

CARTE SEGRETE

9

ROSEMARIE
HEISE

un ignoto lascito di
WALTER BENJAMIN

la grande
morte:

JAN PALACH

JAROSLAV SEIFEART

MIROSLAV HOLUB

JOSEF KAINAR

le sommosse
linguistiche
i poetibili

sintesi
teatrali
futuriste

GINNA · ROGNONI · DESSY

VASARI · JANNELLI

NICASTRO · CHITI

NEIRA
poesie

dopo lo sparo

PADILLA

WOLF
BIERMANN

l'arpa di ferro in
marx
engelsiano

l'unico
testo teatrale di
COMISSO
il gioco con gli
occhi
bendati

GUZZI
QUAGLIA
DELLA RAGIONE
MAZZULLO
MORENI

GENNAIO MARZO 1969

LE DATE di **CARTE SEGRETE**

9	marzo 1969
10	giugno 1969
11	settembre 1969
12	dicembre 1969

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 1-51329 intestato a:
CARTE SEGRETE - VIA DI RIPETTA, 67 - ROMA

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: Via di Ripetta, 67 - Tel. 667.269
Direttore: **Domenico Javarone** — Vice-Direttore: **Gianni Toti**
Redattore: **Renzo Paris** - Segreteria di redaz.: **Marina Javarone**

I manoscritti anche se non pubblicati non si restituiscono —
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 11255 in data
5 novembre 1966 — Distribuzione per le librerie:

Casa Editrice G. C. Sansoni spa - viale Mazzini, 46
Firenze - telefono 67 74 51/2/3/4

Spedizione in abbonamento postale Gruppo IV — Stampa
arti grafiche - Roma — Direttore respons.: **Marina Javarone**,

Abbonatevi a
Carte Segrete



Nome

Via

Città (Provincia)

Sottoscrivo un *abb. annuale ord. (L. 4000) a*
Rinnovo l'

Carte Segrete a partire dal numero

- ☐ Sottoscrivo un abbonamento annuale sostenitore (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 contras.)

Segnate i quadretti che interessano

(firma)

LE DA

9

10

11

12

I DAT

OGNI

ABBO

Da ve

CARTI

R

Redaz

Dirett

Redat

I man

Regia

5 nov

Casa

Firen

Spodi

arti g

Vi segnaliamo e nominiamo le miss annui interessate a
Carte Segrete

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Carte Segrete
Via Ripetta, 67
00186 Roma

Affrancare
con L. 30

**il best seller dell'anno
stampato
in 95.000 copie
scelto dal Club degli Editori
come libro del mese**

**ARNOLDO
MONDADORI
EDITORE**

GIORGIO BASSANI



l'airone

216 pagine Lire 2000

«...una lettura
che ci tocca
nel profondo...
Forse mai
come in queste pagine
lo scrittore
si era avvicinato
al sentimento puro
della tragedia
del vivere,
alla sua eco
che il dolore
fa limpida»
**Genio Pampaloni,
Corriere della Sera**

«...vi abbiamo trovato
l'arte delle pagine
più alte
di Bassani,
impareggiabili
e così lucide
nel panorama
del nostro Novecento»
**Claudio Marabini,
Il Resto del Carlino**

Editori Riuniti

**Alberti, Bini,
Del Cornò,
Giannantoni**

L'AUTORITA- RISMO NELLA SCUOLA

Introduzione di Mario Alghisi
di Manacorda

Nuova biblioteca di cultura
n. 244, L. 2.350

La questione attualissima
della repressione e dell'au-
toritarismo, strumenti for-
mativi in funzione della so-
cietà capitalistica, come si
pone nei diversi gradi del-
la scuola italiana, dalla ele-
mentare all'Università.

**Konstantin
M. Simonov**

SOLDATI NON SI NASCE

Traduzione di A. La Sala
Simonov sovietici
n. 898, L. 2.500

La conclusione della famo-
sa battaglia di Simonov, la
guerra a Stalingrado, un
potente affresco in cui le
ombre dello stalinismo ap-
paiono più nette, ma più
profonda si rivela l'umanità
del popolo sovietico.

Lenin OPERE VOL. XLIII

Traduzione di S. Bernardini
pp. 880, L. 2.500

Lettere e appunti di Lenin
dal 1893 alla Rivoluzione di
Ottobre. Un libro prezioso
che mette in luce il lavoro
di organizzazione, di dibat-
tito, di critica, di elabora-
zione teorica cui Lenin si
dedicò in uno dei periodi
più intensi della lotta rivo-
luzionaria.

Nella collana
Il posto:

Luigi Longo UN'ALTERN- ATIVA PER USCIRE DALLA CRISI

L. 375

Il rapporto al XI Congres-
so del Partito comunista
italiano

Santiago Carillo DEMOCRAZIA E RIVOLUZIONE IN SPAGNA

Traduzione di Gian Carlo Pa-
pina

Traduzione di L. Delgado
L. 500

Un contributo non solo alla
lotta contro il franchismo
ma al più ampio e rinnovato
sviluppo del movimento
operaio e progressista in-
ternazionale.

I CATTOLICI E IL DISSENSO

A cura di Aldo D'Alfonso
L. 520

Un panorama dei testi in
cui si è espresso il dissen-
so cattolico nel 1962, un
decreto a più voci che nel-
la differenza della soluzione
si propone esprimere un co-
mune, netto rifiuto del po-
tente unico dei cattolici.

Ristampa

Louis Althusser PER MARX

Nuova biblioteca di cultura
n. 227, L. 1.500

Il 507, montato su telaio a braccioli,
con sintonizzatore automatico a giro
libero, ricevitore di qualità,
i programmi radio sono creati a due
canali indipendenti in stereofonia.

Il tipo 17" ha schermo colorato a schermo
flessibile con telefono incorporato,
sintonizzatore automatico.

Il nuovo apparecchio di 1980 cm. montato su
telaio a braccioli, sintonizzatore
automatico, 400 canali, ricevitore
di qualità, ricevitore di qualità,
i programmi radio sono creati a due
canali indipendenti in stereofonia.
Il tipo 17" ha schermo colorato a schermo
flessibile con telefono incorporato,
sintonizzatore automatico.

In 507/aiolo 17"

BRIDNVEG





**EDITORE
GUANDA
PARMA**

Novità

Collana Fenice

Jacques Prévert: **FATRAS**, Prefazione di Luciano Bianciardi, traduzione di Luigi Tundo

Thomas Hardy: **POESIE**, Prefazione di Eugenio Montale traduzione di G. Singh

Piccola Fenice

Alfred Jarry: **POESIE**

F. De Poli e F. Di Rienzo: **CHANSONNIERS
FRANCESI**, *Aznaveur, Biart. Brel. Brassens, Ferré,
Lacloc, Trenet*

Armand Gatti: **LA VITA IMMAGINARIA
DELLO SPAZZINO AUGUSTO G.**

Collana Studi e Documenti

Ada Gobetti: **LETTERE DAL CARCERE E DAL
CONFINO DI CAMILLA RAVERA**, Prefazione
di Norberto Bobbio

7 filiali

la Rinascente

120 magazzini

upim

47
supermercati
alimentari

SMA

una grande
organizzazione commerciale
al servizio
del consumatore



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT
1969

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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

CARTE SEGRETE

Annò III — GENNAIO - MARZO 1969 — n. 9

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Edizioni Carte Segrete

Vice Direttore GIANNI TOTI

Carte segrete

Anno terzo, 21.

ROSEMARIE HEISE: Un ignoto lascito di Walter Benjamin (Traduzione di Mariateresa Mandalari), 22.

WALTER BENJAMIN: La polemica con Adorno, 34.

Testi e lettere inedite, 38.

Recensioni e saggi, 46.

Traduzione di Mariateresa Mandalari

JAN PALACH, JIRÍ BRABEC, MIROSLAV ČERVENKA, MIROSLAV HOLUB, VLADIMÍR KARFÍK, JAROSLAV PUTIK, KAREL ŠIKTANC, JIRÍ SOTOLÁ, JAROSLAV SEIFERT, JOSEF KAINAR: La Grande Morte (raccolta di testi della letteratura murale in Cecoslovacchia di Sergio Corduas), 64.

JAROSLAV SEIFERT: Il Castello di Praga (Traduzione di Elena Tosi-Wildová), 74.

GIOVANNI COMISSO: Il gioco con gli occhi bendati (atto unico), 80.

WOLF BIERMANN: Poesie da cantare (Introduzione, traduzione e note di Jutta Oehlmann), 87.

ANGELO ROGNONI, MARIO DESSY, ARNALDO GINNA, GUGLIELMO JANNELLI, LUCIANO NICASTRO, REMO CHITI, RUGGERO VASARI: Sintesi teatrali futuriste (a cura di Mario Verdane), 119.

Carte scoperte

Poesia dopo lo spero di CARLOS NEIRA (Presentazione di Mario Alessandro Paulucci)	155
Un'antologia sperimentale	155
Education: Automaton	158
Presenza sacrificale	160
In tempi difficili di HEBERTO PADILLA (Presentazione e traduzione di Gianni Toti)	162
L'uomo scritto a neri	162
Libridine, a cura di RENZO PARIS	165
Consiglio letterario segreto	168
Poesia al limite	172
Metomuro, 2. Letture-tract di RENZO PARIS	176
Opere uniche	176
La trama	180
I poetabili (DARIO BELLEZZA , ALFONSO BERARDINELLI , TOMMASO DI FRANCESCO , MAURO BARNARI , GREGORIO SCALISE)	183
Il poema nazionale viet e 40 poeti giapponesi	185
Le assenze pelose	189
Rifiuto della letteratura	193
Come e quando	195
Le sommosse linguistiche del « diavolo dell'avvocato del » di GIANNI TOTI	198
Il cannone borghese contro la borghesia	199
Manifestazione - Incontro	201
L'esistenzialismo di Hostime	204
Shu Takahashi	208
Nella scia di una stanca voga	210
I pesci e le caramelle di Mondino	212
Livio Della Ragione	214
I ricordi del futuro	217
Guerra e fame	219
Busch	222
Il romboide	223
Berardelli alla Zattera	225
Essere o non essere	229
De Carpinello	231
« Segreti » in ritardo	233
Le immagini « esclusive » di D'Alessandro	234
Le aerografie di Fazzini	237
Gastini	239
Soborga	240
Tutto Carrà	242
Comunità psichiatrica	243
Le recensioni sono a cura di: Renzo Paris , Nicola Maffei , Biancamaria Frabotta , Tommaso De Francesco , Enrico Crispolti , Dario Bellezza , Eraldo Miscia , Gregorio Scalise , Sandra Giannattasio , Luigi Pascutti , Valerio Mariani , Marinka Dallos Toti .	

Illustrazioni

BEPPE GUZZI (Presentazione di Cesare Chirici), 13, 14, 15,
16, 17, 18, 19, 20

JEAN SELZ, 27

ARNALDO GINNA, 110, 122, 130, 131, 134, 139

PEPPINO MAZZULLO (Presentazione di Nello Porente), 141,
142, 143, 144, 145, 146

CARLO QUAGLIA (Testimonianze di Giuseppe Ungaretti e
Alfonso Gatto), 149, 150, 151, 152, 153

GIORDANO FALZONI, 165, 166, 167

MATTIA MORENI, 172, 173, 174, 175

HOEHME, 205

SHU TAKAHASHI, 209

ALDO MONDINO, 213

LIVIO DELLA RAGIONE, 215, 216, 217, 218, 219, 220

PAOLO BERARDELLI, 227

GIANCARLO ISOLA, 236

CARLO CARRA' (Presentazione di Cesare Chirici e Guido
Ballo), 242, 243, 244, 245, 246



Colore
e forma
di
BEPPE GUZZI

Su Beppe Guzzi, un artista per il quale il tempo sembra aver dimenticato l'usura che di solito perpetra ai danni della nostra civiltà del consumo, comprese inevitabilmente le « trasformazioni » delle opere d'arte, niente val meglio di una introduzione tratta da un lontano articolo di Carlo Carrà, che a così grande distanza (fu scritto nel '27 in occasione di una mostra tenuta a Milano dal Guzzi) ci sembra ancor oggi per molti rispetti calzante e ancora valido: « spontaneità e delicatezza sono gli attributi del suo temperamento pittorico volto a cogliere i contrasti e le apparenti disarmonie. Anche in ciò egli si riallaccia alla tradizione livornese, i cui nomi sono, come tutti sanno, Mario Puccini, i Tommasi, i Bartolena, e il grande Fattori, per dir soltanto di costoro. In sostanza, questa mostra del Guzzi fa fede d'intendimenti onesti ed elevati. E vi sono qui alcuni paesaggi e nature morte che andrebbero ricordati in modo particolare, perché in essi tu vedi buona osservazione del vero e da essi emergere il carattere peculiare del giovane pittore. Ma attendiamo che egli prosegua, senza deviazioni che potrebbero derivargli da affrettati giudizi critici, le sue espe- 13



Composizione, 1950.

Paesaggio, 1958.

Martini, 1963.

rienze pittoriche. Egli è giovine e può anche attendere. Tanto più che Beppe Guzzi non ha la pretesa di quei genietti petulanti, i quali si ritengono dei prodigi di natura in ragione inversa di quello che fanno ». Per dimostrare che le parole di Carrà colgono nel segno e sono inoltre la premessa per ogni discorso che voglia farsi sul pittore, riportiamo un brano di Fortunato Bellonzi da un libro abbastanza recente, che illustra in sintesi il percorso dell'artista livornese: « Il colloquio che egli aveva desiderato fin dagli inizi di tenere con gli uomini lo ha mantenuto in termini franchi e inequivoci. Irrobustendolo con le salde strutture, con l'aumentato peso degli oggetti, con folgoranti accostamenti di colore. Un pizzico di suggestioni metafisiche entra così nei

14 suoi dipinti, dove quinte prospettiche e intersezioni d'om-



bra e di luce paiono talora insinuare un gusto astratteggiante, ma a ben considerare il cammino ormai abbastanza lungo di Guzzi, si vede che il pittore è rimasto in definitiva fedele alla strada intrapresa in gioventù ». Una strada che, dipartendosi dalle premesse di un espressionismo d'impronta viennese, si è via via inoltrata tra tante difficoltà resistendo a pericolose attrazioni, ai riferimenti espliciti, trovando proprie interne ragioni espressive e nel saldo ancoraggio a una realtà scevra da complacimenti formali, e nell'impasto solido di un colore-segno, al di fuori del tonalismo che sarà tanto influente nel clima in cui egli si è trovato in tanti anni di lavoro, a Roma. Anzi il colore di Guzzi ci pare tanto capace d'esprimere quel sentimento delle « cose » al quale le cose medesime, nel turgore dell'immagine colorata,

Marina, 1908





Paesaggio, 1968.



Fiore, 1968.

Fanciulla. Litografia, 1959





Strada. Litografia, 1960.



Motivo, 1958.

costantemente rimandano; questo perché tutta la realtà del mondo di Beppe Guzzi, le case e le barche della Toscana, i volti scavati degli operai, i cieli e le cupole romane, gli alberi e i moti dei suoi paesaggi innumerevoli, sono « pure » immagini, mirabili esempi di una paziente e meditata costruzione dove l'esperienza del cubismo e dei « fauves », dell'espressionismo e della pittura tosco romana, realistica, si fonde e articola in un sapiente equilibrio di valori, che sono in definitiva i pensieri e le sensazioni del pittore; le « trasparenze » interne di una pennellata a macchia, di una grafia intenta a costituirsi essa stessa in sostanza pittorica e in stesura colorata.

ANNO TERZO

Anno terzo. Continuiamo ma senza « continuismo ». Abbiamo amici lettori che si sono abbonati per tre anni, alla sola condizione che al quinto anno al posto, continueranno a essere diversi diversificati da loro stessi, mutanti mutati. In tempo di culture separate (più di prima o più dolorosamente, perché ne cresce la consapevolezza in comune) l'autodelega di una rivista che si istituisce come « luogo » o punto di riferimento o di raccolta delle carte segrete delle arti da scoprire, riscoprire, sottrarre al « dominio », è una autodelega che viene firmata dai lettori che non leggono soltanto ma agiscono, che non « consumano » ma brandiscono i pensieri, che ci si affollano attorno in certe sere nei sotterranei della libreria Ferro di cavallo, a discuter/ci/sì, a legger/ci/sì, a organizzar/ci/sì. Certo, lo sappiamo bene/male (e cominciamo a saperlo) al terzo anno di questa scuola, non sarà per domani la riscutturazione degli uomini scissi che siamo tutti mezzi intellettuali tradizionali e mezzi intellettuali organici delle classi montanti, per metà condizionati dalla (o al servizio della) società separante in cui malviviamo e quindi « sottosviluppanti » anche noi, e per metà (diciamo così) le proporzioni cambiano per ognuno di noi/voi) de-coo-test-attori della ri-sistemazione. Come diventare specialisti delle classi liberanti, del di dentro e non del di fuori delle azioni collettive, scrivendo come agendo, leggendo carte non separate ma riunificanti, non parlando su ma parlando con, e forse neppure diventando la parola provvisoria dell'uomo-progetto, accettando la divisione del lavoro solo per cancellarla? La questione, il tema, il progetto di questo terzo anno è tutto qui: nella risposta che tenteremo di dare, nella rinazione delle nostre carte, sperando che da segrete e scoperte crescano « carte vive ».

C. S.



Walter Benjamin

Il nome di Walter Benjamin, nei primi anni dopo la seconda guerra mondiale, era noto soltanto per sentito dire anche ai più introdotti lettori dell'ultimissima generazione. L'opera del saggista scomparso sparpagliata per la maggior parte in parecchie riviste non più esistenti degli anni venti e trenta, era minacciata dall'oblio. Oggi che la più gran parte dei suoi più notevoli e importanti lavori è in corso di pubblicazione presso la casa editrice Suhrkamp, la consapevolezza che Benjamin sia il più interessante e versatile

22 tra i filosofi borghesi antifascisti tedeschi fra la prima e la

Rosemarie Heise

Un ignoto lascito di WALTER BENJAMIN

* *Testi e lettere inedite*

★★ *Recensioni letterarie*

*** *Saggio su Goethe e la Rivoluzione*

**** *Il programma per un teatro proletario per l'infanzia*

LA POLEMICA CON TH. W. ADORNO

ovvero

LA MANIPOLAZIONE DEI TESTI

seconda guerra mondiale, si fa sempre più strada. Benjamin ha assunto nella vita spirituale tedesca il posto che in vita gli era stato negato: il suo saggio per l'abilitazione, « L'origine della tragedia tedesca », che è a un tempo il più ampio dei suoi lavori ultimati, venne respinto già nel 1925 dall'Università di Francoforte, annientandosi in tal modo per lui ogni prospettiva di carriera accademica e di esistenza assicurata; gli rimasero come uniche risorse le traduzioni, le collaborazioni nella stampa quotidiana, la radio o le riviste letterarie, prima ancora che il fascismo andasse al po- 23

tete in Germania; e così dileggiò la speranza di successo letterario per il filosofo ebreo e per l'antifascista rivoluzionario. Trascorse così gli anni più produttivi in esilio, per lo più in abitazioni modestissime e abbastanza spesso in situazione disperata, sempre nell'incertezza dell'avvenire. Le sue lettere di quel tempo, pubblicate in gran parte nel 1966 dalla casa editrice Suhrkamp in due volumi, rispecchiano la miseria di questo esilio, ma anche la dignità e il coraggio con cui Benjamin e molti altri intellettuali tedeschi, mentre il fascismo celebrava i suoi massimi trionfi, sopportavano la loro vita di emigrati, testando malgrado tutte le difficoltà politicamente attivi e spiritualmente produttivi.

Più volte, Benjamin godette l'ospitalità di Brecht, nella sua casa di esiliato a Svendborg. Di quando in quando era ospite della moglie Dora (da cui era divorziato) nella pensioncina a San Remo, da lei diretta. Tuttora, di quel tempo, mancano due bauli, il cui contenuto è almeno lecito supporre fossero corrispondenze estratti e manoscritti di Benjamin. Il filosofo li aveva lasciati in custodia a San Remo quando, nel 1935, si trasferì in Francia, e sembra siano stati affidati da Dora Benjamin, al suo trasferimento in Inghilterra, a persone di San Remo.

Dal 1935 in poi, Benjamin visse con brevi interruzioni a Parigi, dapprima presso la sorella, poi in subaffitto presso altri emigrati. Nel 1940 lasciò volontariamente questo mondo, che pareva negargli fin la semplice possibilità d'una esistenza e di una casa. Fuggendo da Parigi, dinanzi agli invasori tedeschi, era stato fermato alla frontiera spagnola. Non sopportò oltre.

Già il lavoro sulla tragedia tedesca indica in Benjamin un uomo di lettere non nel senso deterioro ma in quello più elevato del termine: era un *homo literatus* purosangue, produttivo come lettore, e come scrittore sempre a caccia di nuove scoperte, straordinario nell'andare in traccia del dettaglio insignificante la cui importanza egli riusciva a risolvere ed evidenziare nel quadro dei grandi processi storici, con sempre brillanti intuizioni.

24 Ciò che ancora esiste delle sue corrispondenze personali,

dei manoscritti incompleti, appunti di diario ed estratti, rappresenta un'eredità pur sempre non indifferente, se si pensa quanto fossero scarse le probabilità di conservazione. Vi si aggiunge una circostanza dalle tristi conseguenze: il lascito venne a soffrire per la divisione nazionale tedesca. Parti importanti della corrispondenza, dei manoscritti e degli estratti giacciono a Francoforte s.M., custoditi dal sociologo e filosofo Theodor Adorno, di cui Benjamin aveva fatto la conoscenza fin dagli Anni Venti. Per lungo tempo questo lascito fu considerato l'unico, perfino dagli amici di Benjamin. Ancora oggi, è poco noto il fatto che nella Repubblica Democratica Tedesca, nell'Archivio Centrale Tedesco di Potsdam, si trovi un'altra parte del lascito, che si è cominciato a rendere accessibile soltanto da due anni a questa parte. In esso si trovano voluminosi plichi contenenti lettere di Ernst Bloch, Ernst Schön, Egon Wissing, Gershom Scholem, Grete Steffin, Bert Brecht ecc., oltre a molti abbozzi o copie di lettere di Benjamin stesso. Queste corrispondenze forniscono ampi chiarimenti specialmente sugli ultimi anni della vita dello sfortunato pensatore. Benjamin era stato costretto ad abbandonarle, insieme con alcuni manoscritti e carte personali, nella sua fuga da Parigi, vennero sequestrate dalla Gestapo nella sua abitazione e depositate insieme con altri lasciti di emigrati (tra l'altro quello del sessuologo Magnus Hirschfeld) nell'Alta Slesia. Lì, la Armata Rossa le mise al sicuro. Nel 1957 furono restituite dall'Unione Sovietica alla Repubblica Democratica Tedesca e sono state rese accessibili solo adesso all'indagine scientifica nell'Archivio di Potsdam.

Una serie di interessanti lettere del lascito di Potsdam non fanno parte della scelta pubblicata da Adorno, sebbene contengano una quantità di particolari biografici sconosciuti, ad esempio riguardo ai rapporti di Benjamin con l'Istituto di Ricerche Sociali. Non senza intenzione, certo, la raccolta epistolare pubblicata offre un quadro ritoccato, perché lacunoso, Benjamin, che dal 1934 in poi fu costretto a trarre quasi esclusivamente il proprio sostentamento dal sussidio elargitogli da questo Istituto, pubblicò nell'organo di esso, 25

la *Deutsche Zeitschrift für Sozialforschung*, alcuni dei suoi scritti più importanti, come « L'opera d'arte nel secolo della sua riproducibilità tecnica », « Fuchs erudito e storico » e « Alcuni motivi haodelainiani ». Dalla corrispondenza con Max Horkheimer, contenuta nella raccolta di Potidam, risulta che la sua dipendenza finanziaria dall'Istituto costrinse Benjamin a notevoli concessioni alla redazione, la quale abbreviava i suoi manoscritti ed esigeva modifiche. Benjamin si lamenta per esempio in una lettera per il fatto che, a causa delle abbreviazioni introdotte nella versione francese del suo saggio sull'opera d'arte, risultasse cancellata la « linea politica » di questo lavoro, dichiarandosi tuttavia alla fine, in una lettera posteriore, d'accordo con tali modifiche. La « parità di diritti quale membro dell'Istituto », che Adorno oggi sottovaluta, non è comunque — lo si vede dalle testimonianze fornite dallo stesso Benjamin — mai esistita, anzi Benjamin rimette fino all'ultimo (e vi ha accennato anche Hannah Arendt nella prima parte del suo saggio del *Merkur*, fasc. 1-2, 1968, in base a ricordi personali) la revocazione delle sovvenzioni da parte della rivista. Continuamente in cerca di altre possibilità che lo rendessero indipendente, ancora nel 1935, ad esempio, Benjamin prese in considerazione un proprio trasferimento nell'Unione Sovietica, un dato certo finora totalmente ignorato della sua biografia, attestato da una lettera alla sua amica Anja Lazis che venne pubblicata sommariamente per la prima volta nella rivista di Berlino Ovest *Alternative* (ott./dic. 1967). La signora Lazis, importante pioniera del teatro sovietico per l'infanzia, aveva non solo fatto da tramite a Benjamin per la sua conoscenza con Brecht, di cui ella era amica, ma è stata anche lei a stimolare Benjamin ad occuparsi del marxismo teorico, cui più intensamente si volgeva fin dal 1925, destando il suo interesse per i grandi mutamenti sociali e culturali nella giovane Unione Sovietica.

Quantunque il progetto di trasferimento naufragasse per difficoltà esterne, e più tardi — come anche Brecht — fosse profondamente colpito dagli effetti iniziali del culto dedicato alla persona di Stalin, Benjamin tuttavia non cambiò



Walter Benjamin a Ibiza nel 1933. (Disegno di Jean Selz)

mai le sue convinzioni sulla fecondità futura dell'esempio rivoluzionario sovietico e sul ruolo assunto nella storia mondiale dalla teoria marxista. Sebbene il livello teorico della stampa di partito, quale gli capitò sotto gli occhi negli anni d'emigrazione, lo deludesse spesso amaramente, anche i più tardi documenti della sua vita attestano ch'egli intendeva esser considerato, tanto dagli amici come dai nemici, uno storico materialista. In una lettera dell'anno 1938, che si trova nell'Archivio di Potsdam, scriveva a Norbert Elias: «... ciò che si deve intendere per psicologia sociale può, a mio avviso, decidersi soltanto in base agli elementi d'una teoria sociale, che ha fatto come suo nobilissimo oggetto i contrasti di classe, cioè a dire quelle forme, esistenti nell'attuale società, di sfruttamento del lavoro d'una maggioranza da parte di una minoranza... Non è impossibile che il mio modo di pensare le appaia limitato, ma tutto ciò che io sono capace di mettere insieme, e fosse pure soltanto una recensione, ha per premessa quanto ho detto » (Arch. Gen. Ted., Lascito Benjamin, mappa 36, foglio 119).

Certo a Benjamin non riuscì mai di superare il proprio isolamento intellettuale. Prese contatti soltanto indiretti con i partiti socialisti, e l'idea di un ingresso nel partito — seriamente coltivata negli anni venti — lo abbandonò ben presto. Ciononostante, il suo rapporto con la diretta attività politico-pratica è ritenuto, in generale, più esoterico di quel che almeno temporaneamente non sia stato, per il fatto che numerosi suoi manoscritti sono tuttora inediti. Sicché oggi è noto certamente soltanto ai sopravvissuti che vi ebbero parte il fatto che Benjamin progettò per incarico dell'Associazione Tedesca degli Scrittori Proletari un Teatro Proletario per l'Infanzia, che doveva esser fondato sotto il patronato di questa associazione nel « Teatro Karl Liebknecht » a Berlino ed era inteso come una sorta di progetto-modello di pedagogia estetica comunista. Questo progetto, che si trova nella parte del lascito maneggiata da Adorno, non è stato finora pubblicato, quantunque non solo riveli un aspetto ancora ignoto dell'elaborazione della teoria marxista da parte di Benjamin, riguardante precisamente l'atti-

vità pratica diretta, ma nulla abbia perduto della sua attualità. (In una collaborazione ad *Alternative*, n. 59/60, Asja Laziš riporta citazioni da questo interessantissimo documento, alla cui formulazione ella era direttamente interessata).

Il più considerevole tra i manoscritti che si trovano a Potsdam è la prima stesura del lavoro di Benjamin su Baudelaire, stesura che — se si eccettua la stampa di taluni brani nella *Neue Rundschau*, 1967/4 e in *Argument* 1/2, 1968 — è rimasta fino ad ora inedita. Benjamin l'aveva scritta per la *Zeitschrift für Sozialforschung*, la cui redazione in esilio si trovava allora — nel 1938 — a New York. A motivo della severa critica di cui la fece oggetto Adorno, questa prima stesura non fu tuttavia accettata dalla redazione. Questo primo saggio inedito su Baudelaire, che in effetti è un brano della parte centrale d'un progettato libro su Baudelaire, che a sua volta era stato concepito originariamente come nucleo centrale dei « Passaggi da Parigi », ossia del più ambizioso disegno letterario e filosofico di Benjamin rimasto irrealizzato, dimostra con particolare evidenza le premurose cure dedicate da Benjamin ad un'analisi materialistica dei processi e dei fenomeni storico-culturali. La sua particolare angolazione speculativa mette in luce le condizioni sociali, politiche, economiche e culturali, cui le poesie di Baudelaire devono la loro origine e la loro forma specifica. In seguito a tali (com'egli le chiama) « scoperte sociologiche », Benjamin perviene nella sua disamina a risultati interessanti, ad esempio sulla costruzione delle barricate, sulle origini della stampa *boulevardière*; sullo sviluppo della mercificazione della letteratura in rapporto alla corruzione della stampa e al sorgere del giornalismo letterario; sulle motivazioni dell'inserimento nella poesia di motivi sociali, come l'alcoolismo, la prostituzione ecc., attraverso decisivi mutamenti nel contesto della società; sulla accentuazione sociale nelle poesie baudelairiane rivolte a rappresentazioni e a motivi teologici, e così via.

Nel far questo Benjamin si appoggia spesso, oltre che a un ingente materiale di fonti, alle analisi di Marx. Gli scrit-

ti marxiani gli fanno manifestamente da modello per una approfondita analisi della società, seguendo la quale egli cerca di orientarsi metodicamente nella propria indagine. Questo processo si fa particolarmente evidente nel capitolo sull'origine del giornalismo letterario, che trae sostanzialmente i propri inizi dalla stampa *boulevardière* intorno alla metà del secolo XIX. Benjamin va qui in traccia dei fattori sociali e storici che producono la capitalizzazione della parola poetica e nel contempo aprono alla poesia nuovi argomenti e nuovi motivi, ovvero pongono in nuova luce quelli tradizionali. Tenendo come modello Baudelaire, Benjamin va in traccia degli effetti del processo capitalistico nella esistenza del poeta del « mondo moderno ». Uno dei capitoli più interessanti è dedicato all'evoluzione delle cospirazioni, nelle sue varie differenziazioni, nella Francia del 1871, alla figura di Blanqui e al blanquismo.

