Mettetevi in contatto con lei. Majakovskij è stato e resta il miglior poeta del nostro tempo. L'indifferenza verso la sua memoria e le sue opere è un delitto. Fate tutto ciò che vi è possibile. Se può servirvi il mio aiuto, io sono pronto. Stalin.»

Bene, io chiesi il permesso di ricopiare tutto questo. Avevo con me, nella borsa, una copia della mia lettera, e ricopiai per traverso, così come sull'originale, quell'«sforisma».

Di qui comincio tutto.

Questo narrativo risente della difficoltà di non poter uscire dalla stenografia. Malerba invece cerca il suo mondo poetico e narrativo — e però metafisico — senza rinunciare a nessuna delle prospettive che interessano la materia narrata, in lui il personaggio si narra senza perdere nessuna delle sue dimensioni: anzi, acquistandone altre. Salvo mortale dimostro che Malerba ha seguito una poetica permissivissima, una poetica che lo pone a sé tra gli scultori di oggi e gli dà un posto anche fuori del nostro paese.

C. M.

Luigi Malerba
Sotto martello.
Bompiani Editore, Milano.
pagg. 236 L. 1.400.

Iardi
raccontano

Libri come questi non si sa come catalogarli. Libro-melissale, suggeriscono? E non è detto che il disorientamento del lettore sia sempre frustrante. Può succedere di rimanere deboli. C'è la ricetta del malvivente Giuseppe Fiori vorrebbe che fosse anche un contributo alla definizione del male. In realtà è il libro di un giornalista che crede ancora all'validità di una operazione sostanzialmente neorealista di traduzione in lingua di esperienze dialettali. Esiste ancora il lettore igienico negli anni sessanta? Questi i dubbi che possono infestare la struttura stessa del libro, per altri versi, pieni di cose. C'è l'opinio-locuto, vediamo agli "atti" veri.

Il novellismo iardi sta subendo una metamorfosi insieme a tutta la società araba. La figura dello studente, del bandito, del l'infelittuale, del contadino, del piccolo borghese, e via di Gli

Osip Makamovic non aveva potuto venire con me, aveva le prove dell'opera «Kamenskij muzik» al Majj Teatr, mi incontrai così con Vasilij Abgarovic² e la sera stessa fummo convocati alla sede della «Pravda»...

Dunque, nell'oretta in cui aveva parlato con Ezov gli avevo ricordato per bene tutto quello che era stato promesso e non era stato fatto. In seguito lui aveva telefonato a un certo Bulgakov — non ricordo nome e patronimico, so solo che era presidente del «**MOSSOVIET**» — dicendogli: «Ecco, le cose stanno così e così, ecco come la pensa il «capo» e gli lessi quello che ne pensava il «capo».

E la macchina si mise in moto...

Tutte con estrema rapidità.

In primo luogo si cominciò la raccolta completa delle opere: poi fu la volta della piazza, poi il museo; in una parola venne scritta la «Storia», con tanto di monumento e tutto.

Sare, io ho molto rimpianto di aver scritto quella lettera. Certo, cominciarono a stampare Majakovskij, ma bradelli di Majakovskij, un Majakovskij da bodiglio, cominciarono a imporlo ai giovani, ispirando solo antipatia nei suoi confronti.

E io penso «sarebbe forse stato meglio se non avessi scritto quella lettera»?

Majakovskij diventava un... lo avevo lucidato ben bene. E la gioventù cominciava ad amarlo molto meno. Lei sa, ora la situazione sta cambiando, cominciano a leggere tutto Majakovskij, non soltanto le «opere», [le «poesie di agitazione»] anch'esse ottimi versi, ma tuttavia non sono i suoi unici versi — non è tutto Majakovskij —, Majakovskij è anche lirico, e anche politico, è anche...

² Con Vasilij Abgarovic Kuznetsov, secondo marito della Fiori, uno dei più profondi conoscitori della vita e dell'opera di Majakovskij.

In una parola un uomo, e un uomo contemporaneo. E non lo dico perché sono stata sua moglie, non perché gli sono stata vicina e perché lo amo. Non per questo lo credo obiettivamente che sia sempre più avanti di molti nostri poeti, anche i più giovani, i più avanzati. Così mi sembra, a leggerlo obiettivamente.

Abbiamo ora l'ottimo Viktor Sosnora, che ama, mi piace molto Voznesenskij, mi piacciono Vegin e tanti altri poeti, ma Majakovskij non è ancora stato raggiunto. Così credo. Forse è soggettivo.

E questo è interessante: mi dicono che c'è in Occidente un incredibile slancio di interesse per Majakovskij. In Francia, America, in Italia (e qui ricorda la pubblicazione sul n. 3 di «CARTE SEGRETE» del suo «Epistolario d'amore» — «Grazie a C.S.» — dice).

Ed Entenberger lo glielo dice sempre «nei vostri primi versi c'è un po' di Majakovskij».

«Ma non! — mi dice — Majakovskij, del resto, non lo puoi evitare: da Majakovskij non sfuggi». E lo stesso Voznesenskij, del resto, e, in generale tutti i giovani poeti. Comunque non è che lo voglia fare un processo ai poeti contemporanei, e per di più al microfono...

Ora il registratore non funziona più, facciamo per un attimo entravdi. Cosa le chiedo ancora?

Della morte di Majakovskij.

E di nuovo la voce della Bek:

C'è un aforisma, che mi ha sempre fatto pensare molto. Dice che l'istinto di conservazione può frenare il suicidio. E questo può adattarsi a Majakovskij, in una certa misura, naturalmente.

Majakovskij è restato giovane. Aveva una terribile paura della vecchiaia. E aveva soltanto trentasei anni. Ora non è più un mio coetaneo. Capisco? Io, è come se continuassi a vivere con lui tutta la mia vita, ma lui non è più mio coetaneo. Lui ha trentasei anni ed io ne ho sei-

sette. Fiori nel suo nuovo assetto. La vita del bambino Medina è rigorosamente ricostruita su documenti e testimonianze dirette. Lo studioso-bondista Giovanni Pirati è stato sulla sua realtà, ed è fuori del mito che alcuni giornali hanno contribuito a creare.

Il libro richiede dunque un abbandono di ogni animi, dentro il quale la follia dei personaggi intervenuti dall'autore può perdere corpo e sostanza. Solo così si può ricostruire il mito tra città e centri urbani e risalire alla causa sola che lega il bambino arido e la borghesia urbana.

Giuseppe Fiori non è nuovo a libri del genere.

Questo è il suo quinto libro, dopo due romanzi-reportage («Sottosviluppato» e «Baroni di baroni») e il fortunato saggio biografico «Vita di Antonio Gramsci». Nato in provincia di Nuoro nel 1921, ha ormai la giustipendenza, fa il giornalista professionista e scrive per *La Stampa*.

g.p.

Giuseppe Fiori
La scuola del male
1982
Laterza editore 1982
pag. 162 L. 1.500.

La metafisica

Il quinto volume della collana «Testimonianze», che l'editore Mazzotta va pubblicando con grande ricchezza di mezzi tipografici e figure di decorazione, è dedicato alla *Metafisica*, l'arte che in piena fermento di comunismo futurismo e dada — negli Anni Venti — doveva imporsi all'immagine del nostro pregegnoso di Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Giorgio Morandi, Filippo De Pisis, Alberto Sacchi e presidiare allo sviluppo del Surrealismo.

I testi dei protagonisti di questa poco annoverata stagione artistica — per quanto riguarda la letteratura — si trovano i nomi di Pagani, Boncompagni, Guzzi, Folgore, Raimondi — sono affiancati da pochi studi di Massimo Carrà, Patrick Waldberg e Harold Rathke.

1 p.

Massimo Carrà:

Metafisica.

Mazzotta Editore, 48, 225 tavole in bianco e nero, 25 illustrazioni sul testo, 6 pagine a colori.

tantotroque. E rimasto giovane. E restato quello che era. Non lo ha sfiorato la «infame ragionevolezza» che lui temeva tanto.

«Spero, creda fermamente che nel fondo non mi toccherà mai l'infame ragionevolezza».

E non lo ha toccato. Capisco? Mi aveva tanto colpito quella massima, ed è tanto adatta a lui, e di nuovo le nostre voci imballiscono.

Non riesco a trattenermi dal chiederle quale altra ragione l'abbia spinto a scrivere la lettera del '36 a Stalin.

— In parte, mi decisi a scrivere quella lettera per il fatto che, poco prima della sua morte, circa tre mesi prima, Majakovskij leggeva al «Bolsaj» l'ultima parte del poema «Vigilia per Lenin». E c'era tutto il governo, nel palco d'onore. E amici che erano presenti mi dissero che ebbe un successo clamoroso, inaspettato, che loro, così, si erano alzati in piedi ad applaudire in modo inverosimile.

C'era anche Stalin.

Per mi sanno detto che la morte di Majakovskij il suicidio di Majakovskij, lo aveva impressionato terribilmente.

In poesia — chi lo sa — si ricorderà di quella sera.

Così, semplicemente.

Se non ci fosse stato quelquattrodo, non avrei scritto: avrei pensato che era una cosa inutile, senza speranza.

Traduzione di Sorana Vitala

a cura di Renato Parisi

tre narratori, sottolineando le diverse attenzioni, diversi occhi di fronte a questa "vaglia" degli addetti per una funzione sempre più vasta. Questa volta, nel locale del Club si è tenuta una serata di prosa, festa della letteratura alla presenza di autori nazionali, soprattutto di poeti milanesi, una serata veramente importante, scottante, come si chiamava molto. Tra i filosofi e i laureati, molto frequentati di più, il Club organizza l'idea di una delle sue nuove segrete, più giovane del primo, le dedichiamo pochissimi. L'impresa, attaccata alla dall'ultima volta, è l'ultima illa-

[illegible]

« Poiché è lontana anche la casale sospesa dall'ancora ».

Il librettino si ricomincia presto la bacia dalla bocca e chiude gli occhi abbandonandosi al morso di misericordia. Poi con violenza: « La vedi anche tu, sei di un ottimismo d'apprendice, al paragono ancora accorto verso per acca cresciuta. Ma, affetto, hai tenuto 200 sigarette per non amare... e altri centini ».

Lo so, guarda, anche a me pare di poco conto. Che cosa vuol dire? Che con hai superato di te? In tua estrema scontentezza ».

Elio Pagliarini, ovvero il vecchio il poeta sempre libero a partecipatore di sé, per un suo certo, sempre le mani solo degli scritti ».

« E non basta il Gattano pagliarini: dice una ragazza in letteratura non ci ritorni anche il Montale che opera agli anni quattanta, con un'opera, non classica, ammucchiata, rappresentativa i disprezzi ».

Il librettino si ricomincia il moribondo del moribondo dei poeti piagnucoli: « moriva ».

« Le sei dei divini Corbini per i Lacarini ».



L'altro moribondo fa un affetto, di antichitariamente modo, di scartare della poesia di Giorgio Vaghi, uno dei poeti barocchi non stanco. Un certo stupore si sente nel l'aspettazione di, al cura, come se dire che quel poeta lì qui dentro proprio non se lo aspetta tanto. Ma non la Morbido ingigantito, a misura della stupore ».

« Giorgio Vaghi — ha detto l'antichità da l'antichità del contrattacco — ha concluso di nuovo si può la Parola e la Solitudine. Dal 1923 al 1927 e da continuo punto un continuo amore, un'emozione di amore alla morte come a lui. Infatti la poesia, la antichità, non sono stati, per lui, che due aspetti della morte. La sua ricerca poetica è giunta a un punto tale che il quale difficilmente potrà proseguire. Il Vaghi è affetto » sopporta il peso delle scritte che nella loro lotta l'idea, incide l'antichità / vana ».

mente la poesia. Corbini di se stesso affonda il remo. Il poeta è bello in tanta antichità, fedele alla scrittura, innamorato di luce che ricorda ». La media decorosa del conferimento accompagna: « da una tenda nera come la notte. Segue una lettura codificata, un po' tronca da libidinosa insonnia, delle poesie del volume, e questa parte della scrittura — apertamente terminata con una seconda barocca degnità dei poeti italiani a variabili, sacrificando alla Storia e al detto Majakowski ».

Il terzo poeta aggiunge per questa, la voglia ripetitiva, angustiosissima e disegnatissima veduta, di cui per certo non l'antichità continua. E Giorgio Vaghi, anch'egli antichitariamente, continua nella stampante (o nella di parecchi in qua). Prima di addormentarsi alla fine del terzo mondo della libidinosa gloriatura, se è proprio dico a un interruzione di silenzio in cui ognuno degli scritti ha potuto firmare il poco e l'antichità. Col silenzio l'immaginazione prende corpo nelle menti di tutti, gli occhi si distaccano, lo spirito

collettive sfilarla dalla bocca e danzarla ruotolato, nel centro del sotterraneo. Lo spirito non ha certo maniere, carismatiche, ma la danza è lo stesso erotico.

Lo spirito infine si ricompone e si immette per tutti tendendosi a d'ora o una mazzuola di polci rossi. Una coppia intanto approfitta per penetrare in un angolo, senza dare troppa nell'occhio, mentre qualcuno accende la lampada centrale che unisce ogni residuo d'ombra. L'immobilità è unanime. Se solo soltanto il fiato della donna che riceve frastuono il nome. Presso la luce centrale sarà di nuovo spenta per dar luogo alle soffuse luci angolari, più discrete. Intanto alla meditazione immaginativa, e alla immaginazione meditata.

«Oh tu — vede una vana — oh tu

oh tu tu che già che appare tu che soprattutto, tu che mentre, tu che una volta, tu che sempre hai questo eloquentemente, tu che sei sempre stato solo sulla terra, pieno di Ah — Oh — Uh e pianti esclamativi, tu hai inteso quando gabbiani chiari, bianchi — e neri — a Ba ri)»



La voce è stata improvvisamente rotta da un afflato addetto ai picchetti di guardia. Ha informato i frequentatori del Club della visita imprevista nei piani superiori della polizia. Tutti possono infatti ascoltare i passi rimbombanti sul soffitto. Il silenzio si è fatto agghiacciante. Di nuovo i passi, che questa volta si allontanano.

no dalla botola di ingresso. Si grida che il Club è salvo, che la sua segretezza è rimasta intatta. Per venire nel Club bisogna essere ombre, cani poliziotti, invisibili come fantasmi. Le ombre sanno essere la seduzione, sono decisamente inafferrabili, si scioglie.

Al prossimo appuntamento irrimediabile. Dunque, se saremo ancora liberi di burlareggiare.

Elio Pagliarani
L'azione di fuoco e
segreto.

Editoriale Editore
36, pagg. 75. Lire
2.000.

Giorgio Vigore
La luce ricorda.
Minidolce Editore
76, pagg. 411. Lire
1.000.

Giorgio Caprioli
Il «terzo libro» e
altre cose.
Minidolce Editore
36, pagg. 85. Lire
800.



Consiglio letterario segreto

- ⊙ lentile sfurford
 + da singlere
 ++ da leggere e ti
 +++ da valige
 ++++ concludere sempre
 ■ libro da chiave

L'AMORE

di Giovanni Tassi
Feltrinelli Editore, 1974

IL MERAVIGLIOSO GIARDINO

di Antonio Baricini
Feltrinelli Editore, 1968

NOVELLA STORICA

di Vittoria Serenelli
Garzanti Editore, 1974

LEZIONE DI FISICA E FICALORO

di Dino Pagliaro
Feltrinelli Editore, 1974

IL TERZO LIBRO E ALTRE COSE

di Giorgio Capion
Einaudi Editore, 1967

LA LUCE RICORDA

di Giorgio Panofy
Mondadori Editore, 1975

LA PAGLIA BRUCIATA

di Renato Barilli
Feltrinelli Editore, 1967

L'avvicinato dal diavolo	Il mescolamento	Il commutatore	Il misuratore	Il primo sollievo
⊙	■	+++	○	■
⊙	⊙	◇	○	⊙
◇	⊙	⊙	◇	⊙
⊙	⊙	○	⊙	⊙
⊙	⊙	◇	⊙	⊙
◇	◇	○	⊙	⊙
⊙	⊙	◇	◇	⊙

Consiglio letterario segreto

- @ inutile disturbarsi
 o da sfogliare
 oo da leggere e ri-
 ooo da valigia
 oooo consultare sempre
 ■ libro da chiesa

L'UNIVERSITA' NELLA DEMOCRAZIA

di J. Habermas
De Donato Editore, 1968

L'evvooio del diavolo	Il metalettorio	Il stannatore	Il razzatore	Il tutto semplice
oo	oo	o	oo	o
o	o	*	oo	o
oo	ooo	*	oooo	■
ooo	ooo	ooo	oooo	oo
oo	oooo	o	oo	o
o	o	o	o	o
o	o	o	o	o

L'UOMO DELLA NOVITA'

di Carlo Cattaneo
Garzanti Editore, 1968

LOTTA DI CLASSE E RAZZISMO

di James Rugg
Laterza Editore, 1968

CENT'ANNI DI SOLITUDINE

di Gabriel Garcia Marquez
Feltrinelli Editore, 1968

TESTI 1/2/3

di Heinrich Heine
Einaudi Editore, 1968

3

di Giovanni Testi
Feltrinelli Editore, 1968

I DIVINI MONDANI

di Ottavio Ottavio
Bompiani Editore, 1968

Consiglio letterario segreto

- ⊙ inutile diabolarsi
 ◊ da sfogliare
 ○○ da leggere e ri-
 ○○○ da valigia
 ○○○○ consultare sempre
 ■ libro da closet

IL PONTE DELL'ACCADEMIA

di P. M. Pinotti
Bompiani Editore, 1961

L'IDEA DEGLI ANTENATI

Parola del Enoch Porter
Lercel Editore, 1966

L'ESPLOSIONE RIVOLUZIONARIA IN FRANCIA

di Lino Marini
Savelli Editore, 1961

LA COMUNE DI MAGGIO

di Silvia Mazzocchi
Suga Editore, 1964

LA BELTA'

di Andrea Zaccaria
Mondadori Editore, 1966

IL MARGINE

di André Pierre Mandroux
Fotomilli Editore, 1964

CARTA DA MUSICA

di Giuseppina Caracciolo
168 Schenker Editore, 1964

L'avvocato del diavolo	il malaffarismo	il consumatore	il pecoraio	il gatto invisibile
⊙	⊙	◊	*	⊙
○○	○○	⊙	○○○○	■
*	○○	⊙	○○○○	■
◊	◊	*	◊	◊
○○	○○	⊙	○○○○	⊙
◊	⊙	○○○	*	⊙
⊙	⊙	⊙	*	⊙

Consiglio letterario segreto

- inutile disturbarsi
 ○ da sfogliare
 ○○ da leggere e sf
 ○○○ da valigia
 ○○○○ consultare sempre
 ■ libro da chiave

LA LUNA SUL MURO

di Anna Maria Ortese
Vallecchi Editore, 1968

CAPRICCIO CON ROVINE

di Luigi Compagnone
Vallecchi Editore, 1964

I GIORNI DEL DISSENSO

di Giorgio Cesarani
Mondadori Editore, 1968

LE ARMATE DELLA NOTTE

di Norman Mailer
Mondadori Editore, 1968

ULTIMI DISCORSI

di Malcolm X
Einaudi Editore, 1968

PRIMO CERCHIO

di Alexander Solzenitsyn
Mondadori Editore, 1968

ROSÀ CARDINALE

di Susanna Garalt
Longanesi Editore, 1968

L'avvocato del diavolo	il metalterapeuta	il consumatore	il recensore	il patto sottosigillo
○	○	○○○	○	○
○	○	*	○	○
○	○	*	○	○
*	○	○	○○	○
○○	○○○○	○	○○	■
○○	○○	○○○	○○	○
○	○	○○○	○	○



MANOSCRITTI MATEMATICI DI MARX

Un linguaggio
improprio

Nel cento anni da
l'Amore di Tassotti
è la passione, più che
l'amore, il motivo con-
dotto a totale. Qui
la vertigine della pas-
sione è accettata, ri-
terrata collettivamente,
inadeguata, l'amo-

È noto a molti, e ignoto a troppi, che l'eredità di Marx comprende anche lavori di matematica. Al riguardo Engels, dopo la morte di Marx, nell'introduzione alla seconda edizione dell'*Anti-Dühring*, ha scritto:

« Per ora sono obbligato a limitarmi agli accenni contenuti nel presente lavoro e aspettare un'occasione futura che mi permetta di riunire e pubblicare i risultati ottenuti, se possibile, anche con i manoscritti di matematica che Marx ha lasciato e che hanno un grande valore. »

Engels non riuscì a realizzare il suo proposito di pubblicare tutto il materiale che Marx aveva lasciato, e neanche i *Manoscritti di matematica* videro la luce.

Questo titolo gli venne assegnato più tardi quando, alla fine degli anni venti, le fotocopie dell'archivio di Marx furono riunite e riordinate a Mosca. Vennero allora selezionate circa mille fotocopie

di pagine sulla base dell'elemento che tutte avevano in comune: in esse si parlava di matematica. Ebbe allora inizio il lavoro di sistemazione, cui parteciparono riformati matematici sovietici.

Inizialmente si pensava che in poco tempo i lavori matematici di Marx, quei testi ai quali già si attribuiva un carattere medio, avrebbero fatto la loro apparizione negli scaffali delle librerie. Ma il lavoro doveva risultare molto più difficoltoso del previsto. Come si sa, è difficile decifrare la scrittura di Marx, ma ciò consisteva solo una parte della fatica. Molte note sono rimaste del tutto indecifrabili. Spesso Marx faceva, un cenno per se stesso estratti di testi di analisi matematica senza preoccuparsi, quando il libro non gli sembrava troppo originale, d'indicare la fonte. Bisognò dividere tutti questi estratti dai lavori dello stesso Marx, e per far ciò fu necessario ricercare le fonti che egli aveva utilizzato. A tale scopo, molta parte dell'opera venne realizzata nel Museo britannico di Londra, dove Marx andava spesso a lavorare.

Cosa spinse Marx ad occuparsi di matematica?

All'inizio il grande filosofo vi si dedicò allo scopo di approfondire la sua ricerca politico-economica.

Allora Marx aveva circa quarant'anni, ma lo studio sistematico della matematica ebbe inizio più tardi, e vi si dedicò fino agli ultimi giorni di vita. Cercando di appurare le cognizioni acquisite, Marx, parlando con i termini degli economisti dei nostri giorni, soglieva di elaborare un modello matematico del ciclo economico.