Qui di seguito citiamo brani del capitolo intitolato « Il cospiratore », finora inedito, dal manoscritto dell'Archivio Centrale Tedesco di Potsdam:

« ... "Sono essi", dice Marx dei cospiratori di professione, "che innalzano e comandano le prime barricate". In effetti, il punto fermo del movimento cospirativo è costituito dalla barricata. Essa ha dalla sua parte la tradizione rivoluzionaria. Oltre 4000 barricate avevano sbarrato la città durante la rivoluzione di luglio. Quando Fourier si dà alla ricerca di un esempio di *travail non salarié mais passionné*, non ne trova alcuno che gli sia più prossimo se non la costruzione delle barricate. Hugo, nei *Misérables*, si è attardato con dovizia di effetti a descrivere la rete di quelle barricate, mentre ne ha lasciata in ombra la loro guarnigione. "Ovunque vegliava l'invisibile polizia della rivolta. Era essa a tenere in piedi l'ordine, la notte... Un occhio che avesse guardato già dall'alto sopra quelle ombre torreggianti, avrebbe forse intravvisto qua e là un incerto chiarore, che lasciava indovinare sagome interiori, dalla linea arbitraria, profili di costruzioni singolari. Là c'erano le barricate". Nell'allocuzione a Parigi, rimasta frammento, che doveva con-

30 cludere i *Fleurs du Mal*, Baudelaire non prende congedo

dalla città senza evocare le sue barricate: *'tes magiques pavés dressés en forteresse'*. "Magiques" sono certamente queste pietre cittadine, in quanto la poesia di Baudelaire ignorava le cause che le avevano fatte muovere. Ma questo pathos appunto dovrebbe essere direttamente obbligato al blanquismo. Infatti, allo stesso modo e in senso allegorico, il blanquista Tredot esclama: *'O force, reine des barricades, toi qui brille dans l'éclat et dans l'émeute... c'est vers toi que les prisonniers tendent leurs mains enchaînées'*. Al finire della Comune, il proletariato si ritrae a remoni, come fa un animale ferito nella sua tana, dietro le barricate. Il fatto che le sue migliori truppe rivoluzionarie, addestrate alla lotta barricadiera, non fossero all'altezza della lotta aperta, che avrebbe dovuto sbarrare a Thiers la via di Versailles, ha contribuito alla sconfitta... (Le speranze, che Engels aveva riposte nella difesa delle barricate per mezzo dell'artiglieria, — questa tattica era divenuta possibile dopo l'ampia haussmaniana apertura di strade — non si realizzarono nel 1871). Il più ragguardevole capo parigino delle barricate, Blanqui, languiva allora in fondo alla sua ultima prigione, il *fort du taureau*. In lui e nei suoi compagni Marx vide, guardando indietro alla rivoluzione di giugno, "le autentiche guide del partito proletario". E' difficile potersi fare un concetto troppo elevato del prestigio rivoluzionario che Blanqui possedeva allora, serbandolo fino alla morte. Prima di Lenin, non vi fu nessuno che abbia avuto nel proletariato caratteri più netti. Essi produssero un'impressione durevole anche in Baudelaire; esiste un suo foglio che mostra, accanto ad altri disegni appena abbozzati, la testa di Blanqui. I concetti enunciati da Marx nella sua rappresentazione dell'ambiente cospirativo parigino, non consentono di ravvisarvi la posizione ambigua assuntavi da Blanqui. Esistono peraltro validi motivi per i quali Blanqui passò alla tradizione in qualità di rivoltoso. Egli rappresenta il tipo del politico che, come dice Marx, riconosce come proprio compito "di precorrere il processo evolutivo rivoluzionario, di spingerlo artatamente alla crisi, d'improvvisare una rivoluzione facendo a meno delle condizioni di

una rivoluzione'. In modo sprezzante, e non ci si può aspettare diversamente, Marx parla delle taverne, in cui il cospiratore di bassa lega si sentiva come a casa propria. Il tanto di queste bettole lo conosceva anche Baudelaire. In mezzo ad esso ha preso forma quella grande poesia che ha per titolo *Le vin des chiffonniers*. La sua stesura può essere agevolmente collocata a metà del secolo. Allora, il motivo che risuona in questa lirica era oggetto di pubblica discussione. Si trattava, in quel tempo della imposta sul vino... Nelle *'Klassenkämpfe in Frankreich'* (Lotte di classe in Francia), Marx ha dimostrato come nell'abolizione di quest'imposta l'istanza del proletariato cittadino s'incontrasse con l'istanza del contadino... 'Nell'imposta sul vino', dice Marx, 'il contadino saggia il bouquet del governo'. Essa danneggiava però anche il cittadino e lo costringeva, per trovare vino a buon mercato, a recarsi nelle osterie fuori città. Là si mesceva il vino libero dall'imposta, ch'era chiamato il *vin de la barrière*. Il vino dischiude ai diseredati sogni di futura vendetta e futuro splendore. Tale si rivela nel *Vino dei centaiuoli*'. (Arch. Centr. Ted., Lascito Benjamin, mappa 38).

E' stato appunto il tentativo di mostrare come Baudelaire 'affondasse le sue radici nel sec. XIX', come nelle sue metafore e nella scelta degli argomenti si rispecchino mutamenti sociali ed economici in cui si preparava l'avvento dell'epoca imperialista, che valse a Benjamin quelle rimozioni con le quali Adorno motivò il rifiuto della pubblicazione di questa stesura, insistendo per una stesura nuova. Ed è stata quest'ultima, o piuttosto una radicale trasformazione e ampliamento della parte centrale del vecchio lavoro, ad esser pubblicata poi, nel 1940, nella *Zeitschrift für Sozialforschung*, col titolo «*Ueber einige Motive bei Baudelaire*», l'unica oggi nota. Che il lavoro primitivo e una serie di altri scritti pubblicati ed inediti di Benjamin, dopo tanti anni, tuttora non siano accessibili al pubblico, è da tempo causa di rammarico per molti amici di Benjamin, in Germania e altrove. Da circa un anno, e precisa-

32 mente da quando si cominciò a poter consultare il mate-

riale giacente a Potsdam, è scoppiata una vasta e vivacissima discussione sui criteri che hanno guidato gli editori degli scritti di Benjamin e sull'interpretazione della sua opera. I documenti del lascito di Potsdam sono diventati fonte di una aspra polemica, che fu iniziata dalla rivista berlinese *Alternative*, nel numero ott./dic. 1967, e proseguita adesso nell'ultimo numero uscito, arricchita da una quantità di finora ignote confessioni di Benjamin, dopo che gli attaccati si furono mossi con una massiccia ma sostanzialmente non convincente controffensiva su diversi giornali e riviste.

L'ultima parola non è stata ancora pronunciata. Potrà esser detta quando, un giorno, esisterà un'edizione integrale, che contenga tanto il lascito di Francoforte come la parte del lascito di Potsdam, senza eccezioni e con esattezza filologica. Non è impossibile che, fino allora, sorgano dal buio di un confuso passato ancora altri documenti. Forse perfino i bauli scomparsi a San Remo.

Rosemarie Heise

Traduzione di Mariateresa Mandelari



Th. W. Adorno

LA POLEMICA CON ADORNO

La manipolazione ideologica e la ricostruzione dei testi (Text - rekonstruktionen)

WALTER BENJAMIN a THEODOR W. ADORNO, Parigi, 9-12-1938.

(Ediz. di Francoforte: *Letters II*, 1993).

Ricordando i nostri discorsi di S. Remo, vorrei richiamarmi a quel punto cui Lei stesso si riferisce a sua volta. Se così io mi sto riflettendo di far mia un'evoluzione ideale, esotica in nome di interessi personali creativi, passando così all'ordine del giorno al di là degli interessi dialettici del materialismo, in tal caso alla fine non era in gioco l'una pure e semplice fedeltà al materialismo dialettico, bensì solidarietà con le esperienze fatte da noi tutti in questi ultimi quindici anni.

(Bozza di lettera dell'Arch. Centrale Ted., lascito Benjamin, mappa 36, foglio 22).

Ricordando i nostri discorsi di S. Remo, vorrei richiamarmi a quel punto cui Lei stesso si riferisce a sua volta. Se così io mi sto riflettendo di far mia una evoluzione ideale esotica in nome di interessi personali creativi, passando così all'ordine del giorno al di là degli interessi dell'Istituto e del materialismo dialettico, in tal caso non era in gioco né semplice solidarietà con l'Istituto né pura fedeltà al materialismo dialettico, bensì la solidarietà con le esperienze (segue la diversa versione della bozza) e la fedeltà alle riflessioni da me fatte, dalle origini del piano di transizione fino ad oggi.

WALTER BENJAMIN: Teorie del fascismo tedesco (1930). Pubblicato da Ernst Jünger (brano finale) in aggiunta allo scritto riassuntivo dal titolo « Guerra e guerrieri ».

La guerra che si rivela in questa luce, è tanto poco quella « eterna » che i nazisti tedeschi adorano, quanto l'ultima », che i pacifisti idoleggiano. Eave in realtà non è che questo: un'ultima raccomandazione per correggere l'insorgenza dei popoli a ordinare i loro rapporti reciproci in modo che si adeguino a quel rapporto da loro stabilito, attraverso la tecnica, con la natura. Che la correzione fallisse, non solo milioni di corpi umani verrebbero dilaniati e divorati da vento e ferro — lo saranno inevitabilmente — ma persino gli *habitus* di quelle potenze terroristiche ciniche che portano appresso nel loro seno il proprio processo, non apprenderanno un decimo di ciò che la natura promette ai loro corpi curati e più disincantati figli, i quali posseggono nella tecnica non un fetaccio pel naufragio ma una chiave per la felicità.

[Riproduzione in « Das Argument », 3-1964; l'importante frase di chiusura venne tolta su richiesta dell'Archivio di Francoforte.

La guerra che si rivela in questa luce, è tanto poco quella « eterna » che i nazisti tedeschi adorano, quando l'ultima », che i pacifisti idoleggiano. Eave in realtà non è che questo: un'ultima tremenda chiave per correggere l'insorgenza dei popoli a ordinare i loro rapporti reciproci in modo che si adeguino a quel rapporto da loro stabilito, attraverso la tecnica, con la natura. Che la correzione fallisse, non solo milioni di corpi umani verrebbero dilaniati e divorati da vento e ferro — lo saranno inevitabilmente — ma persino gli *habitus* di quelle potenze terroristiche ciniche che portano appresso nel loro seno il proprio processo, non apprenderanno un decimo di ciò che la natura promette ai loro corpi curati e più disincantati figli, i quali posseggono nella tecnica non un fetaccio nel naufragio ma una chiave per la felicità. In tale loro disincanto dovranno una prova nel momento in cui si ripeteranno di riconoscere nella prossima guerra un intervento magico, scoprendosi piuttosto la immagine della vita quotidiana, e appunto attraverso tale scoperta effettueranno la sua metamorfosi in guerra civile secondo il meccanismo marxista, il quale unicamente è all'altezza di tale natura magica umana.

(Testo originale in « Die Gesellschaft », 7-1930, fasc. 2, p. 41). Prima pubblicazione rielaborata nella Zeitschrift für Sozialforschung, 1-1935, p. 40 epg. (in franc.).

WALTER BENJAMIN: «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica» (1936).

Adesso oggi: «Le cancellature nella teoria della riproduzione introdotte da Horkheimer e Adorno all'atto fatto da Benjamin di categorizzare che Horkheimer, a ragione, non avevano pertinenti». (Frankfurter Rundschau, 5.1.1968).

[Il primo capitolo *La mitologia in seno della cultura*. Frase delle intenzioni recitate del lavoro, cioè a dire intende proporre tesi sulla tendenza evolutiva dell'arte nelle odierne condizioni di produzione, analogamente alle analisi economiche di Marx, come tratta della destinazione politica del lavoro, e cioè di annunciate esigenze rivoluzionarie nella politica dell'arte — identificandoci per il fascismo.]

Il suo [dell'umanità] esultanza, mentre a se stessa ha raggiunto quel grado che le fa gustare il proprio annientamento come un godimento estetico di primo rango. Così stanno le cose nell'estenuazione della politica, che le dottrine totalitarie esultano. Le forze costruttrici dell'umanità rispondono con la politicizzazione dell'arte.

Voilà où en est l'enthousiasme de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art. (p. 651).

La guerre moderne (p. 66).

36 La théorie totalitaire de l'état (p. 66).

[Ad esto corrisponde, nelle edizioni odierne, la « prefazione »]

Il suo [dell'umanità] esultanza, mentre a se stessa ha raggiunto quel grado che le fa gustare il proprio annientamento come un godimento estetico di primo rango. Così stanno le cose nell'estenuazione della politica, che il fascismo effettua. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte.

La guerra imperialistica.

Il fascismo.

Le correnti d'aria
della speranza

Asja,

mi ha fatto gran piacere ricevere la tua lettera. E trovo eccellente da parte tua¹ di aver intrapreso qualcosa in mio favore², di non avermene detto nulla prima.

Nella pessima situazione in cui mi trovo, la gente si diverte a destare in me speranze a buon mercato. Si diventa perciò così sensibili alle speranze come può esserlo un reumatizzato alle correnti d'aria. E' assai piacevole sapere che vi è una persona la quale in tali circostanze non dà speranze, e fosse pure soltanto perché è troppo pigro per scrivere lettere. Questa persona sei dunque tu e tu stai perciò in uno dei pochi luoghi elevati e fortificati esistenti ancora nella mia « anima », già piuttosto allagata. Sicché il tuo non scrivere è stato per me quasi prezioso quanto la tua voce, se potessi riudirla dopo tanti anni.

Nei primi due anni di vita di emigrato, ho fornito prove

¹ Nata nel 1891 in Lettonia; dal 1912 studi di arte drammatica, regia e cinema a Mosca; all'inizio degli anni venti attrice in Germania, tra l'altro al Kammertheater di München, nella « Vita di Edoardo II d'Inghilterra » di Brecht; incontro con Benjamin nel 1924, presenta poi Benjamin a Brecht; nel 1925/26 regista di un teatro agit-prop di maestranze a Riga; nel 1928/30 a capo della sezione film e stampa all'ambasciata sovietica (teatro commerciale) a Berlino; assistente di regia con Piscator nella lavorazione del film di Anna Seghers « L'insurrezione dei pescatori di Santa Barbara » nell'Unione Sovietica; campo di concentramento, impone come regista dal 1939 sulle scene Bertolt Brecht. Ha pubblicato saggi di regia e drammaturgia proletaria, tra cui nella « Internationale Literatur » e nella « Zeitschrift für Sozialforschung ». Ha pubblicato il libro: « Il teatro proletario in Germania », 1936 (in russo). Vive oggi tra Riga e Mosca.

² Horckheimer aveva fatto intravedere a Benjamin un sussidio americano verso la fine del 1934. Le speranze però naufragarono.

di grande abilità². Può tuttavia facilmente venire il momento in cui tali prove non interessino più nessuno — e me, non m'interessano già più da tempo. Le circostanze, che fanno dipendere il luogo del mio soggiorno da combinazioni imprevedibili, rendono molto difficile un lavoro importante a lunga scadenza. Ancora di più esso è reso difficile dalla disorganizzazione del mercato, che ha ormai lasciato una certa sfera d'azione soltanto alla letteratura.

Mi viene in mente che voglio mandarti con la stessa posta uno dei miei ultimi lavori importanti³. Forse potrà comparire a Mosca. Dovrebbe destarvi interesse. In cambio naturalmente ti prego d'inviarvi il tuo libro⁴.

I miei lavori compaiono quasi tutti, come quello sopra menzionato, nella « *Zeitschrift für Sozialforschung* ». Il prossimo comparirà tra qualche settimana e tratta della letteratura di fronte alla sociologia del linguaggio negli ultimi dieci anni. Vi sono anche importanti inchieste russe di Maer e Wygotski da me rielaborate⁵. Una mia ampia recensione del *Romanzo da tre soldi* apparirà in aprile⁶.

Questo romanzo spero tu l'abbia letto. Penso che avrà nella letteratura mondiale un posto accanto a Swift. Forse in estate andrò di nuovo in Danimarca.

Un mio amico, grande radiologo, andrà probabilmente tra qualche tempo in Russia, per lavorarvi. Te lo manderò⁷.

² Questa frase si trova, con poche varianti, anche nella lettera testamentaria del 1932.

³ « *Situazione sociale attuale dello scrittore francese* », pubblicato in *Zeitschrift für Sozialforschung*, 3/1934, fasc. 1 (cfr. Bibliografia secondo Tiedemann, n. 62).

⁴ ASJA LAZIS, *Teatro rivoluzionario in Germania*, (in russo), Mosca 1936.

⁵ L'articolo « *Problemi di sociologia linguistica. Rapporto continuo* » comparve nella *Zeitschrift für Sozialforschung*, 4/1935, fasc. 2 (Bibliografia n. 64).

⁶ La recensione « *Il romanzo da tre soldi di Brecht* » doveva apparire nella rivista *Die Sammlung* (La raccolta) ad Amsterdam. Non fu pubblicata perché Benjamin si guastò con Klaus Mann per l'inverosimile esiguità del compenso. (Bibliografia n. 117).

⁷ Egon Wissing, cugino ed amico di Benjamin. L'incontro con Asja Lazis non si verificò. Wissing si trasferì poco dopo in America.

Se in capo a sei mesi non avrà trovato in Russia un lavoro per me, non sentirà più mie notizie. Eppure, è uno dei miei più vecchi amici!

Mio figlio lascia adesso la Germania e andrà a scuola in Italia. Invece, io non sono più con mia moglie — era una cosa alla lunga troppo difficoltosa. Andrò probabilmente ora a Parigi. Scrivimi là all'indirizzo di mia sorella, che troverai in fondo alla lettera.

Dove si trova Steffi? Di lei non ho più notizie da tempo. Speriamo sia almeno guarita in parte. Ora vorrei vederti nella tua pelliccia da capitalista e passeggiare accanto a te per le vie di Mosca.

Questa lettera non è certo breve e se scriverai subito Asja, ne arriverà una più lunga ancora.

Walter

ASJA LAZIS ALLA SIGNORA BRENNER

Con Benjamin e Brecht
da Capri a Berlino

Egregia signora dr. Hildegard Brenner.
tutte le lettere di Benjamin sono perdute. Io posso riferirle soltanto alcune mie osservazioni.

Quando lo conobbi a Capri, egli s'interessava già molto alla rivoluzione d'ottobre e aveva già allora riportato una profonda impressione da Sovacs.

Sulla piazza (sic) a Capri, mi venne incontro presentandosi, e quando apprese che avevo studiato a Mosca, il
40 suo interesse nei miei confronti si fece vivissimo. Era d'idee

progressiste e odiava molto il filisteismo tedesco. Gli chiesi perché non militava nel partito, giacché era d'idee così radicali. Tacque, poi disse: « Leggo Suvaev ». Io gli rispondo ch'era troppo poco e che doveva studiare Marx. E lui poi lo fece. Essendo assai intelligente, gli piaceva molto il ragionamento logico più complesso e man mano approfondì i propri studi marxistici. Io ero e sono tuttora innamorata della città — nessuno sapeva rivelare così bene una città intravedendone l'autentico carattere, nelle sue singole parti, come Walter Benjamin.

Dapprima mi mostrò la parte nord di Berlino — le vie lineari, l'Ackerstrasse ecc. Mi condusse negli ortendi casermoni di pietra, in cortili d'asfalto dove i bambini si voltolavano nella polvere. Si recò con me nelle abitazioni a una sola stanza dei lavoratori a domicilio — dove una grande famiglia, nonni, madre, padre e figli facevano lavori a domicilio, cucivano arole, attaccavano bottoni ecc., e se tutti lavoravano sodo l'intera giornata, il compenso bastava per caffè d'orzo e patate. E poi andavamo al Kurfürstendamm e lui confrontava il quartiere della miseria con quello del lusso. Ero stupita, perché nessun comunista ha saputo mai illustrarmi con tanto acume i contrasti di classe. Poteva farlo soltanto chi avesse il socialismo nel cuore.

Con Brecht ero in amicizia, Benjamin mi pregò di farglielo conoscere. Lo feci e ne venne fuori la sua amicizia produttiva con Brecht.

Certo, ho avuto un influsso politico assai forte su W. B. e lui si occupò più intensamente di marxismo. Ma il mio influsso si rese evidente perché il terreno era già pronto. Mi proposi di influire anche su Werner Krauss¹ ma non vi riuscii: rimase il reazionario che era. Quello che sostiene Rolf Tiedemann è ridicolo. Potrei scrivere un libro intero su Benjamin. Ma ora chiudo — forse non saprà che farsene di questo materiale.

con profonda stima

Anna Lazri (detta Asja)

¹ Attore.

14/XI.67 - Riga

P.S. - W. B. è venuto a trovare me e Bernhard Reich a Mosca (circa nel 1927). Scriveva per la grande Enciclopedia sovietica su Goethe e alcuni altri articoli per i quotidiani.

Lettera
a un ignoto destinatario
sulla psicologia sociale

Parigi XV, Rue Dombasle, 12 giugno 1938

Egregio dottore,

La ringrazio molto della sua circostanziata lettera del 3 giugno. Nulla mi sarebbe più caro che seguire il corso dei suoi pensieri. Ma quel che si deve intendere per psicologia sociale può, a mio avviso, decidersi soltanto in base agli elementi d'una dottrina sociale che ha fatto come suo nobilissimo oggetto i contrasti di classe, cioè a dire quelle forme, esistenti nella società attuale, di sfruttamento del lavoro d'una maggioranza da parte di una minoranza.

Noi in Germania non abbiamo avuto — e non abbiamo tutt'oggi — abbondanza di contributi a una siffatta dottrina sociale fondata sul metodo materialistico, i quali hanno ben altro aspetto di quelle cosiddette indagini metodologiche nel cui disprezzo so di essere d'accordo con lei.

Non è impossibile che il mio modo di pensare le sembri limitato, ma tutto ciò che io son capace di mettere insieme, e fosse pure soltanto una recensione, ha per premessa quanto ho detto.

Coi migliori saluti

il suo devotissimo

UNA "VOCE" DI WALTER BENJAMIN
PER L'ENCICLOPEDIA SOVIETICA

La politica in Goethe

I rapporti con la rivoluzione

Che Goethe, per le sue esperienze di consigliere d'ambasciata a Weimar, abbia considerato altamente problematico il dispotismo illuminato del sec. XVIII gran tempo avanti lo scoppio della Rivoluzione francese, è fuori di dubbio. Egli tuttavia non è riuscito a conciliarsi con la rivoluzione non solo in seguito ai propri intimi legami col regime feudale e non soltanto perché respingeva per principio ogni e qualsiasi violento sconvolgimento nella vita pubblica, ma innanzitutto perché gli ripugnava, era anzi impossibile per lui, pervenire a ogni e qualsiasi sistematica considerazione riguardante i problemi della vita statale. Se egli non si è mai pronunciato circa i « limiti delle funzioni dello Stato » in termini così chiari come ad esempio Wilhelm von Humboldt, ciò avvenne perché il suo nichilismo politico era di portata tale da non fargli azzardare di parlarne se non per accenni. Basta il fatto che, più tardi, il programma napoleonico di frantumare il popolo tedesco nelle sue stirpi non rappresentasse nulla di mostruoso per Goethe, il quale proprio in tale completa frantumazione vedeva la manifestazione esterna d'una comunità in cui i grandi singoli avrebbero potuto tracciare il proprio cerchio d'attività — entro il quale, per parlare con buon senso essi avrebbero potuto operare patriarcalmente, trasmettendosi a vicenda, al di là dei secoli e dei confini dello Stato, le vestigia del proprio spirito. A ragione è stato detto che la Germania di Napoleone fosse per Goethe, che rappresentava il compendio del 43

franconismo di indirizzo romanico-francese, il campo d'azione più congeniale. Tuttavia, nel suo rapporto con la rivoluzione ha peso anche una straordinaria sensibilità, il trauma parologico in cui lo gettarono i grandi eventi politici del suo tempo. Questo trauma, per cui il poeta parlava di taluni episodi della rivoluzione francese come di personali colpi del destino, gli rese ugualmente impossibile di regolare il mondo politico semplicemente e fondamentalmente su principi, come avveniva con assoluta naturalezza per l'esistenza del singolo individuo.

Alla luce dei contrasti di classe della Germania di allora, la cosa si spiega in tal modo. Goethe non si è sentito come Lessing campione delle classi borghesi, bensì piuttosto il loro deputato, il loro ambasciatore presso il feudalismo tedesco e le corti principesche. Con conflitti di questa sua posizione rappresentativa si spiega il suo continuo ondeggiare. Il massimo rappresentante della letteratura classica e borghese — che ha costituito l'unica inoppugnabile perentoria del popolo tedesco alla fama di moderna nazione civile — non poteva certo immaginare la cultura borghese se non nel quadro di uno Stato feudale aristocratico. Se Goethe respinse la Rivoluzione francese, ciò avvenne naturalmente non solo nel senso feudale — cioè per l'idea patriarcale che ogni cultura, compresa quella borghese, potesse prosperare unicamente nella protezione e all'ombra del dominio assoluto — bensì altrettanto nel senso piccolo-borghese, vale a dire dell'uomo privato che cerca di salvaguardare pavidamente intorno a sé la propria esistenza dagli sconvolgimenti politici. Ma né nello spirito del feudalesimo né in quello piccolo-borghese questa sua ripulsa fu definitiva e univoca. Per tal ragione, non uno solo dei lavori poetici con cui per dieci anni tenne di venire in chiaro con la rivoluzione è riuscito a conquistarsi un posto centrale nel contesto di tutta la sua opera.

Lo stesso «sogno» di Napoleone

«Noi non vogliamo», ha scritto Goethe nel 1795.
44 «augurarci quei rivolgimenti che potrebbero far nascere in

Germania opere classiche». Questo rivolgimento — è la emancipazione della borghesia, che avvenne nel 1848, troppo tardi per provocare ancora opere classiche. Natura tedesca, spirito linguistico tedesco, furono certo queste le corde su cui Goethe suonò le sue poderose melodie, ma il campo di risonanza di questo strumento non era la Germania, bensì l'Europa di Napoleone. Goethe e Napoleone avevano un sogno uguale: l'emancipazione sociale della borghesia sotto la forma politica della despotia. Esso rappresentò l'«impossibile», l'«incommensurabile», l'«inadeguato», che li toccava a fondo nelle più intime fibre. Esso ha trascinato al naufragio Napoleone. Di Goethe, invece, si può dire che egli, quanto più invecchiava, tanto più informava secondo tale idea la propria vita, improntandola consapevolmente all'incommensurabile, all'inadeguato, ed elevandolo a minuscolo archetipo della propria idea politica. Se fosse possibile tracciare linee divisorie, la poesia potrebbe rappresentare in forma sensibile la libertà borghese di questo Stato, mentre la linea di condotta dei suoi affari privati corrispondeva in pieno all'elemento dispotico. In sostanza, però, sia nella vita come nella poesia, occorre naturalmente perseguire l'azione intrecciata di tali inconciliabili impulsi: nella vita come libertà dello sfogo erotico e come severissimo regime di «rinunzia», nella poesia nulla più di quanto è detto nella seconda parte del «Faust», la cui dialettica politica offre la chiave della posizione goethiana. Soltanto in questa correlazione, è comprensibile come Goethe abbia potuto negli ultimi trenta anni subordinare la propria vita totalmente alle categorie burocratiche del compromesso, della mediazione, del rinvio. Non ha senso giudicare il suo modo di agire e i suoi gesti secondo un'astratta misura di moralità. In tale astrazione consiste l'assurdità degli attacchi condotti da Börne contro Goethe nel nome della giovane Germania. Proprio nelle sue massime e nelle più notevoli singolarità che il regime della sua vita dimostra, Goethe è comprensibile soltanto nella posizione politica ch'egli si era creata, e in cui si era immedesimato. E la nascosta ma tanto più profonda affinità di questa con quella di Napoleone 45

è così decisiva, che l'epoca postnapoleonica, il potere che aveva abbattuto Napoleone, non riusciva più a comprenderla. Il figlio di genitori borghesi sale, si lascia indietro tutto, diventa erede d'una rivoluzione, davanti alla cui potenza nelle sue mani tutto itema (rivoluzione francese, *Sturm und Drang*) e fonda, nell'istante in cui ha maggiormente scosso il dominio delle forze sopravvissute, con un colpo di mano il dominio proprio, in quelle stesse vecchie forme, in quelle stesse forme feudali (impero, Weimar).

(Dall'articolo « Goethe », scritto da Walter Benjamin per la Grande Enciclopedia Sovietica nel 1928).

BENJAMIN COME RECENSORE

Su Gladkov Lenin Gorki

Fjodor Gladkov: *Cemento* (1927)

Gladkov ha fatto chiasso in Russia. La sua opera più importante « Zement » è stato il primo romanzo del periodo della ricostruzione. Ben presto, il mondo che egli vi rappresenta divenne teatro: dalla prosa conquistò le scene, ove « Cemento » si mantiene in piedi ormai da mesi. Versioni drammatiche di argomenti di successo non sono una cosa rara in Russia. Ma nessun argomento ha mai trovato maggior rispondenza di questo. Giacché il romanzo ha i suoi punti di acme nel dialogo. Ha introdotto il gergo dei bolscevici nella letteratura. E' questa operazione linguistica che rappresenta — con importanza maggiore dell'argomento stesso — il valore informativo del libro. Attraverso di essa il lettore apprende, per mezzo d'una traduzione di rara perfezione, quali forme convenzionali e quale linguaggio, 46 quale cerimoniale e quale arte del dibattito si siano andati

formando nella pratica dei congressi e delle commissioni. Egli impara a conoscere nel contempo i tipi che la lotta di liberazione proletaria ha fatto sorgere. Non si tratta certo, per carità, nel complesso di tipi di condottieri: uomini che dal potere toccato loro in sorte sono stati folgorati nel pensiero e nella parola come da un *ictus* apoplettico; tenebrosi burocrati, che si annidano celati come volpi nel loro edificio di paragrafi; agitatori, che soffrono di assenza improvvisa d'idee; agenti segreti, la cui attività resta un segreto anche per loro stessi — ma tra loro, giovani funzionari, pronti in ogni istante a trasformare non solo la propria stessa vita ma il giorno, l'ora, il minuto, senza reticenze, dove e comunque, in organo esecutivo di una volontà superiore; fanatici, che nulla promettono, nulla rivelano di sé e taciturni, improvvisi, sbucano sempre nel settore più esposto del fronte; innovatori, che acquistano la vittoria al programma proletario grazie alla consapevolezza del proprio valore rivoluzionario anche contro comitati e soviet. Di tale natura è il protagonista: il combattente della armata rossa che ritorna nella città natale sul Mar Nero, dopo aver combattuto sul fronte della guerra civile.

La chiave commerciale di questa città è la grande fabbrica di cemento, che sta ferma, ammuffisce, coinvolgendo tutta quanta la città nel proprio processo di decadimento. Sarà questo unico uomo a rimettere in moto, dopo mesi di lotta esacerbata, questa fabbrica, la quale presto divide in due parti il campo dei compagni. Nel frattempo, egli perde sua moglie. Nessuno saprebbe dire perché. Che il lavoro la estranei alla famiglia — ed ella è una incomparabile lavoratrice — questa sarà la spiegazione, fornita da lei stessa. Che però tale spiegazione non dica nulla al lettore, egli lo deve a una rappresentazione del rapporto di questi due esseri di fronte alla cui veridicità non artefatta s'infrange ogni deviazione. Qui ha preso forma e valore una grande esperienza: non solo il legame, anche l'estraniamento dei coniugi ha forme canoniche, che mutano coi secoli e spesso portano l'impronta del proprio tempo, inespri-
mibili come le forme dell'amore.

A poco a poco si viene delineando, in modo diverso da quel che si attendono gli illuminati filantropi (come per la Russia, anche per l'Europa), il vero volto dell'emancipazione femminile. Quando in realtà le forze di comando e di dominio diventano femminili, allora esse si trasformano, muta l'epoca, muta lo stesso elemento femminile. Non muta in modo umanamente vago, bensì si appresta a far sorgere un nuovo, più enigmatico volto: un enigma politico, se si vuole, un volto sfinco, al cui confronto tutti i misteri da *houdin* appaiono abusati e scherzevoli interrogativi. E' questo il volto che emerge dal libro. Esso sarebbe riuscito un grosso poema, se l'autore lo avesse fatto nascere da tale immagine. Ma esso non ha, invece, una sua focalità epica. La lotta dell'uomo per la ricostituzione della fabbrica di cemento anziché rappresentare lo scheletro intimo degli eventi, è piuttosto il filo conduttore attraverso una ricca molteplicità di quadri degli avvenimenti. In altre parole: la tensione di tale lotta rimane esteriore, non diventa il ramo centrale di forze dell'evento stesso. Per renderlo tale, sarebbe stato necessario uno spazio più vasto, un panorama più libero. Prospettiva marina e montagne chiudono in modo falso l'orizzonte. Una fabbrica di cemento non può profilarsi epicamente contro uno sfondo paesistico, ma soltanto contro uno sfondo economico. Qui si profila come nell'ambito di una miniatura. Questa debolezza costruttiva si evidenzia chiaramente alla fine. L'effetto tipico, l'apoteosi, con cui tanti romanzi russi tentano di assicurarsi la validità ufficiale, deforma un'opera in cui il primato dell'elemento politico si è fatto valere al punto che la sua conferma esteriore le va zoppicando appresso. In effetti, soltanto chi nulla sapesse delle condizioni della letteratura russa potrebbe meravigliarsi di tali incertezze. Prima che le nuove forme trovino una loro nuova sicurezza, dovranno cadere ancora molti tentativi. Insieme con « L'anno nudo » di Boris Pilniak, « Città e anni » di Costantino Fedin (l'edizione tedesca di quest'ultimo è in preparazione presso la casa editrice Malik), « Cemento » di Gladkov 48 appartiene alle opere decisive della nuova poesia russa. A

chi la segue, la conoscenza di esso — specialmente se può farlo soltanto in lingua tedesca — è insostituibile.

W. J. Lenin: *Lettere a Gorki* (1926)

Le lettere che Lenin ha indirizzato a Gorki, negli anni tra il 1908 e il 1913, vengono presentate adesso ai lettori tedeschi in un volume, cui Kamenev ha scritto la prefazione. In essa dice: « Il numero dei documenti esistenti che offrano alle centinaia e migliaia di persone la possibilità di accostarsi alla personalità, ai lineamenti della sua figura spirituale è di gran lunga inferiore a quelli che lo illustrano come scienziato e condottiero politico. Dei primi, ne esistono, invece, assai pochi. Tra questi rari documenti, le lettere sono certo i più importanti ». Chi però volesse anche dedurne che queste lettere non siano in tutto e per tutto di natura politica, sbaglierebbe di grosso. Essi infatti sono appassionanti proprio per il fatto che l'imponenza politica ne determina i rapporti umani. « Privato » e « pubblico » non sono vani adiacenti come può esserlo camera da letto e consultorio nell'abitazione d'un medico, ma sono costruiti l'uno dentro l'altro. Laddove l'elemento più squisitamente privato può svolgersi pubblicamente, anche gli elementi pubblici si rivelano in veste privata dando luogo a una responsabilità fisica e politica, ch'è tutt'altra cosa di quella metaforicamente morale.

Essa impegna la persona privata in ogni suo atto pubblico, perché è pienamente presente in ciascuno di essi. Le rivoluzioni instaurano sempre tali costrizioni (se non più dure ancora), e con Lenin questo tipo di responsabilità, in quanto dittatura del proletariato, si stabilì con larga evidenza. Tuttavia, nella implacabile dittatoriale di Lenin coesiste un senso tanto irreversibile del reale, che queste lettere possiedono, malgrado la loro asprezza, a tratti la dolcezza della grande epica. Lenin deve essersi trovato in pace con l'esistenza e il suo odio contro l'ordine imperante deve aver avvolto assai più intimamente la tranquillità dialettica, la « indifferenza creatrice » di lui di quanto sia mai avvenuto in parecchi amori mistici.

Dal punto di vista teoretico, la presa di posizione di Lenin contro Gorki, nel dissidio ateistico, costituisce il contenuto principale di questa serie di lettere. Esse, con i più veementi attacchi, si rivolgono contro quei movimenti social-religiosi che venivano propagandati in Russia sotto il nome di « creazione divina » anzitutto da Lunaciariski. Gorki sembra li considerasse non senza simpatia. « Be', non è orribile quello che sta nascendo là da voi? » gli scrive allora Lenin. Questa drasticità si ritrova in tutte le lettere, fossero indirizzate all'eremitaggio caprese di Gorki da Ginevra, Berna, Cracovia oppure Parigi — da Parigi, ove più tardi Lenin confessa realtà alle favole e, come così bene ha detto Giraudoux, fra tutte le promesse che le nonne sogliono fare a bimbi ammalati o sognanti, una almeno, e un'unica era stata mantenuta. E ciò grazie a Lenin e a Trotski « Giacché al ristorante ti servono il pane pronipoti di Puskin, mentre le nipoti di Ivan il Terribile porgevano il sale ». Quando però s'intromettono faccende private, e si manifesta la preoccupazione del benessere fisico di Gorki, allora nello stesso Lenin si fa strada qualcosa di violentemente materno, con un'autorità quasi spaventosa. « A giudicare dal fatto che lei possieda una capra, il suo umore è buono e le sue condizioni di spirito in ordine, e la sua vita normale ».

Non come testimonianze private di un « genio », nel senso storiografico borghese, bisogna leggere queste lettere. Ogni strutturazione dialettica dell'individualità — e quella borghese è tale — deve cadere. Unica e vasta è la personalità umana non nella pienezza del suo modo di vivere, ma laddove attinge gli estremi confini delle cose a cui è connessa: di cui deve essere ritenuta responsabile, non di cui si sente responsabile. La grandezza, nel senso del materialismo storico, si determina nella misura in cui l'« indifferenza » della personalità diviene « creatrice » attraverso la responsabilità. Viste così queste lettere, in cui l'amicizia si rivela sotto l'impero della responsabilità politica, sono una
50 nuova testimonianza della grandezza di Lenin.

La discussione sull'arte
filmistica russa e sull'arte
collettivistica in generale

(...) Perché tanti lamenti sullo sverginiamento politico dell'arte, mentre si va a caccia di tutte le sublimazioni, di tutti i rimasugli libidinosi e di tutti i complessi, in una produzione artistica vecchia di due millenni? Per quanto tempo l'arte dovrà restare la figlia più sublime, che abbia pratica sì di ogni più malfamato vicolo ma per curiosità non pensi minimamente alla politica? Non serve: essa vi ha pensato sempre. Che a ogni capolavoro, a ogni epoca siano insite tendenze politiche, questa è — giacché si tratta di forme storiche della coscienza — verità incontestata. Allo stesso modo però che gli strati rocciosi più profondi si manifestano soltanto nelle fratture, anche la formazione più profonda, la « tendenza », balza liberamente agli occhi soltanto nelle fratture della storia dell'arte (e delle opere). Sono le rivoluzioni tecniche che rappresentano le fratture dell'evoluzione artistica, in cui le tendenze, a poco a poco, sempre più liberamente si manifestano. In ogni nuova rivoluzione tecnica, la tendenza sgusciando fuori da un elemento ben celato dell'arte ne diviene quasi naturalmente il manifesto. Ed eccoci qui infine arrivati a parlare del film.

Tra le fratture delle formazioni artistiche una delle più poderose è il film. Con esso nasce veramente una nuova regione della coscienza. Esso è — per dirla in una parola — l'unico prisma in cui all'uomo d'oggi si dispieghi direttamente il mondo circostante, gli ambienti in cui egli vive, attende ai propri affari e si diverte, rendendogli sensibile, denso di significati e appassionante. In se stessi, questi uffici, stanze mobiliate, bettole, strade di grandi cit- 51

rià, stazioni ferroviarie, fabbriche, sono brutti, inesplicabilmente e disperatamente tristi. O piuttosto, essi erano e apparivano tali, finché arrivò il film. Questo ha sconvolto con la dinamite del decimo di secondo tutto codesto mondo carcerario, sicché adesso noi intraprendiamo lunghi, avventurosi viaggi in mezzo alle sue rovine disperse per ogni dove. Il contorno di una casa, d'una stanza, può racchiudere in sé dozzine delle più sorprendenti soste, dei più strani nomi di luoghi. E' meno il continuo mutamento delle immagini che il cambiare a salti luogo, ciò che domina un ambiente, sottraendolo a ogni altra rivelazione e traendo per di più dall'abitazione piccolo-borghese la stessa bellezza ch'è possibile ammirare in una Alfa Romeo.

E fin qui tutto bene. Le difficoltà sorgono soltanto quando entra in gioco « l'azione ». La questione di una azione filmistica ricca di significati è stata risolta, altrettanto raramente quanto si è riusciti a dominare gli astratti problemi di forma, derivanti dalla nuova tecnica. E in primo luogo si viene così a dimostrare quanto seguono i progressi importanti, elementari dell'arte non sono né nuovo contenuto né nuova forma — la rivoluzione della tecnica li precede entrambi. Che però non abbia trovato nel film né forma né contenuto ad essa congeniali, non è certamente un caso fortuito. Si dimostra così che, con le favole non tendenziose la questione resta sempre da risolvere caso per caso. La superiorità del film rivoluzionario russo consiste, esattamente come quella del film grottesco americano, appunto nel fatto che entrambi, ciascuno a suo modo, abbiano assunto come base una tendenza, a cui si richiamano continuamente e conseguentemente. Tendenzioso — sia pure in modo meno evidente — è infatti anche il film grottesco. I suoi strali si appuntano contro la tecnica. Comico certo è tale film, solo che il riso che desta ondeggia sull'abisso dell'orrore. Rovescio invece d'una tecnica ridicolmente scatenata è la gravidanza mortale di squadriglie di una flotta in manovra, quali le ha fissate nel modo meno appariscente possibile il « Potemkin ». Il film borghese internazionale non è tuttavia riuscito a trovare uno schema ideologico conseguente.

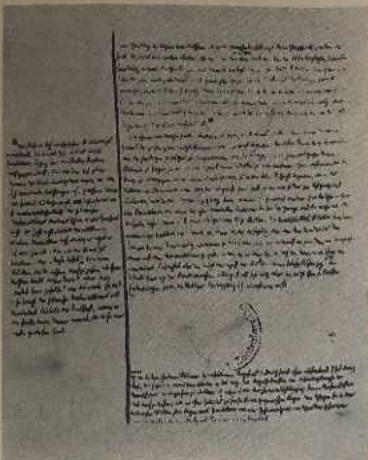
Questa è una delle cause delle sue crisi. Infatti la congiura della tecnica filmistica con l'ambiente che rappresenta il suo più sostanziale rimprovero, non si accorda con la glorificazione del borghese. Il proletariato è l'eroe di quegli ambienti alle cui avventure il borghese si abbandona al cinema con batticuore, perché egli deve godere il « bello » anche e proprio là dove esso gli parla dell'annientamento della sua classe. Il proletariato è però una collettività, come quegli ambienti sono luoghi appartenenti al collettivo. È proprio qui, nel collettivo umano, soltanto il film può completare quel lavoro prismatico ch'esso ha iniziato in ambiente prismatico. Il « Potemkin » ha fatto epoca proprio perché tutto questo non si riusciva, prima, a ravvisarlo con tanta evidenza. Qui per la prima volta il movimento di massa ha dimostrato il carattere assolutamente architettonico, eppur niente affatto monumentale (leggi UFA), che ne giustifichi il diritto alla ripresa cinematografica. Nessun altro mezzo potrebbe rendere quel movimento collettivistico, anzi nessun altro mezzo riuscirebbe a comunicare tuttavia una simile bellezza al movimento dell'orrore, del panico. Tali scene, dal « Potemkin » in poi, sono possesso indelebile dell'arte filmistica russa. Come qui il cannoneggiamento di Odessa, così nel più recente film « Mat » (Madre) un pogrom contro operai di fabbrica incide le sofferenze di masse cittadine come un disegno lampo sull'asfalto delle strade (...).

Perché le azioni collettive debbano essere servili e quelle del singolo libere — questo astruso giuchetto deterministico resta altrettanto imperscrutabile in sé quanto nella sua importanza per il dibattito.

Al carattere collettivo della massa scioperante devono naturalmente essere adeguati anche gli antagonisti. Non avrebbe assolutamente senso alcuno opporre alla massa individui differenziati. Il medico di bordo, il capitano, devono essere tipi. Tipi di borghesi — di questo non vuol saperne Schmitz. Chiamiamoli dunque tipi di sadici, che son stati destinati alle estreme rampe del potere da un sistema malvagio e pericoloso. In tal modo, ci si trova natu- 53

talmente ancora una volta di fronte a una formulazione politica. Non è possibile evitarla, perché è vera. Nulla di più inutile dell'obiezione del « caso singolo ». L'individuo può darsi rappresenti un caso singolo — lo sfrenato esteriorità della sua diabolicità non lo è, è insito al carattere dello Stato imperialistico e — in determinati limiti — dello Stato purchessia. Esiste notoriamente un'intera serie di fatti che acquistano il loro significato, il loro rilievo, solo quando vengono liberati dalla considerazione isolata. Sono dati di fatto di cui deve occuparsi la statistica. Che un tale signor X proprio in marzo si tolga la vita, può esser del tutto irrilevante nella linea del suo destino singolo, diventa per contro straordinariamente interessante apprendere che in quel mese la cifra annuale dei suicidi raggiunge il suo massimo. Così, i sadismi del medico di bordo rappresentano forse nella vita di lui soltanto un caso singolo, forse ha dormito mediocrementemente oppure ha trovato sulla tavola della colazione un uovo guasto. Interessante diventa la cosa soltanto se si mette in relazione il comportamento della classe dei medici nei confronti del potere statale. Su questo, parecchi negli ultimi anni della grande guerra hanno potuto effettuare studi accuratissimi, e il meschino sadico del « Potemkin » non può che esser commiserato se si confrontano le sue azioni e la giusta punizione con gli uffici di boia espletati alcuni anni or sono da migliaia dei suoi colleghi — impunemente per di più — contro minorati e malati, per conto dei comandi generali.

« Potemkin » è un grande film, riuscito come raramente pochi. Occorre proprio il coraggio della disperazione per applicare la protesta giusta a questo caso. Di cattiva arte tendenziosa ce n'è già abbastanza, e anche cattiva arte tendenziosa socialistica. Cose simili si fanno per trarne effetto, si fondano sui riflessi allentati, usano modelli prefabbricati. Questo film, invece, è cementato ideologicamente, calcolato esattamente in tutte le singole minuzie, come l'arcata di un ponte. Quanto più violentemente vi cadono sopra i colpi, tanto più cresce la bellezza della risonanza. Soltanto chi lo
54 scrolla con piccole dita guantate, non ode e non scrolla nulla.



Manoscritto di Walter Benjamin.

Il programma di un teatro
proletario per l'infanzia
(Ricordi di rilettura)

... Nel 1918, arrivai a Orel. Avevo studiato regia con Kommissarscewskij a Mosca e dovevo lavorare nello Stadt-theater di Orel come regista. Una via già preordinata, dunque. Però le cose andarono diversamente.

Nelle strade di Orel, nei mercati, nei cimiteri, nelle cantine, in case diroccate, ho visto schiere di bambini abbandonati: i *Besprizorniki*¹. Tra essi c'erano ragazzotti dai visetti neri, non lavati da mesi, giacche lacere da cui l'imbottitura pendeva a ciocche, lunghi e larghi pantaloni imbottiti tenuti su con uno spago, armati di bastoni e stanghe di ferro. Andavano sempre a gruppi, avevano un caporione, rubavano, rapinavano, ammazzavano. A dirla in breve, erano bande di rapinatori, vittime della guerra mondiale e della guerra civile. Il governo sovietico si premurava di sistemare i bambini vagabondi in case di correzioni e fabbriche. Ma quelli riuscivano sempre a fuggire.

Negli ospizi cittadini erano ricoverati gli orfani di guerra. Andai a visitarli. Questi fanciulli avevano da mangiare, erano vestiti pulitamente, avevano un tetto, ma avevano anche un'espressione da vecchi: occhi stanchi, tristi, e nulla li interessava. Bambini privi di infanzia... Di fronte a questa situazione non era possibile restare indifferenti, dovevo far qualcosa, e compresi che canzoncine e giochi infantili qui non bastavano. Per trarli fuori dal loro letargo, occorreva un compito che riuscisse ad assorbirli completamente.

e a sbloccare le loro capacità traumatizzate. Sapevo quale forza è insita nel far teatro. Ero convinta che si potesse col gioco scenico scuotere e fare evolvere quei fanciulli. Sarebbe stato semplice trovare un lavoro teatrale adatto ai fanciulli, distribuire i ruoli provando coi bambini e approntare la rappresentazione. Questo avrebbe potuto certo tenere occupati i fanciulli per un certo tempo, non avrebbe però fatto progredire se non minimamente il loro sviluppo. Non appena si prova con i bambini un determinato lavoro, fin dall'inizio tutto è puntato su un unico scopo preordinato — la prima rappresentazione. I fanciulli avvertono continuamente una volontà estranea che li guida e li costringe — la volontà del regista. Per questa via non avrei potuto raggiungere il mio scopo — cioè la loro educazione estetica, l'evoluzione delle loro capacità artistiche e morali. Volevo portare i bambini a raffinare i propri occhi, i propri orecchi, a rendere le loro mani capaci di formare oggetti utili con materiale informe. Tuttavia, tale sistema necessita di osservazione, per poter promuovere l'evoluzione estetica, necessita di una mediazione: *l'improvvisazione*. Soltanto essa impegna la fantasia dei fanciulli e fa da tramite tra la cosa osservata e l'attività rappresentativa. Così sorsero le corrispondenti sezioni della mia scuola-modello di Orel — le sezioni di pittura e disegno, di musica e canto, ritmo e ginnastica, dizione e improvvisazione.

L'educazione borghese era indirizzata allo sviluppo d'una particolare capacità, di un particolare talento. Essa incita l'individuo in modo unilaterale. Per dirla con Brecht: essa tende a « far saliscia » del singolo e delle sue capacità. La società borghese pretende dai suoi componenti ch'essi producano il più presto possibile merci. Questo principio si manifesta in tutti gli aspetti dell'educazione infantile. Quando, per esempio, questi bambini fanno teatro, hanno davanti agli occhi il risultato — la rappresentazione, la presentazione al pubblico. In questo fatto si disperde la gioia della attività teatrale in sé. Il regista sta come un pedagogo sempre in primo piano e addestra i bambini. (Una battellotta indovinata: « che cosa è un palo telegrafico? Un abete ben confeziona-

to». Purtroppo anche i nostri bambini vengono assai spesso confezionati in tal modo).

Scopo dell'educazione comunista è di rendere libero, sul piano di un livello generalmente elevato, il rendimento, e ciò sia nel caso di particolari cose di non particolari qualità innate. La mia origine proletaria, come pure lo studio presso il professor Bochterev a Pietroburgo, (ho portato a termine i miei studi presso la facoltà di istruzione generale impiantata da Becherev, capo dell'istituto psico-neurologico universitario, per medici, giuristi ed economisti), mi indirizzavano a tal principio educativo, e io tentai di usarlo a Orel nell'educazione infantile estetico-proletaria.

Punto di partenza per educatori ed educandi era, tra noi, l'osservazione. I fanciulli osservano le cose, i loro rapporti reciproci e la loro mutevolezza; gli educatori osservano i fanciulli su quanto essi hanno raggiunto e fino a qual punto possono produttivamente usare le proprie capacità. Non soltanto nello studio veniva usata l'osservazione, che si proseguiva attraverso il disegno, la pittura, il far musica, ma era praticata anche all'aperto. Di mattina presto e ancora di sera, noi ci recavamo fuori coi fanciulli e richiamavamo la loro attenzione sul mutar dei colori a distanza e secondo le ore del giorno, sulla diversità di suoni e rumori la mattina e la sera, e su come il silenzio può diventare canto...

Coi fanciulli, che venivano all'ospizio Turgeniev dai vari ospizi cittadini, non v'erano difficoltà. Coi *besprisorniki*, invece, non la spantai per lungo tempo. Quando rivolsi loro la parola al mercato per la prima volta, mi schernirono, mi minacciarono col bastone e mi mandarono a quel paese... che forse non ha una parola corrispondente in tedesco. Ma io ci tornai. Si abituarono a me e alle nostre dispute, sicché quando mancavo per lungo tempo e poi tornavo, mi circondavano ululando come una vecchia conoscenza.

Nella Casa Turgeniev, intanto, il lavoro proseguiva. Osservammo che i fanciulli già desideravano di poter materia-
58 lizzare la fantasia e le capacità acquisite sopra determinati

oggetti. Una tappa importante, poiché tale esigenza chiede di esser soddisfatta, se non si vuole che la fantasia infantile si disperda. Passammo quindi all'improvvisazione con materiale concreto.

Avevo scelto un lavoro per bambini di Meyerhold: « Alinur ». I bambini non sapevano nulla dei miei progetti. Diedi loro come compito d'improvvisazione una scena di quel lavoro: briganti stanno seduti nella foresta intorno a un fuoco e si vantano delle proprie azioni. Nel bel mezzo d'una scena simile, poco più tardi, avvenne la prima visita dei *Besprismniki* nella nostra casa. I fanciulli balzarono su e volevano fuggire dinanzi a quegli intrusi. Questi avevano un aspetto terrorizzante: elmi di carta in testa, covatta di rami e pezzi di latta, tra le mani pacche e bastoni. Persuasi i fanciulli a proseguire l'improvvisazione e a non badare agli intrusi. Dopo un po', Vanka, il loro caporione, entrò nella cerchia di quelli che improvvisavano, fece un cenno al suo gruppo — essi spinsero da parte i fanciulli e cominciarono a rappresentare loro stessi la scena. Si vantavano di assassinii, incendi, rapine, mentre nel contempo cercavano di superarsi l'un l'altro nel racconto degli orrori. Poi si alzarono e guardarono i nostri fanciulli con ironico disprezzo: « Così sono i briganti! ». Seguendo tutte le regole pedagogiche, avrei dovuto interrompere i loro discorsi selvaggi e svergognati — ma volevo acquistare influsso sopra di loro. Il gioco in effetti mi riuscì — i *Besprismniki* ritornarono e divennero più tardi la parte attiva del nostro teatro infantile.

La rappresentazione improvvisata fu per i fanciulli felicità e avventura insieme. Capivano molte cose e il loro interesse si era messo in moto. Si lavorava seriamente — si tagliava, si aggiungeva, si datazava e cantava, e s'imparavano i testi. Così sorse la figura del cattivo fanciullo tartaro Alinur, che offendeva la madre e terrorizzava gli altri fanciulli. Si discusse di rappresentare pubblicamente il lavoro solo quando il compito delle singole sezioni ormai tendeva alla sintesi. Sorse così l'esigenza di un'attività col- 39

lettiva — l'educazione morale e politica nel senso socialista — e il desiderio di mostrare la rappresentazione anche a tutti i bambini della città. La rappresentazione pubblica fu una festa.

I fanciulli nel nostro Studio si recarono in una specie di corteo carnevalesco al teatro all'aperto della città. Portavano animali, le maschere, tutti gli oggetti e le decorazioni sceniche per le vie, e intanto cantavano. A loro si unirono spettatori grandi e piccini. La sera, molti ci seguirono sulla via della Casa Turgeniev.

Il nostro metodo aveva dato buona prova. Ricevemmo la conferma ch'era giusto far restare completamente in ombra noi insegnanti. I fanciulli credettero di fare tutto da soli — e se la cavarono con grande facilità. L'ideologia non era stata imposta ai bambini ed essi non vi erano stati addestrati; si erano impadroniti di quello che corrispondeva alle esperienze fatte. Anche noi, gli educatori, imparammo e vedemmo molte cose nuove. Con quanta facilità i bambini sanno adattarsi alle situazioni, quanta inventiva essi posseggono e con quanta sensibilità reagiscono. Perfino bambini che parevano privi di qualità e psichicamente limitati, dimostrarono inattese capacità e talento. Alla rappresentazione si dissolsero inaspettatamente tensioni, che la fantasia selvaggia delle loro invenzioni rendeva visibili.

Nel 1928, a Berlino, raccontai del mio lavoro a Johannes R. Becher e a Gerhard Eisler. Il modello d'una educazione infantile estetica piacque loro, e proposero d'istituire un teatro del genere per l'infanzia nella *Liebknecht-bau*. Io dovevo elaborarne il programma. Walter Benjamin aveva, già a Capri (1924), saputo del mio teatro per l'infanzia, dimostrandomi uno straordinario interesse. « Scriverrò io il programma », disse, « ed esportò e getterò le basi teoriche al tuo lavoro pratico ». Cosìorse il « *Programma di un teatro proletario per l'infanzia* ».

In molti punti Benjamin sottolinea, in questo programma, il comportamento umano e intellettuale della classe operaia nei confronti dei bambini: « E' privilegio della classe
60 operaia tenere gli occhi quanto più è possibile aperti sulla

collettività infantile, il che non potrà mai riuscire alla borghesia (...). La pedagogia proletaria dimostra la propria superiorità col garantire ai bambini la pienezza della loro infanzia». Il *Programma*¹ parte dalla seguente situazione pedagogica: «L'educazione del bambino esige: *bisogna investire tutta quanta la sua vita*. L'educazione proletaria richiede: *esso deve esser educato in un campo ben circoscritto*. Questa è la dialettica positiva della questione. Ora, per il fatto che tutta la vita, nella sua illimitata pienezza, si rivela come campo delimitato unicamente e soltanto nella cornice del teatro, perciò il teatro proletario per l'infanzia è il luogo di educazione dialetticamente più idoneo al bambino proletario». (Corsivi nell'originale).

La differenza con l'educazione borghese si mostra chiaramente nel ruolo subordinato attribuito al pedagogo: «Il lavoro educativo affrettato, ritardato, mal digerito, che il regista borghese effettua sull'attore borghese, in questo sistema viene eliminato. Perché? Perché nel club infantile nessun educatore, che volesse in qualche modo intraprendere il tentativo autenticamente borghese di agire direttamente sui bambini, in quanto personalità morale, potrebbe resistere. Non esiste quivi alcuna influenza diretta. (E su di essa si fonda la regia nel teatro borghese). Ciò che conta è unicamente l'influenza indiretta dell'educatore sui bambini attraverso materiali, compiti, manifestazioni. Gli inevitabili adeguamenti e correzioni di carattere morale li intraprende la collettività infantile da sé su se stessa». Benjamin spiega inoltre come questo distacco dall'autorità come «personalità morale» sprigiona nei bambini forze nuove e assegna al pedagogo come comportamento base l'*osservazione*: «Essa soltanto rappresenta l'anima dell'amore non sentimentale. Per l'osservazione tuttavia — e qui ha veramente inizio l'educazione — ogni azione e gesto infantile si trasforma in indizio: non tanto, come vorrebbe lo psicologo, indizio dell'inconscio, delle frustrazioni latenti, di censure innate, bensì indizio di un mondo in cui il bambino

¹ Le citazioni seguenti sono tolte dal secondo rifacimento, reso più popolare da Benjamin.

vive e comanda. La nuova conoscenza del bambino, che si veniva acquistando nei clubs infantili russi, ha condotto a questo assioma: il bambino vive nel proprio mondo da dittatore.

Il mondo del bambino sarà quindi, per prima cosa, adeguato al bambino. « E' compito dell'educatore liberare gli indizi infantili provenienti dal pericoloso mondo magico della fantasia pura, applicandoli esecutivamente ai materiali. Ciò avviene nelle diverse sezioni. Noi sappiamo che — per parlare soltanto della pittura — la cosa più importante anche in questa forma di attività infantile è il gesto. Konrad Fiedler ha dimostrato per primo nei suoi « Scritti sull'arte » che il pittore non è un uomo il quale vede in modo più naturale, più poetico o più estatico degli altri. Piuttosto, egli è un uomo che attraverso la mano vede più da vicino dove finisce l'azione attiva dell'occhio, è un uomo che trasferisce l'innervazione prensile dei muscoli visivi nell'innervazione creativa della mano. L'innervazione creativa in esatta comunanza con quella ricettiva è rappresentata da ogni gesto infantile. Lo sviluppo di questo gesto infantile nelle diverse forme dell'espressione, nella confezione di decorazioni teatrali, in pittura, in recitazione, musica, danza, improvvisazione, è compito delle diverse sezioni. In tutte queste resta centrale l'improvvisazione; giacché infine lo spettacolo non è che la loro sintesi improvvisata. Nei confronti dell'organizzazione del lavoro nelle sezioni, lo spettacolo ha la funzione di risolvere la tensione. Di fronte ad esso, l'educatore passa del tutto in secondo piano. Poiché nessuna intuizione pedagogica può antivedere in qual modo i bambini metteranno insieme gesti e abilità appresa, con migliaia di varianti, per farne un insieme teatrale. Se già per l'attore professionista la prima rappresentazione non di rado dà luogo all'esplicarsi di felicissime varianti nel ruolo studiato, allo stesso modo nel bambino essa lascia predominare la piena genialità della variante. Lo spettacolo rappresenta nei confronti dell'ammaestramento educativo il radicale distaccarsi del gioco scenico, di fronte a cui l'adulto
62 non può fare assolutamente altro che stare a vedere ».