È benché egli avesse previsto le possibilità dell'analisi matematica applicate ai processi economici, non c'è dubbio che il suo interesse in materia non

re invece, semplice e radicato nella ragione vieta del poeta, più perseguita la pittura incantata passionale, più esultava a nascondersi con tutta quanto la vita reale, lasciando al solo linguaggio il compito di confermare il sentimento. Il rege, il puro (insinuare o alludere) e raggiunta in quel canto, e in ogni canto le espressioni poetiche (terzetti e sonetti) pensavano il poema ed il poeta. In questa atmosfera la critica ad una tale poesia rimaneva in dubbio ed il linguaggio poetico il problema di questo dubbio. Questo linguaggio è insufficiente ed impotente al sentimento da cui Testori è animato: mentre le passioni acquiescono sempre più reali, vivaci, sincere attraverso le immagini di un semplice grande amore familiare e della volontà di scendere nella quotidianità, come in una seconda maternità, il linguaggio, che tanto ricorda Neruda e Lorca, è appunto quello dello amore conteso, dello amore-dolore. Una risposta a quest'interrogativo è che proprio la sincerità della passione familiare si scontra con la poesia, la una espressione aritica che solo può illustrare la forma dell'amore e del dolore, dall'eco insomma il poeta passerrebbe alla ricerca personale, ma

si può anche rispondere, e a maggior ragione, che la passione e il dolore si esprimono in poesia con una costante originalità che riesce a differenziare le voci del dolore e le passioni, raggiungendo così l'immagine della verità interiore, unica del poeta, ed è solo la impronta di originalità che può riportare il rapporto uomo-poeta-donna-poeta. Al conflitto tra poesia e conoscenza e realtà profonda e coscienza che si manifesta in Tsvetaeva a livello intellettuale, corrisponde in egual misura nella poesia il contrasto tra il suo giuoco e la contraddittoria realtà poetica che assume significato di innocente conflitto sul conflitto. Il linguaggio è certo un intruso con l'atteggiamento spirituale del poeta, ma nel poema di Tsvetaeva i termini restano divisi, alla distanza mitica riduzione da una parte corrisponde dall'altra il bisogno estremo di scoprire la propria anima contraddittoria, alle descritte metafore per una figura femminile che accapace nell'altre esistenza della poesia interpende in realtà una concreta, casuale donna-oggetto donna-oggetto e viceversa, alla vacuità del nome e dei personaggi che tentano di ricostruire la storia, la presenza del dolore.

era dettato da esigenze di applicazione, come invece potrebbe sembrare a prima vista.

Il matematico, secondo Marx, credettero nel carattere misterioso del nuovo calcolo scoperto, che dava risultati matematicamente corretti (e nell'applicazione geometrica semplicemente meravigliosi) attraverso un cammino positivamente scorretto.

Nel libro sono pubblicati integralmente tutti i manoscritti di Karl Marx che rivelano un carattere più o meno coeso e che contengono asserzioni pertinenti su varie questioni matematiche. Una particolare attenzione merita il fatto che il testo di Marx viene pubblicato contemporaneamente in due lingue: l'originale (fondamentalmente in tedesco) e nella traduzione in lingua russa. E' vero però che non si può parlare ancora di lingua originale, trattandosi a volte di brutte copie (oltre che la tedesca, in inglese e in francese).

Tutto il lavoro fondamentale per la preparazione dell'edizione dei manoscritti di Marx è stato diretto dalla specialistica sovietica di storia e metodologia della matematica, Sofia Yanovskaja.

Il volume è corredato da un'ampia bibliografia, i manoscritti che non vi hanno trovato posto nella loro forma integrale (soprattutto i riassunti di manuali) vi sono descritti dettagliatamente.

I manoscritti di matematica di Marx sono stati edati dalla redazione di letteratura scientifico-matematica della Casa editrice moscovita NAUKA (Scienza); alla sua redazione in fase preparatoria ha anche partecipato l'Istituto di Maksimov-Leninovo del CC del PCUS, nel cui archivio si conservano le fotocopie dei manoscritti di matematica di Marx.

BASES EXPOSICION DE LA HABANA '69

La Exposición de La Habana, organizada por la Casa de las Américas se propone mostrar la más importante del desarrollo del gráfico contemporáneo latinoamericano, sin limitaciones de estilo o técnica.

La Exposición de La Habana, tendrá lugar en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, inaugurada en el mes de mayo.

Podrán participar en la Exposición de La Habana los artistas latinoamericanos o naturalizados.

Se admitirán hasta 5 obras por artista y no menos de 1, de igual o distinta técnica.

Las obras podrán ser enviadas a: Casa de las Américas, Sra. y C. Vialdo, La Habana, Cuba, o a la misma dirección por medio de cualquier representación Diplomática de Cuba en el Extranjero, C/O P.O. Box 12, Berno 16, Suiza, o entregadas al Comisario designado en cada país por la Dirección de la Casa de las Américas, de manera que estén en La Habana antes del 30 de marzo de 1969.

Señalaremos las siguientes premios: Gran Premio de la Exposición de La Habana al mejor conjunto enviado, \$30.000 (dólares).

Podrán consistir las series, cuadros y serigrafías en las bases, así como nuevas técnicas de experimentación.

Primera Poesía a la mejor litografía, \$200.00 (dólares).

Primera Joven Mujer a la mejor serigrafía, \$200.00 (dólares).

Primera Poesía a la mejor serigrafía, \$200.00 (dólares).

Los organizadores de la Exposición de La Habana invitarán a exponer a un país no participante que considere importante su desarrollo del gráfico.

delle ferti della carne, del presentimento della morte.

L. A. T.

Giovanni Testori

L'Amore

Feltrinelli Editore 88
pagg. 149 L. 1.200

Gallerie:
protagonisti
i giovani

L'anno della contestazione, tra crisi e polemica ha conosciuto un'attività intensissima di vecchio e nuovo gallesse protagonisti i giovani.

Citiamo gli artisti riuniti intorno all'Arco d'Albert di Mary Corra, alla «Gregoriana» di Agnès de Donato, all'«Attilio».

Particolarmente clamorosi i contestatori dell'arte della «Tartaruga» con i loro happening a monte di un giorno.

Ha costituito un avvenimento la mostra di Bionda al «Barracuda».

Il nuovo Triennale-ite ritorno di Chetoff dall'America, con quadri nel quali la nostra civiltà si rivela in una più brutale e sofferta evidenza.



6: Ultima puntata

E LIBERA SIA QUESTA AVVENTURA

di Renzo Paris

Dal mondo
non si esce

«Cerchiamo di essere
preziosi, di essere
non filosofi o dia-
lotti che in ogni nostro
volere vi è un'idea
una generalità di sen-
sazioni la sensazione
della storia in cui
la sensazione della sta-
ta a cui la sensa-
zione di questo do-
a quale / poi una
altra sensazione mos-
tano, ovviamente, la

L'Arte borghese già da un pezzo sta
celebrando il suo funerale. Ultimo stra-
scico di questo lunghissimo corted: la
Neovanguardia degli anni sessanta. Stra-
scico di uno strascico: la Metalettera-
tura.

Foi è venuta la primavera italiana,
francese, tedesca, orientale e occiden-
tale, che ha prodotto una nuova cultura.

È incominciato l'anno zero dell'unica
lotta possibile. Vi siamo tutti dentro.
L'Arte si fa progetto, proposta, esauri-
siti hic et nunc.

Il voluttoso, il manifesto murale, le
sculture stradali, diventano mezzi per
bombardare il passante e invitarlo alla
unica lotta. Bisogna preparare per que-
sto anno in occasione della ripresa
della lotta studentesca, slogan da
scrivere nelle manifestazioni, parole da
spazzare via tutti, invasi per i ma-
nifesti popolari. Bisogna che poi divi
situationisti, in questo senso l'arte tec-
nologica, con la loro ultima di invadere
la grande pubblicità industriale, appa-
rente e cammione di coda di quel fune-
rale di cui parlavo all'inizio. Bisogna che
i poeti, i pittori, i musicisti, i registi, ci
ricentrino slogan, immagini, suoni, pro-
getti di dimostrazioni, con la serietà san-
guinosa di chi lavora convinto di essere

stato defraudato della cosa più cara. Solo così l'haie et nunc potrà avere una durata diversa. Perché «valli chiare fin da adesso che il discorso poetico non nascondere mai la sua ambiguità totalizzante e libertaria, e continuerà a lottare, appunto, per la riconquista del suo spazio e della sua libertà. E libera sia quest'avventura!

Una prima immaginazione di slogan da scrivere sui muri, sui volantini, gridare nelle dimostrazioni, per bocca e per megafono, proposta da amici del sotterraneo di CARTE SEGRETE in un serafico gioco:

IMMAGINATE IL REALE
NON CONSUMARLA AGISCILA
CREDETE L'ETERNITA'
PROVATE LA RIVOLUZIONE VIVRETE
PIU' A LUNGO
METTETE UNA BOMBA NEL VOSTRO
PENSIERO
CON O SENZA
LA SOVVERSIONE E' L'ABITO DELL'UO-
MO ILLUSTRE
CIRCOLARE ESTERNA UNA SERIETA'
SANGUINOSA
PER CRESCERE MEGLIO PRATICATE LA
GUERRIGLIA
LA LIBERTA' NASCE DALLA SBARRA
NON C'E' BELLEZZA SE NON NELLA
LOTTA
CHI SEI VERAMENTE TE LO DICE
L'AZIONE
LA TECNICA DELL'AUTODIFESA VI FA
SURITO PIU' SNELLE
DISORDINATE IL DISORDINE
TOTALIZZATEVI, ELIMINERETE LE IRRI-
TAZIONI
NON CONTEMPLATE LA POLIZIA

quale, appena nel so-
gliano, entra in gio-
ta per abbassare, sen-
za che noi mettiamo
in moto braccia e
gambe».

Prima a casa da Nio-
tiche, questa nobilita-
zione sembrava attia-
gliarsi in modo parti-
colare a Sermoniti: a
questa sua maniera
in mezzo ai personaggi,
alle cose, alle conside-
razioni «entra più e
senza meno, come so-
lui che snella da
sempre cultura per sub-
sidio. E l'uomo divie-
nuto tanto grande da
comprenderci, da guar-
darsi sempre, compen-
dere, e che ha una sua,
senza averla quel de-
finito, drammatica, vi-
sione del mondo come
qualcosa di sufficiente
da cui sia impossibile
uscire.

Dal mondo non si esce,
fin qui il nostro ac-
cordo. Dal mondo di
Sermoniti, forse si
uscendo in moto
braccia e gambe. Dal-
l'uomo al superuomo
c'è forse il superuomo
della nostra cultura
cielo e terra. Il
superuomo del so-
cietas «stato» ma Ser-
moniti è dispostissimo
a riporsi ma a dan-
sare. Legittimato in una
metafisica poetica di sé.
«Così fu il mare, e
ognuno lo conosce
quando l'onda s'è idra-
tata e spinta per
quanto è larga sulla
sabbia, lui la ritrae
con una sua eleganza
ambiziosa e a forza di 175

trarla la riduce un condono rabbioso di botti che su che s'accavalla e rimbombava l'onda dopo la quale, successivamente all'altra secondo cronologia e secondo dialettica, le è poi verigosamente identica, che sia più forte o meno o forte uguale a quella altra medesima condita.

— Che se l'astina a marea in presenza, nel corso d'ogni privata cronologia, ha da sempre le sue (discrete) quella in particolare aggludicata a Pierrot Radini (Sermosol ndr) anima d'onda ivella, su avvia, diciamo, dalle cinque alla seicento al di.

Saremmo portati a far scendere in campo le volontà.

«Ma, l'onda zingara questa è la parola per esprimere quel sentimento complesso di piacere al non che vuole e che comanda e che subito il identifica con l'uscire, il quale, come tale, gode del trionfo sugli ostacoli, ma per suo conto (per suo conto ndr) giudica che è proprio la volontà che ha superato gli ostacoli?». Ancora Nietzsche. E allora? Ma non finisce qui.

m. s.

Vittoria Sermonati.
Novella nuova su come PIERROT RADINI spaventa le sue altre carriere.

Gazzanti Editore, 70
pagg. 142 L. 2.000

UN'IDEA DIVERTENTE: LIBERATE L'INVENZIONE

UN MOTIVO GIOVANE: TOTALITA' LIBERTARIA

IL SOGNO NON INVECCHIA

QUANDO IL PADRONE VI REPRIME FACTEGLI QUELLO CHE VI PARE

AUTUNNO GRAN TEFORO CON LA GUERFAGLIA URBANA

OCCUPATE IL TEMPO LIBERO

L'IMMAGINAZIONE NON PERDONA

LA VITA PIU' DISTRUGGERE IL SISTEMA

NON C'E' SOLUZIONI: LIBERAZIONE!

LA RIVOLTA E' UNA BONTA' CHE SI VEDE

DUBITATE DEL VOSTRO PADRONE E DEL SUO DOBIO

AMATELA E LA RIVOLUZIONE

PREPARATI COMPAGNO NON CORRERE PIU'

IRREALIZZATE IL REALE E LO REALIZZERETE

DISTRUGGETE LA SERIETA' DEL PADRONE CON IL RISO E IL RISO CON LA SERIETA'

DIMOSTRATE CHE CIO' CHE NON E' E' VERIFICATE IL FUTURO

PIU' CARTA PIU' BOMBE CARTA

QUANDO LA CAUSA E' NELLEFFETTO

P.S. Nel club sotterraneo, presso la redazione della nostra rivista, stiamo preparando un *Manuale di slogan* per l'azione e creando un *Atelier popolare* per i manifesti dell'azione. Poeti, pittori, musicisti, registi, studenti, operai, intellettuali vi invitiamo (anzi) invitarevi).



Due tempi di una sonata in un PICCOLO SCONCERTO

di Jole Tognella

Metaleitonia, metarmonia, metonimia, metapoesia — e altro metanoma — ovverossia è una Jole Tognella, sagitta dell'interpassione, valica d'arte, portatrice pacifica e nel lo stesso tempo capo dell'afanatismo del COI per la Roma senza guerra, ingratte, varie, armonizzate, e a una voglia tutta di far musica, ascoltando e rispondendo a un tempo i "modi" attenti. Gli strumenti sono pochi rispetto alla corte. Il concerto è piccolo, e non è nemmeno un concerto perché è costituito da due soli temi di una sonata. Insomma un "postuma" metaleitonia-musica con ricapitolanti che scappano dalle dita. ». Da, adatti, infatuante.

MINISTERIO TONI

per flauto (strumento ormai consueto del troppo uso), elettronico, cello, triangolo e con la partecipazione di un soprano, un contralto, un direttore d'orchestra, due registi (uno bruno e uno biondo), tre seggiole regolarmente vuote. Due tempi.

Tempo I

L'elettronico condiziona subito le possibilità tonali naturali ampliando lo ZVI-ZVIZVI di un insetto. Intensificazione del-

I libri della
« Voce »

Il glorioso periodo della « Voce », la rivista che accompagnò in un appassionato lavoro disparati e vitali ed impegnati e tanta parte ebbe nella formazione di una gene-

metodo di scrittura, allora attraversa la collina e «Nuovevisioni» che l'editore Enrico Vallicelli ha stampando con affettuosa cura e sobria eleganza grafica. Sono ottimi libri: «Almanacco della Voce 1915», «Indice della Voce e di Lucerna» a cura di Enrico Fabul, «Cartoline in franchigia» di Camillo Sturbero, «Fort, oggi e... non domani» di Aldo Palazzeschi, «Almanacco pargativo 1934», «Tutte le poesie della Voce» raccolta e presentata da Enrico Fabul e «Ulteriori» di Camillo Sturbero. La presentazione del primo volume, e insieme della nostra serie, nel diario, è dovuta a Giuseppe Primitivi che scrive, tra l'altro: «L'amico Enrico Vallicelli mi invita a procurare la ristampa dell'Almanacco della Voce che pubblicò nel 1915. Lo faccio col piacere, molto a telefono, con il quale si guarda la vecchia fotografia di un gruppo di amici, fatta in gioventù durante una passeggiata. Si chiede tutte quelle false notizie, e non c'è quasi più nessuno cui si possa stringere la mano e rivolgere una parola. Degli scrittori qui adunati che sono 51, più 2 sconosciuti, non restano che Palazzeschi e Primitivi vivi».

lo ZVIZVIZV. Prima pausa. Passaggio di corrente alternata. Fruscio di tobacchi. Il primo regista, affatto preoccupato degli interessi del compositore, sposta i vari timon secondo criteri operativi incidentali. I timon, luttuando nell'aria elasticamente, accordano cavi e sfere di varia direzioni in un bionfo di colori primari. Pazzo rosso giallo; giallo blu rosso; giallo giallo; blu blu, ancora rosso. Accordi di violino deflagratori informali violaci. Principio discreto di melodia. Commento sordo con battagli informali di grigio sporco. Una spirale bianca. Secondo accordo melodico. Pentimento. Nero solaceo. Solfeggiature burlesche. Secondo pentimento. Luce di abbaglianti, insostenibile.

Triangolo

Triangolo.

Triangolo.

Soprano Ah (febbrianza di questa vocale è l'idea prolungata e quindi cantata, significa penetrazione nell'universo; rimpicciatura, rimpicciamento sulla tradizione bassa e perciò parlata, bisogno urgente di comunicazione. I possibili melismi confermeranno l'accettazione del sistema).

Eventualità di potere Ah

Eventualità dell'essere Ah

Eventualità dell'eventualità Ah

Voce del timore primo Ah

A distanza, voce del timore secondo Ah
Ah di espansione dell'elemento maschile

Ah è il segno del femminile

Risposte ipersoniche. Incaschioni registrate nella officina IPEAIP)

Il fiuto ritrae eventi e avverti con astuti di terza. Seguono pizzicati di varia natura.

Flexione dei toni. Leggera. Con rari oscillanti. Silenzio.

Eccessiva l'importanza data al fiuto, sottengono i violini intervenendo con discordanze stizzose e deflessi notati. Il secondo regista chiude lo spettacolo per

pregare gli strumentisti e i cantanti di portarsi sulla sinistra della podana. Accertuazione dello spostamento dei leggi. Diapason. I violini vanno ricordati ma una frana di brecciato sovrappiù un brusio troppo familiare. Sirena di transatlantico, sirena di stabilimento, imitazione strumentale e vocale delle due sirene con varianti esotiche. Gemitto di un elettronico in riparazione. Ripresa con battito di arterie graduito. Dall'a alla zeta e dalla zeta alla a. Contralto scotevua i due vertici Ah. Sgarbiato esultatorio di toni e forme. Luminella mormoree.

Congelamento rapido di toni. Alternativa monodizzanti. Do del flauto sul rigo, do del violino sotto il rigo, do del tenore prima sopra il rigo. Do mescolati sciogluatati in un bidone di latte vuoto. Un bidone di benzina vuoto. Pompanorio del do con apparecchiature apparentemente dresdognanti. Risucchi di do. Travasi immediati di fa perché la scala non perda i suoi gradini. Il direttore imitato (apparentemente imitato), dopo aver voltata la pagina, tocca la bacchetta sul leggio. Dice trentadue, ma può dire anche centotré e novantanove perché le cose non cambiano. Rota l'attacco ribattendo la bacchetta sul leggio. Voce distorta per l'accelerazione in nastro.

Signorbruschino, signorbruschino, signorbruschino. Ah. Eon shshshsh. Rivendicazione del triangolo che tenta di concentrare, nel presupposto della sesta dimensione, tempo, spazio, intoto, apparenza, retrocessione. Ripellione del violino che rivendica a sé l'acutezza del tono. Peripetia del soprano che cerca di superare, a sua volta, il mi sopra il rigo. Non riuscendoci ritenta la nota si spezza e affonda in una bacinella gorgogliante. Anche il tenore si cimenta sfoderando un mi che risulta di un mezzo tono più basso per la cattiva impostazione della sua voce. Fortitura del flauto inutile. Pausa discreta. Borbottamento del contralto. Qualsiasi.

Avevi voluto, se ne aveva avuto il tempo, cercare nella mia corrispondenza qualche traccia delle risposte degli autori che invitai. La mia memoria, da sola, non basta. Come gran parte dei lavori della Vice, anche questo fa fatica a levare e per di più con la presunzione della pietra, che appartiene all'immortale.

Questo ricordo mi spinge a cercare di fissare le caratteristiche di questo libro. E, evidentemente, proprio che un catalogo di una Casa editrice, ma le ricordo ne hanno fatto insieme la nostra. E un gruppo di scrittori che poi si sono adatti in quel momento al mio colmine. Infatti l'Almanacco della Vice segna il ritorno ad uno sforzo comune del Solventi, che sono usciti dalla Vice per fondare La Voce nel 1912, e di Papini, Belfi, Palermi, che erano scesi dalla Vice per fondare La Voce nel 1913. Segna pure la fine della rivista La Voce, quella grande, piena, in bilico, dove arte e letteratura occupavano un posto largo ma fiutano, ed erano un complemento dell'uomo e non una occasione.

Nel volume dei poemi che mi hanno dati dagli autori e per cui ebbe l'inscrizione di scelta delle loro opere,

c'è poca da dire. Il lettore vedrà. Forse più di tutto vale la loro riunione come in un muro, che conserva anche la piccola monotonia della morte».

«*Novedades*»
Enrico Vallecchi, *Edizione* «*Almanacco della Voce 1913*», «*Indice della Voce*» di Lucerto», a cura di Enrico Falqui, Camillo Sbarbaro, «*Cartoline in francigia*», Aldo Palermi, «*Leti, og di u...*», non dimentici, «*Almanacco purgativo 1914*», «*Tutte le poesie della Voce*», rivedute e presentate da Enrico Falqui, Camillo Sbarbaro, «*Libri*».

Univertà
da
policizzare

Un libro quello di Hermann dalla apparenza facile ma che da materia per una discussione più approfondita sull'allargamento dei problemi eccelsi del movimento sindacale europeo e mondiale, alla luce delle ricerche precedenti e contemporanee al movimento stesso, nel

Tempo II

Movimento/renatantazione. A piacere. Il secondo regista invita il fauto a venire più avanti, il cello a retrocedere di mezzo passo. C'è un'aria del direttore che provocano angosce cronache uniformi. Al tempo secondo è affidato l'aria che deve indicare lo sconfinamento dell'aria. E l'aria arriva espressionista, ripetuta dalle vecchie incisioni.

L'attore distacca un corso di accensione partecipe. Concordi i due registi inducono al soprano di portare il microfono, che ha in mano, alla bocca. Canto con accompagnamento di pizzichi di cello.

Oggetti disoggettuali
Prolegomeni dell'auto
Luna Uno i lara due
in virgoline della luna
babylunapurne
babylunasternit
stretta dei perilli
senl'indologia lesitate
inamutiamigaglia
aniglenautomato

talora
toltrao
toltrao
ori oia

Largo ricoperto eseguito sempre dal cello con flauto di flauto. La provenienza deve essere classica, soltanto classica. Spettacolo di attenzione operata dall'elettrode che aggrada violento, con rumori indistincti, i legni raschiati dal vento. Griglia sulcato da righe verticali e quindi orizzontali. Bene convinto del regista fonda. Sono nella stratosfera. Macigno da caffè. Riuscitazione attraverso tessuti con aspersioni di tutti gli orrori ancestrali. Soprano, contralto, tenore primo e tenore secondo. Oh.

Il tenore primo prende il microfono

del soprano e avvicinatosi al triangolo canterà masticando le parole come gli esperti in lirica:

Pandela pandelos
pedicare pedicone pedicamento
pedocornai mai
Il sole cadde nel lago
bécosi riapose la metropolitana
che non era un neologismo frontale
orlà orlà la ragazza
pandela pandelos
non c'entrava davvero
era soltanto un simile ragazza
con violetta di plastica
orlà la ragazza orlà la ragazza

Pizzicature morbide di violini. Triangolo esasperato ten. Contralto e un al tra microfono

Senza e significazioni
significontologizzato
eguali strutture doppie al quadrato
o riaccese erotici
Herr Gott comasità
Herr senza Gott e Gott senza Herr
la nevralgia peducolare

Il canto viene interrotto da due urli di pernacoli fuori campo, seguiti da un rumore sordo di transenne svenucolate. Tenore secondo, senza scomporsi, fu un canno di testa al flauto

Questi giusto più
saxato

rilievo drammaticale

Battute affrettate, movimento delle tre seggiole vuote. Il regista bruno si asciuga la fronte. Il regista bianco lo imita. Sfondo azzurrino con rigonfiamenti di vesichole opaline. Gemiti ormonali. Organum (non indicato il tipo). Pausa.

Il direttore d'orchestra appoggia la bacchetta sul leggio. Rumore di bacchetta appoggiata. Fa parte di tutto un nuo-

lo sfuso e sugli indizi
rurali politico-giuridici
che non vede a darsi.
Ci può sembrare ancorato a discussioni particolari, prestatamente settoriali (politico-giuridico-statali), ma la sua mano si allunga nel tessuto stesso della società facendoci vivere all'interno pagine che possiedono definire sconvolgenti, di lucidità drammatica. E' un skeno hudo, pieno di incognite per uomini già in qualche modo semiautomaticizzati. Lo scopo del libro non è quello di entrare con violenza nella disputa, con frasi polemiche e asticose. E' il momento della riflessione e della critica articolata che mette in luce. Specieamente nel secondo saggio («Finalità nella democrazia e democratizzazione dell'Università»), Habermas sembra avvisarci a qualche rappresentanza del nostro Movimento studentesco: è l'invito all'allargamento della comprensione, anche insieme a non chiudere le altre parcellizzazioni le idee acquedotti, ma rinnovarle e allargarle all'interno di una Università politicizzata nella società e aperta infine alle società che si politicizza.

Mi sembrano proposte quelle di Habermas che cercano di collocare tutte le componenti del mondo universitario. Carlo: »

condanna politica. Pare politica a separare razionalmente questi conflitti anche con la violenza (quindi non masochistica), e trovare i necessari collegamenti tra pratica e teoria, tra scienza e tecnica, tra mondo totale e mondo acculturato.

RE. 8

I. Hahermas
L'UNIVERSITÀ
DELLA GERMANIA
DE DONATO EDITORE '65
PAG. 154. L. 400

vo rito. Che deve essere rito. Il regista brondo fischia. Il regista bruno applaude. Ma sono d'accordo. È un'evidente battuta democratica.

Voce in campo, possibilmente di castato.

Tre espressi per lavoro.

Jole Tognelli



LEONARDO SCIASCIA *presenta*

LUCIO PICCOLO

e una sua poesia "La seta"

Capo d'Orlando, parlando della poesia di Lucio Piccolo, potrebbe anche trovarsi in Svezia: lo ha detto un critico. Ma le cose stanno in tutt'altro senso: che Capo d'Orlando, nuova e netta com'è, e votata al turismo balneare, potrebbe si trovarsi in Svezia (anche se è consigliabile collocarla sempre un po' più a Sud); ma senza Lucio Piccolo e senza la poesia di Lucio Piccolo. Le cui radici — dell'uomo che è, della sua poesia — sono tra Palermo e Capo d'Orlando, e anzi un poco più a monte di Capo d'Orlando, a Naso, a Ficarra, in quel nido ghibellino dei Lancie che più volte accolse Manfredi e dove più tardi i Piccolo avrebbero accontentamente comandato senza impacciarsi nella feudalità. E tra tutte le grandi famiglie cui i Piccolo si sarebbero imparentate nel corso dei secoli, quella dei Lancie particolarmente amica alla fantasia di Lucio Piccolo: per quel « vesti di Soave » che s'incarna in Bianca Lancie e da cui appunto nacque Manfredi, per la fedeltà della famiglia agli Svevi. In oltre il Vespro, quando legittimamente, per aver sposato la figlia di Manfredi, Pietro d'Aragona raccolse l'eredità del Regno di Sicilia.

Tre fratelli furono gli ultimi Lancie. Uno era vescovo, « Purtroppo », dice Lucio Piccolo, « l'unico ad aver figli era il vescovo », lo dice senza malizia, senza dare al fatto altro peso che quello di

Rovinato
dalle cariche
pubbliche

Spiritista, fotografo,
caricaturista, sceno-
grafo in nella piccola
littoria televisiva che
è andata a Milano, gui-
data da Aldo Fendi,
qualcuno non aveva

mai sentire parlare di Luigi Capuano, sarebbe potuto pensare che lo scrittore siciliano si occupasse di altro: o tutt'al più che lo scrittore più famoso un bobby, di Alfico — dove Capuano nacque un anno prima di Varga, nel 1878 — vive Corrado di Iliari che da anni va indagando sull'autore di *Giacinta* e su tutto sulla vita, anno per anno, giorno dopo giorno, del suo illustre concittadino più virtuoso amico di Alfico. A cinquecento anni dalla morte di don Luigi si continua a frugare nell'attacco del « fotografo » e delle improntature del terzino che pur avendo in pugno il condiglio comunale, non prese mai una decisione avventata. Del resto la carica di sindaco lo richiese fino all'ultimo: negli ultimi anni fu incaricato a insegnare, ebbe cattedra a Roma e a Catania, per sbarcare il lunario, ma non rimase mai più a preggiare il bilancio in affare.

una specie di incidente giuridico in cui i Lanci di Brolo erano andati infine ad inciampare, ma in verità non si riesce mai a distinguere bene, nella conversazione di Piccolo, la matita dal sander.

I Lanci, le cui origini attraverso Bianca e i Fleggi che cinque secoli dopo, con l'autore della *Scienza della legislazione*, si fondono a tutto della ragione, sono i miti genealogici di Lucio Piccolo. Entrambi provengono dalla linea femminile, che i Piccolo erano intesi a praticare in silenzio, e pare non si considerassero dei privilegi feudali e del prestigio, ma di una potenza, che approssimativamente potremmo definire di livello borghese, corrisposta e mantenuta attraverso cariche pubbliche. Un titolo — baroni di Calcinella — di cui, dice il De Spunzio, nella *Storia dei feudi*, nulla risulta dai registri ufficiali (ma forse si sbaglia); però il loro blasone (« un guerriero armato, l'elmo chiuso, impugnante nella destra una spada, e tenente nel braccio sinistro lo scudo, sinistrato nel capo da una stella ») è un po' dovunque tra Kato e Ficarra. « Possiamo soltanto dire », continua il De Spunzio, « che Francesco Piccolo fu giurato di Nasso nel 1764 ». Era la posizione del Piccolo, comunque al di fuori della feudalità. Di tanta scortezza, Lucio Piccolo oggi un po' si dispiace: ma con distacco, come se in un tempo ancora più recente di quello di Bianca Lanci, di re Manfredi. I richiami della linea femminile sono più forti, e per spiegarli non c'è bisogno della psicoanalisi, basta la poesia. E non dico quella che Piccolo scrive (sulla quale magari si potrebbe esercitare la psicoanalisi, ma cautamente); piuttosto quella che è nel passato, nella storia, nei monumenti, nelle testimonianze.

La linea femminile è quella che collega Lucio Piccolo a Palermo, cioè al luogo peculiare della sua poesia, la ma-

dre di Piccolo era una Filangeri di Cutò, sorella della madre di Lampedusa. E la poesia di Piccolo è « palermitana » nel senso stesso per cui è « palermitano » *Il Gattopardo*. Ed è curioso come nessuno abbia mai notato come nei *Canti barocchi*, pubblicati quasi clandestinamente, in poche decine di copie, dalla tipografia Progresso di Sant'Agata Militello nel 1954 e da Mondadori due anni dopo, ci fosse già *Il Gattopardo*, quel « mondo singolare siciliano, anzi più precisamente palermitano, che si trova adesso sulla soglia della propria scomparsa senza avere avuto la ventura di essere fermato da un'ossessione d'arte », come diceva Piccolo nella lettera a Montale, inviandogli i *Canti barocchi*. E continuava: « E cioè, s'intende, non per una programmatica scelta d'un soggetto, ma per una inferiore, insistente esigenza di espressione lirica. Intendo parlare di quel mondo di chiese barocche, di vecchi conventi, di anime adeguate a questi luoghi, qui trascorse senza lasciar traccia. Ho tentato non quasi di rievocarne ma di dar di esso un'interpretazione su ricordi d'infanzia ». Un mondo che veramente, prima di Piccolo, non aveva trovato espressione d'arte, anche se puntualmente, ossessivamente persino, ne aveva registrato un mezzo secolo di vita (la seconda metà del XVIII) il marchese

Cecco sceglie
le sue donne

Gino Rossa è il fondatore del *Fanismo*, della nuova poesia rinnovata anche come « biotopia culturale ». Il Rossa dirige una rivista trimesstre, *Biologia culturale*, sulla quale spara a zero su tutti e tutti e in questa rivista pubblica le sue schede biologiche che prendono il posto della tradizionale critica estetica. Schede biologiche ha dedicato a Manzoni, Fogazzaro, D'Annunzio, Pascoli e naturalmente Verga. Una tavola rotonda sul *Fanismo* si è svolta a Catania, nella sede della Società Storica. Vi hanno partecipato parecchi professori preoccupati di chiarire « le differenze sostanziali tra le posizioni della psicanalisi e quelle della biologia culturale ». Un insegnante di Catanzaro ha avanzato « qualche rivendicazione della libertà della scienza » che la nuova dottrina del *Fanismo* sembrerebbe sottomettere. In ogni modo al *Fanismo* è stato riconosciuto un aspetto costruttivo non diaphano, però,



Leonardo Sciascia e Elio Piccolo

da una distruzione. Gino Rossa ha risposto a tutti chiamando in causa il famoso Gesù che «per se sceglieva le donne giovani e leggiadre e lasciava altri le vecchie e lode». A differenza di Cocco ha detto il fondatore del famismo, la biologia culturale «si deve tenere le unte e le altre».

Tolstoj saccheggiato

Da una statistica è risultato che Tolstoj è lo scrittore più saccheggiato dal cinema. Infatti, si cominciò nel 1910, quando in Germania tradussero per lo schermo Anu

di Villabianca. Ma i cuori del Villabianca erano molto al di qua della poesia: e scatenò quel mondo attraverso testamento, capitoli nuziali, diramazioni, tritacchi, regali e canoni, in una lingua che oggi sembra di comunicazione di fondo giuridica, ma in cui tuttavia si insinua un senso di disgregazione e oscuramento di rifletto. — ma a libro chiuso nella memoria del lettore — un che di d'oro e di folle.

Dico a Piccolo di questo mio giudizio che il mondo dei Canti barocchi era già quel che del Gattopardo e che, lasciando da parte la questione della priorità (che pare è incostante), la rappresentazione che ne dà Lampedusa ha un margine, per così dire, di traslato storico che provoca alle citazioni e al fastidio. Piccolo comparte che può esser vero. «Lampedusa, romanzando, si volse alle storie del personaggio e dei ambienti sociali per un irregolarmente di distacco e peraltro stile antistoricistico, si invece senza alcuna prevenzione, ascolta e trascrive in poete, e perciò, in fondo, senza più semplicismo. Ma debbo dire che la mia storia a Montale ha scritto, con una preghiera, da Lampedusa, riflettendo naturalmente il mondo dei Canti barocchi...». La rivelazione è sorprendente, ma pensando bene la cosa non poteva essere andata che così. Piccolo non avrebbe mai scritto una lettera che offese il mondo della sua poesia, e Lampedusa doveva essere la sua coscienza critica (e un po' anche, forse, inibitrice). «Del resto, è facile notare che nella lettera c'è qualcosa di generico, di conversazione, di fatto e della posta. Lo nota anche Montale, Volendo che il lettore restasse un po' perplesso». Ma io credo che quel tanto di convenzionale e di generico di cui parla Piccolo e che giustamente a Montale fece temere che nel libretto ci fosse «una poesia puramente descrittiva», veniva dal fatto che Lampedusa parlava

di un romanzo, il proprio che stava scrivendo o pensava di scrivere: cioè di una rappresentazione più « generica », più « convenzionale », più volgare in un certo senso e sicuramente più descrittiva, quale è appunto il romanzo rispetto alla lirica.

E parlando di Lampedusa e del **Gattopardo**, si ha l'impressione che Piccolo consideri appunto « volgare » un romanzo, e il successo conseguito attraverso un romanzo: e che se Lampedusa fosse vivo, su questo punto si sarebbero continuamente scontrati in quelle affettate e affettate schermaglie che deliosamente caratterizzavano, a quanto pare, il loro lungo sodalizio. Ma è soltanto una impressione. Del zingaro Piccolo parla con affetto, e del **Gattopardo** con molta cautela e rispetto: lo non gli ho mai domandato un giudizio diretto; so però che quello che Dominique Fernandez e io abbiamo scritto sul libro di Lampedusa lui non ritiene sia una « interpretazione abusiva ». (con questa espressione, in un programma delle università francesi, sono stati indicati il saggio di Alicata e il mio). E a proposito del **Viceré** di De Robertis, recentemente Piccolo mi scriveva: « L'ho sempre trovato un libro interessantissimo. Vi riconoscevo molto. Certo è assai meno costruito del **Gattopardo**, ma più immediato e fecondo di possibilità; più vicino alle esigenze di oggi ».

Inevitabilmente parlando del **Gattopardo**, si viene al « gran rifiuto » di Vittorini: « In fatto di gusti letterari e conseguenti guizzi », dice Piccolo, « sono disposto a comprendere, se non ad accettare, tutto. Comprendo quindi — o meglio, potrei comprendere — come a Vittorini non fosse piaciuto il **Gattopardo**. Quel che non comprendo è quindi non giustifico è come, a nome di una vastissima casa editrice, gli sia stata chiusa la porta in faccia. Dovrebbe saltare agli occhi di tutti come questo fatto abbia avuto un carattere settario, intel-

lettuale: da allora ben tredici volte l'Anno è apparso in libro (nel 1957 anche in Italia). Per **Risurrezione** si cominciò in Francia nel 1909 e da allora sedici volte è passato dalla pagina allo schermo. **Guerra e pace** nel 1915 in Russia, nel 1947 in Giappone; nel 1956 in riproduzione italo-americana e nel 55-57 in U.R.S.S. di nuovo. Tredici volte è passato sullo schermo il cadavere vivente: sei volte la **Scorta** a Krasnojarsk, tre volte il **Comandante** e due **Padre Sergio**.

Investigatore dell'FBI

L'unico sopravvissuto dei quattro fratelli Faulkner, Murray, è stato per oltre trenta anni alla dipendenza dell'FBI. Ora ha scritto un volume di ricordi in cui si parla molto di William. Il libro è intitolato *The Faulkners at Mississippi*.

Gerli in 25 volumi.

In occasione del centenario della nascita di Massimo Gerli i testi suoi hanno affinità stilistiche nuove versioni delle commedie dallo scrittore. L'isolazione più importante però riguarda l'opera stessa di Gerli, mai pubblicata prima, che consiste di ventinove volumi.

Ro-Ru-Ra

La più popolare collana di libri tascabili della Germania Federale, *Rowohlts*, ha sin qui perso la struttura di come milioni di copie. I romanzi (la collana è mista) dei titoli, hanno raggiunto la tiratura complessiva di ottanta milioni. Tra gli autori preferiti si annoverano Pearl S. Buck, Hans Fallada e Graham Greene.

letterario ed infine snobistico, d'uno snobismo se si vuole caposolto, ma ampio, l'impediva era snob. Molte volte ne esageravamo; ma cercava, credo, di nascondere, volutamente esagerando certe volte, certi altri negando. Ma era snob anche Vittorio. L'amicizia nel suo aristocraticismo un po' sdegnoso, Vittorio nel suo snobismo antiscabistico, erano sullo stesso piano. Ma subito egualisse: «Questo, l'altro canto, non toglie valore all'opera dell'uno, come all'opera dell'altro».

Io so sempre pensato che il rifiuto di Vittorio fosse venuto dalle sue viscere stilistiche, per così dire: dall'irritazione del stilismo che conosce la responsabilità storica della classe aristocratica dell'isola, ed ecco che si trova di fronte a un libro che offre una specie di affascinante e ibrida esistenza per quella classe, e lo respinge. Ma il punto di vista di Piccolo, bisogna convenirne, è piuttosto acuto. Dal resto tutta quella che Piccolo dice è di un'acutezza che sempre, sia ciò venga a verità semplice sia che attinga al paradossale, sorprende e incute. È vero che certamente conosce l'arte del converso, i giudizi, gli aneddoti, i calembours, gli apigrammi, la citazione scorrevole nella sua conversazione con Rinaldo e incantevole fluidità. E viene da rimpiangere che una così ricca vena, una così preziosa messe di esperienze e di ricordi non confluisce in libri assai più quanto quelli del marchese di Villabianca e tanto più luminosi. Mezzo secolo di vita palermitana vive nella memoria di Piccolo attraverso ricordi e figure sottilmente veleggiati e tracciati, quasi portati a un grado di depurazione da cui sorge la disponibilità all'accelerazione lirica, al canto, le nel croscio del canto, a sua volta, un preciso gioco di scelte e di rifiuti, una difficile combinazione di eventi di toni di effetti, sicché lo studio più serio che si può fare sulla poesia di Piccolo è quello

di tendere di estrarne una « filosofia della composizione ». Conversando con Piccolo (o meglio ascoltandolo) facilmente si cede a quella che Francesco Orlando, nel suo bellissimo *Ricordo di Lampedusa*, chiama « illusione d'una immemorialità atavica » nel rapporto tra l'aristocrazia e la cultura, e anzi addirittura la suggestione, aggiungerei, di uno stile immemorialmente cristallizzato.

« E' a quel tempo », scrive Orlando, « io finì col soccombere all'illusione in pieno, fantasticando dietro quei due patrizi unici a Palermo tutta una classe di loro simili corti come loro: per aver divorato a sette anni Molière al posto di Topolino e *La tempesta* al posto delle favole per bambini ». L'altro peccato di cui parla Orlando è appunto Piccolo: e non so a che età abbia letto Molière e Racine, Voltaire, von Arnim e Teilhard de Chardin: ma l'illusione di un patrimonio culturale e di uno stile immemorialmente posseduti, e per privilegio di classe, è fortissima (anche per quanto riguarda Teilhard de Chardin o Joyce o Carlo Emilio Gadda). E si tratta senz'altro di una illusione, che la cultura e lo stile sono sempre conquista individuali; ma è certamente una peculiarità di classe quella di dare una simile illusione. Non è mai esistita in Sicilia una classe aristocratica di cui Piccolo si può dire samples sopravvivuto, ma è esistita una classe in grado di produrre, nell'immediato o remoto passato, una personalità « fuori dal comune » come quella di Piccolo o di Lampedusa. E bisogna anche dire che quel che concorre a dare il senso della « immemorialità » o in definitiva una precisa « memorialità » il settecento assimilato, vagheggiato, rimpiastrato in quell'ideale dell'armonia o della dolcezza di vivere per sempre perduto « dopo la rivoluzione ».

Piccolo sembra non sapere niente, o niente voglia sapere, dell'autonomia siciliana e dei problemi che la travagliano

Non ho messaggi da lasciarvi

Vent'anni fa videro assassinato Gandhi, l'eroe della non violenza. Quest'anno vede anche il centenario della nascita del Mahatma e a Roma si sta costituendo un comitato per ricordarlo: per ricordare colui che prima di morire disse ai suoi discepoli: « Non ho messaggi da lasciarvi: la mia vita deve essere il mio messaggio ». E' uscito un libro, Gandhi incarna i cristiani, in cui l'autore Camille Dreyer afferma che « il messaggio spirituale di Gandhi è forse nella storia del mondo il primo che eserciti influenza su uomini di altre religioni e ottenga risultati tangibili sul piano sociale » e che « l'anima indomabile di Gandhi continua a guidarci » nonostante tutto. Para che il comitato italiano che perennemente che discussano farne parte sono state già interpellate i proclamerà una « giornata gandhiana ».

Il grande romanzo di von Rezzori

«Non contigiamo di vivere in nessun altro paese all'infuori dell'Italia» dice Gregor von Rezzori. «Del resto la mia famiglia è di origine italiana, io ho sposato una italiana e la maggior parte dei miei amici sono italiani». Gli abbiamo chiesto a che cosa sta lavorando attualmente. «Ad un grande romanzo», ha risposto «che forse non riuscirà mai a finire».

«ci saranno cose buone e cose non buone», dice genericamente, con una punta di fastidio. E della mafia? — «Posso parlare al solito, da poeta e non da sociologo. Ho lavorato anzi per qualche tempo intero alle impressioni lontane, di quest'ero ragazzo, di certe cose e di certi fatti che si possono dire mafiosi; Leda come Plumeria, Ex voto per le anime in fuoco...».

E bello concepire la Sicilia così, per miti, per enigmi, per presenze evocate, per allusioni, per atmosfere sognate. Ne dico, per contrasto alla mia più greve conoscenza della Sicilia, attanagliata. E son è poi vero che non sappia niente dell'altra Sicilia: la sua cultura storica è profonda, la sua informazione «riordionalista» più accurata di quanto voglia far credere; solo che non vuole giudicare gli «scolastici», ne contrappone loro i «gallipardi». Quasi una satira non fatta personale: che è segno non di indifferenza e di disprezzo, ma di onestà di bronzo. Il suo dichiararsi poeta si fronte alla politica, di fronte alla mafia, di fronte a tutto ciò che travolge la vita umana associata, in fondo è l'atteggiamento più storicamente cosciente, più storicamente esatto, di un uomo di qualità sopravvissuto alla sua epoca. Non sette secoli, ma affettuosamente, racconta infatti di quel suo zio socialista che (un modo come un altro poi rovinare un patrimonio) ebbe parte nel movimento dei Fasci Siciliani e si baciò i suoi giorni di carcere («la sua cella all'Ucciandone era diventata un salotto, ci sedevano anche le signore», dice Piccolo); Alessandro Tassia di Cutò che è poi il Lando Laureano de I vecchi e i giovani di Pirandello, i comizi della zia, i giudizi delle nonne, l'ecismo: cose che segnano il tempo della memoria, che arricchiscono quasi di un che di esotico o di capriccioso il lessico familiare.

Lucio Piccolo

LA SETA

Fatica nostrana nei giorni involati
la seta, le veglie all'interno
tepore, le foglie del gelso brucato
dalle torpenti farfalle ai cannicci.
Sospesa alla trave la falce
d'incanto, il crescente,
e l'aria grave di fiati rurali,
d'attesa — poi girano i fusi, le spole, la grana...
ma se la prendi con mano
che un poco trema
e la spieghi e la stendi
è una fontana nel vento e nel sole.

James Joyce Quarterly

EDITOR: Paul Thomas P. Slater, University of Tulsa, Tulsa, Oklahoma 74106 U.S.A.