Questi commenti esplicativi furono scritti a Berlino intorno agli anni Venti. Essi dimostrano lo spirito di quegli anni, in cui l'intelligenza di provenienza borghese avidamente s'impadroniva dei caratteri d'una nuova società e andava in cerca di confini per la propria sostanza spirituale. Uno sguardo d'insieme al « Programma per un teatro proletario per l'infanzia » dimostra chiaramente con quale simpatia Walter Benjamin seguisse l'esperimento comunista dell'Unione Sovietica.

Traduzione di Mariateresa Mandalari

Geliebte Frau Dr. Hildegard Bernner —
 Alle Briefe Benjamins sind kaputt.
 Ich kann Ihnen nur meine
 Beobachtungen sagen.
 Als ich bei in Capri kennen lernte
 interessierte er sich schon sehr für die
 Oktoberrevolution und er war damals
 von Lenin sehr beeindruckt.
 Auf der promenade in Capri kann er auf mich
 zu und schüttelte sich vor als er erfuhr dass
 ich in Moskau studiert habe, wurde sein
 Interesse für mich besonders stark. Er
 dachte progressiv und war sehr der deutsche
 Philosophen. Ich fragte wann er so radikal
 denkt warum ist er nicht in der Partei?
 Er antwortete, dann sagte er ich lese Lenin.
 Er ist und ist



Dalle pagine
dei muri
di Praga

VĚRNÍ
ZÚSTANE ME

La Grande Morte



*Una raccolta di testi della letteratura murale
in Cecoslovacchia di Sergio Corduas*

Per gran parte dei cechi Jan Palach non è morto, soprattutto: non si è suicidato. La parola « *sebevražda* » (suicidio) non è quasi apparsa. Appaiono invece le parole « *eroe* », « *martirio* », « *cittadino* ». Ci dà fastidio che una nozione per tutti noi irretitamente « *westernista* » (« *Vietnam* » è solo in Indocina) sia proclamata da intellettuali e studenti di un paese colto, relativamente prospero e, sembra, stazionario di cent'anni di socialismo? E, ancora, in Europa, dove queste nozioni fanno sì che abbiamo fascicistoidi? Forse, soprattutto se qualcuno, qui o altrove, se ne riempie la bocca a malagione. Eppure chi ha fatto di Jan Palach un eroe non sono gli intellettuali o gli studenti, è stata l'assemblea. Voglio dire i cechi, che hanno vissuto un'appendice ritardata dell'ipotesi e spinto senza esitazioni il simbolo della « *torcia* ». Non facciamoci ingannare, però, da una simbologia antiquaria, le cose qui non sono ancora andate così lontano da portare una ri-sinistrazione delle « *masse* ». (Se tu, si vedeva già qualche cenno prima dell'agosto: vedi, da pure cose pendono, la formazione alla Facoltà di Filosofia di un'Unione Studenti Rivoluzionari).

Dunque Palach è diventato un simbolo. Di questo simbolo noi presentiamo alcuni documenti scelti a caso dai muri di Praga, con l'intenzione precisa di far notare, una volta inghiottita la simbologia di cui parliamo sopra (aggiungiamo: dovuta anche all'origine popolare di queste « *poesie* » anonime), che questa ripresa della letteratura popolare di queste « *poesie* » anonime, positivo dell'insufficienza, paradossale se confrontata alle possibilità tecniche, dei mezzi più recenti; della moderna comunicazione tecnologica di massa, stordente con la sua crescente monotonia.

S. C.



LA LETTERA DI JAN PALACH

« In relazione al fatto che i nostri popoli si sono venuti a trovare sull'orlo della disperazione abbiamo deciso di esprimere la nostra protesta e di risvegliare il popolo di questo paese nel seguente modo.

Il nostro gruppo è formato di volontari pronti a bruciarsi per la cosa che ci sta a cuore.

Ho avuto l'onore di essere stato scelto a sorte per primo e così ho acquistato il diritto di scrivere le prime lettere e di agire come prima torcia.

Le nostre richieste sono:

- 1) Immediata abolizione della censura.
- 2) Divieto di pubblicazione di 'Zpravy'.

Se le nostre richieste non saranno accolte entro cinque giorni, cioè entro il 21-1-1969, e se il popolo non ci esprimerà un appoggio sufficiente (cioè non entrerà in sciopero illimitato), divamperanno altre torce.

Torcia n. 1.

P.S. - Ricordatevi dell'agosto. Nella politica internazionale si è aperto uno spazio per la Repubblica Socialista Cecoslovacca, sfruttiamolo ».

(Riprodotta da una fotocopia della lettera di J. P.)

LA NOSTRA PROMESSA

Le tue lacrime Jan le berremo noi — e fino in fondo —
amare di lutto scottano
lacrime di carbone rovente.

Le tue lacrime Jan fino in fondo
per non dimenticare.

I tuoi occhi Jan li nasconderemo nei nostri

66 che tristemente pensano come i tuoi

scintillanti e puri, neve caduta di fresco.
Il tuo supplizio Jan noi lo piangiamo
come la cattiva coscienza del mondo
che non potrà più riposare.
Il tuo supplizio Jan in tutto il mondo
perché finalmente
l'uomo ami l'uomo.

(Questa « promessa » era accanto al ritratto di J. P. alla Facoltà di Lettere in mezzo a cumuli di corone inviate da fabbriche, organizzazioni, etc.)

A JAN PALACH

Fratello, amico, Jan,
figlio di dignità.
In una vita più viva
credevi anche tu, liberante.
In te la paura che il popolo tradisse
il suo scopo, e non credesse più.
Una fiamma ti aveva bruciato già,
e alle fiamme sacrificali il tuo corpo hai riconsegnato.
Non tradiremo la nostra profezia, Jan,
resteremo con Te per la stessa ragione bruciando.
E se lunga e confusa sarà la strada,
la cercheremo, la seguiremo con te.
Non saremo soli
c'è spazio per tutti i popoli su questa strada,
e se ci ritroveremo insieme con te
il Mondo sarà un mondo di libera pace.
Fratello, amico, Jan,
il tuo sacrificio tremendo
ti muore perché noi viviamo:
e per questo vivrai nel tempo.

(Anonima, sui muri in diverse versioni disposte ai copiatori)

L'ACCUSA DEL SECOLO

no
io
volontariamente
ho baciato il fuoco
con le mie labbra
e
non ho aspettato
l'ordine
quando si è accesa
la torcia della vita
— io accuso col mio corpo —
quando i fiori umani
calpestati
nel fango
volevano ancora
sollevarsi verso altri soli.

(Anonima)

NOME SEMPLICE

Il suo nome come il nostro era semplice —
lo dico per la centesima volta —
era nome di capro espiatorio.
Quando gli eroi muoiono
restano solo le donnicciole.
Che farà il popolo
così debole ormai
di quel poco che gli resta da vivere?
Viviamo un'epoca così strana
il tempo non ci basterà
forse non potremo
seppellire tutti i morti.
Il suicidio dicono è una vile fuga dalla vita — ma
68 perché non sanno che

l'eccezione conferma la regola?
 Vi prego sonate a martello
 sonate il nostro errore dell'assassino
 la decisione di non dimenticare.
 Sonate le campane delle chiese
 sotto un cielo di angeli neri
 che portano il lutto.
 Quanti sono i peccati dell'umanità
 se per chiudere i conti
 ci vogliono tanti Mercanti?
 Se vedeste tutti i peccati del mondo
 cadreste in polvere e adorereste i martiri
 tutti i Cristi gli Opleral¹, i Palach.
 E' morto un uomo: L'OPERA E' COMPIUTA!
 Suonano le campane? Sonate sonate sonate
 in onore della sua morte
 in onore del rogo che ci redime, in onore
 dell'amore della vita della salvezza dell'uomo incendiato. E
 piangete per l'Uomo!

(Anonima)

¹ E' il nome dello studente ucciso il 17 nov. 1938 dai nazisti.

A questo punto un'osservazione doverosa sull'ingenuità di queste « poesie ». Tutti divoriamo letteratura morale di varie università occupate e ci compiacciamo dello stile e dell'acuterza di manifesto proclami parole d'ordine etc. Ma come credere che scriverebbe il signor Roth, o come scriverebbe monsieur Dupont se gli saltasse il ticchio di riscrivere la propria schiavitù e di commuoversi su Avola? (Palach non è Avola, ma da noi non è possibile Palach e da loro non è possibile Avola). Perciò, ancora una volta, non importa per ora che la reazione popolare si sia espressa in una vaga atmosfera da cattolici nerviniani. Del resto, questa simbologia può anche esser stata ripescata nel repertorio del « realismo socialista » di origine popolare, quando folle intere esprimevano il loro ottimismo servendosi di un codice di valori non molto distinte. Importante è che tante persone (Praga era ricoperto di civiltà manifesti poezie dichiarazioni) abbiano sentito la necessità di esprimersi, importante è questa evidente necessità di persone-simboli, di immagini, di specchi umani.

LA GRANDE MORTE

«L'Espresso» (Foglio) è uscito il 23 gennaio con un articolo di fondo intitolato La grande morte e in prima pagina due poesie e due dichiarazioni. Pubblichiamo le poesie e gli appelli, senza commento.

« Nella gerarchia dei valori della cultura europea la vita umana è al più alto posto. Nell'atto di Jan Palach possiamo indovinare uno sconvolgimento di questa gerarchia. Com'è successo che in un giovane l'idea che egli aveva della possibilità di realizzare la propria vita come valore s'è capovolta in modo così sconvolgente? Palach ha reagito alla concreta atmosfera politica di questo paese. Ha cercato il modo più incisivo di richiamare l'attenzione su rivendicazioni che condivide con milioni dei suoi concittadini e che, fatte e sostenute a mezzo dei normali canali politici, erano e sono rimaste inattese. Coloro che con un gesto della mano spazzano dal tavolo migliaia di risoluzioni riflettano sulla loro responsabilità riflettano se in questo tempo di appelli alla calma e alla moderazione hanno assicurato tra loro stessi quella disciplina che hanno richiesto da tutti gli altri e che hanno ottenuto, mentre hanno lasciato che più di uno dalle loro file provocasse, offendesse, mettesse a tacere e sputasse in faccia a chi non poteva reagire! Questi sono i motivi per
70 cui la vita per un giovane cessa di essere misura delle cose:

basta che si figuri la propria vita, i suoi prossimi dieci anni sprecati in un'atmosfera così vile e sotto la direzione di gente che già oggi fa a pugni per il potere. Queste sono ragioni capaci di indurre alla disperazione interi popoli. Dirà di nuovo qualcuno che è opera di mestatori di destra? Se le idee e le richieste di democrazia andranno di sconfitta in sconfitta, la « calma » e la « stabilità » ufficialmente proclamate saranno soltanto una misera illusione; mentre invece testimonianza del vero stato del paese saranno atti come quello di cui abbiamo dovuto esser testimoni oggi.

20-1-1969

Jiří Brabec, Miroslav Červenka, Miroslav Holub, Vladimír Karfík, Jaroslav Putík, Karel Šiktanc, Jiří Šotola.

(N.d.R.: sono noti poeti scrittori e pubblicisti);

A VOI RISOLUTI A MORIRE

A voi che vi siete risolti a morire! Non vogliamo vivere nell'illibertà e perciò non ci vivremo. Questa è la volontà di noi tutti, di tutti coloro che lottano per la libertà del paese e dei nostri popoli. Nessuno deve restare solo, neanche voi studenti che vi siete decisi al più disperato degli atti dovete aver l'impressione che non vi sia altra via che quella che avete scelto. Vi prego, non pensate nella vostra disperazione che le nostre cose si possono risolvere ora o mai più e che si risolvono soltanto qui. Avete il diritto di fare di voi stessi quello che volete. Se non volete però che ci uccidiamo tutti, non uccidetevi.

Jaroslav Seifert

(N.d.R.: J. Seifert è un vecchio e glorioso poeta nazionale).

PRAGA DI JAN

E qui zoccolano sul pianeta i tori di Picasso.
E qui incedono gli elefanti di Dalí su zampe di ragno.
E qui rullano i tamburi di Schönberg.
E qui cavalea il signor de la Mancha.
E qui i Karamazov portano Amleto.
E qui è il nucleo dell'atomo.
E qui è il cosmodromo della Luna,
E qui sta una statua senza torcia,
E qui corre una torcia senza statua.
Ed è semplice. Dove finisce
l'uomo comincia la fiamma.
E poi, lasciano nel silenzio
i lombrichi delle ceneri. Perché
quei miliardi di persone, in sostanza,
tengono il becco chiuso.

Miroslav Holub

IL DOLORE MI DICA

Silenzioso fiorisce il rogo
con l'orgoglio di un vessillo
in silenzio
poiché anche noi fiori umani così fioriamo.
Tutto è così spaventosamente freddo
e io voglio guidarvi all'estate,
sono io che accendo le pupille
sono io che riscaldo i fornelli
accanto ai quali già da dieci anni quei due
non ricordano come bevevano
pallida afflizione pallido tè
e come si palparono bruciando.
Che cos'è l'amicizia umana
il dolore mi dica:
destarsi ogni mattino?
Il dolore mi dica
72 che cos'è questo trovare in sé una pietra

o un fiore o una parola
dalla nebbia delle lacrime.
Il dolore mi dica adesso:
sono io che nelle tombe sto fondendo
pesanti bare di stagno?
Neppure ardo, adesso, scorto soltanto
da labbra arroventate, sono un verso che scurte,
dicendosi libertà, un verso
che annienta e soffoca nella cenere,
eppure raggiunge il suo scopo, il linguaggio.
Neppure ardo, adesso, svolgo piuttosto.
Gli uccelli mi consegneranno i cieli,
e mi accoglieranno i sarcofaghi
della semplice regalità umana.
Mi perdoni
mia madre
poiché le piccole pecore dei giorni delirano
ignare: io
sono morto
per sapere

Josef Kainar

Introduzione, note e traduzione di Sergio Corduas

Il poeta Josef Kainar (1913-1980) è uno dei più importanti esponenti della poesia ceca del dopoguerra. La sua opera è caratterizzata da una forte impegno sociale e da una profonda riflessione sulla condizione umana. In questo volume sono presentati alcuni dei suoi testi più significativi, tradotti e introdotti da Sergio Corduas. Le note a piè di pagina forniscono informazioni preziose sul contesto storico e culturale in cui si è sviluppata la poetica di Kainar. La traduzione mira a rendere fedelmente il senso e lo stile dell'originale, pur mantenendo la leggibilità del testo in italiano.

JAROSLAV SEIFERT
Pražský Hrad



Il Castello di Praga

L'ha mandato a tutti gli amici della Cecoslovacchia, all'intesa di questa « seconda primavera di Praga » che è ancora in tutte, (la seconda vera cecoslovacca, ma sì) Jaroslav Seifert, artista nazionale. Per ricordare il quarantunesimo anniversario della proclamazione dello Stato indipendente dei Cechi e degli Slovacchi e per fare del verso « un messaggio di speranza e di determinazione », lo stesso messaggio, avverte il poeta, che è nato nel clima dell'anno memorabile settantottesimo del secolo. Seifert ha parlato ancora, dopo questi versi, nella « lettera della morte » pubblicata in tutti i giornali cecoslovacchi appena dopo il « no » di Palach (leggetela fra i testi raccolti da Sergio Curnani in questo stesso numero di C. S.). E stata ascoltata, in fondo al fondo della disperata speranza nazionale, democratica e socialista, la voce del poeta incaricato dai suoi compagni terroristi di spegnere quei fuochi e di accenderne altri. E noi? Quale voce per la Cecoslovacchia multiversale, diversa dalla voce dei provocatori e dei cronisti della disperazione, abbiamo mandato Segrete carte, ingiustificatamente segrete (e senza giustificazione, dunque).

Corri, vola, va a vedere,
dicevano i miei. Dio santol
Per la strada barcollavano vecchi soldati
e cavalli affamati trainavano cannoni.
Nessuno ne aveva più voglia, la guerra era agli sgoccioli
e la banda suonava invano.
Strada facendo le donne dalle finestre li salutavano.
Qualcuna era ancora semisvestita,
e io così m'immaginavo, vagamente,
un poema d'amore.

Alla giovanissima vicina
era morto il marito in trincea,
andato sotto le armi pochi giorni dopo le nozze.
Lei singhiozzava dappertutto,
inveiva atrocemente contro l'imperatore.
A volte mi accarezzava i capelli
dicendo che ero un bravo ragazzo.
Ma non lo ero. Sotto la blusetta
spiavo il delizioso ondeggiare
e ogni tanto guardavo trasognato
verso l'apertura della sua gonna.
Poi l'imperatore morì
e il suo impero andò distrutto.
Nero e giallo, catrame e zolfo,
quei due colori, già tanto sbiaditi,

cento volte li maledicemmo. Ma sventolavano ancora.
E sventolarono fin quando, presso la statua del Duca,
un capannello di gente si mise a cantare
e cantò come se nella fontana sotto il Museo
scorresse il vino.

Quel ragazzo sui gradini del monumento
ero io,

e rapidamente mi riversai con gli altri
su al Castello di Praga
dove albergava il vuoto, vigilato
dalle zampe ragnesche del silenzio.
E le bandiere biancorosse
calavano già dai tetti intorno
come angeli ribelli
che precipitano dal cielo.

L'impero cominciò a sgretolarsi
sotto il peso della nazione tutta,
di novantamila legionari,
e pure di quell'infelice vicina
mai saziata di baci.

Anch'io gli detti una spinta, all'impero,
con quella canzone.

I miei si raccomandavano: Non dimenticare
questi momenti! Come potevo.

Ancor oggi mi ricordo.

Allora m'ero innamorato,
per la prima volta nella vita.

Quella prima volta che senti sulla lingua
il sapore della pelle di ragazza, e la vertigine del desiderio
mette ai ai sensi timorosi,
la vita è vicina e, poiché sei giovane,
ti sembra facile.

Colei che t'insinua il braccio sotto l'ascella
ti conduce, senza saperlo,
dove nemmeno lei immagina.

Amammo allora la Francia,
76 ed essa ci tradì.

Alla finestra affacciata sui giardini
Hitler s'avvicinò e con un ghigno
ordinò a Praga d'inginocchiarsi.
Era già vecchia abbastanza e sapeva
che non si sarebbe trattato del gioco dei pavoni e dei cigni.
No. Tra pavoni e cigni,
preferirei i cigni.

Angosciato traversai correndo il ponte.
Ai suoi pilastri s'avvinghiavano leggere
le lingue umide dell'onda.
Il Castello era drappeggiato di grigi vapori
e di rose recise.
Il cielo lo teneva in braccio.
Anche le feritoie delle torri a semicerchio
volevano difenderlo dall'attacco
delle stelle invisibili.
Nessuno però dette l'ordine.

Solo le torri di San Vito, tutt'e tre,
trapassavano buchi nel cielo
e le mani pian piano spremevano il ritmo
dalle canne d'argento.

Tu che ti sei insediato al principio del mondo
nelle altezze incontrollabili,
dove il nostro sguardo non arriva,
guarda un po' giù, come divellono
i nostri paletti di frontiera
e come ci rubano il paese.
Osserva un po' come pendono alla loro cinta
tamburi arcigni,
come nel cortile vagano le torce
e in alto volano nell'aria
i peli ardenti del buio.
Eccoli che slegano i cavalli nelle stalle
per caricar sui loro dorai
la bellezza di questa città.

Quando lo sterminio finì
ed essi dovettero fuggire,
non fecero in tempo a dar fuoco al Castello
non ce la fecero a strappare dalle zampine d'oro
le perle malinconiche
più grandi d'un uovo di piccione.

E di nuovo i cortili furono pieni,
dopo tanti anni.
Pieni zeppi di gente. E la primavera
con impeto spingeva la linfa nei rami
e i fiori sussurravano negli alberi zampillanti.
Quelli che stavano dietro, si mettevano in punta di piedi
alzando specchietti sopra la testa
per vedere meglio. Si usa far così
quando le salve dei cannoni
fanno lo sgambetto agli uccelli.

Forse poteva solo sembrare
che la terra volasse nelle tenebre per altra via,
che le vecchie costellazioni cambiassero posto
e che cadesse una pioggia di rubini.
Oppure, più probabilmente,
che qualcuno rivoltesse il cielo
come una pelle di coniglio.

Volevo però gettare in quella mischia
un paio di parole sconnesse.
Affinché finalmente una mano spazzasse via la paura
dagli occhi umani in attesa
perché voglio già credere che sia giunta l'ora
quando si potrà lanciare in faccia all'assassino:
Sei un assassino!

L'infamia, anche adorna di lauro,
sarà di nuovo infamia,
la bugia ridiventerà bugia, come una volta lo fu.
E la pistola nella mano
non aprirà più una porta innocente.

Chiedevo però troppo
in questo secolo e in questo paese;
dove l'albero in fiore della chimera
si muta rapidamente in sabbia.

Per giunta mi punse anche l'amore,
proprio nel sangue.
Ma questo non c'entra. Lo so.

Non sopporterei più il peso delle ali,
del resto quali ali,
è un'assurdità,
allora voglio rimanere accanto alle tue ginocchia,
e se mi alzo, è solo fino all'altezza
dei tuoi occhi sorridenti.
Così all'incirca m'immaginavo una volta
la forza di gravità terrestre.
Sulle scale del Castello una mano luminosa
mi prese sottobraccio.
Era tua o della speranza?
Vieni, caro, vieni! E così inciampando arrivi
fino alla porta aperta.

Luglio 1968

Traduzione di Alena Tošá Wálová



TEATRO "SEGRETO"

GIOVANNI
COMISSO

Il gioco
con gli occhi
bendati

Un atto unico non rappresentato
presentato qui da GIGI BALLISTA

Non sappiamo quando sia stato scritto questo breve atto unico di Giovanni Comisso, non rappresentato e rimasto finora affidato all'amicizia di Gigi Ballista, « con benedizione, in questa richiesta, certamente per fare una gradita e affettuosa» come testimonia il breve attore. Gigi Ballista ci consegna adesso questo «breve atto unico» di Comisso, non di mestiere, benedicendo, affettuoso, gradito, perché « noi pubblichiamo le sue testimonianze, avvenute in la nostra. Comisso era una persona, forse oggi lontana dalle nostre aule scolastiche, molto gustosa, dalla nostra estetica della nostra arte (dall'argento di un nuovo rapporto delle arti con le mutazioni dell'epoca e con la volontà di accendere e quindi laide, secondo progetti umani disastrenanti e consapevoli delle attive persistenze umane nella storia delle cose della vita in cui viviamo), ma sempre sempre sempre, sempre, sempre di letteratura. Per questo, concordiamo con il suo amico G.B.

« Non c'è un uomo, nato dopo il '70, che non gli debba qualcosa. E una solenne non venuto, ma altri molti divi, tutti coloro che, senza conoscerlo, lo hanno letto, o hanno capito e amato la sua immaginazione, il suo « far bruciare la poltiglia ».

« Il gioco con gli occhi bendati » è un atto unico scritto da Giovanni Comisso, parecchi anni fa, forse per divertimento, forse per pura gioia fantastica. Questo atto unico è l'unico suo lavoro teatrale e a noi che abbiamo avuto il privilegio d'incalcare assai spesso la sua conversazione e di apprezzare l'acuto sarcasmo, l'umorismo, talvolta addolorato, l'amore per la battuta, ci meravigliamo che egli non si sia dedicato a questa forma d'arte che tanto avvicina il suo « carattere » continuo e divertito. Forse per Comisso, narratore straordinario, il dialogo non è poesia. Tanto è vero che cerca di non far mai parlare i suoi personaggi, quasi non gli importasse nulla di quello che devono dire, presa com'è dai suoi cieli, dai laghi dei suoi torrenti... »

Personaggi

GUIDO

LUCIA

MARIA

GIORGIO

LA SIGNORINA DELL'UFFICIO

IL CAVALIERE MORENO

LA COGNATA

LUCIANO

(Una stanza di centro in una casa borghese. Una porta al centro, porte ai lati. Mobili comuni. Dalla stanza che corrisponde alla porta di centro proviene un lamento che si ripete continuo. Dalla porta di destra entra Lucia, la cameriera di casa. Subito si sofferma, ascolta e poi prosegue in punta di piedi, fino alla porta, tenta di aprirla senza fare rumore, ma è chiusa di dentro. Allora bussa leggermente. Deve bussare più volte.)

LA VOCE DI GUIDO DA DENTRO.

— Chi è?

LUCIA - Sono io, padroncino.

GUIDO - Chi io?

LUCIA - Sono Lucia, non vuole mangiare qualcosa? Vi è della galantina di pollo, tanto buona.

GUIDO - Lasciatemi stare. Perché siete venuta a svegliarmi?

LUCIA - Prenda qualcosa, padroncino, sono due giorni che non mangia.

GUIDO - Cosa ve ne importa. Lasciatemi in pace.

LUCIA - La signora m'ha dato ordine di prepararle tutto quello che lei vuole. Se lei non mangia non può stare meglio, creda.

GUIDO - E allora volete finirla! Andatevene per il vostro bene. *(La donna si discosta. Dalla porta di sinistra entra Maria, la madre di Guido)*

MARIA - *(a Lucia sotto voce)* Cosa ti à detto?

LUCIA - Dice che non vuole nulla e che lo si lasci stare. Si è chiuso dentro.

MARIA - *(sospira)* Ma non senti che odore c'è qui?

LUCIA - Sì, signora, si sente un odore da ospedale.

MARIA - *(con allarme)* Sa di etere! Viene dalla sua stanza. *(S'appressa alla porta. Guido, Guido mio, apri.*

GUIDO - Ah! *(come un lamento)*

MARIA - Ma si può sapere cos'ài? Aprimi.

GUIDO - Va via!

MARIA - Aprimi ti prego. Dimmi se stai male.

GUIDO - Sto bene. Lasciami ti è detto.

MARIA - Apri, devo parlarti.

GUIDO - Non voglio sentire le vostre chiacchiere.

MARIA - *(si scosta seccata. Rivolve a Lucia)* Ma che avrà mai? Scontento da un poco di tempo a questa parte è sempre stato, pure qualche volta cantava e parlava volentieri con noi. Ma dal principio dell'anno si è fatto così aspro che pure ci abbia in odio. Io non capisco. E ora si rinchiusde a questa maniera senza mangiare. Che abbia qualche passione amorosa? Tu che ne sai?

LUCIA - Nulla. Bisognerebbe guardare tra le sue carte.

MARIA - Ma questo odore di etere? Che bisogno ne à lui? L'ài sentito tossire?

LUCIA - No, signora, quando venni qui, si lamentava, ma dormiva, forse sognava stando in una posizione cattiva.

MARIA - Avrà avuto un incubo. Ma cosa fa dell'etere? Che lo prenda per addormentarsi?

LUCIA - Ma questo odore così, mi pare d'averlo sentito anche dalla signora dove ero prima. Si faceva le punture d'una medicina che non ricordo come si chiama. Andava soggetta ad assalti nervosi, diventava tutta dura nel

letto e la si poteva picchiare che non sentiva, mordeva le lenzuola e allora toccava a me farle di queste punture. Che pazienza ho avuto di stare tanto tempo con quella pazza.

MARIA - La signora Consalvi si faceva le punture e aveva di questi assalti?

LUCIA - Sì, signora, e suo marito buono come Cristo, la contentava in tutto e per tutto.

MARIA - (*ritrovandosi del figlio*) Sì, ma lui, che à da avere ai nervi? Di aspetto l'altro giorno non stava male.

LUCIA - No, davvero.

MARIA - Purc le cose così non possono stare. Io vado a dirlo a suo padre. E' tornato il padrone?

LUCIA - Sì, signora, è già in ufficio, vuole che vada a chiamarlo?

MARIA - No, lascia, andrò io. Deve essere tardi. Santo Id-dio! Tutto da fare ancora. Tu, smetti di dare da bere ai fiori, farò io. Ora va subito a fare la spesa, cata mia.

LUCIA - Cosa compero?

MARIA - Guarda se trovi del bel vitello, che facciamo le scaloppine al marsala. Ma bada che non abbia quell'odore, sai che à il vitello troppo fresco, quell'odore di febbre che fa nausea. Poi dovresti vedere se vi sono piselli freschi, che ne à una voglia matta.

LUCIA - Vuole che guardi se vi sono gli asparagi. Si potrebbero fare per questa sera.

MARIA - No! Sono indigesti...

(*Se ne vanno, Guido riprende a gemere. Maria rientra subito dopo con Giorgio, suo marito*).

GIORGIO - Avanti, presto, dimmi cosa à questo maledetto. Noi si credeva di avere allevato un angelo e invece ci troviamo in casa una vipera che ci morderà tutti avvelenandoci l'anima.

MARIA - E' lì, si è chiuso nella sua stanza, da due giorni non mangia e si lamenta. Io credo sia innamorato, però...

GIORGIO - Innamorato o no, egli deve smettere di fare que- 83

sta vita da ozioso. Cosa è questo stare chiuso in camera? Egli deve mettersi a lavorare se vuole rimanere qui, in questa casa. Se invece vuole fare il principe che se ne vada altrove, io non lo posso mantenere. Chi è lui? Cosa è fatto io tutta la mia vita? O' lavorato e lavoro ancora. Lavori anche lui!

MARIA - E' giusto, ma non affrontarlo così, sai che temperamento à, prova a prenderlo con le buone.

GIORGIO - Colle buone? Dov'è questa bestia? *(va all'uscio)* Guido! *(silenzio)* Guido! *(silenzio. Con furore)* Guido!

GUIDO - Vi prego di lasciarmi dormire. Il sonno è così uguale alla morte.

GIORGIO - *(ride forzatamente)* Ma cosa à da volere morire? *(Maria si angustia)* Sono io, che col tuo sistema di trattare con noi, devo desiderarmi la morte! Maledetto! Ma si può sapere cosa à, apri, chè voglio parlarti.

GUIDO - Datemi la cima di un monte. Datemi il silenzio di un bosco. Datemi il mare. *(come ubbro)*.