EUROPEAN EDITOR: Fritz Schiøtz, R103 Universitätsstrasse, Switzerland

EUROPEAN DISTRIBUTORS: Euphros LNT, Via San Giuseppe 1, Trieste, Italy

EUROPEAN SUBSCRIPTION RATES: 1 year (4 issues) \$ 12 U.S. \$ 15 Can/ Mex. £ 3.00 the United Kingdom £ 1.50, £ sterling 800 lire

Payments may be made by International Money Order or International C.C.P. No. 11.7178 or bank check to Euphros LNT, Trieste

Back issues: Prices available on request from Euphros LNT

N.B. - A forthcoming issue will be dedicated to the First International James Joyce Symposium to be held in Dublin, Ireland on 15 and 16 June, 1967

IL NUOVO LIBRO DI ROSSANA OMBRES

"Qualunque nel più qualunque dei giorni"

di *Angelo Maria Ripellino*

C'è un verso di Mariva Costanza che dice « Tutti i poeti sono ebrei », un verso che Paul Celan, nel suo recente libro *Die Niemandsrose*, ha messo come epigrafe: il poeta resterà sempre, comunque ed il si attinge, una specie di folle dell'Ecclesiaste o dei Proverbi, quello che in idishach è « il piccolo uomo », colui che segue il vento, colui che non raccoglie nulla.

C'è qualcosa nel nuovo libro di Rossana Ombres che soprattutto ci piace: è la fusione della vita quotidiana, ciò che vien ostinato dalla poetessa « qualunque nel più qualunque dei giorni ». Cioè, il senso di quotidiano che è « ci speto », triviale, scurda, disperatamente sconosciuto, in questo mondo demente per troppa banalità, distorto, tumido, sebbene irripetibile. Questa è una delle costanti, dei motivi dominanti de « L'ipotesi di Agar »: il mondo come giardino pieno di orpelli, pieno di colori, il mondo tumido, e quindi sgradevole. Per tutta la pagina passa una nausea del fumale, appesantita da una sorta di ossessione del sesso come motore di questa realtà. E il tema che corre il libro, attraverso una sequela di rimandi simbolici e una catena di immagini che chiameremo senz'altro ginecologiche. Ci sono tanti ricorsi ginecologici, da degradare la poe-

Né giullare
né butociale

Belgacom, ovvero dal
confine tra il politico
e l'artistico. Cosa è il
politico e cosa l'ar-
tista?

Possono convivere in
una stessa città o de-
vono comunque for-

sia metaforica di un John Donne, di una poesia del '600; è un continuo linguaggio fatale (persino «l'angelo barocco» è una «lavanda incinta»). C'è una sorta di paterismo che ricorda i surrealisti e i loro oggetti inquietanti, e poi ancora una mistura di sessualità e storia sacra, che anch'essa risale ai surrealisti: basterebbe pensare a Michel Leiris, dove il rapporto fra le immagini della storia sacra e la sessualità sono costanti, per esempio ne «L'âge d'homme». E il tema di Agar, Abramo e Sara, del vecchio che la sterile moglie spinge ad andare dalla schiava egizia per poi diventarne geloso, è il tema fondamentale che unisce appunto le immagini della storia sacra con questo senso di sessualità invadente.

C'è, nella *Ombra*, una nausea del corpo che s'inserisce in questa generale ripugnanza per la quotidianità banale e che viene presentata come per scomposizioni, a pezzi staccati e come sospesi: «labbra pelose, madide», «bocca dello stomaco debordante», «labbra di hambaglia», «denti asciutti», «acquila sbrinciate», «mammella coperta di picchi», «ammutolitura del seno», ecc.; come se il corpo fosse scomposto con un procedimento contrario a quello che aveva nel '600 l'Arcimboldo per riunire i pezzi staccati, invece la *Ombra* distacca e sospende in una specie di guazzabuglio del corpo le stesse parti somatiche. Ne risultano immagini come: «corpi dilatati anfiati cioè di deformità», che corrispondono alla tumidezza di cui parlava Aristotele. C'è una microscopia esasperante nello studio del corpo, e la sessualità è data come anatomia, come minuziosa ricerca delle parti spezzate. Lo stesso atto sessuale è una specie di immagine di pezzi disgregati del corpo, di piaceri scomposti in mille piaceri. E in questa dissanguinazione della nausea s'inserisce anche il rapporto dell'uomo e della donna come nemici, nel poemetto

guerra? Antonio Gramsci scrisse che «il letterato deve avere prospettive necessariamente meno precise e definitive che l'uomo politico, deve essere meno settario, se così si può dire, ma in modo contraddittorio. Per la parte politica ogni immagine fissata a priori è reazionaria».

L'artista, per Gramsci, deve fissare, bloccare, rappresentare l'immagine, mentre il politico la vedrebbe nel suo di venire.

L'artista infine mira al definitivo, mentre il politico al fluente. Nei loro stadi d'accordo su questa separazione e definizione delle due attività umane. Non solo l'artista tiene presente: «il movimento nel suo divenire» ma blocca questo stesso movimento. Anzi è anche il politico, o almeno dovrebbe esserlo. Per Bulgakov, almeno per l'uomo di teatro che qui ci interessa, l'artista vive continuamente indifferente dal politico, dal potere, insomma. È uno dei primi esempi storici di rivoluzione nella rivoluzione, di rivoluzione permanente. Che lo ha interpretato come una negazione vivente della rivoluzione al «sbagliato di grosso Bulgakov non è mai stato un controrivoluzionario. Non è giusto che l'artista debba accontentarsi del ruolo di

giudare del potere, come non è giusto che il politico si limiti ad essere un burocrate. Anche insieme devono lottare per la liberazione dell'uomo e per l'avvicino dell'uomo a tale. E quest'uomo integrato in tutte le sue funzioni, comprese quelle sensibili, farà sicuramente giustizia di tutti i settori. Il teatro di Bulgakov spiega la questa creazione rivoluzionaria e totale. In esso non esistono più spettatori né attori, spettatori e nodardi e traduttori e attori alleati, ma è una l'unità che negli suoi, la rivoluzione non vuole spettatori ma attori di essa. L'unico pubblico è forse il capoluogo del teatro bulgaro. Si tratta di teatro nel teatro, di momento, uno dei generi di quella metaletteratura di cui si stanno occupando dal primo numero di questa rivista. Il tema di fondo è ben chiaro e quello di tutti gli altri lavori artistici presentati per la prima volta in traduzione italiana (molte traduzioni, per la verità); il rapporto tra l'artista e il politico e le loro possibili connessioni.

r. p.

Michail Bulgakov.
Teatro.

De Donato Editore in
pagg. 333, L. 3.300.

centrale, quello de « L'ipotesi di Age », è appunto una specie di sordo asino, di contrappeso tra uomo e donna, dato con in più che mi sembra involontariamente lungo dell'Art Nouveau, dei motivi di Vallotton, di Sriedberg; questa opposizione uomo - donna, amore che è odio, questa nausea continua fa del mondo qualcosa come vice la stessa Ombra; è pizcentario, di filamento, di protoplasma; come se tutto fosse immerso in un guazzabuglio animale, in qualcosa di incrociato, di informe. E tutto quello che vien dato in ballo, in questa raccolta, tutto il substrato culturale — cioè i ritorni all'etichetta, all'etologia e alla medicina stessa, alla ginecologia, ecc. — è piegato ad esprimere appunto la ripugnanza del mondo. Ma c'è qualche cosa che salpa da questa ripugnanza, contro questa nausea di nausea costante, c'è qualcosa di più puro di più luminoso? Una serie di miti dell'infanzia, quelli che la Ginepro chiama le « Balene Bianche », « le tigre del Bengala », « gli uccellini di Gordon Pym », delle immagini bisognate, come « un vestito verde che salti come le zinghe » oppure « la nostra attenzione è un animaletto a campare » eccetera.

E il sesto stesso — personaggio centrale della raccolta —, il seme che è il genere del mondo, aspira a diventare un elemento anch'esso di favola. C'è dunque un'attesa tra disegno e fiaba: che è resa con un abitato teatrale, è articolata in forme gestuali. Una teatralità che si espone da un lato nel « testo di appoggio » per una trascrizione drammatica — che vogliono essere una sorta di chiave teatrale dei poemetti — chiave non facile perché giurista di dati culturali e quindi difficilmente penetrabile — e, dall'altro, si espone in quella parte della raccolta che si chiama « Progetto di trionfo sonora » dove tra entità cronache, il nero il bianco e il rosso, esprime come in orologi il gioco degli attori.

Questo mi sembra il punto più notevole e più nuovo del libro, dove non c'è l'attore visto dal loggione, come potrebbe essere, per esempio, in Kafka, o l'attore che si rannicchia in un angolo del palcoscenico, come potrebbe essere, mettiamo, in un Blok o in un monologo di Cechov, ma la recita vista dalla parte della scenografia, e qui è appunto la novità, negli spaccati, nei pezzi di scenografia che parlano della recita.

E siccome sono colori sonori, cioè sono squilibri nel senso del suono giallo di Kandinskij, allora gli attori sono studiati, analizzati dal punto di vista dei pezzi scenografici. Questa mi sembra una delle cose più nuove della raccolta.

Il linguaggio ha una certa ibridezza che è appunto l'ibridezza della ripugnanza. Ci sono elementi gergali, dialettali, elementi di slang, ci sono francesismi, ma soprattutto c'è quel gergo, quella tumidezza che talvolta diventa una mistela burchiellesca, che è appunto anche nel senso della nausea, quando la Ondres dice « bisacciosa sacrescenza » o « tutto angurioso » o « sonnambulismi fetali »: ecco che il linguaggio, esso stesso tende a farsi tumido, a gonfiarsi e a dare un senso di « pasticcio », che direi proprio burchiellesco.

Questo è il linguaggio dello sdegno, ma il linguaggio dello sdegno è opposto al linguaggio della favna, cioè la continua fuga in una perduta infanzia, fuga che viene espressa attraverso una serie di parole più dolci, luminose; e soprattutto attraverso una fuga di composti. Uno degli elementi che più saltano agli occhi, nel leggere questo libro, è appunto il composto. Ci sono numerosissime parole composte, ma non sempre felici, naturalmente: esse vogliono esprimere questo ritorno ad un paradiso perduto. E così troviamo « chelafiorito », « tudaliderca », « raggiolabile », « assagglapernici », « addormentacroci », « brillianco », « poliplano », « gigliodifranca », « adaro

Monachezi- Agra

Il mondo particolare di Sante Monachezi, e rivederlo sulle bellissime tavole serigrafiche del volume « Monachezi-Agra » di Emilio Villa, sotto la « Il foglio » di Macaruta, sembra assumere un aspetto nuovo. Praticamente la storia del Movimento Agra, si sviluppa e si dipana dietro le parole di Villa e le illustrazioni di Monachezi con lucidità e comprensione, tutta italiana, dei problemi di questa nostra smentita carica di anni di sofferenza, di disinganni, ma che sotto tutto, nella speranza di creare un mondo nuovo, spezza una lancia in favore di quel barlume di felicità che è insito nella nostra natura. E allora abbandonati agli psicologi tentativi di circoscriverli nel comodo gergo di una ipocrita imperante, dai muri ciechi Monachezi esplode nella verità sempiterna della flora che nella sua audacia, grazie a un colore che di per se stesso riesce a rendere la vivezza dell'in-

simulatore storica, parla con linguaggio certo intelligibile e in prestito polito. Il volume, di limitata tiratura, è stato per lo più illustrato completamente a colori e in bianco e nero, tavola dopo tavola, colore dopo colore.

L. L.

Ennio Villa
Venezia-Art
Foglio 06 Modern
in copie L. 10.010

Omaggio alla montagna

«Omaggio alla montagna» è intitolata la mostra di Vittore Frattini alla Galleria d'arte San Gerardo, organizzata dalla S.A.A.V. e dagli Enti Autonomi Regionali Valdocaresi. Pur senza rinunciare all'astrazione, il solo pittore lombardo in che in questa serie dedicata alla montagna, ritrova frammenti di figuratività che ricompongono con gusto e forse più forza che in passato. Molti le le scimmionanze ricche,

bangeli», «rasoieggianti» eccetera: dei coraposti che spesso possono suonare un po' «tattili», possono anche graffiare nella lettura, ma che vogliono rappresentare il contropeso, il contrasto con la nausea, che è l'elemento umano uno. «L'ipotesi di Agar» si colloca appunto su questa antitesi: l'antitesi della ripugnanza con la finta e con il desiderio di apparire al mondo scuribile e ibrido in cui si vive, questo mondo grondante di sessualità putrida, un ritorno a un'isola felice.

Angelo Maria Ripellino



Vittore Frattini - Contemplazione - 1988



Il diavolo dell'avvocato

La lingua della ridondanza e le "invenzioni" della cultura

Gli scoperti culturali a rovescio da Pesaro a Venezia

La Cecodovatchia, le Cuius e il sistema bipolare

Gli "charognards de la révolution" alla dogana

I PRIMI ASSALTI ALLE INFRASTRUTTURE

La Dichiarazione del Cinema a Venezia

La Costituzione Europea e la Carta Mondiale del Cinema

Le proposte della costituzione

I TA - TZU - PAO e lo scenario



Dalla sigla del cinema - A destra: Antropomorfismo che diventa il Papa e i Volcani (con il suo di Jona secondo i miti del cinema) - In alto: Simbolo in gioco da momento. Orono Gialla di Jona.

C'è ben poca
virtù
nelle azioni
di massa

« Sono pienamente d'accordo che il governo migliore è quello che governa meno — così conclude nel 1343 Henry D. Thoreau, con trattato pamphletico americano degli anni in cui gli Stati Uniti conducevano la loro sanguinosa guerra nazionale. Anche noi siamo d'accordo e non facciamo troppo ad accorgerci che i problemi dell'ottocento sono troppo diversi da quelli del l'American dilemma: così va in prigione per che si rifiuta di partire per combattere contro i vietcong. Thoreau fa una critica la sua « disobbedienza civile » rifiutandosi di pagare le tasse ad uno Stato che appoggia e lancia la piaga della schiavitù e sanguinosa guerra di conquista.

L'opposizione di Thoreau non è però un fatto di pura astin-

E l'avvocato che ha bisogno di un diavolo, ormai, il diavolo non se più che l'arsene di un avvocato, sia pure antiburlesco (ma sì, contro l'estraniazione sovversiva del diritto, ancora e troppo spesso non identificato con la forza, il potere, la ragion di stato, l'inevitabile ingratitudine di classe, ecc.). Quindi questa rubrica cambia titolo o ragione: abbiamo bisogno tutti, del resto, di un diavolo d'avvocato; oggi che la detestazione si presta contestazione e diventa il rivelatore chimico — a volte anche il detonatore — di esplosioni (di esplosioni, anche) con masse-individui e individui-masse che a loro volta, reazione a catena, toccano il punto intrinseco di ignizione, e via per la tangente della disperazione positiva, verso l'utopia, e cui non ci sarà più bisogno di accendere. L'idea è il massimo della disperazione evidentemente: cioè no, niente affatto evidentemente, se si è ancora così attaccati alla gonna della speranza!...

Verrebbe voglia di cominciare a parlare il polipo, come nella commedia di Voltaire, *Voyage de Vexurament* (« L'avviso ») rappresentata al teatro della Bastiglia a Praga prima con *Unre la Jary* e *Redondare* antieuropea, la « lingua della riddanza » inventata per l'ultima volta e cronologica: potrebbe essere l'idea d'un idio.

Ak ok utub d atoked yie umoberte... continuando con la macchina che si accende addosso.

« *Qzertyuop asdfghiklm wxyzvbn* (con le modifiche della disposizione dei tasti dovute ad altre strategie di case produttrici di dattilomacchine. *Qzertyuop* era il titolo di un bel libro del comediografo argentino Dalmiro Szanz che vince il premio « Casa de las Americas », a Casa: un sogno e consapevole di crisi linguistica come crisi globale, del parlare-scrittura impossibile senza il supporto dell'azione senza ogni parola, sotto ogni associazione verbale: solo il gesto.

fatto come equivalente, traduzione viva, messaggio ricevuto, passo e apro). Ma la scrittura resterebbe, anche nel folto di questa sua rappresentazione autoselettiva e suicida, la funzione incisa, il luogo marcato, la prova della vigliaccheria intellettuale, dell'autocompravione — con i carri disarmati del silenzio, il proprio silenzio, i propri carri servili offerti a chi invade se stesso in un altro (l'esercito sovietico che invade l'Unione Sovietica in Cecoslovacchia, per non fare esempi). E allora meglio fare i conti con il suo potere impotente, la sua servilità contestata finalmente, per rovesciarne il segno.

Che farne, dunque? Non, che fare? Ma, che farne? Come passare dal problema del fare a quello del come fare? Dal problema del fine a quello dei mezzi? Dal problema delle cose a quello delle funzioni, ecc.? La disperazione intellettuale è un segno buono, riconosciamolo, nel momento stesso in cui alle ragioni della ragione lo Stato oppone la forza bruta finalmente organizzata — e le definisce « irragioni » perché non di analoga controtorzo dotata — e con manicotti e perliche, tascapane e tascavino gonfi di lustrini, con scudi e griglie, cimanti e cimieri scatena i suoi pretoriani contro scrittori, uomini di cinema, registi, critici, studenti e giovani operai davanti alle Università o alle fabbriche, alle Mostre del cinema o alle biennali d'arte, ai teatri e alle sale da concerto, il problema anzitutto si ripropone: e adesso, che fare con la parola, la spotola, il nastro, la pellicola? Come operare la concrezione dello spirito in duri strumenti di ragione senza cedere alla tentazione del ciontrunganghio?

La esperienza parigina, berlinese, madrilena, londinese, messicana, berkeleiana, milanese, romana, posarese, veneziana hanno insegnato a disimparare le lezioni sbagliate, ma « la bella confusione » della « Cultura » (l'istanza su-

politica: il costante sabotaggio cui egli esorta i cittadini è la consegna di ciò che chiameremmo teorizzazione del « dissenso »). Non ci sembra che sia giusto per questo il bello richiamare Tocqueville o, come viene fatto nell'introduzione, Rousseau. Il problema di Thoreau non è infatti difendere la possibilità di dominio della maggioranza democratica nei confronti dell'assolutismo aristocratico, né si tratta di convincere il cittadino ad alienarsi di tutti i suoi diritti per trasferirli alla comunità, bensì della esigenza opposta. Thoreau deve infatti salvare i diritti delle minoranze, dei gruppi dissidenti che non hanno altro mezzo per opporsi al volere della maggioranza, non sempre più giusto, ma sempre felicemente più forte, che la « disubbidienza civile » ovvero il perpetuo diritto di residenza nelle patrie galere. « Che ben poco virtù nella azione di massa » per Thoreau infatti la rivoluzione è sempre un fatto individuale, non essendo altro che: « l'azione coerente al principio morale » che si porta. Esempio vivente di come la vita dell'antichista John Brown, la cui epistola, un discorso pronunciato nel 1859, viene scelta co-

me degna conclusione
del volume.

n. 1.

H. D. Thoreau
Disubbedanza civile.
De Donato Editore, '80
pp. 96 L. 400

Negritudine bianchi- tudine

Il discorso di Boggs
le già questo termine
da riconoscere non fun-
ziona per tutti è chia-
ro, di quella chiarezza
che dovrebbero avere
tutti i discorsi vera-
mente rivoluzionari.
James Boggs è un opo-
riero negro in una fa-
brica automobilistica
di Detroit, che scrive
per aprire le coscien-
ze negre e non per
spiegare così a una
classe organizzata li

peana produttrice di beni di consumo
spirituale) alimentata dagli specialisti
del servilismo dissimulato è ancora la
lingua da cui difficile estrarre il
cuore immortale dell'uomo-dipensiero
che ancora è solo un pensiero d'uomo.
Comunque si è dato inizio alla critica
concreta (nella fattografia) del rapporto
tra l'intellettuale e la società, nella de-
finizione ideologica e nella prassi profes-
sionale. Quale che sia il tipo di fastidio
che proviamo tutti di fronte all'abuso e
al disuso del termine di « contesta-
zione », il fenomeno storico è la, sulla
nostra strada quotidiana, la *tabula rasa*
che Marx esigeva ogni tanto, la verifica
totale di tutte le violate coscienze, la
mostruosa in causa aridente degli ideolo-
gati più incascerati. Davanti al proble-
ma del fare, del che e del come, si ri-
comincia a pensare: che fare con il pen-
siero? Pensarlo, e basta? Colpo nelle
forastelle dei libri e delle cornici, degli
scismi e dei leggi anni bianca smu-
cata lontana dalla fendina delle ferite da
agrie?

A Pesaro come a Parigi, a Venezia co-
me a Berlino, il braccio duro della polizia
fa colpo sulla fronte anche quando
sulla schiena gli intellettuali tradizionali
della società e quelli che si ritenevano
già, in virtù di un puro atto mentale,
intellettuali organici della classe evo-
lutive. Nella *battaglia delle infrastrutture*
culturali (contro le modestie, cioè, ai
primi scontri gli intellettuali le hanno
prese. E va bene. Mai mangiatele fu-
raro già ideologiche più funzionali. Ag-
giunta appena avevano chiesto il drit-
to-sensibile, che pareva sempre a disposi-
zione, di discutere l'organizzazione attua-
le della cultura — le strade, gli allac-
cimenti, l'uso degli edifici, il sistema
circolatorio delle informazioni, la stru-
mentazione del dialogo, il cambiamento
di posto tra direttore e diretto a puro
fatto sperimentale perché no — e la
maschera era sciolta già dalla faccia

dei funzionari della cultura di classe.

— Discutere volete? D'accordo, accomodatevi, qui e qui, vi darò io la parola, quindi anche ve la taglierò quando... Decidere volete? Anche decidere? Non vi basta discutere? Signori, voi esasperate? State contenti al qua...

Così a Venezia, alla prima « contestazione » dell'infrastruttura della cultura cinematografica veneziana, dopo la prima della Mostra del nuovo cinema a Pesaro. Registi e sceneggiatori, operatori culturali popolari, studenti e uomini di lettere-cinema avevano pensato di fare come i contadini quando « occupa-

beriano non solo della « bianchitudine ». La lotta di classe e il razzismo sono i due temi intorno a cui ruota tutto il libro.

Liberali, democratici e marxisti hanno lottato e lottano per l'integrazione negra nel mondo del lavoro bianco. Boggs lotta contro la integrazione, contro questo « concetto razzista. Potere negro si guifica sovranità negra. James Boggs ogni



Questa scena è la due che ispirano l'unico parte del libro « Underground » American « Protest, action » (Eccellenza, perché) di Gilman, Ballman, il libro è la prima parte di un progetto di cinema che doveva essere composto di due parti: la domanda « che specie di società vuoi costruire, se vuoi a distruggere la presente? » doveva essere posta a un gruppo di registi in un paese qualsiasi a dopo a un gruppo di registi in un paese isolato. La risposta della seconda parte doveva illuminare a Parigi e prima intorno 1968 (vedi anche alle pagg. 205 e 209).

caso, però, allora si può esprimere di un nostro razzismo, quello dei negri nei riguardi dei bianchi, che se può essere auspicabile e razionalizzato come « vendetta », non è però diverso dal razzismo bianchi. Voglio dire che la paranoia, quella particolare di Le Roi Jones, per esempio, quando vuole manifestare tutti i bianchi, mi sembra plagiata da altre paranoie. Ma parlare negro significa autocoscienza, crescita autonoma dai vari poteri bianchi, e qui Boggs è d'accordo, non può per la contraddizione che nel momento nasce, con materiali troppo simili a questi ultimi.