GIORGIO - *(ride)* Cosa vuoi andare, in villeggiatura? Vuoi andare ai bagni? Poverino. No! Scusa, dimenticavo gli ideali del poeta. Realrà, per dio! Mettiti la testa sulle spalle. Hai quasi trent'anni. Levati le nuvole dal capo. Lavorare! Ma, apri, che io non posso tollerare di parlare così fuori dalla porta.

GUIDO - Quando si soffre, si lavora.

GIORGIO - Sì lavora! Tuo padre lavora per mantenersi. Anche un figlio filosofo doveva capitarci. Poeta! Il poeta del materasso. Vuoi aprire o la getto giù. Ci prende anche in giro.

MARIA - *(lo trattiene)* No, no, non parlargli così. Non essere sarcastico e così violento. Anche tu! Che temperamento hai! deve soffrire, non può fare tutto questo per capriccio.

GIORGIO - Parlagli tu allora.

MARIA - O' tentato, non vuole saperne.

84 GIORGIO - Ma voglio saperne io, finché sta qui nella mia

casa, deve stare sotto di me. E dobbiamo metterci d'accordo, perché così non si può andare avanti. *(a Guido)* Insomma apri o mando a chiamare la questura. Tu tormenti la nostra quiete, noi siamo vecchi e sofferenti di cuore. Apri! Lo sai che il figlio, qualunque sia la sua età deve onorare e rispettare i genitori. Questo tuo sistema di vita è la giusta causa per rendere necessario il tuo allontanamento. Ti passerò gli alimenti, ma va fuori di qui. Io non voglio avere onosi in casa. Hai capito? Non rispondi? Apri! *(Batte coi pugni la porta)*.

GUIDO - Chi siete voi che avete lo stesso mio sangue e avete bisogno che io vi parli per capirmi?

MARIA - Cosa à detto? Non sono stata attenta.

GIORGIO - F' matto. Bisogna compatirlo, è matto!

MARIA - Ma cosa à detto?

GIORGIO - Che bisogna capirlo attraverso il muro. Ci dà dei cretini. Capisci? E noi non siamo i suoi genitori, noi, perché non si arriva a capire il suo pensiero. Questa luce di genio! Ma per mangiare bisogna venire da noi, poveri diavoli! *(a Guido, parlando contro la porta)* Questo non dimenticarlo. *(a Maria)* Basta, io non ho tempo da perdere, ò altri clienti che questo...

MARIA - Ma no, senti bisogna provvedere. Così non si può andare avanti. Non senti che odore d'ecere vi è qui? Egli deve essersi fatto delle iniezioni, din sa di che...

GIORGIO - *(Si ferma, annuta)* Sì. Ma, ma, *(ritorna in fretta verso la porta con l'intenzione di sfondarla, quando entra la signorina dell'ufficio, seguita da un signore che si arciona il sudore, tutto fuori di sé)*.

LA SIGNORINA - Signor avvocato, vi è qui il cavaliere Moreno che à urgenza di parlarle.

(Il cavaliere Moreno si fa avanti, Giorgio lo guarda sbalordito).

IL CAVALIERE MORENO - Mi scusi, signor avvocato, mi scusi, ma ne va di mezzo la mia vita, lei mi deve salvare, per carità, mi metto nelle sue mani.

GIORGIO - (*premirato*) Ma cosa le è capitato, cavaliere?
(*Gli stringe la mano, lo presenta a sua moglie*): Il cavaliere MORENO. La mia Signora.

IL CAV. MORENO - O' piacere, o' piacere (*stringe la mano con effusione*).

MARIA - Prego si accomodi (*cerca una sedia*).

GIORGIO - Mi dica dunque... ma scendiamo oello studio.

IL CAV. MORENO - Non è possibile, o la massima urgenza. Il fatto è questo: il mio socio sta vendendo ogni cosa senza interpellarmi, vende al di sotto del prezzo di produzione, ai figliuoli. Maledetta quella volta che abbiamo costituito la società! Cosa è che si può fare? mi trovi lei il rimedio, mi toccherà fallire...

GIORGIO - (*freddo*) Vende! Ma cosa vende? Ha venduto o promesso di vendere?

IL CAV. MORENO - Ora le dirò tutto quello che sono riuscito a sapere. Questa è la volta che io vado in rovina! Lo sento! Quella canaglia... La mia famiglia, i miei figlioli...

GIORGIO - Si calmi per carità, ma venga nello studio. E' un affare da nulla, si ripara subito con un sequestro conservativo...

(*Conduce il cavaliere Moreno fuori della stanza, questi prima di uscire si rivolge verso la signora*).

IL CAV. MORENO - I miei ossequi, signora...

MARIA - (*Distratta e voluttuosa*) Buon giorno, cavaliere. (*Escono*).

MARIA - (*si anima d'improvviso*) Quanto da fare. Tutta la casa da mettere in ordine e la mattina è già passata.

LUCIA - (*entra*) Signora vi è sua cognata.

MARIA - A quest'ora, quella non è mai nulla da fare di mattina, falla passare.

(*La cognata entra vestita da passeggio, con un cagnolino pelato*):

MARIA - Ciao, cara, come stai, quale piacere vederti.

86 LA COGNATA - Ciao, cara, bene e tu?

MARIA - Non è male. Senti cara, questo tuo cagnolino non sporcherà mica?

LA COGNATA - Neanche per sogno. Piuttosto non vi sono gatti, qui?

MARIA - Vi mancherebbe altro, con quella passione che è per la casa. Scusami, ma sono stravolta. Ci troviamo in tali angustie per Guido.

LA COGNATA - Sta male?

MARIA - Oggi sono due giorni che si è chiuso là nella sua stanza senza mangiare e ti puoi immaginare la mia pena. Suo padre ora gli à fatto una scenata, aveva fino là hava alla bocca dalla rabbia, perché non gli voleva aprire e Guido gli rispondeva sempre in tono scanzonatorio, con me poi non ti dico. La Lucia à una pazienza da infermiera, guai se non avessi quella donna; con lei parla meno male, ma con noi, pare come non si sia stati noi a farlo! Che disgrazia! Angelina,

LA COGNATA - Tutti così questi uomini. Io del mio Nicola in verità, non mi posso lagnare, si è laureato, quant'è? Sono due anni, alla stessa epoca del tuo Guido e già fa i suoi affarucci, piccole cause, sai, ma intanto s'instaura. Il mio sogno sarebbe adesso che mettesse su famiglia. Ma mio marito!... Una bestia. Tu sai che io ò la lingua pulita... Non sembra tuo fratello! Mai che se ne indovini una. Pazienza brontolasse, ma rompe ogni cosa! Ieri mattina una brocca, perché non vi avevano messo l'acqua, ieri l'altro un piatto, perché v'era una macchietta, che poi era un difetto della maiolica...

MARIA - Lo stesso temperamento di mia madre! Lo stesso, lo stesso!

LA COGNATA - E cosa bisogna fargli?

MARIA - Lasciarlo fare e mai contrariarlo, se no è peggio.

LA COGNATA - Ma il tuo Guido perché è così?

MARIA - Ne sai tu qualche cosa? Io niente. E poi quello che mi fa paura, sai, è questo. Qui si sente un odore di etere che viene dalla sua stanza. Si pensa che si faccia delle iniezioni.

LA COGNATA - *(canta l'aria)* Per carità, cosa mi dici! Ma è un viato tremendo. Ma come mai il tuo Guido... e non va mica in compagnia di viziosi...

MARIA - Cosa vuoi che ti dica. Chi ne capisce niente. Soffro, dice che soffre, gli servirà di calmante.

LA COGNATA - Ma no, sai, io non credo, forse prenderà qualche eccitante per scuotersi il cervello, che so io! Ma vi è da rovinarsi la salute, per l'amore di Dio, apri gli occhi, cara zia, e cerca di porgli un freno. Ma non mi sentiti mica a parlare?

MARIA - No, donne. Porgli un freno: e come è possibile?

LA COGNATA - Cerca di fargli parlare da qualche suo amico di giudizio.

MARIA - Giusto! Il tuo Nicola, che è la testa così a posto.

LA COGNATA - Non mi pare adatto, sai *(impacciata)* mi pare che non abbiano una simpatia reciproca.

MARIA - No... tutt'altro.

LA COGNATA - Ma sai... d'altra parte è meglio che non ci parli lui, perché non si sa mai, il tuo poi potrebbe sospettare che sia stata io a suggerirglielo e poi sai come da cosa nasce cosa.

MARIA - Mi sembra esagerata, ma mi accontento della tua idea.

LA COGNATA - Non te ne avrai mica a male, vero?

MARIA - No, cara, per carità.

LA COGNATA - Ogni cosa che ti occorra, chiamami, sai.

MARIA - Grazie, fa così piacere avere qualcuno con cui sfogarsi.

LA COGNATA - Anch'io, sai *(sospira)* Che tempi, Dio! Che tempi!

MARIA - Ma te ne vai così presto?

LA COGNATA - Sì. O' lasciato la casa in mano di donne buone a nulla. Non v'è da fidarsi, se non sono ladre, sono sporcaccione. Che tempi!

88 MARIA - La mia è un tesoro e me la tengo cara.

(Entra Lucia).

MARIA - Cosa c'è?

LUCIA - Un signorino domanda del padroncino.

MARIA - Chi è?

LUCIA - E' quel buon ragazzo, rispettoso, quello che pare un monachino, che venne anche la settimana scorsa.

MARIA - Fallo, fallo passare. *(alla cognata)* Ma non vedi che fortuna! La Madonna mi aiuta. Mi manda proprio quello che ci voleva.

LA COGNATA - Fagli parlare allora, ma con prudenza, pian pianino, sai, una goccia alla volta si scava la roccia. Dà retta a me, ciao cara.

MARIA - Ciao cara, verrò a trovarti questa sera.

LA COGNATA - Si vieni, mi racconterai dell'esperimento...

MARIA - Ciao.

LA COGNATA - Ciao *(Lucia l'accompagna).*

(Entra Luciano, rimane confuso davanti alla signora).

MARIA - Prego, s'accomodi, lei cercava di Guido?

LUCIANO - Sissignora.

MARIA - Ecco, veda, le dispiace di parlare prima un momentino con me. Avrei da pregarla d'un favore.

LUCIANO - Se vuole.

MARIA - E' un favore immenso che le chiedo.

LUCIANO - Dica pure, signora.

MARIA - Lei è molto amico di Guido?

LUCIANO - Ma perché signora? Vi è qualcosa di male per lui?

MARIA - Sì, di male per lui, per suo padre, per me e per lei anche se le è caro come amico.

LUCIANO - Ma mi dica, cosa à fatto? Dove è?

MARIA - E' là nella sua stanza. Si è chiuso dentro da due giorni e non vuole vedere, né parlare con alcuno. Ma cosa abbia, non siamo riusciti a saperlo. Ora lei vada a bussare e provi sentire cosa lo tormenta tanto. Siamo pronti ad accontentarlo in tutto quello che vuole, ma

suo padre vuole che ragioni da uomo, lavori, come lavora lui, questo è il favore che le chiedo. Ma sia cauto.

LUCIANO - Ma come mai è giunto a questo punto? Povero Guido.

MARIA - Bussi lei allora, io mi ritiro, per carità che non mi senta. E non si faccia capire di avere parlato con me, mi raccomandando. Sappia fare per bene.

(Maria esce. Luciano s'appressa alla porta. In quello che la per bussare la porta si apre. Appare Guido).

GUIDO - Credevi che vi fosse bisogno di battere, perché a te venisse aperto. Non ti sei ancora accorto che anche tu eri con me, là dentro in questi giorni a toccarti il nodo della gola per cercarvi il punto debole. Luciano, la tua faccia non mentisce, come non mentiva lo specchio dove mi guardavo, adesso, intanto che tu parlavi con gli altri. Che tempo fa di fuori? Sono bagnate le strade? Possiamo camminare?

LUCIANO - Ti farebbe bene. Andiamo. Si va lungo al fiume, è tutto pieno di siverberi.

GUIDO - Credi? Credi che mi farebbe bene di vedere ancora la bellezza del mondo. Ma non sai dunque che ne sono folle di desiderio, ma non potrò più godermela. Sul passare da una stagione all'altra, come un commerciante alla fine del mese, è fatto il mio riscontro di cassa, è capito che sono in rovina. Sono un incapace. Un impotente. Un miserabile senza salvezza e non so né compatirmi, né tollerarmi. Potessi incretinire, fare tacere la mia intelligenza.

LUCIANO - Non ti capisco.

GUIDO - Sei sotto agli esami o parlo un linguaggio strano? Non mi capisci? Non capisci come io sia giunto al punto di desiderare d'incretinire?

LUCIANO - O' sempre creduto l'intelligenza come un mezzo di liberazione da ogni schiavitù.

GUIDO - Sì? E allora ti parlerò più parotomicamente. Ecco: nella nostra infanzia i nostri poveri genitori ci

hanno portato come per meravigliosi giardini lasciandoci cogliere i fiori incredibili, tutti i nostri piccoli sogni sono stati ingigantiti dal loro amore. Ricordi il piccolo veliero, e come essi favorivano diventasse grande, ci portavano ai bagni di mare per farlo partire. E il piccolo treno che era tuo, tu lo facevi andare per dove volevi, e il grande aquilone di tela rossa aveva filo da innalzarsi sul vento per il vasto cielo. I bei vestiti di velluto e il bavero di merletto erano, ricordi, i tuoi manti da principe nella casa dalle alte stanze, rispettosa ai tuoi desideri. Così tu hai cominciato a sentirti signore e potente. Poi il tumulto del sangue e la crescita del tuo corpo con la forza a vincere il compagno nella lotta e nella corsa, testimoniarono questa tua potenza. Ancora la tua freschezza, la luce dei tuoi occhi e la bellezza del tuo sorriso confusero gli altri. Tutti li accolsero ossequiosi, ti fecero posto, ti vollero sul seggio più elevato come per godere di una aurora, e ogni cosa da te detta fu trovata stupenda e memorabile. Giovane il cuore batteva come se avesse pensato di salire a un alto monte con tutto il tuo corpo, ma dopo pochi anni subito avvenne un risveglio alla giornata per ritrovarti particolare dimenticato in una larga pianura: filo d'erba, e le montagne se ne andavano lontane.

LUCIANO - Ma con la tua intelligenza ti puoi sempre salvare.

GUIDO - (*ride*) Tu credi che vi sia questa liberazione! Anch'io credevo, ma non vi è. Sappi che non vi è. Questa è la dannazione. Ogni liberazione da una schiavitù ti porta a una nuova schiavitù. La fame, la paura, la fatica, la noia, le malattie, le angosce, le seccature, gli accidenti: sono tutti anelli di una infinita catena, ti liberi dall'uno, ti riafferra l'altro. Sarai sempre schiavo. Solo la morte ti può salvare. La morte del corpo e del tuo controllo. Oppure se ti vuoi adattare a una transazione: potrebbe anche bastare il silenzio del controllo. Capisci? Lo stordimento dell'intelligenza: questo bel veleno che incorona solo noi, gli uomini. Capisci?

LUCIANO - L'intelligenza quindi non basta?

GUIDO - E' una peste: non s'blo non riesce a liberarti, ma ti dà la coscienza dell'impossibilità di liberarti. Hai una sigaretta?

LUCIANO - No, non fumo.

GUIDO - Neanche questo vizio hai? Eppure i vizi, vedi, sono coraggiosi tentativi di rompere le catene, ma finiscono con l'essere catene essi stessi. Non rimangono che i delitti: imbrogliare, rubare, uccidere. Sono attimi di eroica libertà raggiunta.

LUCIANO - Ma, Guido, tu nobiliti i delinquenti.

GUIDO - Ingenuo, non vedi che la delinquenza vive trionfando, non la vedi su questa terra marciare libera: imbrogliando, rubando, uccidendo, con la legge e contro la legge. Imbrogliano, rubano, uccidono tanto coloro che comandano quanto coloro che dovrebbero ubbidire. E noi, i puri, siamo miserabili spostati. Ma come ti ho detto io voglio incrinare.

LUCIANO - Questo offre la vita?

GUIDO - Non è tutto. I sogni non vogliono più spegnersi. Il fanciullo ingigantito che è nel tuo desiderio non vuole morire e sparire. Egli è la tua speranza sublime, egli è quello che a te giustifica l'essere nato. Ma nessuno più ti sopporta, così. Gli uomini ti temono e nulla più ti donano. Ognuno ha il suo sogno, come ha la sua povertà e la sua disperazione, come pretendete che rinuncino alla loro ascesa per te, a meno che tu non li innalzi con la tua?

LUCIANO - Sì, è così, ed è giusto.

GUIDO - Lo so, ma non è giusto che tuo padre e tua madre ti uccidano il tuo sogno.

LUCIANO - Ma come questo?

GUIDO - Nel Cinquecento un figlio lottava con il padre perché questi voleva diventasse scultore, mentre l'altro voleva farne l'uomo d'armi, il condottiero. Oggi, il sogno maggiore di tuo padre è che tu divenga impiegato di prefettura.

LUCIANO - E' vero tocca anche a me.

GUIDO - Ma non è tutto. Il respiro di accrescere, di essere una cosa nuova diversa da loro, più potente, ti è impedito, ti è tolto con l'estro di volerti bene. Essi vogliono, tremendamente vogliono che tu abbia da divenire nulla di più di quello che essi sono giunti a essere. Arrivo a sospettare vi sia dell'egoismo in loro. Non tollerano tu possa vivere in un mondo che a loro fu in altro tempo vietato. Credono che il mondo sia tutto nel loro mondo e quando ti dissuadono, da questi tuoi sogni è come se ti uccidessero. E' tremendo avere il controllo di questo. Diventi cattivo. Io allora preferisco addormentarmi, narcotizzarmi.

LUCIANO - No, questo non lo devi fare.

GUIDO - Non lo devo fare? Ma capisci che non è possibile sopportare questo supplizio incredibile. Essi che ti hanno fatto non ti capiscono.

LUCIANO - E' triste, ma tu puoi sempre liberarti dalla loro dipendenza materiale. Prenditi un lavoro, va fuori di qui e saresti più libero.

GUIDO - Già lavorate per vivere, ma non sai che è vero l'opposto: si vive solamente per lavorare, e il lavoro abbrutisce. Il lavoro non ti salva l'anima. Nel lavoro tutto si oscura, diventi un tarlo: buchi il legno e ne mangi la polvere. Ti si raffredda ogni senso. Le donne che hanno l'intelligenza della terra trattano l'uomo che lavora puramente come un buc da tiro e l'amore lo concedono a chi non ha la schiena curva, le mani scarnie e tremanti: ai lupi. Il lavoro ti distrugge ogni fierezza per darti che cosa? La nevristenia e le zampe di galline sotto agli occhi. Sì, gli uomini liberi! Quando sento che uomini vogliono liberarsi dal lavoro, fremo di gioia ma non sono che belle favole. La vita non dà più la libertà dei primordi.

LUCIANO - Ma non pensi si debba più avere speranze?

GUIDO - Sì, sai quale è la mia speranza? Te l'ho detto: di abbrutire. Ecco: diventare il più comune degli uomini, 93

non saprei dirti, un cameriere. Sì, bellissimo, un cameriere. Oggi sono di servizio. Mi alzo alle sette, mi lavo bene, mi faccio la barba, mi pulisco le unghie, mi metto l'abito nero, con cura, tutto con cura, e arrivo al caffè: incomincio a servire con molto rispetto tutti i signori che entrano. Avrò una voce chiara per fare sentire al banco le ordinazioni, avrò una sola intelligenza: quella di fare il conto, avrò la memoria limitata a ricordare le ordinazioni di gelati diversi fatte dalle famiglie domenicali, avrò una sola speranza: quella del giorno di riposo per dormire fino alle dodici e per andare a ballare nei sobborghi con i compagni di mestiere, e poi finire la sera, noi, in qualche caffè per avere la soddisfazione di essete serviti dai nostri simili, questo sarà il mio grande ideale.

LUCIANO - Ma questo non è lavoro?

GUIDO - E' lavoro, sì, ma lo fai per perderti. Non è la professione libera, come la chiamano, l'ideale di tuo padre, quella che ti opprime illudendoti di salvarti. Ma lasciami continuare: poi con gli anni invecchierai. I vecchi clienti del caffè ti avranno così preso in simpatia per il tuo rispetto, per la tua umiltà che ti racconteranno al padrone di tenerti ancora, per quanto le gambe ti siano lente e la voce affocata. E tu resterai ancora con le tue mani tremanti, paurose di versare, di rompere la chicchiera, consumato come il tuo abito nero, fino a quando un giorno preso come da un colpo di sole cadrai disfatto in mezzo alla sala, ti metteranno a sedere in una poltroncina, ti porteranno un bicchierino di cognac. Intanto avranno telefonato all'ospedale, arriverà l'ambulanza e entro poche ore morirai, perché il tuo sangue si è fermato. Apparirà un piccolo annuncio sulla cronaca del giornale locale, perché quel giorno vi era spazio disponibile e il cronista ti conosceva, perché si raccomandava a te per piccole commissioni. Unica ricompensa a tutta la tua vita. Capisci? Per vendicarmi contro la vita vivrò così. Così, così, così. E io lo farò.

94 LUCIANO - E io? Guido,

GUIDO - Ascoltati: le vie sono due: Uccidersi o adattarsi a uccidere il controllo. Io sono cattivo: accetto la transazione di abolire il controllo della mia intelligenza. Insozzerò la vita così. Un verme di più. Se fossi buono, se fossi generoso: scomparirei. Sai vi sono tanti bei fiumi carnivori, così affamati di corpi rotolanti nel fondo della loro gola, oppure vi sono certi veleni così semplici, così limpidi. Ne ho tanti di là, erano di un mio amico medico che gli seccava tenerli, perché li aveva rubati alla farmacia dell'ospedale.

LUCIANO - *(avido)* Fammeli vedere.

GUIDO - Non ti faranno gola?

LUCIANO - No, non ho mai visto un veleno.

GUIDO - Vieni, io mi metterò l'abito nero, perché da oggi voglio incominciare.

(Entrano nella stanza lasciando la porta aperta).

(Entrano Maria e Lucia).

MARIA - Sì, tentiamo anche questo. Bisogna sperare. *(tiene un cappello di Guido in mano e sta cucendovi una medaglia)* Ecco, l'ho cucita qui dentro al nastro, io credo che non potrà accorgersene. Ma sei proprio sicura che questa medaglia l'ha benedetta questo frate miracoloso con le sue mani?

LUCIA - Ma, signora, vuole che Orsola che è una donna così di fede, e che ha fatto il pellegrinaggio digiunando durante il viaggio fino alla cima della montagna dove vive, vuole che proprio lei mi abbia detto una bugia?

MARIA - Sì, ma sai la cosa mi sembra così grande. Ho veramente fede che dovrà fare il suo effetto. Quel suo amico sta ancora parlando. Chissà che anch'egli riesca a qualcosa.

GUIDO - *(dalla stanza, la sua voce arriva chiara)* Quello è il più forte, una goccia e il cuore ti si ferma come di pietra.

(Le donne si ritraggono in ascolto).

MARIA - Ma che dice?

- GUIDO - Ecco, la cravattina nera, l'occhio interrogante con rispetto e umiltà. (*gridando*) Ma no, cosa fai? (*Maria si precipita alla porta, esce Guido reggendo Luciano*).
- GUIDO - Ma Luciano cosa hai fatto?
- MARIA - (*afferra un braccio di Guido*) Che c'è? parla.
- LUCIANO - Io sono buono e preferisco morire. (*Cade a terra*)
- GUIDO - Ma no, sei uno stupido, vomita, vomita. (*lo agita, gli muove tra le braccia*)
- (*Maria e Lucia si chinano atterrite a guardarlo poi si nascondono il volto con un urlo*).
- GUIDO - Ma come tutto questo? E io vestito così, perché? Dove sono? (*Spia in volto Luciano*)
- MARIA - (*rialtando Guido*) Ma perché, parla?
- GUIDO - Non ho detto che parole. Sono veleno anche le parole. Ma chi ci guida, chi ci muove, ma cosa siamo? Ottore, ottore, ottore. (*Fugge nella sua stanza e le donne si chinano a pregare accanto a Luciano*).

FINE

Giuseppe Comini
S. M. del Rovere
Trento

Wolf Biermann

Poesie da cantare



scritte in marx - engelsiano
cantate sull'arpa di fil di ferro

Nato nel 1936 ad Amburgo, figlio di un « vecchio comunista », Wolf Biermann si trasferì nel 1953 nella RDT, dove studiò filosofia e divenne aiuto-regista.

Scrivendo canzoni aggressive e incidenti, di cui compone anche le musiche, che canta accompagnandosi col liuto. Nel 1963 gli fu proibito di esibirsi, e le sue canzoni furono definite « borghesi », « scettiche » e « immorali » (« Plenum » del Partito, dicembre del '65).

*Nell'antologia di liriche *Antwahl '64* apparsa a Berlino per i tipi della Verlag Neues Leben dovevano essere incluse anche due canzoni di Biermann, ma l'autore non diede il suo assenso. Die Drahtharfe (L'arpa di fil di ferro) fu pubblicata nel 1965 a Berlino Ovest. Da allora il potere di Berlino Est ha taciuto, in ogni caso non di propria volontà (« non*

uno un sacco di zucchero, ma un comunista». Il boicottaggio nei suoi confronti dura tuttora, ma oggi Wolf, con la sua accettazione del socialismo e la negazione della sua tetragia neo-burocratica, almeno fuori della RDT, non è più così solo quanto poteva sembrarlo alcuni anni fa. E' appena uscito un seconda edizione con poesie, canzoni e note musicali, intitolata *Mai-und Engelstungen*, e nella stessa è inserito un disco LP con quattro canzoni (insieme da noi, insieme al primo, abbiamo registrato la nostra scelta per *Canta Segreto*). Die Dreieharfe, contiene 93 testi e diversi frammenti musicali: «Non aspettate tempi migliori» è il titolo della poesia che rifiutò di dare comporre nel '64. Dice, tra l'altro: «E' il miglior rimedio contro / il socialismo. Se dico ai dia cacci / è che il socialismo venga da noi COSTRUITO!! Costruito! Costruito!».

La critica di Biermann è diretta contro gli elementi borghesi in seno alla RDT, che aspettando tempi migliori, non costruiscono in alcun modo.

Sorprendente è il suo torbido orientamento all'individualismo e al diritto di parlare della nostra politica quotidiana. Si occupa più spesso dell'uomo e di tutto quello che lo riguarda, che di riferimenti sui valori del poeta nella costruzione del socialismo. I testi di Biermann, che dietro il muro si sente «a casa sua», ma anche «fuori posto», sono intrisi di atroci contraddizioni! Se, forse, comprendiamo per questo un intimo conflitto, nello stesso tempo non permette ad alcuno di dubitare del suo diritto di parlare: «Non posso più lavorare / a occidente c'è il muro / a oriente ci sono i miei cari / il vento del nord è un vento inclemente...» Oppure: «Io mentitore / voglio rimanere attaccato alla verità». L'ultima moglie lo perdeva, dunque.

J. O.



1. L'arpa di fil di ferro

Ballata delle vecchie donne di Buckow

Le vecchie donne di Buckow
per ore aspettano il pesce.
La cooperativa PGH dei pescatori
fornisce un pesce più fresco della HO (1).
Più fresco della HO, più fresco della HO.
E per questo le vecchie donne di Buckow
aspettano in fila il pesce
fin dalle cinque della mattina.

Le vecchie donne di Buckow
chiacchierano sotto la pioggia.
Di topi, di zorci, di gatti
chiacchierano le donne.
Si lamentano della HO.
E per questo le vecchie donne di Buckow
aspettano in fila il pesce
fin dalle cinque della mattina.

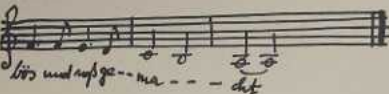
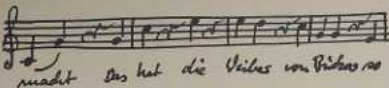
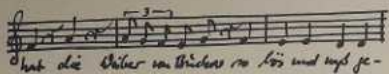
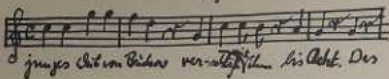
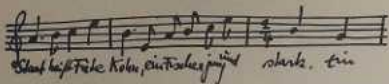
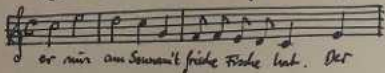
Le vecchie donne di Buckow
inveiscono contro lo Stato
perché solo il sabato
ha il pesce proprio fresco.
Lo Stato si chiama Fiete Kohn,
un pescatore, giovane e forte.
Una giovane donna di Buckow
dorme con lui fino alle otto.
E ha reso cattive le donne di Buckow,
le ha fatte inzuppare di pioggia.

(1) HO = Handelsorganisation (organizzazione commerciale).

Die Ballade von den alten Weibern von Bückow

Die al-ten Wei-ber von
Bückow abzuschieden lang nach Fisch. Die **P. G.**
H. das Fischer die heft die Fische frische die **HO** o-
ho als die **HO** o-ho! Oran stehen die Wi-ber von
(2. Versen)
Bückow mit 5 Mann nach Fisch [Gitarre] Die
al-ten Wei-ber von Bückow die auf dem Sträß wil
schimpfen

[diese Ballade muß sehr leicht gesungen werden, besonders am Anfang. Das letzte "ge--ma---det" aber sehr lang und leise]



Domenica nella cittadina di provincia

Ci andiamo?
Andiamoci pure.
C'è qualcosa di nuovo?
Non succede mai niente.
Cameriere, una birra!
Ma non c'è nessuno.
L'estate è fredda.
E s'invecchia, pure.
Da Rosa, c'era l'arrosto.
E' scoccata la mezz'ora.
Ci andiamo?
Andiamoci pure.
E' già arrivato?
E' arrivato.
Allora, entriamo?
Sì, entriamo.
Vedi la tele?
Sì, la vedo.
Giochiamo qualcosa?
Ma, sì, giochiamo.
Hai ancora soldi?
Ma, sì, ne ho ancora.
Beviamo un bicchiere?
Un bicchierino.
Ci andiamo?
Andiamoci, ma sì.
Vedi la tele?
La tele, vedo.

Il signor Brecht

Tre anni dopo la sua morte
andava il signor Brecht
dal cimitero degli Ugonotti
lungo la Friedrichstrasse
al suo teatro.

E vide lungo la via
un uomo grasso
due donne grasse
e un ragazzo.
Come, pensò, ma questi
sono proprio quei tipi zelanti
del mio archivio.
Ma come, pensò, non avete
ancora finito con quella robaccia?

E rideva
impudente — modesto —
ed era pure contento.

Hanns Eisler o
l'anatomia di una sfera

Rara occasione un uomo rotondo!
Scissa non è la sua lingua, acisso non è il suo cervello.
Nessuna crepa tra l'alto e il basso
E là dove gli altri hanno il punto più debole
è là che gli sporge la pancia potente e felice.
Traballa, fra grasse risate, e non solo
per la stupidità di quella musica.
Così ci dispensa il grosso dalle grosse parole.
Stupiti ancora adesso, ce ne andiamo qua e là, noi i Nuovi
su questo minuscolo globo. Oh superficie della sfera!
Oh meraviglioso controsenso! E cerchiamo e non troviamo
[la fine]

La canzone di Barlach

Madre, chiudi le finestre,
credo che arrivi la pioggia,
lassù, c'è una massa di nuvole
che vuol coprirci tutti.

Che cosa sarà di noi,
ci minaccia una grande pena.
Dal cielo cadono gli angeli
sulla terra, e sono morti.

Madre, chiudi le porte,
arrivano mille topi,
davanti i più affamati,
dietro quelli più sazi.

Che cosa sarà di noi
ci minaccia...

Madre, chiudi gli occhi,
quella pioggia, questi topi
si infilano nelle fessure, quelle
che non avevamo chiuse.

Che cosa sarà di noi
ci minaccia una grande pena...

L'Ascensione a Berlino

Felici giocano in cortile
principessa assassino e poliziotto.
Non c'è scuola oggi,
è l'Ascensione.

Rumorosi i bambini nel cortile,
Vestiti di vecchi stracci
giocano a moglie e a cosmonauta,
nella nave celeste di cartone.

Felici di rumori giocheranno:
il cortile è il loro teatro.
Grasse donne guardano dalla finestra
e aspettano il padre.

Brigitte

Sono venuto da te,
104 il letto era vuoto.

Volevo leggere,
la testa era vuota.
Volevo andare al cinema,
ma il film l'avevo già visto
sono andato all'osteria,
ed ero solo.
Avevo fame,
e ho bevuto due Spezi.
Solo volevo essero,
e invece, fra la gente.
Volevo respirare,
e non vedevo l'uscita.
Ho vista una donna
che viene spesso.
Ho visto un uomo
che fissava la birra.
Ho visto due cani,
erano così liberi.
Ho visto anche gente
che rideva di questo.
Ho visto uno
che è caduto nella neve,
abbronzato era,
non si è fatto male.
Così son corso dentro il freddo,
sul ghiaccio,
sul ghiaccio della strada,
verso di te
che tutto questo non lo sai.

La ballata di Barbara bramosa di mordere

Lei mi ha baciato mordendomi a sangue
Lei mi ha morso non solo la bocca.
E quando ho gridato — lei ha riso soltanto
di me, arrivato a questa vita da cani.
Con sale e pepe una bistecca le ho fatto
per i suoi denti assetati di morsi.

Lei ha riso alla bistecca, l'ha buttata dalla finestra,
E mi ha baciato e mi ha rimorso,
Così son rimasto alla sua mercé,
un povero rapinatore di baci.

Ma lei continuava a ridere
e mi ha rotto, feroce, le ossa
la donna feroce.

Il mio povero corpo, l'aveva martoriato
non un brano di pelle senza un marchio.
Ma quando le ho detto « bye-bye, mia piccola »
allora ha morsicato anche il suo letto.

Ma le ferite ormai sono sanate.
Adesso mi ama, la dolce Maria

Ma quando la tengo tra le braccia, Maria,
allora penso
allora penso

ALLORA PENSO
non a Maria.

Sulla miseria della filosofia

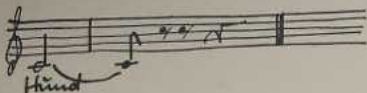
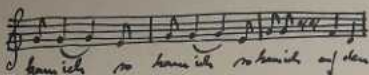
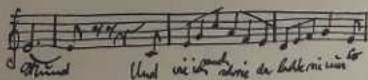
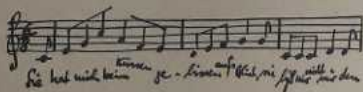
La lingua tedesca è la più elevata,
i problemi dei tedeschi sono i più elevati
la filosofia era il « piede zoppo » del nostro popolo.
La filosofia adesso ci insegnerà a volare.

Tedeschi! E' la coscienza sporca che
nelle fabbriche porta i vostri filosofi.
E' allora che i loro polmoni
abituati ad arie pure
del vostro sporco si sporcano.

E se la mano destra gli cade sotto il martello
subito imparano a scrivere con la mano sinistra.
Se la sinistra sotto la fresa schiacciano,
con la bocca continuano a scrivere.

La teoria — lode e infamia —
è nuda e vergognosa
alla base della nazione,
con le mani mozzate,

Die Ballade vom Hiermann und der heißwütigen Barbara



[in der letzten Strophe, wo die Stelle
hört: "... jetzt die rauhe Marie..."
muß man eine sehr lange Pause
lassen und erst später weiterzuziehen]

Non aspettate i tempi migliori

Ho sentito gente che diceva amareggiata
« il Socialismo — d'accordo,
ma quello che ci mettono addosso qua
è il cappello sbagliato! ».

Ho visto gente che stringeva i pugni
nascosti nella tasca del cappotto,
col mozziconi spenti tra le labbra,
la cenere nel cuore.

Se aspetti tempi migliori, tu
aspetti con il coraggio
di un pazzo, che giorno per giorno
aspetta, sulla riva del fiume,
che finisca di scorrere l'acqua,
che invece scorrerà in eterno.

Ho visto gente che si strappava i capelli,
e gente piena di odio,
gente avvolta in una cappa
di silenzio.

Ho sentito gente che gemeva nella sera
« Che cosa ci porterà il domani? »
« A che cosa possiamo aggrapparci,
a che cosa, a che cosa, a che cosa? »

Se aspetti i tempi migliori... eccetera
c'è gente che spera che l'acqua
del fiume non scorra più.

Ma in primavera, quando il ghiaccio
si scioglie, scorre davvero.

Qualcuno vuole questi tempi
superare come un inverno.

E invece dobbiamo combattere
i tempi difficili, combatterli,
combatterli, combatterli.

E non aspettare tempi migliori
non aspettare col tuo coraggio... eccetera.

che vinca il Socialismo.
Oggi! Oggi e non domani!
La libertà non arriva mai troppo presto.
E il mezzo migliore contro
il socialismo (e lo dico forte)
è costruirlo, il Socialismo
COSTRUIRLO!!! Costruirlo! (costruirlo).
Non aspettare i tempi migliori...
etcetera etcetera.

Imprecazione senza ritegno

Io, io, io.
pieno d'odio
di durezza pieno
spezzata la testa
distrutti i pensieri.
Non voglio vedervi,
non fermatevi!
Non guardatemi! non funziona
la collettività.
Io sono uno,
la collettività è un'isola lontana
da me.
Non fissatemi, così,
così comprensivi. Io so già
che voi mi aspettate, sicuri,
nella rete dell'autocritica.
Ma io sono il luccio!
Dovrete sbranarmi
farmi a pezzi, tritarmi
se mi vorrete spalmare sul pane.
Certo, se fossi senza denti
mi riterreste già maturo.
Se per ogni grassa bugia

dolcemente vi sorridessi
sarei un saggio per voi.
Se ogni ingiustizia ignorassi
così come voi ignorate le vostre donne,
mi avreste già da tempo
chiuso nel vostro cuore.
Non chiamare le cose per nome,
soffocare la gioia,
ingoiare i dolori
percorrere l'amara via di mezzo,
chiamare il fango talvolta
mare e talvolta terra
al margine estremo della battaglia,
questo voi lo chiamate
essere ragionevole.
E non vi accorgete che il vostro senno
viene dai cervelli dei nani,
dalle code dei topi,
dalle tane dei rettili?
Voi volete predicarmi il comunismo
e siete l'inquisizione della felicità.
Trascinate le anime sul rogo Torturate
il desidario sulla ruota. Voi!
Andatevene con i vostri inutili discorsi!
Andatevene, anche se sarete offesi e scandalizzati!
Andate, scuotendo la testa
per il mio comportamento sbagliato.
Ma andatevene!
Io vorrei insistere sulla verità,
io, bugiardo.
Vi voglio bene.
Eccovi il mio scritto
bianco su nero
vi amo appassionatamente
ma ora lasciatemi solo
sulla mia linea sbagliata, divisa
dalla collettività.
Sbaglierò,
ma sono con la mia donna
che il mio cuore conosce.

1.

Guardatemi, compagni,
con i vostri occhi stanchi,
con i vostri occhi induriti,
con i vostri occhi buoni
Guardatemi, non mi piace
il tempo che mi lasciate
Voi con le vecchie parole parlate
della vittoria sanguinosa della classe.
Voi con le vostre vecchie mani mi mostrate
l'arsenale delle battaglie sanguinose.
E pieno d'invidia, io
ascolto delle vostre sofferenze i racconti:
della felicità della battaglia dietro il filo spinato,
ma io non sono felice,
non mi piace questo nuovo ordine.
E voi siete delusi
stupiti
feriti
per tanta ingratitudine amareggiati
e vi passato fra radi capelli dita intimidite.

2.

Il presente è per voi
la meta agognata degli anni amari,
per me è solo amaro inizio
e grida al cambiamento.
Impaziente, così
io mi butto nella lotta di classe,
quella nuova, quella che
se non crea un campo di morti
crea un campo di inediti dolori.

3.

Ah! tanti ci cadono dolci frutti
in grembo,
e sulla testa.

Ahi per la notte di nozze dei tempi nuovi
Ahi per gli abbracci grandiosi,
per i profondi dolori d'amore
il nostro cuore è troppo debole,
troppo deboli le nostre forze.

La bella, grande donna
soffoca gli esuli giovani
nelle chiare notte d'amore. E sì,
ci vogliono giganti di coraggio o di piacere.
E giganti di dolore
e giganti di energia. E il mio cuore:

rosso
pallido
pieno d'odio
pieno d'amore
è il vostro cuore, compagni!
È solo quello che mi avete dato!

Non siate dunque impazienti
voi vecchi della mia impazienza.

la pazienza è per me la prostituta della virtù
e a tu per tu sta con la pigrizia,
prepara il letto al delinquente.
Per voi, la pazienza, è invece un ornamento.
Date una buona fine alle vostre opere
lasciandoci, lasciandoci
un altro inizio!

2. Scritto in marx - engelsiano

Ritratto di un vecchio uomo

Guardate, compagni, questo trasformatore del mondo:
il mondo, l'ha cambiato, ma non ha cambiato se stesso.
Le sue opere sono al traguardo,
lui, però, è alla fine.

Non ti ricorda il bue al giogo della ruota cinese?
Ha attinto l'acqua. Ha lavorato i campi,
il riso verdeggia.

E quindi egli continua a girare in cerchio,
e non vede davanti a sé nel fango
che le mille e mille tracce di se stesso.
Anno dopo anno il solitario s'illude,
di percorrere il cammino delle masse
e invece non fa che rincorrersi.

S'incontra ma non si trova
e resta il più lontano.

Guardate, compagni, questo trasformatore del mondo:
il mondo, l'ha cambiato, ma non se stesso ha cambiato.
Le sue opere sono al traguardo,
lui, però, è alla fine.

Guardate, compagni, e tremate.

Compagni, chi tra noi non sarebbe contro la guerra

Ma
lo splendore dell'alabarda di Münzer (1)
sui contadini in rivolta
quando infilavano una luce sanguigna

(1) Müntzersche Morgensterne: tipo di alabarda usato nella rivolta dei contadini (1525), prende il nome dalla testata a forma di stella.

nei loro torturatori

Ma

il suono gradevole delle Stalin-Orgeln (2)
quando rombava nelle orecchie gelate
dei soldati hitleriani
a Natale: PACE SULLA TERRA.

Ma

L'eleganza dei missili automatici
nel cielo di Ho Ci Minh
quando danno alle stupite scoperte degli ingegneri di
[Detroit

lo stupito bacio

Ma

la bellezza del mitra
sulle spalle del guerrigliero
quando fornisce argomenti esatti al coolie boliviano
contro il suo oppressore (il quale capirà, alla fine)

Il Meglio però:

Poliziotti, aizzati contro il popolo
quando, nella corrente della massa inferocita
vengono trascinate nelle strettoie delle strade
per affogare
e alla fine
invece delle loro armi afferrano
la mano amica del disarmato.

1. Una piccola pioggia mi ha lavato

Nel cielo passeggiano cirri a bottiglia
 Ciminiere si moltiplicano di là
 Dall'altra parte della collina
 Sbotti di fumo corrono assieme al vento
 Ecco il bosco — quest'umido bluastrò gonfiore
 Ecco la collina dei detriti — quel grande grigio
 Alcune bandiere rosse fioriscono là su quel
 l'edificio in costruzione.

Il Paese è silenzioso.
 La guerra si gode la sua pace.
 Silenzioso. Il Paese è silenzioso.
 Ancora.

2. I tetti di ardesia s'incastrano senza ordine

agganciati a comignoli con griglie di ferro
 Immobile verso l'ovest la massa caotica delle antenne.
 Della palla solare rimane ancora qualcosa di rosso.
 Cosa casca, cosa grida? Sono i corvi.
 I petali si sono sparsi sotto gli alberi come neve.
 Ora sopravviene l'oscurità.

Il Paese è silenzioso.
 Come tombe di pietra si ergono le case.
 Silenzioso. Il Paese è silenzioso.
 Ancora.

3. Mi sporgo dal finestrino del direttissimo

Il vento mi si schiaccia in bocca.
 Gli occhi pietrificati dalla polvere di carbone
 Le orecchie sorde dallo sferragliamento delle ruote.
 Sento che si armonizzano sotto i tonfi dei binari
 Canzoni di primavera nella rossa Praga.
 Ma la chitarra resta nell'astuccio.

Il Paese è silenzioso. Gli uomini sono ancora
 Come morti.
 Silenzioso. Il Paese è silenzioso.
 Ancora.

3. Quattro molto diversi tentativi di conversare in modo nuovo con i vecchi compagni

Questo poemetto, infine, non è stato mai pubblicato in lingua originale nella Repubblica Democratica Tedesca: soltanto Henri Delac, direttore di Action Poétique (N° 101), Orsay, 16 rue de Capcote - 18. Houffroy, e traduttore di una pregevole raccolta — Discepi poésie de la E.D.A. (anticipata in luglio, post la première fois, la nouvelle générale des poètes socialistes: Bobrowsky, Bismann, Braun etc.) — l'ha presentato ai lettori suoni. Ammettendo che « se ne può discutere anche la qualità, ci si può persino domandare se si tratti veramente di poesia, e per di più si possono opporgli altre ragioni fondate su un senso più stretto della forma e delle necessità del contemporaneo di stato, ma non gli si può negare la bellezza » e il poematico, il valore di un documento che prende oggi il senso della tragedia ». E' questo il più duro oggi delle poesie della Germania orientale? Questa poesia è impossibile forse quando ideologica e ingenuità come si dice in questi simili allarmi cattivi. Ma me pubblicheranno anche questo poemetto bismanniano, con la stessa convinzione che la politica di questa poesia sia socialista, nonostante tutto « rivoluzionaria l'insoddisfazione come è quella e ineluttabile in questo oggi » recitare. Non per nulla Wro, brechtiano militante « occupato di trasformare in poesia gli esultanti del Nuovo Deutschland, il rigido orgoglio del Partito, continua a proclamare: "Io resto fedele al comunismo, anche contro coloro che lo disamorano." »

Ai comunisti
Lou e Ernst Fischer
Come testimonianza d'ammirazione

Primo tentativo

Voi vecchi compagni, decorati dal sangue e dalle cicatrici dello schiavo mirabile Spartaco, e ciechi anche di quella orgogliosa prospettiva dei contadini accecati, disseccati nelle Fabbriche dalla Miseria, tritati davanti a Madrid, Soldati della Palude, al fuoco bianco dei forni di Auschwitz calcinati,

116 diversi sulla carretta speciale dell'Apparato di Partito,

trascinati dalle ruote furiose del baffuto cocchiere Stalin,
compagni, una parola aperta. Noi domandiamo la parola

Che cosa?
Non avete tempo?
Un ricevimento ufficiale?
La macchina aspetta?
Anche noi aspettiamo.

Secondo tentativo

Poiché sempre a voi noi ci opponiamo
con rispetto, paura e odio-amore anche, voi
ci scartate come bambini o come nemici.
Fossimo solo negri, orticoltori, cristiani,
portatori di divise, specialisti, sportivi,
da lungo tempo ci avreste chiusi nei vostri cuori,
anche la chiesa colpiva a morte soltanto gli eretici
con il suo odio cieco, le sue torture, i suoi roghi.
Voi che ingrigite! Giovani, vecchi! Voi, inesorati, rigidi!
Compagni, non ci conoscete più?

Che cosa?
Non avete tempo?
Un ricevimento ufficiale?
La macchina aspetta?
Anche noi aspettiamo.

Terzo tentativo

Ah compagni, ah amici, ah vecchi d'età
ma giovani di spirito, voi meritate certo
il nostro illimitato rispetto. Sempre e ancora voi ardete

di più bella passione per la nostra causa,
e la senilità, la grigia frivolezza
sono così lontane da voi come noi siamo vicini
a voi che fin dai primi anni duri,
scampati a pena dagli inferni hitleriani,
senza prendervi il tempo per Cultura, Amore e Piacere,
pane ci avete dato e libri — ma ascoltateci adesso!

Che cosa?
Non avete tempo?
Un ricevimento ufficiale?
La macchina aspetta?
Aspettate ancora un po'!

Per la quarta volta: _____

Voi, brutta specie di impotenti sgonfiati
lascivi al gusto del potere, ancora
vorrete sposare il popolo al bastone di gomma?
Monumenti di ciò che furono i Grandi Giorni,
contorti nella pietra, pericolose statue erranti,
vacillanti nelle nostre città, volontariamente assediati
da focoli declamatori, agenti e fanfara,
sifilitiche vergini con i turiboli oscillanti,
rigido giubila il popolo fra i cordoni. — Ma per noi
mutati siete ormai in terribili caricature.

Che cosa?
Siamo in stato d'arresto?
La macchina aspetta?
Sì sì
È il lungo tempo
che tanto a lungo abbiamo aspettato!
Adesso è il nostro turno.

Altri nove testi sperimentali

ROGNONI

DESSY

GINNA

JANNELLI

e NICASTRO

CHITI

VASARI



SINTESI TEATRALI FUTURISTE

a cura
di Mario Verdone

Per una rivisitazione del Teatro Sintetico Futurista non ci fermeremo alle raccolte più note di Marinetti, Sestumetti e Corra, dal 1915 in poi più volte ripubblicate e astiologizzate, né al Teatro di Marinetti curato dal Calendoli, né alla edizione del Teatro Sella Scoperta di Casaglia. Le fonti sono ben più numerose e si danno qui uno spoglio completo dei testi appariti in tutta la stampa futurista (non solo «L'Italia Futurista» e «Roma Futurista», ma «La Balza», «Hatchcock», «La folgore», «Di-

uamo», «Procellaria», «Originalità» e altre ancora, anche nei volumi di non facile riferimento, di D'Annunzio, Vaili, Ragnoni, Varani, e così via, per cui il censuratore delle intenzioni meglio conosciuto — specialmente quello dell'Editore Editore Italiano di Milano, edito nel 1915 — aveva almeno soddisfatto, e senza contare quelle inedite, che possono essere ben numerate, come è accaduto allorché «Sgarbi» ha scoperto le sintesi futuriste di Filippo de Pisis.

Anche il Teatro Sintetico — come le opere in francese di Marinetti — ha punti in comune col simbolismo, e non con esso soltanto. Tra origine, oltre che dal teatro simbolista, dalla Scapigliatura, dal surrealismo, nel quale Marinetti ha già lanciato un Manifesto nel 1913, e persino dai brevi drammi cinematografici dei primi del secolo. Ma sono «rivoluzioni» (tra virgolette) che nelle manifestazioni e nelle esperienze precedenti non erano state che sfumate.

Le Tesori del Tempo futurista¹ ho esaminato le sintesi pubblicate da Marinetti, Settemello e Corra nel 1913 tenendole la ripartizione che ripeto qui:

- 1) teatro futurista spottato ad eccellenza;
- 2) teatro dell'attualità;
- 3) teatro occultista e magico;
- 4) teatro astratto;
- 5) teatro filosofico e umanistico;
- 6) teatro ideologico e polemico.

qui ho fatto seguire, ma soltanto per quel che concerne il siciliano Sgarbi Varani (al quale non è del tutto estraneo l'altra anche un gruppo futur espressionista).

Nelle altre sintesi che qui raccoglie — e talora che per alcune si tratta di note e propria rinvigoriscono — non mi pare che la nostra classificazione debba subire varianti.

Consideravo il teatro sintetico gradioso ed eccentrico da due punti di vista: di contestazione dei modelli letterari (il superuomo, il Plotolò hegeliano, il teatro di poesia, il critico parassita, il teatro borghese) e di contestazione dei modelli della realtà. Ed ecco, nei testi della presente scelta, le sintesi Insegnamento (1917) di Angelo Ragnoni, un professore, e venti, poi a cinquanta, poi a sessanta anni, legge agli studenti sempre lo stesso classico e non altera mai il giudizio derivato dal testo: la sua voce è diventata la voce di un grammelano. La sintesi è anche un esempio di

¹ Le sintesi qui pubblicate non fanno parte di Teatro italiano di ogni guardia. Antologia futurista, raccolta di testi inediti o rari di Mario Verdore, in corso di stampa presso Lerici, insieme al volume di ricerca sin cronica, dello stesso autore: Teatro del tempo futurista (Lerici).

quella « compressione di tempo » che venne poi adottata anche da altri commedisti: da Thornton Wilder, poniamo.

In un'altra sintesi — di Rozzoni — « Aspirazione », un grottetto — è l'eterna insoddisfazione dell'uomo, la graduale e progressiva trasformazione del suo ideale, fino alla deformazione: la straziante voglia di essere maestro, la maestosa voglia di essere milionario, la milionaria voglia di essere regina, o la regina voglia di essere una prostituta. Pubblico qui un breve testo che riassume l'andito di questa aspirazione: « La cosa più nota », forse l'idea stessa che poi verrà sviluppata in « Aspirazione ».

Al teatro dell'Utrardo in senso dadaista si riporta la sintesi di Mario Dexy « L'ordinazione della morte » (1913); una concezione « assurda » di morte per « quotidianità ».

Il teatro magico-occultista ha un posto particolare nel teatro futurista, dove fanno capo scrittori che si interessano all'occultismo, al supernaturalismo, o — ciò che è sostanza diversa — allo spiritismo. È un teatro che ha influenzato anche Pirandello. Uguale lo « Jédo » in movimento di Vengoo di F. T. Marinetti — che veramente ripete da Ibsen — ed i dramma di Alberto Giusa di cui i più significativi sono Dello finem (che appare anche firmato con Emilio Settemelli) — dove la magia occulta è nella partecipazione stessa degli spettatori, i quali devono immaginarsi paralizzati che assistono al passaggio di un personaggio su un alto muro, fino alla caduta che nessuno potrà evitare — e « Uno ignudo dentro di nudo, la cui scena è il mondo del mistero sovrannaturale come in « Tra le quinte dell'anima » di Lattuada ».

Nel puro astratto dei numeri, dei colori o dei rumori, siamo in alcune sintesi di Balla, Marinetti, Cangiullo, Nogaro ed ecco una concezione astratta di umore e di rumori che esprime uno stato d'animo in Stanchezza (1919) del già ricordato Roggiani, dove la stanchezza è espressa con rumori, silenzi, due regie esclamative diventate momento scenico.

Sintesi delle sintesi di Guglielmo Janelli e Luciano Nicastro (1920) è dramma astratto di luce, il riparo di paterizia « nascondersi » e prombande al suolo.

Ho già detto che il Teatro Futurista Sintetico ha anche molti punti in comune col cinema nel gruppo filmico e sonoro. Si direbbe che i futuristi, ancora non padroni di un cinema loro — e in Italia si avranno soltanto gli esperimenti di Biagiola e quel Via futurista di Ginna cui parteciparono anche Marinetti, Corra, Settemelli, Balla, Chiti, Venna — facciano del cinema d'avanguardia attraverso il teatro. Così Remo Chiti che addirittura sperimenta un « montaggio all'indietro » in Contrazioni (1915), che chiama « lavoro di azione »; più tardi sarà Hindemith a tentare la stessa esperienza nel melodramma Hin und Zurück (Andare e ritorno).

Teatro ideologico e polemico; alle note sintesi Antineutralità di Marinetti, Pacifismo di Cangiullo, si ricongiungono Giulio e ieto di Remo Chiti, La strage degli innocenti di Paolo Bucci, o La tradotta di Mario

Deisy, quasi scritta, come molti di questi attimi drammatici, per un breve scenario cinematografico, e anche *Metamorfosi di Rognoni* (1917) che scegliamo ad esempio: dove è la trasformazione dello « spazzino », da « contestatore » a « integrato ».

Quale esempio di un ipotizzato teatro futurista-espressionista abbiamo Ruggiero Vaiani, significativa rappresentante del futurismo italiano. *Anacleto* (1921) è la prima opera teatrale sua che conosciamo: ne è ferma un'incerta salda. Venne ricritta e pubblicata più volte da Vaiani con titoli differenti — *Anacleto*, *Il giunior* — con trasformazioni e semplificazioni che la rendono meno diluita, meno letteraria, più fulmineamente esigibile, con una catenella di più intensi effetti: preferiva darla nella prima versione come esempio di una drammaturgia che si sviluppava dal teatro interiore di « grottesco » — ma in forma, sì, più capace di imporsi, più energica, di quel che non appariva ad un pubblico obiettivo i « grotteschi » sfaccati di Chiarella e Antonicelli — e che poi arriverà ai *Donni* del « ciclo delle macchine ».

Mario Verdene



STANCHEZZA

Stato fisico sceneggiato

Scena: un fondale grigio.

Una poltrona.

L'UOMO entra. E' visibilmente stanco. Si sdraia in poltrona. Chiude gli occhi.

Suono di violino: una nenia senza un motivo ben definito.

Ronzio lontano.

Dall'alto scende un velario trasparentissimo che annerchia l'ambiente.

Lungo sibilo lontano, insistente.

Cessa il suono del violino.

Un fioco ululato.

Dall'alto scende, a sinistra, un punto esclamativo, nero.

Ululato più cupo.

Luce azzurra.

Il ronzio aumenta d'intensità.

Scende, al centro, un secondo punto esclamativo, altissimo.

Cessano tutti i rumori.

Silenzio assoluto.

L'UOMO reclina il capo. (Si è addormentato).

BUIO.

Sipario

METAMORFOSI

Via deserta — Due spazzini stanno scopando.

1° SPAZZINO — Siamo in ritardo.

2° SPAZZINO — Dobbiamo affrettarci perché se arriva il capo ci buschiamo una multa.

1° SPAZZINO — Una multa? Si provi quell'antipatico e sentirà il fatto suo. Perché è capo spazzino si dà certe arie da padreterno che fanno ridere i polli.

2° SPAZZINO — E con che boria comanda!

1° SPAZZINO — Può comandare fin che vuole, io me ne infischio dei suoi ordini, faccio il comodaccio mio. Con me non attacca. Ricordi quella sera? Lui urlava, strepitava, ed io zitto. Poi sono scoppiato ed allora mi son fatto sentire. E' diventato un agnellino. Così bisogna fare con i superiori. Prepotenti loro, prepotenti noi.

3° SPAZZINO (*entrando*) — Guarda Gigi, c'è questo foglio per te.

1° SPAZZINO — Da dove viene?

3° SPAZZINO — Dal comune.

1° SPAZZINO — Dal comune? (*Aperto il foglio. Resta a bocca aperta. Si raschia in gola*) To'; il capo è morto. (*Impettito*) Da oggi il capo spazzino sono io.

2° e 3° SPAZZINI — Benissimo. — Complimenti.

1° SPAZZINO (*con sussiego*) — Oh, nulla di straordinario. (*Al 3° spazzino*) Tu va pure. (*3° spazzino via*) Già. (*Spinta*) Tu continua il tuo lavoro. Ti avverto che voglio vedere la strada pulita come uno specchio. Io sono buono, però non transigo. Con me non si può fare il proprio comodo. E non tollero atti d'indisciplina e nemmeno risposte villane. Tutti devono filare. Intesi? Benissimo. Su, avanti. (*Il 2° spazzino riprende a scopare mentre il 1°, appoggiato alla scopa, lo sorveglia*).

Sipario

INSEGNAMENTO

Un'aula scolastica.

IL PROFESSORE (*trent'anni. Legge agli allievi*) — Dante è un grande poeta. Egli ha scritto la « Divina Commedia » e...

(*Pochi secondi di buio*)

IL PROFESSORE (*cinquant'anni. Legge con voce annoiata*) — Dante è un grande poeta. Egli ha scritto la Divina Commedia e...

(*Pochi secondi di buio*)

IL PROFESSORE (*sessant'anni. E' ormai un grammofono*) — Dante è un grande poeta...

UN ALLIEVO (*interrompendolo*) — Perché?

IL PROFESSORE (*meravigliato ed imbarazzato*) — E' stampato qui. Siedi e sta zitto. Dante è un grande poeta. Egli ha scritto...

Sipario

(1917)

LA COSA PIÙ NOIOSA

Solotto. Tre signorine idratate su poltrone.

La prima lavora, la seconda legge, la terza guarda in alto.

PRIMA (*getta il ricamo sul tavolo*). — Com'è noioso ricamare!

SECONDA (*getta il libro sul tavolo*). — Com'è noiosa la lettura!

TERZA (*sospira*). — Com'è noioso fare la signorina onesta!

(1917)

Mario Dessy

L'OSTINAZIONE DELLA MORTE

PRIMO ATTIMO

Un salotto.

L'AMICA — Che disgrazia!... Ma com'è stato?

LA MADRE — *(Piangendo)* Eh!... Stava parlando allegramente... quando cadde a terra... morto!...

L'AMICA — Un aneurisma!

LA MADRE — *(c.s.)* Eh! povero Andrea!...

IL BAMBINO — Povero papà!... *(Piange)*.

LA MADRE — *(Prende il figlio sulle ginocchia e lo copre di baci)* Vieni qui Carluccio!... Unico mio bene!...

(Buio)

SECONDO ATTIMO

(40 anni dopo — Scena uguale alla precedente)

L'AMICA — Che disgrazia!... Ma com'è stato?

LA MADRE — *(Piangendo)* Eh!... Stava parlando allegramente... quando cadde a terra... morto!...

L'AMICA — Un aneurisma!