Boggs, d'altra parte, ripete l'esistenza dell'esistenza dei negri con quella parte dei bianchi che sta rivoluzionaria (Victims: Elia Cukin) condannando invece il processo di imbianchimento della classe operaia, osservando che lavoro a rendere questa almeno sempre più difficile.

Di bianchi deve lottare concretamente per togliere il potere in mano alla sua razza e non naturali la coscienza a poco con valori individuali. Soltanto quando il bianco rivoluzionario avrà in parte distrutto il potere bianco, potrà incontrarsi con il negro che avrà lottato per lo stesso

vano simbolicamente « la terra dei latifondi e la lavorazione » a rovescio » per manifestare, rendere manifesta a tutti la loro volontà di riformare quella terra, dividerla secondo la giustizia economica più produttiva dell'epoca, coltivarla a futuro. E avevano rivendicato l'occupazione simbolica di lavoro delle infrastrutture della biennale, il diritto di discutere per decidere, dentro l'infrastruttura, la destinazione migliore della stessa. Sciopero culturale alla rovescia, era stato anche definito: gli intellettuali avevano trovato che forse, il fenomeno in cui appartenevano era analogo, mistato le storiche natiade, e quello della sindacalizzazione rivoluzionaria operaia, e adesso stavano lottando, come i proletari anch'essi proletarizzati — senza cioè mezzi di produzione — per esplorare il territorio dell'azione possibile per « vedere » se...

E adesso hanno visto che, come la lotta sindacale, come l'azione categoriale o corporativa, le occupazioni simboliche di lavoro alla rovescia non bastano: ci vuol altro. Neppure fabbricare buoni film basta più. Neppure film rivelazionari (che sarebbe meglio definire film asperanti ad essere dalla parte della rivoluzione, ad essere per essere rivoluzionari) perché basta proiettarli dentro un palazzo del Cinema assediato-proteggere da Deviatori e Celeri di Polizia e da rangoli di tappisti co-ordinati perché le stesse rabbiose sequenze delle lotte popolari antipoliziesche al Quartiere latino si trasformino in puro spettacolo consumabile a morte viviva, falsificata e falsificata coscienza, complicità effettiva, collusione e corrotta con il nemico.

E allora si ripensa tutto. Si ripensano strategie e tattiche, si si contesta finalmente. Si arriva al punto.

E è capo.

Solo stati finora gli intellettuali della classe dominante. Anche quando la contestavano nei nostri prodotti, nella nostra « casa d'arte » (come la chiama-

va a modestia Walter Benjamin), nelle migliori e nelle ottime. La « cinica strumentalizzazione » pasoliniana (teorizzata come l'intelligente superamento del diaframma) delle strutture del potere a scopo contestatorio dall'interno si rivela adesso come una povera illusione, **illusione**, appunto uno stare **nel-gioco**, magari anche generosamente — o mesochisticamente. La questione invece non sta più nei contenuti delle istituzioni culturali, cioè nelle opere, ma nelle funzioni delle forme organizzative della coscienza manipolata dal sistema (capitalista). Per più di due decenni la cultura di sinistra si è battuta perché si producessero migliori film, migliori quadri, migliori libri, senza porsi il problema della distribuzione e del consumo delle « cose d'arte », della loro funzionalizzazione e neutralizzazione da parte del sistema culturale. Poi alla lotta per la riforma delle strutture della società si è unita finalmente, la lotta per la riforma delle infrastrutture, lasciando la sovrastruttura ai poteri. E il meccanismo si « rivela » le impalcature scricchiolano, le maschere della cultura si sgretolano sul volto dei funzionari: appare la grinta del poliziotto, e Luigi Chiarini, ventato tanto a lungo e falsamente a quella cultura di sinistra come « uomo di cultura e di cinema », si rivela come il vecchio fascista autore di *Razza e cinematografo*: il bolettino ipso servo più e tutto si spiega. Si può rispondere alla domanda, adesso, perché proprio opulenti che di cinema mai capì nulla e solamente servo, in età matura ben s'infonda a non in adolescenziale innocenza, il razionismo della cultura, perché proprio lui nel bel mezzo? Ma perché sì, perché la vocazione quella era, alla poliziesca arte dello spettacolo.

E torna il tema dell'invasione. Chiarini e Favaretto Ficca e gli invasi del governo a Venezia hanno **invaso** terra di cultura, diciamo così, con i

fine e insieme potranno fondare le basi di una nuova società e quindi di nuovi rapporti tra le forze sociali che la compongono. Il pensiero di Boggs mentre funziona d'incanto nella parte « negativa », altrettanto convincente la quella « positiva » delle proposte. Non pagare il medico o l'autobus sono pur sempre una piccolissima cosa da conquistare nella nuova società. Il vero comunismo ha prospettive più radicali nei confronti della proprietà pubblica e privata. Con questo comunque non voglio tacitare di rivelazioni una il Boggs delle proposte, perché sono lungi dal pensare che quel discorso « interno » sia un discorso revisionista.

Credere questo significa non essere realisti, come non è un realista riveduzionista chi crede che il solo di nuovo « interno » per il alla liberazione.

F. P.

James Boggs
Lotta di classe e razionamento
Laterza Editore, 68
pag. 178 L. 1.200

Un
meraviglioso
ragazzo
borghese

Quando uscirono le prime poesie di Floriani nel '38, trovarono un lusinghiero ammiratore in Benedetto Croce: pensiamo capire la preferenza di chi ostentatamente ignorava quasi tutta la letteratura novecentesca più salutare solo che non era ammollato della febbre decadente o del languorosi intellettualistici alla Pirandello. Floriani si presentava in veste degli anni ruganti dell'ormai giurista fiorentino, con un delicato e fragile secondo portico la cui ispirazione si compiacere di allora spontaneamente con i temi più usuali e quotidiani della sua vita di bravo ragazzo borghese, secondo una tradizione crepuscolare e prima ancora scapigliata. Così da questa ben nota costola letteraria e emergono i clamori in sé, che chiamavano costanti le Floriani si no all'ultima opera poetica e narrativa la gala fiorentina, la ma-

carri grigiati della 8 Divisione Celare, ecc. Poi hanno generosamente concesso diritto di protesta a quanti si indignavano per l'altra invasione, quella dei carri armati sovietici in Cecoslovacchia. Viva la Cecoslovacchia! D'accordo. Ma nello stesso tempo la volontà cecoslovacca di ritirare il film slovacco mandato mesi prima in visione e non terminato veniva ignorata bellamente. Questa Cecoslovacchia poi, che ci contesta questa no. Passer e Kreisky, i registi che vengono a chiedere solidarietà e boicottaggio dei film prodotti dai Paesi invasori, passino pure a chiederla. A tutti, anche a coloro che mai difesero i cineasti cecoslovacchi (e Passer anche fra questi) quando il macchinone mercantile dei trusts cinematografici tentò di inghiottirli con tutto il loro «nuovo cinema». Ci sarà a Taschent, tra breve, un colloquio internazionale sul tema *Il cinema asiatico nell'URSS?* Bene, quello si può contestare, boicottare, ecc. E subito un compiacente nucleo di critici e cineasti se ne assume l'incarico. Quelli che hanno protestato contro l'invasione della Cecoslovacchia, vediamo, chi sono? Anche dattoidi, fasciati? Gente che protesta a senso unico? L'anno scorso, quando Charrin rifiutò il film *Lola du Vietnam*, protestarono? E contro l'invasione dei carri armati americani nel Vietnam hanno protestato mai? Bene, un altro gruppo di critici e cineasti stile un altro tipo di protesta per distinguere protestatori con la coscienza a posto da protestatori con la coscienza fuori posto, la coscienza servile ignorante. Ma Charrin fa strappare la nuova protesta da tutti gli altri. Chi protesta con me, può protestare, gli altri non possono... Contro i carri armati sovietici sì, contro i carri armati americani no.

È la prova, il test se preferite, la dimostrazione diciamo.

E allora andiamo fino in fondo a queste verifiche, non fermiamoci alle prime,

Sempre per la Cecoslovacchia. Cominciamo, anzi continuiamo di qui. Nessuno potrà dirci che *Carte secrete* non si sia schierata con gli intellettuali e il popolo cecoslovacchi fin dall'inizio del « nuovo corso », fornendo la sua cassa di risonanza a uno sbocco alla pubblicazione dei testi della « contestazione » di Praga prima ancora che la speculazione editoriale si gettasse su quella torturata pagina per ricavarne ancora profitto. Ludvík Vazulík, Antonín Liehn, Karel Kopecký, Milan Jungmann e tutti gli altri amici intellettuali marxisti e rivoluzionari possono testimoniare. Anche davanti alla COMES. Perché anche della Comunità Europea degli Scrittori si tratta oggi, della sua unilaterale fretta, della sua impolitica agitazione guerrafreddante. Il *Manifesto della Comés per la Cecoslovacchia* non serve alla Cecoslovacchia, così come esso è stato elaborato e strumentalizzato. E' l'opinione di molti intellettuali cecoslovacchi. Ed è dimostrato

che va in mano per il figlio che si perde dietro la poesia e che invece vorrebbe essere dottore, lo allegro compagno dei bordelli di provincia così più pueri e più ingenui della dolce voglia di vivere del giovane poeta. La vita nel « meraviglioso giardino » è per lui facile e diretta ed è quindi naturale che la sua via poetica diventi quella più immediata, euforica, spensierata, per cui giustamente Pavalai parla di « rullano filizio, di gusto del prosciutto come estrema estenuazione del poetico ». Questo allusorio realismo, questa alme-



tata schiavitù di cui salvano il Bandito dalla morsa armata (anche se i versi di Kabra continuano a riecheggiare dietro i suoi), ma ci mettono in guardia dal prendere troppa sul serio la sua immediatezza di linguaggio, così come dubitiamo dei suoi accenti antiberghesi, a-marchiseggianti e ci accogliamo sotto il loro umile complacimento autolesionistico che, secondo l'ultimo Finelli, caratterizzerebbe la borghesia in declino. Solo che del declino Barolini non nota alcun sintomo, e continuerà a vivere del suo idillio, camonististico, e suo modo religioso, di una religione tutta pelle pelle, monda in terrore.

A. I.

Angelo Barolini
L'angelo antico
Introduzione, prefazione,
Finelli Editore, 61,
pag. 294 L. 1.740

coll'azione prodotta, dolorosamente circospetta, dalla saggia cautela del governo cecoslovacco nel maneggio degli arroventati ferri del mestiere di sopravviverci anche alla morte apparente degli ideali che si dimostrano utopici, senza fuoco ancora e cronica, senza tempo, senza.

« Non è più possibile — per ora — instaurare una collaborazione culturale con quei Paesi che hanno occupato la Cecoslovacchia »? E con quei Paesi che hanno occupato altre, sia pure più lontane e non europee, Cecoslovacchie (l'Italia stessa, per esempio, già controllata dalle truppe americane)? La Comen condiziona suo dovere occuparsi soltanto della cultura europea? O considera la cultura come planetaria? E l'azione degli intellettuali europei come un'azione che si opera, deve succedere, « confini della Piccola e della Grande Europa? L'ideologia dei carri armati purtroppo è l'ideologia di tutti gli Stati, soprattutto in questo sistema bipolare in cui siamo costretti a malvivere, e non si può non vedere il nodo degli interessi socioeconomici-politici che ci stringe, nell'Alta atlantica « invasione » dalla cultura dei carri armati e della logica dei blocchi.

Non protestare per l'invasione, allora? Anche affatto. Bisogna protestare e agire. Bisogna sempre agire. Bisognava agire, con energia anche prima. Anche quando, non solo la Unione Sovietica, si violavano certi diritti socialisti e democratici. Anche con maggiore energia si sarebbe dovuto agire, da parte della Comen, piuttosto che lasciar andare, lasciar assaiare, condizionando la continuazione di certi rapporti, le partecipazioni a iniziative comuni, ecc., negoziando anche la iniziativa e la solidarietà realisticamente e freddamente.

Agire dunque, sempre. Ma come? Favorendo il ritorno alla guerra fredda nel campo culturale? Discriminando fra le colpe sovietiche e quelle americane?

Privilegiando questo o quel campo? Non facendo nessuna differenza? Non risalendo alle responsabilità? Per esempio, nel caso europeo e quindi cecoslovacco, la responsabilità principale della logica dei blocchi che ha portato all'invasione, a chi risale? Non al Patto di Varsavia, ma al Patto Atlantico, questo è indiscutibile. La dissoluzione del Patto di Varsavia è legata a quella del Patto Atlantico, e non viceversa. La distruzione del tragico sistema bipolare senza visibili uscite in cui stiamo sprofondando si può dunque ottenere soltanto avendo ben chiare le responsabilità storiche o attaccando il male alla radice, non ai rami. Altrimenti, volontariamente o nolontamente, coscientemente o inconscientemente, si fa una scelta che non può essere condivisa. È tra l'invasione della Cecoslovacchia e l'invasione del Vietnam si sceglie la prima come la più grave, si dimenticano l'Egitto e Israele, il Congo e l'Angola, e l'invasione ne imperialistica dell'Africa, dell'America Latina e dell'Asia. Si dimenticano le responsabilità dell'Italia, della Spagna, del Portogallo, del Belgio, della Gran Bretagna, ecc. nelle altre quotidiane invasioni che distruggono forme di cultura meno privilegiate e meno clamorose certo ma altrettanto importanti per la resistenza della ragione.

Il fatto che le frontiere statutarie siano chiuse a certi intellettuali e scrittori europei, anzi italiani, soltanto perché marxisti o militanti in Organizzazioni di sinistra, non è una forma di invasione della nostra libertà di movimento sancita dalla Carta dei diritti dell'Uomo, nel nome delle Nazioni Unite? « L'avvocato del diavolo » non potrà entrare negli Stati Uniti finché durerà il regime bidimensionale americano: il Dipartimento di Stato glielo ha appena comunicato, dopo mesi di attese seguiti ad anni di anticamera dietro la Porta d'Oro. Certo, appena segnalato il caso, la Comex potrebbe protestare, ma non si tratta di un caso, si

L'oracolo e lo slogan

Il romanzo è sempre un progetto. Immaginato una famiglia sudamericana (Buenos Aires) che vive in un villaggio (Macondo) dove ancora non giunge la morte ad atterrare con le sue angeli inteneritrici. Un villaggio che non ha legami con l'esterno o se li ha solo abbastanza fugaci. Comparse di angeli diabolici che portano il comfort moderno, le ultime conquiste della scienza. Come si possono definire il tempo, lo spazio, di questo progetto?

Il tempo immaginato è tempo linguistico. Voglio dire che non ha nulla a che vedere con il tempo storico convenzionalmente accettato. I conflitti di sottotono sono quelli di sempre, dell'uomo. Il tempo che abbiamo chiamato linguistico si riferisce alla caratteristica accumulativa, chiusa e distesa, di una lingua continuamente progettante e progettandosi. Qualcuno ha ricordato Faulkner, i Sartre e gli Slogos della corsa di Yukna-petawepha.

Fantasma è valido precorritto come coincide. Le persone di Mucchi vivono per oracolo un oracolo che si avvicina molto al nostro slogan, alla nostra vita che a senso unico non vorrebbe più essere. Il carattere personale dello slogan è anche dell'oracolo. Le esperienze di Mucchi sono individui e collettive insieme. L'insieme prende l'intera villaggio e non solo la memoria al villaggio. Allora leggiamo gli «sperimenti» collettivi per la ricostruzione della memoria. Le esperienze tutte etichettate, nome a uso. Ma Mucchi è destinato a scomparire dopo tutti tutti e tante troppe volte da una famiglia, una di quelle che ha fondato e affuso lo stesso villaggio. Una delle figure più emblematiche di Mucchi è Aurelio Biondi il guerriero, il militare che dopo tante avventure sanguinose e pacifiche, finisce la sua vita falsificando personalità di oro.

Il romanzo però può essere letto anche come un saggio sulla morte passando attraverso i gradini dell'amore e della politica. Sarà proprio la politica infatti l'amore della morte a Mucchi. E non per questo la passione politica è quella amorosa dovranno essere condannare Gabriel Gar-

tratta di una politica. E la Cometa con si chiude la Europa, spazia anzi o vorrebbe, giustamente, del resto, nei Continenti, recentemente si occupa persino della istituzione della Comunità latinoamericana; eppure non rompe clamorosamente i rapporti con quei governi latinoamericani che riempiono le galere di scrittori rivoluzionari e guerriglieri. Le Organizzazioni degli scrittori devono far politica, è il parere del diavolo e dell'avvocato, ma devono scegliere, anche, quale politica: per una genuina politica libertaria equilibrante e falsamente imperiale, con una viziosa coscienza ideologica della sua integrità «che non guarda in faccia a nessuno» e mette tutti sullo stesso piano, perché è proprio mettendo tutti sullo stesso piano che si guarda in faccia a qualcuno e che si sceglie il nemico più vero della libertà, che poi è, per la chiarezza totale, la società imperialistica mondiale, i capitalismi nazionali e il capitale finanziario internazionale, i monopoli planetari, i governi invisibili e polinesici degli oligopoli intercontinentali, le forze cioè che stringono tuttora le energie dei popoli e delle società modificanti la loro struttura, in una dialettica stabile di potere, in una logica ferrea di eserciti e territori. Scegliere, dunque, l'invisibile? Rompere, anche? Rompere, se è necessario. Altrimenti per condannare il Patto di Varsavia si esalterà il Patto Atlantico e non si distruggeranno ambidue ma si peretteranno; e, «definitiva» per salvare Praga si annienterà Saigon. E così anche Praga.

Partire è facile, oggi, trasformarsi in charognards de la revolution. Lo sanno quei crociati francesi che, a Venezia, si prestarono («non vennero mai più restituiti») come stato maggiore della repressione chiariniana e, nonostante gli impegni presi dagli Stati Generali del Cinema Francese contro tutte le infrastrutture culturali del sistema manipolatorio, mandarono e lasciarono proiettare i loro

film mentre la polizia picchiava i loro colleghi italiani, ecc. Si offesero, quando vennero chiamati da qualcuno « avvocati della rivoluzione ». E tentarono anche di **sdoganarsi** la faccia al loro rientro in Francia dove dovranno rendere conto ai « movimenti », non solo quella studentesca, del loro gesto da **charognards** consumato in quella « fiera del bestiame » che è oggi una Mostra mercato di prodotti confermati il sistema, per usare la bella cruda definizione di Edgar **Wells**, giurato dimissionario. Accettarono, anzi riproposero essi stessi l'idea avanzata dai « contestatori » di un incontro comune italo-francese. **Pierre Kast**, **Robert Lapoujade**, **Jean Rouch**, **Nico Papatakis**, **Georges Lajouane**, **Ceyran Zavatini**, **Gianfr. Toti**, **Ugo Muccione**, **Jean Narboni**, **André Lebarthe** e altri compilarono a firmarono e fecero firmare a tutti gli uomini di cinema e di cultura presenti (tranne due soltanto, che non si riuscì a reperire) un documento comune per una azione comune.

Ma **Marques** vede il suo mondo quasi senza intervento. L'opera cresce sotto i suoi occhi senza fatica, da parte dello scrittore. Alla fine della lettura, incominciò a rivedere le stampe con gli occhi di prima tornati molto difficili, tanta è la forza di questa scrittura, tra i grandi dell'America Latina.

F. P.

Gabriel Garcia Márquez

Cent'anni di solitudine
Feltrinelli Editore, 88,
pag. 426 L. 1.000.



La marcia e l'arresto

L'ultimo libro di Norman Mailer, *La morte della notte*, può non potendo vantare alcuna illusione perfezione né formare né struttura: è pur, elevatissimo a qualunque tradizione romanzenca, facendo acqua a meglio riempiendo da tutte le parti, appare con tutti i suoi squilibri e la sua fretta, come uno dei testi più illuminati per introdurre un europeo ad un discorso sulla Nuova America americana, sulla sua società e sulla sua illusione. M. racconta, narrando di la terza persona di una marcia di profughi sul Pentagono, cui egli stesso partecipa nell'ottobre del '67, e conclude, secondo il programma, per lui efforcato, e per gli altri nel modo più di vero, delle cariche di politica ancora agli arresti, dei comiti in fermenti fino al 68, gennaio che l'ha del con alla nuova per stabilizzare d'una voglia benedizionale. Il libro è diviso in due sezioni: La storia come un romanzo e il ro-

LA CINEDICHIARAZIONE DI VENEZIA

« Un gruppo di autori, registi e critici che si sono incontrati a Venezia il 7, 8, 60, ritengono che è tempo di affrontare e superare le loro divergenze tattiche e proposte delle loro contro le strutture attuali del cinema e le istituzioni sedicenti culturali che ne sono l'espressione. Essi prendono l'iniziativa della seguente Dichiarazione:

Gli alibi culturali, rappresentati in particolare dal Festival, si sono antichizzati. I futuri incontri internazionali del cinema dovranno sottrarsi alle manomissioni degli Stati e delle strutture capitalistiche. Per conseguire questo scopo i futuri incontri internazionali, che è necessario molto presto dovranno obbedire ai seguenti principi:

Il prossimo incontro internazionale potrà accorsi senza una partecipazione attiva del pubblico popolare e delle forze come il Movimento Studentesco, che metterà in questione la società contemporanea.

È la condizione preliminare dei nuovi metodi di organizzazione di questi incontri è l'autonomia, che deve ritrovare a livello della responsabilità e della gestione. Le diverse associazioni di autori, di critici e di tecnici, e i movimenti culturali popolari sono il motore iniziale di questa trasformazione.

Gli incontri del cinema, fino ad ora, si sono limitati a registrare una certa situazione del cinema e della società. I futuri incontri internazionali saranno lo strumento permanente della promozione cinematografica, teorica e pratica, integrato in un movimento generale di trasformazione della società.

I sottoscrittori di questa Dichiarazione decidono di agire immediatamente, attraverso discussioni laterali e multilaterali per elaborare una **CARTA MONDIALE** d'un cinema liberato dagli imperativi politici e economici ».

Un documento, come si legge, fatalmente qui, data la pratica « segretezza » del testo non pubblicato dal frangente secco e preciso, mutuato forse dal « tono del maggio » parigino, oppure da quello dei contestatori veneziani del falso battito su « Cinema e politica » (« Cinema e polizia » subito ribattezzato). Eppure, certi « charognards » fecero subito di tutto per vanificarlo. Lo portarono persino a Chiari, nel folto delle contrattazioni premialistiche, quindi cercarono un pretesto qualsiasi per sfuggire a quella contraddizione violenta tra la dichiarazione in fondo ineluttabile in quei termini e il comportamento complice. Bastò che un rappresentante dell'Associazione Nazionale Autori Cinematografici legnovesi, durante la conferenza stampa, non il consenso della presidenza (composta dai francesi benetari), un documento « riservato » delle posizioni contestatorie dell'ANAC, perché subito, fra atti clamorosi di esagerazione ritrassero tutto e sparassero per la comune di Chiari, magari per il suffraggiamento che collega il Corno e il Polero al Cinema al Moro! Esclusi ed era stati tutti precipescamente ospitati, a spese della cultura italiana e con la discriminazione nei confronti delle sfilate escluse dalla comportamentazione statale alle muse di soggiorno, la geografia ignuda si aprì un'inchiesta sull'amministrazione della Mostra di Venezia e, in generale, di tutte le istituzioni culturali? L'investitura della libertà di coscienza si compie anche attraverso le descrizioni dell'ospitalità, i favori, i biglietti d'aereo, le proiezioni speciali, eccetera).