LA MADRE — *(c.s.)* Eh! povero Carlo!...

IL BAMBINO — Povero papà!... *(Piange)*.

LA MADRE — *(Prende il figlio sulle ginocchia e lo copre di baci)* Vieni qua Piero!... Unico mio bene!...

(Buio)

TERZO ATTIMO

(40 anni dopo — La stessa scena della precedente).

L'AMICA — Che disgrazia!... Ma com'è stato?

LA MADRE — (*Piangendo*) Eh!... Stava parlando allegramente... quando... cadde a terra... morto!...

L'AMICA — Un aneurisma!

LA MADRE — (*c.x.*) Eh! Povero Piero!

IL BAMBINO — Povero papà! (*Piange*).

LA MADRE — (*Prende il figlio sulle ginocchia e lo copre di baci*) Vieni qua Giorgio!... Unico mio bene!

(*Buio*)

QUARTO ATTIMO

(Sono passati 40 anni — Scena uguale alla precedente).

L'AMICA — Che disgrazia!... Ma com'è stato?

LA MADRE — (*Piangendo*) Eh!... Stava parlando allegramente... quando... cadde a terra... morto!...

L'AMICA — Un aneurisma!...

LA MADRE — (*c.x.*) Eh! Povero Giorgio!...

IL BAMBINO — Povero papà! (*Piange*).

LA MADRE — (*Prende il figlio sulle ginocchia e lo copre di baci*) Vieni qua Mario... Unico mio bene!...

(*Buio*)

TELA

Mario Dessy

IL TEATRO FUTURISTA SINTETICO

(ATECNICO - DINAMICO - AUTONOMO - ALOGICO - IRREALE)

Teatro Nuovo

GRUPPO

Venerdì 19 Febbraio 1915 - alle ore 21 precise

IL TEATRO FUTURISTA SINTETICO

Creato da MARINETTI - BRUNO CORRA - SETTIMELLI

☛ Prezzerà un discorso di MARINETTI sul Teatro Futurista ☛

ORDINE DELLO SPETTACOLO

I. - L'Improvvisata *Scenari di MARINETTI*

Personaggi
Il giudice
La moglie
Il figlio adolescente
Bambino -
Tizio -
Quattri -
Quattro -
Orazi -

Personaggi
F. Doro
E. Rocca
A. Spada
G. Pagli
E. Kati
A. Puri
A. Patti
G. Campa

II. - Verso la conquista *Scenari di Settimelli e Bruno Corra*

Personaggi
Anna
Dionigi
L'Indiano

Personaggi
A. Tiziani-Salvi
A. Rocca
G. Marzocchi

III. - Simultaneità *Conseguenze di MARINETTI*

Personaggi
Il padre
La madre
La figlia
Il figlio adolescente
Il figlio
La madre
La sorella
La zia
Il fratello

Personaggi
G. Pagli
G. Marzocchi
A. Tiziani-Salvi
E. Kati
G. Campa
M. Rocca
A. Puri
G. Pagli
G. Marzocchi

iv. - Passatismo *Caricatura di Salvini e Bruno Carrà*

Personaggi

La vecchia
Il fratello

G. Marinetti
A. Papini

v. - Il teatrino dell'amore *Strofa di Marinetti*

Personaggi

La moglie
Il marito
La sorella
Il primo amante
La casa del figlio
La casa della Craxiana

G. Marinetti
A. Papini
G. Tassinari
A. Papini
G. Tassinari
G. Tassinari

vi. - Le Basi *Strofa di MARINETTI*

vii. - Dissonanza *Compenetrazione di Salvini e Bruno Carrà*

Personaggi

Una donna
Un cavaliere
Il signore

Rebecca
Zaira
E. Rossi

viii. - Pazzi girovaghi *di Salvini e Gili*

Personaggi

Primo pazzo
Secondo

A. Papini
A. Papini

ix. - Il Guinzaglio *di Paolo Bacci*

x. - Vengono *Strofa: Vengono di MARINETTI*

Personaggi

Reggicavallo
Primo domestico
Secondo

G. Papini
E. Rossi
A. Papini

Esaurito lo spettacolo MARINETTI accetterà il contraddittorio

Arnaldo Ginna

UNO SGUARDO DENTRO DI NOI

Scena fantasticamente sfumata. — E' il fondo del nostro « Io interiore ». — Una dolce statuetta spirituale nel mezzo della sala su di un rialzo di velluto. — Luce bluastrea.

VOCI INTERNE — (*misteriose*). Salire per averti, farti grande per averti!...

VOCE MIA — (*ringhiosa, aggressiva*). Ti giuro che saprò vincere! Te lo giuro, bellezza mia... mia turchina speranza!... Amo l'amore! Non mi stanco nel lavoro! Lavorerò, lavorerò, e ti conquisterò... Arriverò lacerato e ferito, ma arriverò fino a Te!...

UN CAMERIERE — *Eccomi! Eccomi subito! (entra da una parte con un vassoio carico di bicchieri con bibite).*

(Una Cocotte seminuda ed elegantissima attraversa la scena e urta la statuetta, che va in pezzi... Altri tre cam-



Ginna appartiene « tutto » all'avanguardia: nelle pitture astratte e nei ritratti « apimici », nella grafica e nella prosa surrealistica, nelle poesie prodotte e nei film: ora esploratore, ora capofila.



Arnaldo Ginna - *Gina pazza*.

rieri con bibite colorate. Altre tre Cocottes eleganti passano, ridono, inquisite da giovanotti eleganti. — Luce gialla, rossa, verde, bianca, irrequieta).

VOCI INTERNE — Tieni! Tieni! Ancora dello champagne! Ancora! Ancora!

UN GIOVANE — (*entrando*). No! Basta!... Mi avete già accompagnato in città... Ma sì... ho capito la profondità della vostra leggerezza... Ora basta!...

(*Bulo. Scena deserta. Poi luce bianca, diffusa*).

Avanti, luce dell'alba eroica... Alba... Salpare... Avere il passo alato!...

Oh! le belle Idee per cui si muore!... L'immortalità dell'amore... Disprezzare la donna che ci serrerà le ginocchia nel mattino eroico...

(*Il solito giovanotto attraversa la scena, libero, vigoroso, fischiettando una canzonetta capricciosa e leggera*).

(TELA)

Il teatrino dell'Amore - *Introd. di* MARINETTI

• Nel **TEATRO DELL'ANDRÈ** ha voluto dire la sua l'architetto degli egizi, il paragono gli impareggiabile il Tronco in legno (il cui modellino sembra un'ala nera in presenza del baroncello) di Raffa, in Corden, che non era un'isola e forse qualche volta Perini, sommando le sue tre azioni quotidiane: un'isola, un'isola, un'isola in temperato, la loro disassonanza è però che, soprattutto, è l'assonanza del mare, non.

Quasi tre personaggi sfiorano nei porti della Sicilia centrale, mentre una riglia alla mano sulla destra.

Il Trattato di pace e il sistema della facilità doganale e tariffaria sono istituzioni essenziali, e le sue conseguenze si riflettono al loro interno, impregnando tutto il tessuto morale dell'animo del mio paese, che si abbandonava nella carezza inglese. Dov'è dunque la nostra libertà? In la gioia inglese, che la madre mandava a vedere il giardino, che gioia mai che la fantasia prova quando la madre glielo offre, conosciuta, a letto. — MARCONI

Vengono *Sistemi d'oggetti di* **Marinetti**

* In KENGOPO, lo stesso gruppo non sfornò l'aggettivo *malat*. Forse la presenza
assoluta di immigrazione ha reso tutto ancora più difficile, visto che gli sfuggimenti *malat*
non si può di nessuna suggestione, ma i malati in genere, a 15 persone, non si
vedono e si vedono, nessuno in un altro caso, che non sono mai stati.

Noni quella. In questo momento per essere la mia amata.

[illegible]

Allo spettacolo possono assistere anche le Signorine.

2008年12月27日 星期四 晴

● Piazza - 1° loggia - 2° loggia - Loggione adossamento L. 2.09 ●
 Loggia nuova L. 1.50 - Pallone L. 2.00 - Pista con 2 Eserci L. 1.50 (con 1.00)

Jannelli e Nicastro

SINTESI DELLE SINTESI

Scena vuota: lungo corridoio buio, in fondo al quale
guizza a tratti un lumicino rosso, lontanissimo.

Poi, una scia di luce bianca si svolgerà, come un tap-
peto, lungo il corridoio.

5 secondi.

Una revolverata. Urla. Rumori.

Grida confuse.

Pausa.

Una fresca risata di donna.

Contemporaneamente, una porta, in fondo, si spalanche-
rà d'un colpo violentando la plates di luce massiccia.

Il sipario si stacca, e piovia.

Jannelli e Nicastro

(1920)



COSTRUZIONI

Accozzo di azioni

ATTO PRIMO (a rovescio)

Una strada. E' notte. Arriva molta gente che bruisce; inquietudine, fretta. Due uomini tengono in braccio un giovane elegante, morto, insanguinato, con un grosso coltello infitto nel petto. Depongono il morto, si chinano su di lui; gli altri incominciano a circolare d'intorno dicendo e domandando forte e concitati: « E' morto? Portatelo via subito. Chi è? Come mai? Cosa è successo? ». Poi si sparpagliano in tutti i sensi correndo, ultimi i due portatori. Il Morto si muove, sospira, mormora: « Sono morto!... (si solleva) Ah!... ah!... (si drizza sui ginocchi e grida soffocato): Aiuto! aiuto!... ».

Entra correndo l'Assassino, operaio alcoolizzato. Va verso il Morto, si sofferma una volta, poi un'altra, più vicino, mentre quello si è alzato barcollante e gli si appressa gemendo: « Mi hai ucciso! assassino!... Ah! ».

L'Assassino levandogli il coltello dal petto grida: « Tienila! Ah sì?... ».

Il Morto scoppia in una gran risata. L'Assassino allora si rimette in tasca il coltello, gridando: « Ah! cane! Vigliacco! ». Il Morto ride sgangheratamente.

ATTO SECONDO (quello mancato)

MORTO — Se credevo non ti burlavo: già dovevo stare più attento.

ASSASSINO — Ho aperto il coltello ed ho sentito che era freddo.

MORTO — Peccato! Mi hai sciupato il vestito: l'ho rinnovato proprio oggi.

ASSASSINO — Hai visto come ha luccicato la lama? Ho mirato proprio al taschino. Mi dispiace davvero per un vestito così bello.

MORTO — Ho il sangue nelle tasche e nelle scarpe. Per ripulire basta acqua e sapone, è vero?

ASSASSINO — Meglio vino e sapone.

MORTO — Bravo!

ASSASSINO — Ti giuro che codesto bel sangue rosso sulla camicia mi fa gola!

MORTO — Lo puoi bere, se vuoi: tanto mi hai tirato la coltellata ormai...

ASSASSINO — Quando ha schizzato, ho avuto l'idea di bucare una botte.

MORTO — Quanti passi ho fatto?

ASSASSINO — Non l'ho contati.

MORTO — Ridevo di te, ma ti giuro che pensavo che erano le undici sonate e che facevo tardi.

ASSASSINO — Io pensavo che quel lampione è troppo basso e che si può entrare benissimo in quella casa.

MORTO — Quel coltello è nuovo, però; non te l'avevo visto finora.

ASSASSINO — Già, ho avuto anzi piacere di provarlo.

MORTO — Taglia molto bene; lo credi?

ASSASSINO — Lo credo, lo credo...

ATTO TERZO (epilogo)

Il Morto e l'Assassino bevono e parlano concitati in una osteria. Una delle solite discussioni dove un morto certo parla ad un omicida certo. Una delle usuali discussioni sconnesse dove la Vita ad insaputa sperimenta la sua sorprendente genialità.

Remo Chiti

ANÀNCHE

La scena rappresenta l'angolo di un elegante villino del sobborgo di una grande città. Due finestre: una a pianterreno, l'altra al primo piano; dalle persiane filtra una luce azzurra, scialba.

Nel giardino, fra le piante, una tavola di pietra rotta circondata da sedie a vimini.

Notte plenilunare.

IL VELARIO SI APERE

La finestra al primo piano si chiude leggermente.

La luce della camera proietta sulla ghiaia del giardino un rettangolo giallo.

Si affaccia una donna in vestaglia.

Il chiarore lunare investe in pieno il suo bel volto di perversa sensuale.

Quasi giovane, capelli sciolti, fremono le sue natiche di cavalla in fuia. Respira a pieni polmoni, l'aria frizzante delle ore antelucane placa l'arsura della sua gola bruciata dalle molte sigarette consumate per l'insonnia.

ANNA — *(inquieta)* Son già le quattro... e Mila che non si ritira... E' la prima volta... Dove mai sarà andata? Che sia stata trascinata nei salotti di qualche elegante libertino? Oh! no... Non voglio crederlo! Non sarebbe andata? Io sono tutto per lei... madre e...

(Rumori di passi lenti che si avvicinano. Rientra. La luce della finestra a pianterreno si è spenta).

(pausa)

ANNA — (*Passeggia nervosamente nel giardino fumando.*)

Poi siede.

Somnolentemente, come sotto l'incubo di un sogno.

Mila! mia piccola! mio amore!... ebbra... nuda nelle braccia di un bruto che beve ingordamente la sciampagna nella coppa d'alabastro dei tuoi piccoli seni... i tuoi seni che io sola potevo accarezzare... potevo baciare... Ora contaminati dalle labbra lussuose di un malvagio. Ma no! Non avrai spezzato per un volgarissimo uomo le possenti corde che ci avvinghiano. Potranno soffocarci, ma non allentarsi.

Tua madre è tanto gelosa; tanto gelosa che ti ucciderebbe. Ma folle che sono! Verrà la mia piccola, verrà subito... dirà che non è stata di nessuno!... che non saprebbe essere di nessuno fuorché di me... l'unico essere che l'ama, che sa amarla. Solo con me... con me sola può ascendere tutte le vette della voluttà... passare in mezzo a tutte le orgie dei sensi...

(*pensa*)

(*Un'agile figurina di diciassettenne, biondissima, occhi vividi di capriolo, si avvicina al cancello.*)

Nell'aprirlo leggero rumore.

ANNA — (*scattante*) Mila! (*le corre incontro*).

MILA — (*sconvolta, ma con ferezza*) Mamma mi spiù forse?

ANNA — (*adirata, imperiosamente*) Come? Non ho forse il diritto di sapere... saper tutto e... subito. Dimmi... dimmi...

MILA — Potrai tutto comandare. Una spudorata convenzione lo vuole! Ma essere la custode del mio corpo, l'arbitra assoluta della mia anima... no! no! mai!

Ebbene: vuoi sapere? Mi sono data ad un uomo... così hanno voluto, imposto, i miei sensi. E sono stata felice di farlo... sapevo di andare incontro alla tua ingiusta collera... alla tua implacabile maledizione...

ANNA — (*fuor di sé*) Pazza! Pazza! Hai tanto osato! E me lo gridi anche in faccia! Non sarai più di nessuno! Te lo giuro!

(Le persiane della finestra a pianterreno si aprono appena, Sergio, senza essere visto, assiste impassibile alla scena).

MILA — *(eccitatissima)* No! No! non puoi farlo! hai già fatto troppo: mi hai pervertita, resa zimbello della tua infame depravazione... mi hai insegnato ad udiare mio padre... gli uomini tutti... per avvicinarti sempre più a me, per soffocarmi tra i tuoi viscidi tentacoli di mostruosa piovra...

ANNA — Disgraziata! Tu non griderai alla notte il mio orrendo e insolubile peccato! *(si lancia addosso furente, l'afferra per la gola).*

Ti strangolo! Ti strangolo!

(Dalla finestra un colpo secco di rivoltella. Anna cade



(fulminato. Mila inebetita guarda la madre senza nulla comprendere, poi con un fil di voce:)

MILA — Mamma! Mamma! *(fa per cadere ai suoi piedi)*.

SERGIO — *(dalla finestra, voce fredda, glaciale)* Non impressionarti! Si uccide chi ci vuol strozzare la libertà! Si deve uccidere! Il bieco egoismo di tua madre voleva impedire la tua opera deleteria di donna nascente... *(esaltato)* Va! Va! corri verso la tua gioia! Corri! Ogni minuto perduto accresce il peso della croce della vecchiaia. Espleta la tua missione demolitrice!

L'umanità ha bisogno dei vostri vizi, delle vostre perversioni, delle vostre infedeltà, delle vostre vendette.

Ha bisogno per correre verso quella magnifica dissoluzione, verso quello svolgimento apocalittico.

Che spianerà l'uomo e la sua grande opera.

Che sfidano Iddio!

Il mio rammarico è di non poter assistere a questo divino sfacelo!

(pausa)

(Subentra in uno stato di profonda oppressione).

Ma no! no! Io lo immagino... io lo vedo già... E' ripugnante!

Comprendo la inutilità del mio gesto...

Sulle fetide macerie ancora fumiganti sento il vagito dei due sessi che con nuovo incesto plasmeranno la nuova umanità.

Che seguirà a sgozzarsi per la signoria delle casseforti, per l'orgoglio, per la vanità.

Perché sono uomini!

Perché tenuti a battesimo da una dea orrenda: Ananke! *(singhiozzando)* Va! Va! corri verso lei... tua madre l'ha già raggiunta!

IL VELARIO SI CHIUDE

Ruggero Vasari



Coerente cammino di Mazzullo

Quando al bronzo si sostituisce la pietra (*Nudo, Niobe*, ambedue del 1958 e della collezione Guffanti di Milano), la considerazione della realtà di una materia che non è più da accarezzare, da modulare in sottili passaggi di luce, quanto piuttosto da aggredire, conduce Mazzullo non solo a ricercare una maggiore evidenza degli oggetti, ma anche una più concisa severità sia nella presentazione che nella stessa tipologia delle immagini. Il motivo, che prima era inteso soprattutto come momento figurativo da ritenere per quanto possibile intatto, nella sua accezione narrativa, conserva la sua importanza, e diremmo la sua necessità, ma al tempo stesso viene disancorato da ogni impegno troppo pressante di fedeltà naturalistica, proprio perché la natura prima è la pietra. Mazzullo, occorre precisare, è uno scultore che ha elaborato una sua poetica, costantemente riferita ad una precisa volontà di figurazione; tuttavia non può non avere intuito, anche se ha seguito un cammino fondamentalmente diverso, l'importanza delle ricerche materiche che hanno caratterizzato il percorso dell'arte internazionale dopo il 1950. Non diremmo con ciò che abbia inteso fare una *action sculpture*, certo è, però, che il riconoscimento del valore della materia, e del gusto plastico che la dimensiona, si è rivelato anche per lui il polo di un'attrazione fon-

Crocifissione.
Disegno, 1945.





Studio per la fusellatura.

Disegno, 1960.

damentale. Attraverso la materia la scultura si è realizzata con una profonda concentrazione, non più esterna, ma conaturata al momento della faticosa elaborazione, in opere come la *Tetta* del 1938 (Galleria Comunale di Messina), l'*Adolescente* (Galleria Comunale d'Arte Moderna di Roma) e l'*Eclissi* (Galleria d'Arte Moderna di Brescia) del 1939, per raggiungere i risultati migliori nella già citata *Figura femminile* del 1960, nel *Torso*, nel *Ritratto*, nel *Gufo* (collezione Mondadori, Milano) dello stesso anno.

Tra queste opere e le precedenti, lo scarto non è soltanto qualitativo. In realtà gli interessi di Mazzullo si sono ampliati, l'idea della scultura è andata precisandosi proprio attraverso il riconoscimento della validità della propria operazione manuale. Messi da parte gli ideali astratti, la concretezza della propria condizione umana si è risolta nella sincerità di un'espressione plastica senza infingimenti. E queste opere sono state la premessa immediata e necessaria dello sviluppo successivo, dal 1960 ad oggi, che è caratterizzato da una maggiore libertà, da un'audacia che fin dal 143

Il Cavallo. Pietra, 1960.





Amazzone. Pietra, 1968.



Testa. Pietra, 1968.

Torso del 1961 ha spezzato le convenzioni fisionomiche delle immagini, ha ricercato, in definitiva, un'altra originalità di linguaggio con la quale tornare a proporre, al di là di ogni luogo comune, la propria rinnovata comunicazione.

Iodicheremmo tra le altre, come tappe importanti di questo coerente cammino, opere come l'*Oratore*, la *Diva* (collezione Korschin, New York), il *Gatto*, la *Cariatide* e soprattutto la *Figura*, tutte del 1963, un anno particolarmente felice, ed ancora la *Testa*, il *Torcello*, la *Polena*, del 1964. Sono sculture la cui energia plastica, anziché sgraziare, precisa e sfrutta in maniera organica la qualità luminosa. Ma la luce non è più riflessa, è colore della stessa pietra, e perciò i volumi pesanti non sono statici, uniformi, ma precisi addirittura secondo diversi rapporti prospettici, che si offrono per diversi tempi di lettura. E proprio



in questo senso l'elaborazione stilistica si è fatta estremamente sintetica. Il punto d'arrivo è nelle opere più recenti, soprattutto nel *Cranio* del 1966, che si profila come una massa compatta e al tempo stesso articolata secondo audaci variazioni e sdoppiamenti dei punti di vista prospettici. Massa intensificata dalla differenziazione temporale dei rapporti dinamici e luminosi dei pieni e dei vuoti, che sono anch'essi, del resto, ben dimensionati volumi. Massa che si presenta come una concentrazione niente affatto simbolica della forza prorompente della natura. Ma non crediamo che questo punto di arrivo sia definitivo. Troppo ricchi appaiono i motivi dai quali Mazzullo elabora il suo linguaggio plastico perché essi non debbano portare ad altri qualificati risultati.

Nello Ponente

Mostra personale di



CENTRO D'ARTE LA BARGACCIA

27 Gennaio - 8 Febbraio 1969

Roma - Piazza di Spagna, 9 - Telefono 675461



Palazzi editore
presenta



DAVIDE LAJOLO,
l'autore del
VOLTAGABBANA
e del
VIZIO ASSURDO,
ritorna tra le sue
colline per affron-
tare, come uomo e
come scrittore, la
"prova della verità"

Davide Lajolo

Come e perché

Palazzi Editore



Collana "Narrative":
pagine 167 - lire 1700

La Roma



di QUAGLIA

con testimonianze di

GIUSEPPE UNGARETTI
e ALFONSO GATTO

E uomo di serena contemplazione, di miraggi ove l'ornamento urbano si fa puramente lirico.

Ama come Scipione la sera: i rossi di Roma, della città che, in quell'ora specialmente — e in tutte le ore — è la più fatalmente e incredibilmente bella che uno possa sognare.

È pittore di modulazioni: la grana della pietra, per lui riceve e assorbe il vino della luce come boccia di chicco d'uva: tutta la vita, carne e sangue, tutta la realtà affluisce di colpo alla pelle e assottigliata, fatta all'estremo larvale e intensamente presente, esorbita e si placa distesa, foglia nel lume della sua trasparenza.

Giuseppe Ungaretti

Foro Romano. 1958.





Da Sant'Onofrio, 1958.

Ogni quadro di Quaglia ha un valore di persuasione pacata, di indugio amoto, manifesto vieppiù ove si tratti di assumere in un particolare il valore di una visione costante e quotidiana che dura oltre il quadro a significare « un vedere sempre tutto insieme » la Roma che non c'è nella Roma che si lascia vedere.

Si direbbe che Quaglia, oltre ad avere il sentimento della sua città, ne abbia un più segreto presentimento, dal quale si lascia avvertire e guidare per provarne la sostanza, il gusto che gli è familiare per la sua dosatura e che via via intensifica con nuovi pimenti, con accese audacie senza mai soverchiarlo.

E metafisica fedele gli è il suo stupore.

Il suo espressionismo è, nel particolare, la brace sommersa che non gli spegne mai il fuoco e non glielo rende prezioso, anche se squisito.

È, per Quaglia, la poesia d'essere Roma, non soltanto di vederla.



Statue a Villa Borghese, 1968.

Intonaco a Villa Borghese, 1968.

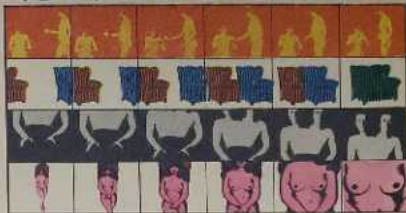


Nella pagina accanto:
Scavi di Ostia, 1968.
Estate Umbra, 1968.





CARTE SCOOPERTE



Carlos Neira

Poesie dopo lo sparo

Carlos Neira, cubano, « rivoluzionario de médula » (rivoluzionario nella spina dorsale, rivoluzionario fino al midollo, come si dice nell'isola), giovanissimo ambasciatore (nato nel 1930), è anche « poeta de médula ». Le sue poesie sono già popolari a Cuba. Sulla rivista *Behemén*, per esempio, le poesie sul Che, suscitano il più vivace interesse politico-critico-letterario. « Dopo lo sparo » ci è presentato dall'ambasciatore Paulucci.

Queste poesie di Carlos Neira, figlio del sole di Cuba, Ambasciatore e Direttore Generale nel Ministero degli Esteri di Fidel, sono tra le più nelle testimonianze della « rivoluzione culturale » cubana. La quale è anzitutto rivoluzione dell'uomo nell'uomo, unità raggiunta del cosmo e dell'ego, partecipazione alla creazione, fusione teiblard-charoventana di gioventù, basifera e monista: politica, tecnica, scienza come proiezione dell'Arte, essenzializzate nell'unità del verbo per cui ormai fatta tunc, atto della coscienza come dice Fidel.

La poesia di Carlos Neira, nata d'improvviso, inattesa dal suo stesso Autore, è la prova vivente di come il grigiore degli uffici, la fatica dei campi, il deserto delle officine, il gelo dei laboratori non esistano più a Cuba: essi hanno riacquisito la dimensione di strumenti umani e non sono più alienazione.

La civiltà pastorale, quella dei « pastori di stelle », come scrisse in una mia remota poesia, ricomincia in nuova forma, in nuovo regno.

Mario Alessandro Paulucci

Un'antologia
sperimentale

L'editore Geiger ha stampato l'anno scorso un'antologia sperimentale a cura di Maurizio Spatola. L'antologia raccoglie autori italiani: stranieri, da J. F. Bory a Brian Lane, a William Serrat,

a Luigi Ferrin, Maurizio Osti, Michele Perlelli, Franco Grignani, Carlo Alberto Sitta, Jean Claude Molneau. La scelta è caduta sull'arte visiva. Abbiamo già dato notizia nel numero 7 della nostra rivista di *Approches*, una rivista antologica di arti visive, molto simile, anche per alcuni nomi che figurano in entrambe le opere, all'antologia in questione.

La grande difficoltà di recensire un libro del genere è appunto la scrittura. Come parlare di cose che hanno già dato per scontato l'esplosione di tutti i linguaggi e che questa esplosione vorrebbero rissensibilizzare con un linguaggio, sia pure critico, sia pure un meta-linguaggio?

Restia più facile segnalare qui il manifesto delle incerti tutto scritto in francese in cui si dice che la lettura è un cammino pieno d'ostacoli. Mentre guardo le pagine penso continuamente a Bory e al suo *Texte* di cui pure ho parlato in questa rivista. Bory in realtà, tanto vale dirlo subito, è l'autore visivo che ha funzionalizzato più di tutti le tecniche visive per un discorso altro. Cosa significa funzionalizzare se non ristrutturare o strutturare una materia che pare voglia sempre re-

ALLORA

La ragione dell'esistenza era incerta,
senza smettere di cantare il suo ac-
[ciaio
la lama non recideva.

Il grigio dei campi verdi
per tanta assenza di acque
insonnoliva il viaggio agli andanti
e ogni confine tra le terre
mormorava il dolore infantile
ai piedi enormi del tedio contadino.
Le palme tristi di risediche àloe
non davano ombra, come non la da-
ivano

gli alti edifici che
annunciavano una città
modellata in fredda cera
da tredici uomini con zanne
che senza tregua lanciavano
dalle finestre dei loro palazzi
gli scarti della loro fatuità.
E si girò un angolo di strada
o arrivando a una popolosa strada di
[vetrate
o imboccando un vicolo improvviso
ti incontravi con due uomini abronzi
o un lustrascarpe di undici anni
o un uomo di venti con le formiche
[negli occhi
e sempre, inesorabilmente sempre,
[ogni volta che

uscissi a cercar lavoro
ritornavi coi piedi tutte bolle
che il calore della terra assolata
trapassava la suola sottile
della tua scarpa di polvere.
Sempre.

La ragione dell'esistenza era messa
[in dubbio.
Cento strumenti musicali

senza negare le loro vibrazioni
intonavano una marcia funebre.
Gli uomini si accalcavano dietro qual-

[che finestra

col cristalli impolverati
e guardavano cadere la pioggia
che infangava le strade
però qualcuno pensava
che non era impossibile la pioggia
non ripulisse e rinfrescasse adesso
e si rifiutavano di credere
che tutti i venditori di biglietti
dovessero morire in una notte di luna
[piena

coperti da giornali
in un portale sporco della città.
E che gli edifici non più abitabili di-
[ventassero

soltanto riscaldando la fredda cera
delle loro strutture intrasformabili.
Questi uomini che
pensavano al pane degli altri come al
[proprio
si nascondevano per evitare le for-
[miche.

La ragione dell'esistenza fu un dubbio.
Il calzolaio all'angolo
senza smettere d'essere uomo... né
[calzolaio

affilava il suo cavicchio
per formare la scarpa che l'opprimeva.
E le donne dei panettieri
stivatori, dipendenti e carriolanti
con le loro cinture bagnate
cantavano a tempo di madie
diciassette illusioni
piccole come le lezioni dei loro ra-
[gazzi a scuola.

E i dottori dei diritti
a mangiare a calzarsi a vestirsi
a sfruttare a condannare e a ballare
sussurravano agli orecchi delle amanti

stare autonoma, chiusa nelle sue tecniche specialistiche? Certo, la pubblicità, le tecniche pubblicitarie... ma non basta, dice Bory, ripulirle, ridarle allo stato primitivo (non sbruggio, per carità!). C'è da dire poi che si nota una profonda differenza tra lo sperimentalismo visivo di un autore che ha una formazione letteraria e quello di un altro che ha una formazione figurativa. Tra un pittore e un poeta c'è l'abito che c'è, non nascondiamocelo. Guardate il contributo di Adriano Spatola in questa antologia. In mezzo a una pagina bianca c'è un riquadro dove si può vedere un timbro postale vero. La firma è a mano, Designer e pittori non l'avrebbero mai fatta: una busta, un semplice timbro e poi vero e poi con la città di Roma, spuntante autografo! Intendiamoci, mi interessa anche Dr. Alexandria. L'impressione del libro è d'un certo sconcerto. Si comincia a guardarlo con una chiave, poi le chiavi diventano mille e nessuna e forse il suo pregio è proprio la questo.

r. p.