Allora niente Costituzione Europea del Cinema Libero? Niente Carta Mondiale del Cinema? La risposta non è così negativa. I fatti sono cattati e l'improvvisabilità della storia sta sempre in voga a smentirci. In un modo o nell'altro, la contestazione delle infrastrutture continuata, si svilupperà, produrrà l'attesa

meno come storia, c'è il tentativo di saldare una vicenda personale ad un evento che si sarebbe potuto rivelare come determinante nel corso della vicenda istituzionalizzata; c'è soprattutto l'analisi minuziosa, tortuosa, tortuante e nello stesso tempo con scrupoli d'oggettività (la storia collettiva per dire della quale M. si serve perfino di « documenti », cioè di cifre e di pezzi di giornali) e con termini, inaspriti, « corrotti », « sporcicati » dall'aspetto di un personaggio che nella storia americana è unico. Ma l'episodio storico non è tutto che anzi, alla fine, benché non manchino le suggestioni per le inscenare folle e gli esecutori egli si di quei paesi, la scoperta per l'Europa, per il cinema, per gli stessi personaggi come qui si rivela essere R. Lowell, Max Donald, la Cavanna, N. Chomsky, tutti compagni di M. in quella morte e perfino per l'appassione trascendente della vita politica statunitense, così diversa dalla nostra, sul suo atteggiamento di tolleranza e intolleranza, fermamenti, angustie legali, ecc., alla fine ciò che emerge con prepotenza è ancora una volta il personaggio M., con tutte le sue ossessioni, il suo vitalismo ben distinguono, la sua

vanità, il suo interesse
la pubblica, la sua co-
tale mancanza d'initia-
zioni, la sua personale
violenza e, oggi, di-
ramma, la sua ricom-
salutiva borghese di
dal parte con tanta
«innocenza americana»
la cosa per lui divien-
tano importanti ma
fanno (su cui discute,
distingue) tra fatti
interessanti e no, la
creatura che «l'adone»,
e capillari, analisti sul
l'uno della donna nel
certe circostanze eco-
liche non si può geo-
prio «classificare» bene
con questa che «dichin-
dono la mortale se-
creti dell'intelligenza
per esempio italiani.

L. S.

Norman Mailer:
La strada della notte
Mondadori Ed. L. 2.000

« grande rivelazione » della falsità di ogni
ritornello non rivoluzionario. E della
« rivelazione » alla « rivoluzione ».

Certo, sono due secoli almeno che i
generatori stanno « rivelando » a se stes-
si, generazione dopo generazione, che la
lotta sindacale non serve ad altro che a
dimostrare la propria inutilità fondamen-
tale e la necessità della rivoluzione, no-
costante tutti i successi e gli obiettivi
intermedi raggiunti (alcuni dei quali po-
tranno magari configurare anche nuove
più autonome e libere strutture di una
società trasformata: per esempio certe
forme di autogestione). E non sappiamo
quanto dovrà durare la « rivelazione »,
cioè la dimostrazione, il test inesorabile
della demitizzazione ideologica. Però è
un siccome straordinario di maturazione.
Gli intellettuali proletari e proletari-
zzandi, si risvegliano. Questo atrio celo-
scato d'epora, questa non-classe per-
petuamente vacillante tra le classi al
potere e le classi, dannate, si batte an-
che da sola (con una porta, almeno, di-
chiuso così profondamente l'esclusiva, sta-
gliando imparando rapidamente che « la
politica non è una scienza e nemmeno
arte, ma un gioco per il potere e con
il potere, un gioco che non è un diverti-
mento ma una faccenda mortalmente
seria, e che per questo nel gioco politico
la morte, il fanatismo, il calcolo si mani-
festano più spesso che non l'umorismo
o il riso », per dirlo come la dice Karel
Kosík, in uno dei gruppi di saggi politico-
filosofici che pubblichiamo in questo nu-
mero di Carta segreta. Con deliziosa san-
guinaria quinte, sono arsi nel gioco,
senza rimarsi troppo addosso, scoprendo
in primo luogo chi sono essi stessi, da
chi parte stanno e chi sta con loro, chi è
coraggioso e parole e vite nei fatti, chi
è vile intellettualmente e coraggioso nel-
l'azione e viceversa, verificando la specie
sua e assumendosi la responsabilità
della propria faccia pubblica mentre gli
schieramenti della loro coscienza si rivelano

diversi da quelli di classe, gli schermi cinematografici della cultura borghese; i diaframmi di una difficile emergente veneta rivoluzionaria. Questa la data:

**VENEZIA AGOSTO-SETTEMBRE 1968
ANNO ZERO DEL MOVIMENTO PER LA
LIBERAZIONE DEL CINEMA**

È il titolo del documento di lavoro presentato all'assemblea unificata delle assemblee del Comitato di coordinamento per il boicottaggio della XXX Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia e dei giornalisti soccidentati, e comincia con l'epigrafe:

Non è che l'inizio, naturalmente, la liberazione del cinema è a venire: l'azione continua...

Bisognerà leggerlo, poi su « Carte segrete », visto che a Venezia non è stata possibile diffonderlo nelle caselle dei giornalisti di tutto il mondo (tanto che il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici ha dovuto inventare con una risoluzione adottata da tutti i critici presenti a Venezia la gestione delle strutture informative di tutte le iniziative culturali cinematografiche) e visto che neppure la stampa lo ha riportato, non fosse altro che per la difficoltà di procurarsene il testo, nell'atmosfera poliziesca veneziana di « caccia al contestatore » e alla sua parola, detta e scritta (ma sì, la caccia riguardava anche le sale di riunione chiuse, riaperte, semichiuse, semiaperte e il diritto di parola e di conferenza stampa ecc.).

L'ondata del nuovo movimento storico che attacca alle radici le infrastrutture culturali del sistema di potere antidemocratico retto dalla classe dominante, e ha già messo in questione il regime universitario, le biennali, le triennali, le quadriennali, i premi letterari, le istituzioni teatrali, musicali, ecc. in Europa, nelle Americhe e in tutto il pianeta, ha raggiunto quest'anno Venezia, facendo « avvenire » la verità, rivelando la falsa coscienza ideologica del cinema

**Punto
e a capo**

Ci è appena giunto il quarto numero della serie sperimentale *Geiger* di Torino. Gli organizzatori-editori, i fratelli Spicola, tentano di fotografare con questi libretti gli ultimi sgoccioli di una situazione poetica e le prime luci di una situazione « nuova ».

Non si può tutta la vita restare dentro una struttura: una volta acquisita una qualche coscienza. La rivoluzione permanente non è mai adatta alla politica. Ha scritto adatta, ahimè!

Oltre l'avanguardia, dunque, registrando le esperienze più underground (ma non nel senso vitalistico americano) delle avanguardie italiane.

Il quarto volumetto è dedicato da Gregorio Scalfi con un titolo « > ciclo » che riassume da solo tutto quel che abbiamo detto sin qui.

A capo, finalmente, cominciamo un nuovo riga. Ma nello stesso titolo sta anche la ricerca dell'esperienza poetica scalfiana che

la nostra riga finisce con scrittura isolata con la vocella, magari a smarginare.

Surrealismo, maledettismo, nuova oggettività, poesia economica: il terreno entro cui sembra essersi formato Scallio.

« *Te scindiamo l'infanzia* ». L'infanzia è nelle stesse tempi lontane, senza e nerissima, la quale senza Scallio poteva scrivere il nostro signor. Forse scavalcano l'ideologia del Si e del No anche se l'ha così assieme, per una oggettività che non ha né pop. né sinistra. Dopo il *Don di Camillo* e il *Cine di non cine*, a due dopo il *decaden* fanno, positivo e negativo, il *condizion* talmente a *l'arte*?

In questo senso il potrebbe andare a capo, forse, magari ripercorrendo dell'istituzionale righe precedenti a almeno l'atmosfera. Il gusto che quelle righe avevano etico e che ormai hanno consumato.

Il *colonnello* è corre dato da cinque anni di William S. Burroughs per i quali non bisognerebbe fare un di scosse a parte.

Felice Vento?

Forse, anzi, in pieno fascismo, accorruvare insieme a Venezia la *Porto Industriale* di Porto Marghera e la *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, promossa dallo stesso aristocratico capitalista fascista, esponente della speculazione turistico-alberghiera.

Un terzo di secolo è passato e le stesse linee strategiche di sviluppo esclusivamente capitalistico permangono inalterate: da una parte l'industria monopolistica sempre più concentrata, dall'altra la Venezia storica condannata a un'eternità stilistica senza vita né prospettive.

Il movimento per la liberazione del cinema ha denudato l'istituzione culturale veneziana dalle sue maschere e Venezia è fu mostrata a tutti gli uomini di cinema (autori, critici e pubblico): perché anche gli spettatori sono, per noi, « uomini di cinema »? Lo statuto fascista, la direzione autoritaria, la subordinazione allo Stato (cioè l'assenza di ogni reale autonomia) la soggazione a interessi turistico-speculativi che non sono quelli della popolazione veneziana e, infine, la tradizione storico-mercantile, la soluzione massista del pubblico, il *broccatone* quotidianamente pubblicistico da parte, la deleghe di giudizio a pochi funzionari della cultura ufficiale, l'assurimento della circolazione al puro ambito del festival, e la logica dell'industria culturale che manipola e assorbe gli stessi film sventolandoli di ogni carica poetica e di ogni verità (perché un film contro la repressione presentato a un pubblico privilegiato e difeso dagli organi della repressione è un film attento, almeno, repressivo).

Attraverso gli incidenti quotidiani di Venezia, le aggressioni poliziesche, le violenze sbrigate con la forza, il teppismo dei volontari fascisti, le manovre dei « gruppi », i veneziani, i italiani, gli

1. 2.

Gregorio Scallio
A. 1970
Gedra Editore, 62.

uomini di cinema italiani e stranieri cominciano a capire tutti insieme:

le attuali strutture della cultura cinematografica sono contro il cinema e contro Venezia.

Il movimento di contestazione è per il cinema o per Venezia.

La salvezza dei legittimi interessi economici della popolazione non si trova nell'attuale istituzione fieristico-cinematografica, in crisi e prossima al naufragio, ma può trovarsi soltanto nella prospettiva di sviluppo indicato e rivendicata dal movimento per la liberazione del cinema dalle sue servitù, nella trasformazione della vecchia Mostra fascista in nuove istituzioni autonome come un Centro Internazionale Cinematografico Permanente di propulsione e concentrazione del nuovo cinema mondiale, una Università Popolare Cinematografica Internazionale aperta tutto l'anno, ecc. Sita

Io sono
narrato

«In un certo senso una posizione disperata sarebbe una possibilità». La posizione disperata è quella della negazione affermativa e della affermazione negativa della negazione e così via. Il tentativo, l'ipotesi di una realtà, se non della realtà totale, è il



Due scene di «La tre vie» uno degli ultimi film della cinematografia romana (4 regista 5. Ulter è uno dei più interessanti del cinema contemporaneo). Il film è una storia senza delle persecuzioni «nazionali» come le canzoni di uomo che risultano nella campagna e natura mentre insieme del superamento psicologico e subliminale di questa storia del sistema contemporaneo (e anche a pag. 221).

una tema di questi «testi» tedeschi tradotti con la solita chiarezza da Emilio Ficca. *Heissenbüttel* appartiene a quella corrente del decadentismo europeo che ha come caratteristiche principali la volontà di non dire «come mussolini» rappresentando *Sigmund Becken*. La sua è una ricerca sulla possibilità della poesia. Ogni poesia parla della poesia, dice Paolo, è in qualche modo nuda. Il grande decadentismo negativo raggiunge qui il suo apice. Difficilmente si possono immaginare ulteriori abocchi almeno nel senso di questi suoi poemi. Oltre il decadentismo negativo c'è la poesia cristiana vivendo e anticipando. Gli occhi hanno visto che cosa sono le esperienze mirabolanti europee, in *Heissenbüttel* danno spazio al vuoto, al nulla della poesia, della incanto, appunto. «Senza memoria la piombo nell'incanto totale».

La morte stessa è un esercito. Il metapoea infatti scrive da quella zona d'ombra che noi è vita e che non è ancora morte. La zona d'ombra dove si possono scrivere parole sull'esercizio di morire.

Questo poeta tedesco quarantasettenne è un esemplare esempio di poeta del linguaggio, delle strutture lin-

guae, l'immaginazione creativa degli uomini di cinema trovare e farne ed elaborare i progetti delle nuove istituzioni, autore e gestore delle legittime rappresentazioni degli autori dei critici e dell'osservatore culturale popolare che superano i confini dei ghetti culturali e non stagionalmente ma permanentemente raccolgono autori, spettatori e critici di tutto il mondo per un'azione liberatrice da ogni deformata coscienza, da estendersi in tutto il pianeta dovunque si trovi corrotte le strutture poliziesche del pensiero umano.

È finito il tempo in cui il cinema si accingeva a sfruttare del capitale finanziario o speculativo mascherato da operatore culturale. È cominciato il tempo della nuova coscienza cinematografica delle masse. Autori e spettatori ricoprono i loro occhi rubati. Si ricomincia a vedere, al di là delle tinte ideologiche, degli agitati delle mascherature.

A Venezia è suonata l'ora della verità cinematografica, che non è solo una verità cinematografica, ma una verità che è di tutta la società allo specchio degli schermi.

Siamo soltanto alla prima tappa del movimento per la liberazione del cinema. La lotta per il cinema sarà lunga, difficile, complicata forse anche confusa, minacciosa com'è ad ogni passo dei poliziotti del pensiero e degli errori a cui sono soggetti coloro che agiscono. «L'occupazione pacifica simbolica si fa lavoro» della *Venezia di Venezia* ha voluto soltanto aprire una nuova fase dell'intervento degli uomini di cinema nelle questioni che direttamente li riguardano, per risolvere al loro dovere di intellettuali democratici.

L'azione non è stata soltanto degli uomini di cinema, ma anche di giornalisti, critici, operatori culturali, studenti, come se è stata confortata dalla nascita e dalla rapida crescita di una nuova consapevolezza del problema anche fra quegli operatori economici veneziani e del

Lido che erano stati ingannati dalla falsa propaganda e dalle manovre dei gestori autoritari della Biennale.

Nonostante le incomprensioni iniziali, e persino gli scontri, e la confusione seminata da certi organi di stampa e dalle forze politiche che immobilizzano la cultura, la cosiddetta « contestazione veneziana » ha sbloccato le coscienze, ha fatto compiere importanti passi avanti a tutti coloro che in un modo o nell'altro hanno partecipato al « momento della verità » di Venezia.

L'azione continua, dal Lido e oltre il Lido, dalla Mostra per andare al di là della Mostra, dall'Italia in tutto il mondo internazionale del cinema.

Per il cinema italiano vogliamo:

- un nuovo ordinamento legislativo che capovolgere la situazione di privilegio di cui gode l'iniziativa privata, garantendo condizioni di libertà per un cinema veramente libero;

- l'autogestione da parte di autori, critici, organizzatori culturali, spettatori, organizzazioni popolari e Movimento Studentesco e il potenziamento demografico degli Enti di Stato;

- l'abolizione di ogni forma di censura e la riforma del codice penale fascista;

- il superamento dell'organizzazione funzione-festiviera della cultura cinematografica e lo sganciamento delle attività produttive italiane e straniere (americane, prima di tutte);

- la maturazione di una nuova consapevolezza dei problemi del cinema e della società fra intellettuali e lavoratori, concentrando l'attenzione non sui contenuti delle istituzioni, ma sulle funzioni, i metodi, le forme, le strutture dell'organizzazione della cultura. Non si tratta di lottare perché vengano prodotte e presentate, dalle attuali forme di produzione, opere più o meno buone, ma di agire perché cambino i rapporti di produzione

stiche. Tutti sono, in certo senso, poeti del linguaggio, tutti i poeti, ma il nostro si è scelto proprio come spazio mediativo e di ripensamento la lingua e le sue possibilità. Quello che ha costruito è un metallo prezioso tra i più convulsi. La lettura di Wittgenstein ha lasciato inalterevoli tracce nella sua poesia. Si potrebbero ritrovare nel libro in questione le influenze dei migliori poeti e narratori del nostro secolo: da Michaux a Montale alla Siva.

I testi di Heisenbüttel infatti riguardano anche i narratori. La narrazione è poesia che non è poesia e che non non lo è? « Io narro, io sono narrato. Mentre io sono narrato si narra il narrarsi ». Scelga il manifestante della poetica metaletteraria che ha anche in Italia i suoi rappresentanti (vedi certo Gabriele D'Annunzio, Pirandello, da lui fino a Landolfi e certo Moravia). A lettura finita può nascere un dubbio. A tutti Heisenbüttel più che un poeta in crisi può sembrare un poeta che scrive sulla crisi.

r. p.

Helmut Heisenbüttel
Testi 1/2/1
Einaudi Editore, 1961,
pagg. 177 L. 1.600.

La funzione del tecnico

Il dialetto del protagonista de *Il franco*, il narratore, l'ultimo romanzo di Raffaele Cerri «non è il racconto di una vita, ma il progetto di una vita, la sua funzione: una trama di strategie». La consapevolezza è la massima virtù del protagonista. E' in grado di vedersi attraverso lo specchio quale è: uno semplice pedana che volentariamente ha scelto in una fase iniziale, e poi per sempre, il ruolo del manovratore di vivamento di partito. La sua vocazione è l'unità. La scena assorbisce tutta alla nascita, in una grazia tutta controllata, tutta funzionante. Anche il democrazia ha respirato l'aria del suo tempo; se ne è incarnato; se ne è fatto, più o meno deliberatamente, porta-voce e emblema. Im-merso in un ritmo di caccia, di piccoli colpi di mano, di panti felici, di corredi in penombra, di manovre elettorali o partitiche, di alte strategie dal minimo obiettivo, egli ha accettato la sua

in cui si costruiscono le «case d'arte cinematografica».

Il movimento per la liberazione del cinema, iniziato a Venezia, continuerà in tutta Italia e nel mondo, appena terminata questa prima «battaglia per il cinema».

Kessler, «uomo d'ordine», nessun poliziotto della cultura può illudersi di aver neutralizzato le forze vive della poesia cinematografica.

A VENEZIA E' STATA GIÀ SCONFITTA IN QUEST'ANNO ZERO, LA REAZIONE CINEMATOGRAFICA

Schicchiolano le impalcature, le travi, i legamenti delle strutture impudiche della vecchia cultura privilegiata e antidemocratica. Chi non l'avverte, è già fuori dalle correnti della storia, non riesce a) a scoprire il proprio volto cancellato dallo specchio degli schermi su cui si affacciano le forme cinematografiche della nuova coscienza sociale.

Le «forme cinematografiche della coscienza sociale» cominciano dunque ad affacciarsi allo specchio degli schermi su cui si cancellano certe immagini, certi volti, i volti forse. E le forme teatrali? E quelle pittoriche? E quelle letterarie? Già la formazione increspata nelle parole, il testo è scosso dal palcoscenico sul rasoio di quelle ramblas. La pittura dei vecchi supporti si è arrampicata sui muri invadendo lo spazio intorno a noi, sopra e sotto, la scultura si è fatta albertina, esigua, chiusa, stradale. La letteratura abbandona i libri e scrive le sue frasi in natura. Le poesie si fa parola d'ordine, slogan di battaglia di strada, i manifesti della guerriglia urbana di massa (non più guerreggie, dunque) sono sculture-pittura-poesia, e anche musica a volte o canto, o quando vengono musicati e cantati i testi stralci, in concerti veloci per voce libera, megafono e bastone da cranio scosso... I TA-TSU PAO, i manifesti cinesi a grossi caratteri della «rivoluzione culturale», hanno fatto scuola anche presso

chi non condivide « il cinesismo » ma trova che « la cinesezza » o il « momento cinese » universale, trasformati nei moduli liberi delle « vie nazionali al socialismo » è un'altra cosa, e funzionano come firme d'azione. Le parole « svevengono » appaiono come personaggi. Non ci sono più autori, solo personaggi tutti noi lo stiamo diventando, lo vogliamo e no, ma che recitiamo coscientemente la nostra parte di uomo specie-autocontestante: sia che fingiamo di non agire e allora siamo agiti, impersonaggi fantasmatici, morti-che-afferrano-il-vero (le mort saisit le vii, dicono i francesi). Ma siamo già al di là del *Sensual Laboratory* di Mark Boyle, la sua lanterna magica in cui secretini, corporali (saliva, sudore, sangue) mescolate a coloranti e a prodotti chimici, riscaldati da lampade e ingranditi da lenti giganti, ribollono davanti al guardante, mentre rumori fisiologici amplificati (respiri, rantoli, ansimi, battiti cardiaci, ecc.) passano sul magnetofono. A Reggio Emilia, dopo la irraccolta proposta di Marc'O, Guerra e consimili, un grande happening di massa e « spettacolo teatrale all'aperto » (le porte del teatro si sarebbero dovute aprire, al solito, ma il pubblico accolto all'ingresso avrebbe dovuto trovarsi di fronte un plotone di soldati — americani? — con la baionetta in canna che lo avrebbe spinto verso la piazza, strade anguste, ecc.) si prepara un Alleifestival di culture vivante. Con la partecipazione, come spettatori o spettatori, di operai, contadini, studenti, passanti, ecc. Come nelle hae di Parigi occupate, i giovani operai saliti sulla torre quindici trovavano pittori che gli ritraevano in nudo il cane ad arte e gli insegnavano a difendere i colori sui fogli da manifesti (con risultati sconcertanti). Qui a Reggio la pittura e la letteratura marale scandano visivamente l'avvenimento degli avvenimenti, la fotografia, la proposta anticulturistica e antierudizionista (masticatele pure e ma-

stimate, il grigore, E. va liberandosi delle scorte, di tutte le marce contenute dai peccati e dalla virtù, per assumere l'ubito del talco la cui coscienza è inutile che smanti perché, comunque, il suo sacrificio è concesso nell'assumere il limitato ruolo di tecnico, di specializzato in ammutolizzazione del le maree di scrupolo su argine delle passioni estremistiche.

Proprio come cartello, ma cartello di questa storia contempoanea, ha ridotto l'immagine della perfezione a quella dell'aura mediocrità terrestre. Il collage si compone, agevolmente, lungo un processo di accumulazione proprio di giustiziati ragionamenti, nervosismi atipici, rigati schizzi d'ambizioni. Un mito della oggettività data come dell'olivo. Neomon ha passione qui dentro, in questa storia, in questa storia che ci siamo. Gli scoperti e i fresti di valore, le sfumature sono trasognate in epoche remote il ritratto è preciso e ben composto, ma del resto, accaduto per prove di abile intelligenza, ingabbiato in una rete di aspro moralismo di fronte al quale non si sa più come reagire, secondo previsioni di tipo ecologico sulla realtà appena sollecitata, comunque. Irresistibile-

mente somata in potenza. Come il suo personaggio, qui sembra (si dimostra una tesi) e non ci si avventura in nuovi luoghi che anche il comandante abbia conquistato sicurezza e accettato la sua funzione di ferreo compilatore di ruotismi.

f. c.

Raffaello Cerri
Il Franco Costello
Rizzoli Editore 1978
pagg. 115 L. 1.400

e queste frequentative, tanto per capirci.)

Stranamente, segni del tempo questi, evasione degli happening di massa, certo. E bisognerebbe approfondirne il senso, la deviazione cioè psicotossicizzante. Può sconcertare, ma persino Bob Kennedy, poco prima del suo attentato, in una conversazione col regista John Frankenheimer, aveva dimostrato di essere consapevole del fatto che «viviamo in un'epoca di straordinario contagio patifico». Pieno gli attentatori di presidenti «contaminati» le menti, producono altri attentatori. Naturalmente, Kennedy non poteva tacere o dichiarare di capire questi fenomeni di contagio patifico nel grande intreccio ideologico e classista (le lotte di classe come macchina della storia) che si proietta nella fantasia di massa e si rappresenta appunto ideologicamente cioè con una filza testurita. Però è interessante il suggerimento kennediano secondo cui «bisognerebbe approfondire lo studio del terrore provocato dai mass-media, cioè dalla creazione di crisi drammatiche con il subit-falso-vero bisogno di avvenimenti spettacolari. Il vuoto spirituale e tale — conveniva il senatore — che l'avvenimento drammatico, l'happening è diventato un vero bisogno. E da un happening all'altro passa la reazione a catena. Mi chiedo a volte se l'esplosione nella piazza con Polock e l'action-painting, sia finita per spingere alla violenza quei giovani che non hanno talento artistico o a tutti i mezzi per esprimersi». Ora è certo che la violenza non viene dall'esplosione artistica antiartistica, ma dallo scontro delle classi, però è anche vero che la valorizzazione psicologica è pronta per il trasferimento, la dislocazione, le deviazioni della presa di coscienza rivoluzionaria. Ecco il teatro strale, l'azione coreografica, le occupazioni ci lavoro si propongono invece come happening coscientziali, in cui la

fantasia prende il potere e avviene la epifania ideologica, e il rivelatore può trasformarsi in detonatore.

Durante il biennio di lotta francese questa corsa alla coscientizzazione avvenimentale si rivelava in particolare modo durante le sedute di massa nelle aule delle facoltà in cui si sperimentavano nuovi approcci interdisciplinari o metarapattici. Notissimi e impegnatissimi uomini di cultura e d'arte si precipitavano in mezzo ai nuovi pubblici e tentavano il colloquio nella rappresentazione, spesso contestati brutalmente, interrotti, respinti perché incapaci di offrire una esperienza artistica collettiva, perché riproponevano sempre lo stesso tipo di esperienza artistica borghese offrendo il loro oggetto artistico, poema o pezzo musicale o esecuzione perfetta, e non chiedevano altro che l'ascolto-consumazione, però accolto come una passività continuata, un'offesa alla generazione in ansia di onimistica partecipazione. Lo invocato e il suo diavolo si trovavano

Il cantastorie surrealista

Boversi ha ragione di dire che la Sicilia di Bonito è una Sicilia vittoriana, ma non di realismo. Non si tratta del solito oleografico paesaggio dai colori pastosi e violenti, ma di una corroborea colora che schioglie i voluti sismi rimpastandoli poi in animali stravolti e surreali dove il simbolo quasi scompare nella viziata tinteggiatura dell'ipotesi. E



questo dunque che ci attira di più nel postmodernismo? E' questa affettuosa contestazione che le sue storie parlano nel loro gutturale dialetto o in un italiano ancora più semplificato e gutturale e quasi emblematico, del tecnocrati real e fittizi che ogni tanto scuotono questa terra apparentemente addormentata, ma in effetti premeditata a carpire sempre l'ultima risposta dai tempi. Sotto il velo della poesia civile, ci sono le espressioni di un furiosismo inventore di battute sanguigne e sensuali che risorgono al pubblico gelidamente addormentato le allucinazioni di una disperata società contavale che si cade continuamente riversare a fresco le sue scolari leggende e credenze, la sua imbatibile sacralità della carne e del sangue, senza che mai però sia stata attaccata la sua stessa struttura, che di questa ingiungibile sacralità è stata condanna. Per questo non resta che fumare sigarette, « in una placida forma di eccitabilità, come rituale », come dice il Rossetti, nella pregevole monofonia con pochi di corpo sciolto, un bel proprio canaballismo di primitivo furore sulle perverse visioni di un utero dell'ubriachezza del suo stesso. In questa scena più ci piace la prima edizione del li-

o il fiore a questi blocchi mentali di vassa, al silenzio di ostra che converge gli spazi frantumandosi poi di ogni nell'e schegge degli urti disperanti per l'impossibile rispedito, poiché nessuno poteva nessuno poteva.

Poi, invece, si ritrovavano nel tutto i nuovi testardi di Karpens, che nell'andito immerso della *Fac de droit* « dimostravano » pazientemente per lunghissimi pomeriggi e serate e cottate il loro teatro, la *mise en oeuvre collective*, l'azione-avanzamento l'autostrazione-vita. Sopra Laurence e i suoi ragazzi di Nanterre chiedevano che tutti partecipassero abdicando distanze e quanto a psicopatici e pletici, proponendo temi, motivazioni, anche in comune momenti da vivere e seconda istanza. Gli studenti e gli operai discutevano, primezzavano, litigavano fra i corpi degli amori, come di clienti di Niente e che si decentravano doppiamente senza rendersi conto della l'autostrazione già in atto (e se ne accorgevano forse, al *Theatre de l'Espace de Bois*, dove il quartiere si recava per scrivere esigenze le possiede-mura, le ripetizioni collettive, le proteste e l'arrendimento o faceva teatro a ogni sfavore fra la povera quinta di legno). Poi la Laurence proponeva le attività collettive a parole fra ragazzi in atti interpretava risentita di una distruzione o l'autostrazione. Quando tutti insieme bruciavano a « fare » la distruzione al di là di Lariano, il francese che si sveglia dal suo sonno come ideologo.

Ogni attore, durante il lavoro-gioco, si costruiva una parte personale, una storia d'attore dei variabili vissi, secondo le sue capacità di autostrazione. La distruzione i ruoli si distribuiscono da sfarzare a la loro si proiettano tutte le sue argomentazioni ideologiche, il suo frammento umano-politico. Ogniuno diventa lazzaro a un momento dato l'attore-pubblico si avvicina a poco a poco alla

essersi nascosta che può esserci, e gli dà modo di esprimersi attraverso le prove di gruppo, valuta del gruppo, provocata dal gruppo e da lui stesso attraverso il gruppo. Prove di verità impossibile barare. Lo spettacolo che si nega come spettacolo e crea una composizione plastica e sonora: non utilizza che l'essere umano, corpo, voce, emozione, storia personale...».

Poi avevano giocato «L'espulse», il dramma di una «algerina cacciata dalla polizia francese perché aveva partecipato, lei, straniera, all'occupazione della Serrona (il dramma dei lavoratori stranieri in Francia, autentico e tremendo, di cui preparo coscienza le nuove generazioni francesi nella lotta del jell mal, non più tanto jell a giugno, a luglio, nell'estate delle espulsioni nelle mani delle polizia ultra-frontiera, spagnola, portoghese, ecc.) Quindi i rituali del sessuale perplesso, del parto, della disperazione sociale, della malattia, degli elementi, della prima e della seconda natura, mescolando psicoterapia di massa a teatralità con una furia sperimentalistica, una devozione, una fiducia nell'autorevolezza teatralistica che sconcertava nei giovani corpi di La Folia, la bidouville di Nanterre, indistinguibili dagli studenti che avevano creato: «il movimento del 22 marzo».

Al Teatrino della Spade di legno, il pubblico del quartiere faceva lo stesso non facendo lo stesso sulle mura di travi e tavole i loro *tatru-poo* erano una singolare combinazione di vecchia cultura appresa e dimenticata sui banchi di scuola, di articolistica da giornale di quartiere, di echi di cantoni boulangere per esempio.

Ben, La paglia bruciata, che la troppo facile «popolarità» ed «epitaffio» delle Scorie narrate, simili nella loro fessia malata alla villosa passione e morte dei Fratelli Cervi, così più andiamo in rete salimbanchesco sirtutina d'occhio da pazzo di corte che la sua faccenda contabile da contastorie del Ventunesimo secolo.

B.T.

Ignazio Buttitta
La paglia bruciata
Feltrinelli Editore, 88,
9022: 385 L. 1.500.

Come farai,
informatore?

È questo un libro facile e piacevole da leggere, ma come poi possiamo parlarne? Come una cronachetta storica alla maniera delle vivacinanze cronache fiorentine del '300, oppure come il romanzo di una biografia, come l'ossaglio a un uomo e a un'epoca particolare, niente esaltanti e le quiste? Della cronaca post-hallica non ha la partigianeria, ma lo l'aspettamento è comunque presentimento storico di anni che difficilmente saranno dimenticati, era proprio in quel mese che dal rognia dell'antifascismo si esaltavano dell'umano le diverse voci di un coro che lo era andato all'indietro fin a quel momento era vedeva dall'impostazione di differenziarsi. Ogniuno diceva la sua e a voce tanto più alta quanto più a lungo le voci erano state smarrite dalla tirannia. I comunisti trovavano la loro strada, i cattolici anche: strade diverse, eppure a volte eteree, vane e intendersi una quale era la strada di

PRESSION

Si vous vivez à cinq dans un deux pièces.
Si vous pressez l'intro 6 heures du soir,
Si il vous est dur de joindre les 2 bouts,
Si vous d'avez économiser sur tout.

C'est de la Compression.

Si vous êtes déçafé de votre sort,
Si vous n'avez plus rien à espérer,
rien à attendre, rien à envier,
Si vous devez garder votre destin,
Si vous pensez qu votre vie vous appartient

ce n'est qu'une impression

Si vous bossez neuf heures à l'atelier
Si est meller vous écrase et vous brise,
Si vous étudiez sans savoir pourquoi
Si vous n'emballer pas pour vos idées

Craignez la Depression

Si vous avez une allure d'énragé
Si vous répétez partout sur le pavé
Si vous priez à l'inspiration
Si vous revendiquez l'autopression

Gare à la Repression

Si vous refusez toutes les repressions,
Si vous n'avez plus le bouton pression,
Si vous voulez trouver votre expression,
Si vous voulez détruire l'oppression.

Faites la Revolution

E anche questo, la messianica della massiccia generale della vecchia strumentazione e organizzazione della cultura e delle arti nelle infrastrutture della società capitalista in cui viviamo. La contestazione va dimostrando, certificando la morte e per lo meno la cadaverosità storica, l'egemonia della cultura di classe proprio nel momento in cui si tentano le ultime teorizzazioni (ideologiche se ne) ce ne furono altre) della sua egemonia, linguistica e comportamentistica. Il

cinema-oggetto come il teatro impartecipazionale o la pittura per i mercanti o la musica chiusa si svuotano di immagini e suoni, i cinema-teatro si proiettano sui muri, le parole mute si iscrivono sui nastri, avvengono nella pagina stradale confutata. Le mostre della cultura si rivelano mercati squalidi di oggetti designificati, inseriti, cioè immoti sul banco di vendita, archiviati prima del consumo, nell'indifferenza della gente che spopola le grandi fiere del bestiame intellettuale.

Restano così l'azione delle parole, restano le parole dell'azione. Restano, cioè resistono. La poesia muore nei libri, esce dalle pagine a prendere aria.

SIATE REALISTICI CHIEDETE L'IMPOSSIBILE

Era scritto sui muri di Parigi e sembrava un bel distico spontaneo, lo si consumava con gli occhi, sonoramente-allucinosamente come si consumavano i versi ormai, nell'abitudine culturalistica. Poi si cominciò a capire che nel distico era la sintesi di una tattica e di una strategia: i rivoltosi chiedono l'impossibile per dimostrare il limite inviolabile delle concessioni riformistiche da una parte, e dall'altra proprio per ottenerlo: l'impossibile, perché il possibile lo ottengono già gli opportunisti, i riformisti e i politici. La critica contestativa sta tutta in quel più di impossibile che sale sopra le righe del cahiers de doléances, per arrivare poi al c.v.d. si come volevasi dimostrare: ci vuol altro, la contestazione non basta.

SIATE IMPOSSIBILI CHIEDETE LA REALTÀ

E' lo stesso linguaggio liberale che parla dalle muraure. Poesia? E che cosa/altro se non? Come definirlo? Indefinito, forse, ma tutta la poesia lo è, oggi.

Ferdinando Tartaglia? Magro, intelligentissimo, scarpese e discoli dal suo sacerdotio, fuo della sua orgogliosa e libera castità, di una eloquenza scarna e astringente capace di trascinare gli epurati frequentatori del suo « Movimento religioso ». Il Tartaglia balza al centro di questo libro della agitazione strutturale, vivace e umile nella sua scienza sociale, simpatico esempio di una sobria maiana eleganza scorrevolezza. L'arrivo della novità porta un difficile linguaggio, e arduo, nel gesto e vuole un rinnovamento che sia integrale e che non si accontenti di costruire le impalcature della nuova società, o meglio della nuova civiltà, con vecchie argille di secondo mano. Anche il comunismo è un prodotto della vecchia civiltà: esso è il male del male della borghesia, la sua è una contromisura di novità, non un'immagine diretta, perché « ci vuole il liberare dalle ipoteche accentuando insudatamente lo Stato », ci vuole « abolizione » della legge affidando impenitentemente la legalità « non deve essere dunque solo un processo iniziale, una scansa d'arrivo, per andare oltre. Ma dove? Come fare a penetrare al di là di quel pericoloso limbo delle coscienze per rendere sano e pu-

in quel tentativo di impadronirsi misterico che è ogni disuguaglianza? E come farsi affascinare ma inascoltabile riformazione del '900, ad affrontare con la tua semplice logica, chi ti preme il grilletto alle tempie e pone al rogo il tuo pensiero prima ancora che esso sia nato?

B. C.

Giulio Carraro
L'urco della roccia
Garzanti Editore, vol.
page 188 L. 1.200

Boricco in Sicilia

L'acuto esame critico di Gaetano Gangi che è condotto con dottrina, pacifica violenza di immagini, entusiasmo di « patto » della sua lotta collettiva, è « rivoluzione » barocca, agli avvenimenti storici e urbanistici soprattutto di Palermo, città e città vicine, offrendo in alcuni momenti di riflessione e approfondimento al lettore odierno. La parte fuo-

che ricopre la sua stessa definizione di poesia (viziata dall'ineguale sviluppo degli usi) e del falso rapporto tra i poeti e i lettori, nella sempre più intollerabile divisione del lavoro dell'epoca) è rifiutata dai poeti che sceglieranno le pagine murali, e scrivono i ta-ta-pao, o come vogliono chiamarli.

ALLE REDEN VOM WETTER
WIR NICHT
TUTTI PARLANO DEL TEMPO
NOI NO

Questo, scritto sulla tribuna che usava Rudi Dutschke, ed è già modificabile e modificato.

TUTTI PARLANO DI NOI
NOI DEL TEMPO
MA NON DELLE METEORE

È la libertà che si contraddice senza contraddirsi, nei picchettamenti arzi, la libertà inedita della poesia che rifiuta la divisione del lavoro, il privilegio della arte, e si dispone solo come tecnica, proposta, istruzione, provocazione, sollecitazione di poesia, meccanismo a disposizione di tutti coloro che vogliano farlo agire sul materiale delle parole per interrogare e rispondere, scheggiare il minerale e farlo scintillare, dentro c'è il mito della storia, la denaturalizzazione della specie, la mortalizzazione umana, è l'elmo suicida, tutto il nulla invincibile che altera, la proiezione eterna dell'immaginazione. Scriviamoci dunque. Sono cominciati i nuovi lavori in muratura, e il silenzio non ha occhi, chi tocca ha torto come gli assenti. La poesia è ormai imposta finalmente.

L'avvocato del diavolo
(e p.c.c.)
gianni totò

F.S. L'avvocato mi difende e si difende male. È malato dell'ottimismo della disperanza. Non dico di non credergli, cioè di non dargli credito. Ma di scorderlo un po'. Anche gli avvocati dei diavoli sognano con la loro « coscienza infelice della maligna infinità ». Per fortuna ci siamo noi, ci sono io, il vostro

diavolo dell'avvocato

Sica, costituisce più della metà del prezioso volume ed è curata da Giorgio Roda che ha scelto nel suo lavoro illustrativo prospettive inconsuete e dettagli suggestivi.

L.P.

Giuseppe Gangi
Il barocco nella Sicilia occidentale
De Luca Editore, '88,
pagg. 238 L. 12.000



Raffaele Castello - Ciclo « Metamorfosi » - 1955 -

Linguaggio spaziale della materia nella pittura di MONACHESI

di *Giuglielmo Petroni*

Ovvero: come imbarazzante prendere atto, in una breve nota, di Santo Monachesi e del suo lavoro, giacché sarà ben difficile poter prescindere, non solo dalla molteplicità degli aspetti della sua personalità, ma anche da quella specie di difensiva che egli presenta come uomo, come creatore di misteriose forme plastiche e di immagini figurative: in queste sue espressioni noi ci troviamo sempre di fronte ad una consapevolezza pesante, ingombrante; si può senz'altro dire, del tutto affratellata ad una intimità che, nella sua furbolezza, non manca addirittura d'un certo candore, di una certa « consapevolezza » per così dire, straordinariamente aperta e veniente, capace di condurre a più ardui problemi, a inquietanti precisioni matematiche, a estremamente instabili equilibri.

Santo Monachesi non è un problema da poco nel suo complesso; chi volesse inquadrare le sue aspirazioni umanitarie, i suoi manifesti « agra » (intitolati alla agevolazione come simbolo d'un domani del tutto nuovo e contrario alle leggi anche fisiche a cui siamo abituati) nel contesto della sua pittura figurativa, dei suoi spiccenti fiori dai suoi muri ciechi, deve fare uno sforzo non indifferente, perché Monachesi va inteso nella confusione simpatica e passionale di questi elementi.

Calabria

Alla Grosvenor Gallery di Londra una splendida mostra di alcuni tratti opera di artisti di ogni parte del mondo. Tra le opere esposte spiccano quattro dei più importanti it-

INCISED



CAVITY



ADRIAN

CYBERNETIC



SCULPTURE

MANUALITY



SPACE
STRUCTURE



ORIGINALLY



ART

STRUCTURE 1970-74

DIFFERENTIAL
ART



PICTURE CLIPPING
MATERIALS



ISTAN TANER

MANUALITY
1930-1962



ART 1955-1966

tratti di Ennio Calabrese: Stalin, Mao Tse Tung, Ho Chi Min, General de Gaulle. Ritratti nei quali è consegnata la lucida passione di una testimonianza politica e umana tutta coraggiosamente compromessa con le vicende, i drammi, la speranza della storia. Calabrese espone mediamente la specificità, il suo sentire due fatti e persone, un mondo: la sua visione terrificata, affrancata, tormentata, il suo partecipe giudizio etico che è pure sempre un esempio di corresponsabilità storica e immaginazione creativa.

Resta assai difficile in una nota, ad esempio, rievocare il Monachesi degli anni trenta, il Monachesi futurista le cui intuizioni, come è ormai noto, hanno dato sorprendenti analogie con ricerche scientifiche e matematiche: trascrivo qui una notazione del resto piuttosto costruita: «Il Centro di ricerche nucleari di Culham, in Inghilterra, ha costruito recentemente una «gabbia nucleare» su disegni dell'epoca futurista di Sante Monachesi. Questa linea era la sola capace di sottomettere una «superficie magnetica» necessaria alla fusione dell'atomo...». Se questa coincidenza sembra stupefacente, in realtà essa ci illumina un lato di Monachesi che possiede qualche recondita possibilità di fare alcune anticipazioni.

C'è qualche cosa di simile, di particolare, come una anticipazione, anche in quella forma che Monachesi crea assog-



230. Parigi, muri ciechi - 1958



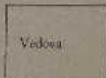
Gorgogliosa

gettando la resina espansa alla sua sorprendente fantasia plastica in cui tra barlumi di rimembranze perfino classiche, sentiamo la presenza di un certo tipo di genialità costruttiva e di istinto sicuro anche dove non ci è facilmente decifrabile.

La contemporaneità dicevamo, di questa libera interpretazione d'un possibile linguaggio spaziale della materia, con la delicatezza o comunque la fresca figuratività della sua pittura in cui segno e colore, realtà e scherma, ordine e improvvisazione si confondono come se non vi fosse in tutto questo contraddizione: la contemporaneità di tutto questo con le manifestazioni estroverse attraverso le quali Monachesi esprime anche un suo sentimento, risentimento, giudizio, partecipazione alle cose, non risolve il problema della personalità di Monachesi, ma ce lo presenta in tutta la sua spontanea e ingombrante veemenza.

A fianco dei surreali ritratti di Hoffmiller, dei travagliati volti di Kenneth Paul Block, i quadri di Calabris rivelano un impegno politico autentico: un drammatico sforzo, nonostante tutto, di quotidianamente vivere la esperienza del mondo. Il non rassegnarsi alla posizione di vittima succede ma comunque è possibilmente in rapporto alla sua classe di essere la situazione col suo lavoro con la storia. I suoi ritratti intratti alla sterminata immagine del rovescio, alla benedetta di una informazione scontata portano il segno di questa recuperata umanità.

e. m.



A Ferrara, è uscita una mostra di Emilio Vedova che distribuisce in un arco di tempo senza limiti l'opera dell'artista dai primi vent'anni e industriali, alle recenti esperienze di un nuovo spazio architettonico-visivo sonoro. Vedova ripropone in modo

Scultura in gommapiuma

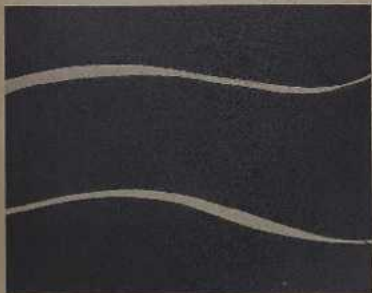


Vorrei a questo punto limitarmi a dire che Santo Monachesi, a prescindere proprio dalla sua possibilità di essere artista non privo di fascino personale e circonfuso in un perimetro di espressioni che in apparenza si contraddicono: a prescindere dalla sua moderna ambiguità, si esprime sempre in forme impegnative nelle quali l'impegno ad essere presente nella cosa di oggi, va di pari passo con un gioco di pura fantasia tanto che i due aspetti non riescono mai ad apparirci scissi.

Anche a non poter oggi dire che cosa è Monachesi, possiamo pur affermare subito che egli è una curiosa forma tutta attenta al tempo ai problemi d'ogni ge-

nerale e costante il problema del «valore» il senso di oggettività e «verità» di un messaggio senza codici di riferimento e strumentalizzazione, che demarca le sfere di «operationalità» e «utopia» una dedizione avvincente e tradizionale.

L'operazione di scelta del materiali si attua a un livello precedente dal profondo la visualizzazione di determinati contenuti espressivi, agisce già al-

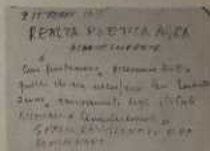


sporimento della percezione, connotandosi in una grafia che dilatazione e recide i contorni di strutture ottiche consuete e ritrova al tempo stesso un'immagine sovraccarica, dove il sorgere sanguigno della materia, il non determinarsi in un continuo spazio-temporale sempre più organico e complesso, s'unisce all'individuazione formale quasi a condizionarla, in funzione di nuove associazioni. E una materia realtà che non corrisponde all'altro insidientemente restituisce e ribatte dall'informale, ma al posto e rivendica in tutta la sua carica emotiva e simbolica delle origini. Il ricorrere di questo nuovo modo di formare coincide comunque con quello « possibile » di nuovi valori che non derivano dalla conoscenza dei precedenti né meno da preconcettioni mentali.

Quell'operazione non sapere testi, è una realtà con cui bisogna fare i conti come i mali dell'uomo, la violenza barbarica e la sopraffazione. Oltre la fede, l'ideologia, l'utopia, esiste l'azione vera, la unica da cui si possa partire a rifare il mondo senza doverci poi contraddire o trovarci di fronte lo spettro della rinuncia.

rete, ed è forse per questo che nello stesso momento in cui ne cogliamo l'apparente contraddizione, ne sentiamo invece quella specie di compattezza, di presenza che nessuno riuscirebbe ad ignorare. In questa presenza, come abbiamo detto, sussistono le forme astratte delle sue creazioni, le forme figurative e festose della sua pittura, le forme delle sue eterne proteste, del suo agitarsi, del suo responsabilizzarsi e contemporaneamente ritirarsi verso astrazioni inquietanti. In questa sua presenza c'è molto di quella ambivalenza e ambiguità a cui i tempi e la storia che abbiamo vissuto ci hanno costretti; ed è per questo che la voce di Monachesi non può essere ignorata, nemmeno da quelli che vorrebbero escludere dalla realtà tutto ciò in tutti coloro che non rientrano nei propri schemi prestabiliti.

Guglielmo Petroni



LES EDITIONS NAGEL

GENÈVE - PARIS - MÜNCHEN

Collana

*ARCHAEOLOGIA MUNDI.

ASIA CENTRALE

di ALEXANDER BRONITZER

254 pagine, 55 ill. a colori
e 90 in bianco e nero. Rile-
gatura di tiffelenso, con so-
vraccopertina a colori.
Formato 16,7x25 cm.

ANATOLIA I

di U. BARNETT ALLEN

292 pagine, 63 ill. a colori
e 97 in bianco e nero.

ARCHAEOLOGIA MUNDI ANATOLIA I



LES EDITIONS NAGEL - GENÈVE - PARIS - MÜNCHEN

ARCHAEOLOGIA MUNDI CENTRAL ASIA



LES EDITIONS NAGEL

CIPRO

di VASSILIOS KARAGEORGOS

250 pagine, 222 ill. a colori
e 59 pagine in bianco e nero.

ARCHAEOLOGIA MUNDI ZYPERN



LES EDITIONS NAGEL

Altri volumi della medesima collana:

MESOPOTAMIA, PERSIA (in due volumi), GRETA, PERU,
INDOCINA, MESSICO

il 502: ricezione antenna a bobina
con sintonizzatore automatico a 100 Mc.
Aliment. 240V, 50/60 Hz, 100 W.
I prezzi sono in lire, escl. I.P.T. e
I.P.T. di consumo e di trasporto.

Modello 502: ricezione antenna a bobina
con sintonizzatore automatico a 100 Mc.
Aliment. 240V, 50/60 Hz, 100 W.
I prezzi sono in lire, escl. I.P.T. e
I.P.T. di consumo e di trasporto.

Modello 502: ricezione antenna a bobina
con sintonizzatore automatico a 100 Mc.
Aliment. 240V, 50/60 Hz, 100 W.
I prezzi sono in lire, escl. I.P.T. e
I.P.T. di consumo e di trasporto.
Modello 502: ricezione antenna a bobina
con sintonizzatore automatico a 100 Mc.
Aliment. 240V, 50/60 Hz, 100 W.
I prezzi sono in lire, escl. I.P.T. e
I.P.T. di consumo e di trasporto.
Modello 502: ricezione antenna a bobina
con sintonizzatore automatico a 100 Mc.
Aliment. 240V, 50/60 Hz, 100 W.
I prezzi sono in lire, escl. I.P.T. e
I.P.T. di consumo e di trasporto.

Modello 502: ricezione antenna a bobina
con sintonizzatore automatico a 100 Mc.
Aliment. 240V, 50/60 Hz, 100 W.
I prezzi sono in lire, escl. I.P.T. e
I.P.T. di consumo e di trasporto.



Il libro d'arte

San Francesco d'Assisi

CANESI

IL TESTAMENTO e gli altri scritti autentici

Pictatione di Piero Bargellini.

Inquadroni e traduzioni degli scritti di Fausta Carolina.
16 tavole Lc. e 30 particolari a colori nel testo.
35 miniature a colori, tavole, precedute da una introduzione
di Ada Alessandrini.

Edizionale in carta pelle, 180 fogli, 24 cm e una cartolina di Assisi
Piccola in biambricco sulla pelle.

Carta a mano di speciale fabbricazione. Formato 28x38, 11 cm, 11 cm,
taglio in oro fino in alto, collatura. Pagg. 220.

Edizione inquadroni di 9/18 copie numerate da 1 a 999.
L. 90.000.

Edizione speciale, inquadroni di C.C. in Lc. numerate da 1 a C.C.
Edizione in tutta pelle speciale, inquadroni in carta con cartolina in
oro fino sul due punti, taglio in oro fino in alto, con sul dorso
una cartolina in biambricco di Assisi Piccola. Edizione San Fran-
cesco, collatura, L. 170.000.

Condizioni speciali ai Signori Librai per prenotazioni entro il
15 novembre 1968.

Romolo Fonticelli

LUNIGIANA DI PIETRA Le Statue Stele

Tutti i ponti di Ferruccio Sardotti.

30 illustrazioni e 30 particolari a colori di Ettore Marconi.

Volume formato 28x38, 180 fogli, 24 cm e una cartolina di speciale
fabbricazione, 11 cm, 11 cm, con taglio in oro fino in alto, originale,
elegante rilegatura, collatura, pagg. 220. L. 55.000.

Condizioni speciali ai Signori Librai per prenotazioni entro il
15 novembre 1968.

CANESI

Collana "Il Mercato dell'Anticaglia"

diretta da Alberto Consiglio

Nicolas Venette

QUADRO DELL'AMOR CONIUGALE

Singularissimo trattato scientifico-tecnico-filosofico del XVII secolo, di amor coniugale e di amalismo. Dieci tavole lucide stampe, rilegato, in cofanetto, L. 3.000.

Francamaria Trapani

LE BRIGANTESSE

Un acuto e pittoresco contributo alla storia del brigantaggio nell'Italia Meridionale. Volume con 16 tavole f.t. in bianco e nero e 4 a colori, rilegato, in cofanetto, L. 3.000.

Alberto Consiglio e Antonio G. Casanova

Verulano:

DE MORIBUS IN MENSA SERVANDIS

TRATTATO DELL'ANTICA CUCINA

Il primo raccoglie in distici latini maniera di galateo dell'età romana in Francia e in Italia. Testo e traduzione. Il secondo è un antico codice riscoperto e commentato per la gioia dei bibliofili, dei bionzugisti e dei raffinati. Volume rilegato, in cofanetto, con 8 tavole f.t. e 25 disegni, L. 3.000.

CANESI

Collana di Varia

MARIO ELIA: LA REGINA RIBELLE

Maria Sofia, l'ultima regina di Napoli, in anticipo di un secolo, propone con la sua drammatica vicenda le ansie della donna d'oggi. Volume formato 13x24,5, pagg. 229, rilegato, con sovraccoperta a colori di Adriano Zanuso, L. 3.000.

ENZO DE BERNART: LE CORNA DELLA GLORIA

Tutti i segreti del mondo del cinema: tutta la sua valigia e tutti i bluff, tutti i trucchi, le illusioni e le delusioni. Volume formato 13,5x21, pagg. 316, rilegato, sovraccoperta a colori di Adriano Zanuso, L. 2.200.

GIORGIO BASSANI e MARIO SILENTI: VENEZIA E LE SUE STAGIONI

177 splendide fotografie di Gianni Berengo Gardin. Un itinerario itinerario attraverso Venezia e le sue stagioni. Volume formato 28,5x22,5, L. 4.000.

Le Guide Canesi

a cura di GIANFRANCO TIVAI

- 1) *Guida ai musei e alle dolci di Roma*
(Guida a colori)
- 2) *Guida nella giungla della politica*
(Guida a colori)

CANESI

Collana "Le Grandi Strenne"

UGO MARTIGNANI

**LA GRAPPA NELLA STORIA
E NEL COSTUME ITALIANO**

Volume formato 17x24, rilegato, in cofanetto, con dodici di tavole f.t. a colori e le etichette originali delle Industrie del ramo, L. 9.000.

ALBERTO GONZALEZ e ANGELO FRIGHANI

IL DIAVOLO NEL BICCHIERE

(Storia degli aperitivi e degli amari)

Volume formato 17x24, rilegato, in cofanetto, con decine di tavole f.t. a colori e le etichette originali delle Industrie del ramo, L. 9.000.

MARIA ROMANELLO

200 MENU' E NUOVE RICETTE

Volume formato 17x24, rilegato, in cofanetto, con 24 tavole f.t. a colori, L. 6.000.

LINA TARENTINI TROIANI

CUCINA '70

Da cibi in scatola ai surgelati, 450 ricette per preparare grandi spuntini in 10 minuti.

Volume formato 17x24, rilegato, in cofanetto, con decine di tavole 1a e 2da e le etichette originali delle Industrie del latte, L. 9.000.

GIUSEPPE MAFFIOLI e GIUSEPPE BALEINE

IL ROMANZO DELLA GRANDE CUCINA

Due volumi formato 17x24, per 1.200 pagine complessive circa, con oltre 260 illustrazioni in bianco e nero e a colori, rilegati in tela con sovraccoperta a colori, in unico cofanetto L. 24.000.

Volume I - *Dalla vigina al secolo XVI* - L. 12.000.

Volume II - *Dal secolo XVII ai nostri giorni* - L. 12.000.

Il secondo volume è a completamento di un'opera che ha già incontrato tanto successo. Con straordinaria ricchezza di notizie, documenti iconici, origina il percorso nella cucina e la sua evoluzione attraverso i secoli.

CANESI CASA EDITRICE

Via Flaminia Antica, 491

00191 ROMA

Tel. 304.224 - 304.683

CANESI

**XXIII Fiera
Internazionale
del bovino da latte
e Nazionale
dell'approvvigionamento
dell'agricoltura**

CREMONA 13-22 Settembre 1968

Per informazioni:

ENTE AUTONOMO MANIFESTAZIONI
FIERISTICHE DI VERONA

Piazza Marconi, 5
tel. 22359
CREMONA

**Finalmente
un'opera
completa
rigorosa
piacevole
per chi
non sa e
per chi
sa e vuole
sapere di più
e meglio**

ENCICLOPEDIA UNIVERSALE SEDA DELLA PITTURA MODERNA

**Per "vedere"
un quadro
non bastano
gli occhi
bisogna
dare
intelligenza
ai vostri
occhi**



ENCICLOPEDIA UNIVERSALE SEDA DELLA PITTURA MODERNA

tutta
la pittura
moderna
a portata
di mano



ENCICLOPEDIA UNIVERSALE SEDA DELLA PITTURA MODERNA

La più importante opera italiana di collaborazione diretta degli artisti e dei più famosi critici d'arte del secolo scorso e del presente.

Completata nel 1950, consta di 10 volumi in 10 tomi in 10 fascicoli di 100 pagine ciascuno.

Prezzo di copertina 10.000 lire (10.000 lire in 10 fascicoli di 100 pagine ciascuno).

PRENOTAZIONE SUBITO.

PRENOTAZIONE SUBITO.



EDIZIONE
L'ESPRESSO - L'ESPRESSO - L'ESPRESSO
L'ESPRESSO - L'ESPRESSO - L'ESPRESSO
L'ESPRESSO - L'ESPRESSO - L'ESPRESSO

ACME

Argomenti di arti visive

Collana diretta da

Renato Barilli, Luciano Caramel,

Enrico Crispolti

1

Renato Barilli, Enrico Crispolti, Antonio Del Guercio,
Sergio Vacchi: « Morte di Federico II di Hohenstaufen » -
Notturmo italiano

2

Enrico Crispolti: *Le acqueforti di Gurrreschi*

In preparazione:

3

Francesco Somaini

4

Renato Guttuso

5

Manlio Rho

6

Antonio Sant'Elia

LERICI EDITORE

Questa collana riunisce una serie di monografie dedicate
all'opera d'importanti artisti contemporanei.

Ogni volume contiene una ricca documentazione fotografica.

7 filiali

La Rinascente

120 magazzini

upim

47
supermercati
alimentari

SMA

una grande
organizzazione commerciale
al servizio
del consumatore

STURM UND DRANG

5 incisioni di

BRUNO CARUSO

sulle perversioni nel terzo Reich

con testo di

ELIO MERCURI

L'opera è corredata
da 8 riproduzioni di disegni dell'Autore

*80 esemplari numerati da 1 a 80 in cifre arabe e da 1 a X
in cifre romane riservati agli autori - Cartella editoriale in tela
bianca, con incisioni e collage. Ogni acquaforte è firmata e
numerata a mano da Bruno Caruso. La cartella è già disponibile.
Prezzo di vendita lire 200.000*

Prezzo di prenotazione (fino al 30 ottobre 1968) lire 80.000

BOTTEGA della GRAFICA - Piazzale Sisto V, 2 - 00185 Roma

GAETANO GANGI

Il Barocco

nella
Sicilia occidentale

DE LUCA EDITORE

Roma, 1968

"Il Castoro"

La Nuova Italia

Sono nati:

CASSOLA di Rodolfo Macchioni Jodi, IONESCO di Gian Luigi Falabrino, CALVINO di Germano Pescio Bottino, BECKETT di Giovanni Cartanoci, PIOVINI di Gabriele Catalano, SHONF di Ferdinando Viridici, HEMINGWAY di Earl Royli, JOYCE di A. Walton Lutz, SVETVI di Giorgio Luti, TOBINO di Felice Del Boccato, LOULET di Giuliano Toso Rodinis, MALAPARTE di Gianni Grano, PROUST di Domenico Tarizzo, EMANUELLI di Anco Marzio Mutterle, FAULKNER di Frederick J. Hoffman, LUZI di Giuseppe Zagarioli, STURARICI di Renato Bertacchini, MICHELSTAEDTER di Antonio Piromalli, DOS PASSOS di Bianca Maria Tedeschioli Tulli.

Usciranno:

MUSIL di Sergio Checconi, PAVESE di Gianni Venturi, BRECHT di Paolo Chiarini, CARDARELLI di Bruno Romani, ELIOT di Philip R. Headings, PASOLINI di Carlo Salinari, APOLLINAIRE di Pascal Pia, MONTALE di Giuliano Manacorda.

FIRENZE - PIAZZA INDIPENDENZA, 29



GUANDA EDITORE

Novità Settembre 1968

Jules Humbert-Droz

LE ORIGINI DELL'INTERNAZIONALE
COMUNISTA, da Zimmerwald a Mosca

Kahlil Gibran

IL PROFETA, prefazione di Carlo Bo, tra-
duzione di Gian Piero Bona

Roberto Pallavicini

PROLOGO PER UNA FINTA FINE,
Premio "Rosso di S. Seconda, 1967

Herbert Marcuse

SOVIET MARXISM

Le sorti del marxismo in URSS



NOVITÀ

- E. Glachery **VERGA E D'ANNUNZIO**
- M. Bense **TEORIA TESTUALE DELLA POESIA**
(Traduzione di E. Vannucci)
- R. Ingarden **FENOMENOLOGIA DELL'OPERA LETTERARIA**
*(Traduzione di G. Bianchi) (Opinione di S. Chec-
coni)*
- P. Vranicki **L'UOMO E LA STORIA**
(Traduzione di V. Marpurgo)
- N. M. De Foa **PRASSI E SCIENZA SOCIALE**
- C. Morson **BENEFICIO D'INVENTARIO**
- M. Perniola **TIREZIA**
- G. Cattanei **ETICA E PEDAGOGIA DEI CONSUMI**
- F. Di Forti **IL CONTRASTO FREUD-JUNG E LE NUOVE
DIREZIONI DELLA PSICOANALISI**
- L. P. Finizio **LA MANTIDE ATEA DI GHERMANDI**
- A. Marcolli **TOPOS KARA ED ARCHITETTURA**
- E. Zuffri **DUE SCUOLE DI MUSICA ELETTRONICA IN
ITALIA**



SILVA EDITORE

VA. FIESCHI 3 - 16121 GENOVA



EDITRICE
TEVERE

LA PITTURA di MARIO MAFAI

Di questo importante volume, comprendente 25 tavv. a colori e 130 in nero, stampato su carta patinata da 150 gr. e uno masto da 280 gr. per un totale di 265 pagg. sono state stampate in tipografia n. 100 copie numerate in macchina e intestate « ad personam », con firma autografata di Raffaele De Grada: o n. 1000 copie di tiratura normale.

- copia dell'edizione lusso, numerata e intestata, al prezzo di L. 60.000 (sessantamila);
- copia dell'edizione normale al prezzo di L. 18.000 (diciottomila).

Per informazioni: 0 20122 01, 015 1991

EDITRICE TEVERE	Via delle Carrozze, 55 00100 Roma	Tel. 672726
--------------------	--------------------------------------	-------------

EDICIONES ERA, S. A.

ANICETO ORTEGA, 1358, ALZAR

APARTADO POSTAL 44-980

TELÉFONO 24-12-12

MÉXICO 12, D. F.



ERA

Nuevas letras de México

Novela y relato:

Carlos Fuentes, AURA

Juan García Ponce, LA NOCHE

José Emilio Pacheco, EL VIENTO DISTANTE

Salvador Elizondo, NARJA O EL VERANO

Inés Aredondo, LA SEÑAL

Juan Vicente Melo, FIN DE SEMANA

Ulises Carrise, LA MUERTE DE MISS O

Sergio Pitol, NO HAY TAL LUGAR

Poesía:

Horacio Aridjis, ANTES DEL REINO

José Carlos Becerra, RELACIÓN DE LOS HECHOS

José García Ascon, UN OTOÑO EN EL AIRE

Dos testimonios extraordinarios

Fernando Benítez, LOS INDIOS DE MÉXICO

Eusebio Che Guevara, OBRA REVOLUCIONARIA

Dai sommari di CARTE SEGRETE

1 THEO NATH HUBIN (*Poesie da salotto*); GEORGY RADO (*Tramonto delfino e morte di Mahatma GANDHI*); RAFAEL ALBERTI; JULIO CORTAZAR; HELMANN BROCH; La poesia italiana; BERTHELE BRADAL; *«Ficc di Equitas»*; MARIO SCAPAL; MASSIMO CAMPITELLI; ANDRÉ FRETON; SALVO RANDONE.

2 HEINRICH DOLL; SAMUEL JACKETT; GABRIELE D'ANNUNZIO (*Lettere d'amore*); LAWRENCE FERLINGHETTI; *Poesie straziate sul curo del Vangelo*; STANISLAW LEM; FRIEDRICH ENGELS-KARL MARX (*Le colossali*); I romanzi quattro poeti di Vardano; CESAR VALLEJO; ALEXANDR SOLZENICYN; FERNANDO ARRABAL; GÖR, *Stadio fuori d'atmosfera*; «non ufficiali» del *Unesco*; Jurek; Il manifesto del *Prima*.

3 CHRISTIAN METZ; HUGO DESPRAY; GRAHAM GREENE; La poesia del romanzo (*Indagando Dostoevski*); ARNO SCHMIDT; VLADIMIR MAYAKOVSKI; KARL KAFER; KARL MARX (*Scritti e Fidei*); JELES VERNE; MILAN RUST; *Torcia narrativa del riflettere*; BRZY GRODOWSKI; LUDWIK FLASZEN; JEAN-LUC GODARD.

4 ROBERT MUSIL (*Sulla capdina*); ERNESTO CHE GUEVARA; LONCH; NICOLAS GULICH; MIGUEL BARNET; JULIO CORTAZAR; NICOLAI AFANANVICH BELGASOV; FRIEDRICH ENGELS (*Lettere letterarie*); ERICH FRIED (*Poesie di amore*); GEORGO CESARANO; LENNY KOLAKOVSKI.

5 GEORGY LUKACH; LUDWIG VAPULIK; PETER WEISS; SUSAN SONTAG (*La veduta e il mondo*); KATI MARX (*Le poesie epistolari*); FELIPPO TONASSO MARINETTI; JUAN GONZALEZ OLVEDILLA; GIULIANO DE TORRE (*Una letteratura all'ultimo*); PAUL VAN OSTAYEN; HERMAN TERLINCK; KARL JONCKHEERE (*L'espressionismo neerlandese*); SAM EISENSTEIN (*Lettere Impedite*); *«non ufficiali»*; TOM NAIEN (*McLachlologia*).

6 KONSTAS AXELOS (*Lettere planetarie*); PAUL KLEE; GIOVANNI VERGA (*Lettere consigli a Dio*); ROBERT LOWELL; ADRIAN HENRY; ROGER MCGOUGH; BRIAN PATTEN; ALAN JARSON; CHRISTOPHER COOLE; ADRIAN MITCHELL (*Il poeta degli archi*); CARLOTTA BROWNE; RUTH BRONSTEIN (*Manuale libro*); GUILAUME APOLINAIRE; LEOPOLD SURVAGE; BLAISE CENDRARS (*Alle origini del film astratto*); ALDO BUZZI (*Langens Club*); *Document del Movimento studentesco romano*; GIORDANO PALZONE (*Primo rapporto su «Advertising Show»*); Libretto; *«non ufficiali»*; *«non ufficiali»*.

LINE MILL

1903

STEELE

CARL

1



[illegible]

Nel tempo dei suoi viaggi è stato
alla guida anche parole di "Grimaldi"
di esordio: quella di "Primary Step"
che è di tutta una generazione di
attorno alla sua e agli altri. Ma
via. Concludo: Das Flamm - 60.000
subsequentemente 1994, ma la sua far

THE

Cardinals and bishops are not the only ones who are involved in the process of decision-making. The pope himself is the final authority, and he is the one who appoints and dismisses the pope's representatives in the world.

in large quantities and making a non-
adjustable dog collar for animals
by means of a machine, the patent
should be made to contain the follow-

[illegible]