Education Automation

L'ottavo volume della collana *Marcatre Libri* è dedicato a R. Buckminster Fuller.

Il Fuller e le sue opere sono state finora ignorate e trascurate, forse perché si tratta di persona dotata di un solido buon senso, e perciò non suscettibile di ottenere un rapido riconoscimento; un buon senso, diremmo, di molte generazioni avvenire. Gentile, rivoluzionario, amabile e sensibile, è stato un nonconformista prima che il nonconformismo diventasse una forma di conformismo.

Quando la Southern Illinois University, ormai insufficiente nelle sue sedi, ebbe la possibilità di progettare un'altra ex novo, ricorse alla consulenza di varie personalità, ognuna delle quali portò il contributo della propria esperienza e della propria capacità nei vari campi: tra queste R. Buckminster Fuller. Il discorso, da lui tenuto il 22 aprile 1961 al comitato di studio, sorprendente e raro per la profondità e larghezza di vedute, fu contemporaneamente un credo e una con-

con voce di cravatta profumata
pene di fazzoletti inamidati
e automobili non lavate.
Fu un dubbio allora
la ragione dell'esistenza.

DOPO LO SPARO

In questa stessa ora dell'8 di ottobre
[del 1967

quando un colpo al tuo cuore cominciò
[ciò a gestare
la tua materiale trasformazione.

In questa stessa ora in cui il tuo corpo
[si convulse
si convulsero unisoni milioni di esseri
che sentirono lo spavento della tua
[fisica scomparsa.

Però l'arma fumante, ancora nelle
[mani dell'assassino,
si fece infinitamente vecchia come un
[discorrere

simultaneo dei millenni.

E il fumo sorto davanti al terrore delle
[bestie

senza pupille, tornò ad essere barbe
[e occhi

lacerati e labbra e naso e lunga capigliatura e fronte

che fulge e che è serena, e difattant
[doti la figura

espanso la tua immagine multidimensionale

sopra quel tetto umile come la sem
[plicità

che fu tua e che aveva presenziato
[triste e impotente

alla tua immolazione.

Questa sera soffiaron i venti
ai quattro punti cardinali,
e sopra i mari e le montagne
la tua figura discorse, simbolo che

[intristiva,

e indignava e fortificava
tutti i poveri di questo pianeta,
tutti gli omessi dalla consacrazione,
tutti coloro cui ha restituito il diritto
di impugnare le armi, le tue stesse.

Il grido di indegnità dei continenti
assordò le tane dei miserabili pos-

[sessori

che, nevrastenici, rattrappiti e sterili,
si rannicchiano dietro coperte di

[amianto

e sterco a difesa delle loro smanie.

E già le gioventù che vibrano
annegano in rosso sangue
le città cagliate dai tiranni

Già le penne coraggiose
proclamano la polvere e il fuoco
come tede per arrivare alla fine
della troppo lunga strada.

Già nelle tempe multitudinarie
romba la cornetta dell'aurora,

già sanno che deve venire
l'esplosione dei soli

che illumineranno i sedici costati

[della terra.

E la tua figura triste e profonda, Chè,
riflessa nei pensieri del pianeta,
ricorrerà inesauribile,

sul Ronzinante moderno e futuro,
caricando fasci di raggi illuminanti
tutti i tristi contorni di questa
nostra specie umanità.

lessione personale, un
rendiconto delle sue
scoperte e una critica
alla società, come po-
re una profezia e una
dichiarazione di filoso-
fia educativa in rap-
porto ad una filosofia
generale.

Quel discorso, ancora
oggi attuale, ha avuto
un effetto così mar-
cato su tutte le per-
sone impegnate sul
progetto della S.I.U.,
che viene ora pubbli-
cato perché possa sti-
mulare e servire da
guida a quanti doves-
sero affrontare simili
problemi.

n. m.

R. Buckminster
Fuller

Education
Automation

Leric Editore,
Roma 1960.

Marcatre Libri, n. 8,
pagg. 70 L. 1300

Presenza
sacrificale

Attraverso la ricostruzione biografica, la raccolta accurata di documenti e informazioni, Pierre Bouer ricerca la storia del Living Theatre in un'opera uscita a Londra nel 1968 e immediatamente tradotta nei gli Atti di De Donato, ripercorrendo le vicende della Compagnia nelle sue iniziali esperienze di teatro americano, W.A. Williams, F. Goodman sino alla scoperta di D. Bercht, risulato nella interpretazione di Placator, del teatro della crudeltà, del meta-teatro, dell'assurdo pirandelliano. Da un'avanguardia ormai quasi tradizionale I. Beck e J. Malina approfondiscono il più viscerale rapporto con A. Artaud, di cui cominciano ad isolare il tema della coreresponsabilità dello spettatore, su cui nervo era e non più sullo spirito, si piccano di intervenire. La follia e premeditate improvvisazioni porteranno così, svolgendo forse lo stesso vitalismo dell'underground, al coinvolgi-

PORTA AL SOLE

A me
Attraverso questa porta vasta e tesa
che invita i benavventurati
si va verso il Sole.
Di che cosa hai paura?
Che i suoi candenti raggi
calcino i pori della tua pelle?
Che la straordinaria potenza della sua
[luce
spenga per sempre la tua visione?
O forse non vedi la porta
e dubiti se entrare se uscire?
Ascoltami sventurato:
questi occhi che hai paura di perdere,
gittali negli oceani,
e cercati dentro
quelli che ti faranno vedere la porta
[al Sole.
Strucchi le piante dei piedi con il suo
[calore.
Calcinati le viscere con i suoi raggi,
lascia che attraversino da parte a
[parte i tuoi pori.
Trasmutati, fatti luce.
Fatti uomo.

IL BOSCO

Questo scoiattolo, con cui sono stato
[di notte nel bosco,
aveva viso di donna.
La sonorità dell'acqua
sulla barriera rocciosa sotto il ponte
ti dava a percepire una inesistente
[frescura
goduta solo dalle labbra del fiume.
Era oscura la notte,
salvo i chiari di luna quando
nuvole oscure non la frequentavano
con presagi di notte di tempesta.
Si scorgeva solo un buio passaggio

e dentro ce ne andavamo noi due
o lei davanti
e io dietro
o io davanti
e lei dietro
ma con la sensazione
che ogni tre passi
ci moltiplicavamo
e altri erano io e altri lei
che interminavano la strada
senza riuscire a unificare
tutti i pensieri di io
tutti i pensieri di lei.
Eravamo due e trecento.
Eravamo due o duemila.
Ognuno con un pensiero
ogni tre con tremila.
Volevamo aver paura, e non avemmo

[paura
neppure davanti alla figure di fanta-

[smagoria,
a volte umane,

di questi salici lacrimosi
che non piangono né smettono di
[piangere.

Però presagivano,
e tu non sai che,
se è una donna sciolattolo
o uno sciolattolo con viso di donna.
La notte si fece interminabile,
e le strade si fecero di pietra,
e lei e io senza guardarci
e senza voler volendoci
ci allontanammo tanto che convertim-

[mo la notte,

il bosco, la luna,
le pietre e il ponte,
in un transito che non fu amaro
né dolce né caldo,
come un inconscio sfogliare
petali sullo zolfo.

Traduzione di Gianni Toti

mento indiscriminato,
alla colpevolezza col-
lettiva, alla presenza
sacrificale dell'attore,
allo spettacolo-manife-
sto che vuole redime-
re il teatro nelle com-
plessità e ormai mature
rappresentazioni delle
Bonne di Genet, del-
l'Antigone di Brecht.

b. l.

Pierre Blmer
Il Living Theatre
De Donato, 1968,
L. 1296

Heberto Padilla

In tempi difficili

Una poesia
"fuori gioco"?

L'uomo scritto
a metà

C'è tutto nel Gorri del dinanzi di Cesare: i cartelli, le botte, le fughe, le cartucce, i corral, la paura, gli slogan ed ancora: giacche a vento, parolacce, fogenutta, dolcezza d'un nuovo linguaggio politico; occupazioni, alti in, polizia, barricate, tutto insomma la rappresentazio-

162 ne del mondo della

Non si è questa poesia, pubblicata nell'ambito dedicato al Festival della Poesia organizzato dall'Unione degli scrittori e degli artisti cubani (UNEAC) — un gioco e originale happening-poetico, diretto da Humberto Arenal, con letture, recitazioni, purghe, canzoni, ecc. combinate interfunzionalmente — ma una di quelle che compongono il libro di Heberto Padilla *Fuera de juego* (« fuori gioco »), uscito recentemente e già esaurito, a Cuba, insieme con il romanzo di Anton Arrabal, partecipante del premio annuale dell'Unione. So che Heberto è stato recentemente criticato dal comitato direttivo dell'UNEAC. So che nonostante il suo libro è stato pubblicato, anche se prefato opportunamente con quella dichiarazione-argomenta politicoletteraria dei dirigenti unacchiani. E so, trattando in bene che questo mondo, sia pure discutibile, è assolutamente impensabile ancora oggi negli altri paesi non-capitalisti che si vogliono già socialisti. Il libro così ufficialmente disprezzato è uscito, è stato venduto: il suo autore non è in prigione o ai lavori forzati, ma ha avuto anche l'onore di un ricevimento in occasione della consegna del Premio UNEAC; insomma anche in questo caso Cuba sta ricercando una sua via originale di direzione della politica culturale socialista per « regolare una

questione che — come ha scritto Saverio Turo — si pone a tutti i regimi totalitari, e non ha ancora trovato finora nessuna soluzione soddisfacente». Ed è già molto.

Herberto Padella mi ha tradotto, a Cuba. Ha pubblicato su Casa de las Americas versi miei, senza formalizzarsi mai per le «eresie» de L'altra guerriglia né per l'eterogeneità poetica, con le più larghe vedute che ci si potesse aspettare quindi. E adesso lo ritraduco, non per rendergli omaggio soltanto e per solidarizzare e testimoniare, ma anche per informare qui in Italia sulla misura e la direzione che a Cuba ancora la risonanza sulla strettezza mentale di certo neo-burocratismo sempre in agguato. Può darsi che Padella non sia impegnato, attivamente nella rivoluzione durante tutte le ventiquattro ore della giornata? Può darsi. In difetto di che lo è. Può darsi che abbia peccato di «individualismo di fronte alle minacce collettive di un popolo che va nel senso della storia, individualismo che si ritrova nella percezione calca e non legge del tempo nella sua opera»? Può darsi. Che abbia «riscattato le vecchie paure, ereditate da Ortega y Gasset, delle minoranze coltivate di fronte allo sviluppo crescente delle masse»? Può darsi e può non darsi: bisognerebbe verificare, e senza la perizia d'appoggio, come si dice, in quale maniera bisognerebbe comporli? Facendo fede ai politici-culturali? O servendo fiducia umana al poeta? Forse facendo credito alla poesia, intanto. Per cominciare, leggendola. Come questa, tipicamente hebesopadelliana e tipicamente adatta a queste durezze «tempi difficili».

Gianni Totti

rivolta studentesca, tutto o quasi tutto perché manca una chiara affermazione della ragione dei giorni del dissenso e manca perché non è stata sentita dallo scrittore. La verità è che «i giorni del dissenso» non sono altro che i giorni del dissenso dello scrittore e la rivelazione della crisi che lo ha investito e in questa prospettiva il romanzo va considerato. La realtà della rivolta studentesca non è però mistificata ma è purtroppo resa nel suo versante esteriore, in tutto quello che la accomuna alla società dello spettacolo e che ha reso così facili i tentativi di strumentalizzazione: la realtà profonda della coscienza politica, il bisogno di lottare pure in una situazione estrema, col rischio cioè dell'abitudine alla indifferenza, la confusione e disperata ricerca di un obiettivo, la rivolta al sistema borghese di cui, per diretta estrazione, i giovani conoscono i modelli di comportamento, tutto questo sottosuolo che costituisce la realtà di lotta non è qui espresso ma al contrario nel ritmo instancabile del linguaggio omogeneo, che fedelmente riproduce le parole, i pensieri, i dialoghi e discorsi delle manifestazioni

A quell'uomo, gli chiesero il suo
[tempo
perché lo aggiungesse al tempo della
[storia;

studentesche, lo scrittore passa sopra al sottosuolo della verità per riportare continuamente alla luce e oggettivare, una passata e futura immagine di se stesso, un passato uguale a questo presente che sta però ora vivendo di riflesso, un futuro che s'accende di speranza troppo facile e volutamente spontanea nei giovani che lui impara a conoscere: di qui il bisogno, continuo di Cesarano di rivoltare nel libro la propria volontà a risentirsi giovane (nelle idee) tra giovani. Ma la validità del romanzo è nella precisa scoperta dei dubbi, dubbi sulla propria verità, la disperazione nei confronti di se stesso «uomo di carta», il bisogno continuo di doversi autogiustificare, dell'autoaccusa, di masochismo: «dubbi» che costituiscono l'interiore rivolta contro se stesso e che per questo rimangono sempre presenti in tutta l'opera. Lo stesso discorso ci pare potersi fare per il lungo racconto pubblicato su *Nuovi Argomenti* n. 12.

I. d. F.

Giorgio Cesarano:
I giorni del dissenso
Mondadori Edit., '68,
L. 1.300

gli chiesero le sue mani, perché per

[una epoca difficile
non c'è niente di meglio che un paio

[di buone mani;
gli chiesero i suoi occhi che a volte

[ebbero lacrime
perché contemplasse il lato chiaro,

specialmente il lato chiaro della vita,
perché per l'orrore basta un occhio,

[lo spavento;
gli chiesero le sue labbra, disseccate

[in quattro labbra,
per affermare, per erigere, con ogni

[affermazione
un sogno (il-sogno-alto):

gli chiesero le sue gambe dure e

[nodose,
le vecchie erratiche gambe,

perché in tempi difficili, c'è qualcosa

[di meglio
che un paio di gambe per costruire

[o per trincerarsi?
Gli chiesero il bosco che lo nutrì da

[bambino,
con il suo albero obbediente.

Gli chiesero il petto, il cuore, le

[spalle.
Addussero che quello era lo stretto-

[mente necessario.
Gli spiegarono poi

che tutta questa donazione risulterebbe inutile se non consegnasse la

[lingua
perché in tempi difficili

niente è così utile per attaccare l'odio

[o la menzogna.
E finalmente gli chiesero che, per fa-

[vore, cominciasse ad andarsene
perché in tempi difficili

questa è, senza dubbio, la prova de-

[cisiva.



a cura di Renzo Paris

VA' SCRITTURA...

Il Club dei libridini si è dovuto trasferire all'esterno. Lo affollamento degli iscritti era tale, nei vecchi locali, da non permettere più un peluccio di spazio per rifugiarsi. Un peluccio è un peluccio, eppure. Di notte, al solito, se ne son fatti tanti. Chi *libridinare* per primo? Una delle caratteristiche del nostro Club è l'ordinamento assembleare. Non ci sono imposizioni dall'alto, né burocratiche né intellettuali, almeno qui. Tutto procede dal basso, possibilmente restando sempre basso. Lo sapete no: se un uomo s'innalza mille stanno sotto. Che tempi sono questi, occorre. Questa volta l'ap-

pentimento era di domenica mattina in piazza San Pietro.

Tanta la gente che alla fine... ma è meglio incominciare subito la fabulazione. Immerso tout court nell'acqua livida di una delle magnifiche fontane, c'era un libridino che spiegava a qualche spettatrice orante (la donna coronata era la dea, il labbro appeso, la macrogonnia) l'ultima scoperta di Tommaso Landolfi. Era un giovanotto sui venticinque, piuttosto in carne, che,

immobile, con l'acqua sino alla cintola, cercava di dire che l'universo di Landolfi, anni l'otto, da qualche tempo in qua (vedi lo stesso volume: *Un panier di Ciocciolate*) sembrava voler vendere per fresco di giornata un frutto ormai frusto e metà rifrutto. « *Faut il* » diceva incantato, bevendo di tanto in tanto, scosse riatrici e congelatrici insieme, « ci convien ora che niente vale la pena di impertinire, di incomporre, di vedere, che niente vale la pena di valutare la pena: il tutto puntellato da battutine da indovinello letterario d'un pectoso e poetistico ingegno. Chi la colpa e il male di vivere! ». A un passante che



gli chiese che rapporto c'era tra Landolfi e quell'acqua addosso, il Notte rispose che non viveva regola di intrappasso nella bugia della Libidine universale. Dunque: tocca!

« Oh, la stragante nostalgia Landolfiana per quell'ottocento di vita, pieno di prostitute disposte ad ascoltare gli scrittori, e studenti che finalmente ammazzano qualcuno. Cui, certo, vista ormai, la cartaccia del mio verso, quella lampadina da integratore subito spenta per paura di scottarsi troppo falsi nei chi marie occidentali ». L'angolo del libidinoso non subisce interruzione. Avanza in altri luoghi dell'Occidente: paesi (di menestrelli culle, benedetti) e mi imbuto in un cartello inneggiante alla cultura dei Romani, ovvero ai cultori del *Vero* e del *Falso*. Lo scartiere una ragazza che, più sensibile incedibile, ma a dispetto del luogo, sfoggiava un letteratissimo *razionalismo*. Distribuisce manifestini, cartoncini, biglietti da visita di questo tipo: *Guglielmo per tutti!!!* Storia della non avanguardia per la Facoltà di Lettere e per le Persone Color. Al-

tre scritte inneggiavano alla letteratura della crudeltà che avrebbe voluto sbarazzare, sbarazzando agli angoli dei suoi libri, la letteratura amorosa preterita dal Guglielmo.

Bevevi, è letteratura guglielmiana. Viva i valori, viva Viceri, viva il Falso senza cattiveria!



FORTINI PER SE E ABBASINO PER VOI

Era un caso intanto, una coincidenza da parte di studenti della nostra sinistra, dell'arte impegnata digiuna ma non affamata non solo della neoromanticità, ma del naturalismo stesso, saputelli di Marcuse arrischiando « Libidinoso » invece un « amante » è colui che al di fuori di una chiacchiera o chiacchiera o di un letterato, senza di aggradire veri e propri scultori, cani, capri, e tutti vari, male intenzionato a mettere in atto, finalmente, un po' di cri-

tica della crudeltà, *crisis crudeli*. Cara Libidine — leggeva l'istante, un vecchio ammuto addossato a una delle colonne della piazza, scrutando gli occhi alla traditora di fronte a due rotonde natiche di una signora in crisi; nonché al petto protervo di una servetta che in crisi non si trovava affatto.

— Cara Libidine, io vorrei che tu concedessi le più segrete grane, per ringalluzzirmi un po' e avere così tutto il finto neomismo per punteggiare il nome di Fortini. Fortini, novello Colombo di scodapolite e quindici manifestini e manifestini. Nauchi, mia desiderata, i bei quattro che il Fortini ha pure ricevuto per una fatica così leopardiana. Egli ci im-puta agli studi severi, alla sintesi, alla buona guida, a un buon senso dell'alfabeto con *Ventiquattro* Voci nuove fondamentali. Se anche lo operavo dunque deve difendere il salamo intimo, sapendo che io è perché mai al loro elogiare come critica, con invenzione moralismo, una simile accettazione provvisoria del mercato e del mondo? Insomma, fatevi pagare e caro, vendetevi al maggior of-

leserie, ma vendete-
vi! Viva le case edi-
trici grandi e picco-
le, viva la industria
culturale, se paga
bene!

Con questi esclusi-
visti troppo falsamen-
te moralistici e con
la mia fame attesta-
ta che però di fal-
samente moralistici
non ha proprio rien-
te. Libidine dolce-
mana al saluto cari-
mentis. »

Con grande scanda-
lo di alcune sorelle
che a mano in si
attendevano la pre-
dica domenicale, una
coppia di giovanotti
vestiti di pelle di ca-
pra e con gli occhi
rossi del fuoco libri-
dinoso, dà inizio a
un atto *sessualibri-
doso* con urlieti e
contorsioni di rito,
soffiandosi l'uno sul
collo dell'altra, ma
salivandolo, impastan-
dolo, ambientandolo
bene, insomma, il no-
me di Arbasino.
« Dov'è l'altro ca-
nale? ».

« Non ne ho che
due » riprendeva let-
torica di malizia.

« Oh la originalità di
un terco! ».

« Off-off-offresi edi-
pioo ombelico non
ancora bene ottura-
to a un bano creano
di dettura. Oh il mio
detturato assente di
sastro interminabile
di porre totalizzare
sulla pagina bianca! ».
La manifestazione li-
bridinosa puertropo
ha avuto un epilogo
triste. Non appena il
papa ha spalancato la
finestrina, nerbonati
giovannotti hanno sol-
levato di peso i più
barbati tra i libridi-
nos e scambiadoli
per studenti consti-
tutori del papa e
della cristianità. Li
hanno malamente
bottati in cellolare,
con nessuna appres-
sione dei pretenti
che non avevano pre-
visto, per la loro de-
bole digestione, di
dover assistere a due
spettacoli contempo-
raneamente.

Il prossimo appunta-
mento, se saremo an-
cora liberi di rifa-
tare, viste le conti-
nue minacce che floc-
cano da parte di tut-
ti quelli che libri-
dinosi non sono e
non vogliono essere,
il prossimo appunta-
mento, dicevo, sarà
tenuto in un luogo
meno esposto. Che
non si dica poi che
manchiamo di una
sufficiente e amocio-
sa anarchia.

FAUST '87

di Tommaso Lan-
dolfi
Vallecchi Editore
'69

VERO E FALSO

di Angelo Guglielmi
Feltrinelli Editore

VENTIQUATTRO VOCI

di Franco Fortini
Saggiatore Editore
'69

OFF-OFF

di Alberto Arbasino
Feltrinelli Editore
'69



Consiglio letterario segreto

- inutile disturbarsi
- * da sfogliare
- ** da leggere
- *** da leggere e rif.
- **** da valigia
- ***** consultare sempre
- lire de chevi

**TRE BENTEMMIE
UGUALI E DISTINTE**
di *Augusto Franchetti*
Feltrinelli Editore, 1989

L'IO DIVISO
di *R. D. Laing*
Foschi Editore, 1969

FAUST '87
di *Tommaso Landolfi*
Vallecchi Editore, 1969

**LA CONTRORIVOLUZIONE
GLOBALE**
di *Leo Huberman*
e *Paul M. Swezey*
Einaudi Editore, 1988

DA INVERNO A INVERNO
di *Guido Caltanico*
Saggiatore Editore, 1968

TEATRO E RIVOLUZIONE
di *A. V. Lunajevskij*
Samonà Savelli Editori, 1968

C'ERA UNA VOLTA
di *Viktor Sklovskij*
Saggiatore Editore, 1968

SOLDATI
di *Rolf Hochhuth*
Feltrinelli Editore, 1968

TEATRO
di *P. Hanke*
Feltrinelli Editore, 1965

L'avvocato del diavolo	Il situazionista	Il consumatore	Il recensore	Il gatto selvaggio
**	**	*	**	●
**	●	●	**	●
**	●	*	*	●
**	***	●	***	■
**	●	*	*	●
***	**	*	**	●
***	●	*	**	●
●	●	●	●	●
**	**	●	**	●

Consiglio letterario segreto

- inutile disturbarsi
- * da sfogliare
- ** da leggere
- *** da leggere e ri-
- **** da valigia
- ***** consultare sempre
- lire de chevet

IL ROMBOIDE

di *Michèle Perrier*
Lerici Editore, 1968

L'ARTE DELLA FUGA

di *Giuseppe Pontiggia*
Adelphi Editore, 1968

L'ESTREMISMO COERENTE

DEI SITUAZIONISTI
ED 912 Editore, 1968

COPPIE

di *John Updike*
Feltrinelli Editore, 1969

LA NOSTRA CRISI ATTUALE

di *Karel Kouk*
Editori Riuniti, 1968

ISTITUZIONI DELLA POESIA

di *Luciano Anceschi*
Bompiani Editore, 1968

IL LIVING THEATRE

di *Pierre Biner*
De Donato Editore, 1968

LE CONFESIONI

DI NAT TURNER
di *William Stryon*
Einaudi Editore, 1968

LA LETTERATURA DEL RIFIUTO

di *Gian Carlo Ferretti*
Mursia Editore, 1968

L'avvocato del diavolo	Il situazionista	Il consumatore	Il recensore	Il gatto selveggiato
●	●	●	*	●
*	●	●	**	●
**	■	●	**	***
**	●	*****	**	●
***	●	●	**	●
**	●	●	**	●
*	●	●	*	●
**	●	*****	**	●
*	●	●	**	●

Consiglio letterario segreto

- inutile disturbarsi
- ★ da sfogliare
- ★★ da leggere
- ★★★ da leggere e ri-
- ★★★★ da vagliare
- ★★★★★ consultare sempre
- libro da chevi

ANTOLOGIA SPERIMENTALE

a cura di *Maurizio Spurio*
Geiger Editore, 1968

LE POETICHE RUSSE DEL NOVECENTO

di *Silvius Kravitz*
Lacerta Editore, 1968

VENTIQUATTRO VOCI

di *Enrico Tortore*
Saggiatore Editore, 1965

IN/FINITO

di *Carlo Alberto Sitta*
Geiger Editore, 1968

RISPOSTA A MARCUSE

di *Jürgen Habermas*
Lacerta Editore, 1969

L'UNICORNO

di *Maria Walter*
Feltrinelli Editore, 1969

I PANTALONI D'ORO

di *Gian Piero Sassi*
Feltrinelli Editore, 1969

DELLA GRAMMATOLOGIA

di *Jacques Derrida*
Joa Book Editore, 1963

IL MOVIMENTO STUDENTESCO E LE SUE LOTTE

di *Carlo Oliva* e *Attilio Rossi*
Feltrinelli Editore, 1969

L'avvocato del diavolo	Il situazionista	Il consumatore	Il recensore	Il gatto selvaggio
★	★	●	★	●
★★★	●	★	★★	●
★	●	●	●	●
★	●	★	★	●
★★	★	●	★★	●
★★	●	★	★★	●
★	●	★★	★★	●
★★★	★★	●	★★★	●
★★	★★	★	★★★	★★★★

Consiglio letterario segreto

- inutile disturbarsi
- * da sfogliare
- ** da leggere
- *** da leggere e ri-
- **** da valigia
- ***** consultare sempre
- libro da chevet

**TEOLOGIA
DELLA RIVOLUZIONE**
di Giuseppe Vaccai
Feltrinelli Editore, 1968

KIM VAN KIEU
di Nguyen Du
Officina Edizioni, 1968

**LA PROTESTA POETICA
DEL GIAPPONE**
a cura di Daisa Morini
e Michiko Natori
Officina Edizioni, 1968

STALIN
di Isaac Desvichet
Longanesi Editore, 1969

**IL BLACK POWER
IN AZIONE**
di Turner, Carmichael,
Le Roi, Malcolm X
Sugar Editore, 1969

**CONTRO
LA SCUOLA DI CLASSE**
di Autori Vari
Marsilio Editore, 1969

**LE NEVI
DELL'ALTRO ANNO**
di Giuseppe Ramondi
Mondadori Editore, 1969

**LOTTA CONTRO
L'ANALFABETISMO**
di Michèle Perffati
Sampietri Editore, 1969

L'avvocato del disvalio	Il situazionista	Il consumatore	Il recensore	Il gatto selvaggio
***	*●	*	**	**
***	●	*	***	●
**	●	*	**	●
**	***	*	****	*** **
***	■	*	***	■
**	***	●	***	■
●	●	*	●	●
*	●	*	*	●



Vita metamorfica nella pittura di MATTIA MORENI

Dopo aver illustrato in un suo saggio del 1985 sulla pittura di Moreni i concetti di « vita metamorfica » degli oggetti e dell'« epifania », cioè del manifestarsi di oggetti e di momenti esistenziali nel loro intatto « in sé » quando tale loro presenza, liberata da ogni intento di applicazione pratica,

Poesia al limite

La poesia di Ramous esprime tutta l'acquisita ragione della esistenza che, ricollegando i dati generalizzati del pensiero e della vita e disperdendoli e ordinandoli come nelle operazioni contabili del centri meo-



Ad. la povera ungaria come una nave sul campo, 1964.



Un'anguria come una nuvola e come una bardirra, 1963.

ci rivela un carico di meraviglie e di allettamenti. Renato Barilli si chiede: « Moreni ha fissato la sua attenzione ieri sui cartelli, oggi sulle angurie e sugli alberi; quale nuova presenza oggettiva gli fornirà domani un ulteriore trampolino di lancio per una scoperta e una conoscenza sempre più piena della realtà? ». Sembra rispondergli oggi, in occasione della Mostra « Mattia Moreni, 1963-1968 » alla Galleria Toninelli di Milano, Francesco Arcangeli, che presentando il pittore romagnolo d'elezione scrive:

« Adesso, dopo molti anni, quando da tempo quelle immagini sono essenzialmente tramontate, rivedere il lavoro di Moreni è come interrogare la nostra umanità. Non è un cimitero di relitti, il mondo di Moreni; ma è,

canografici, raggiunge il limite della autocoscienza divenendo logica estrema. Il poeta rende così, attraverso la distruzione degli usuali nessi significativi, massicciamente autosufficienti le parole perché restituite ad una originaria integrità espressiva. Tutto così può sembrare in funzione di una semplice corposità semantica e tutto girare senza sosta né senso nella descrizione di motivazioni fini a se stesse. Ma non è al raggiungimento di una logica estrema di difesa, quasi che Rimbaud si ferma: infatti più che la logica qui è la volontà che rag-

giunge il suo limite disperato, che riprende le fila delle quantità e qualità esistenziali arrivate alla lucidità estrema dove la ragione non sublima gli oggetti ma, al contrario, materializza i concetti, creando una logica poetica dell'« astratto dal concreto », una coscienza all'infinito della propria presenza a se stesso. Il centro intorno a cui gira una tale poesia è la vita, la selva ormai scura di un tempo trascorso che pure fa parte anzi rode le parti del presente, la vita che la realtà assoggetta alla conoscenza e la conoscenza allo specchio della propria personalità. L'anello con cui si può risalire tutta la catena poetica di Ramona è quello dell'estrema coscienza dell'abitudine a vivere altro per altri, a fingere realizzando se stesso utilizzando. Il tempo esistenziale è qui valutato come fosse una corporation in espansione. In questo continuo voler specchiare e razionalizzare la incapacità d'uomo programmato a fermare il « quotidiano baratto dei valori » il poeta mostra la unicità della sua verità d'uomo-massa, calata nella vita ormai come entità economica e concreta così tutta la più profonda luci-

certo, un mondo di simboli che furono familiari, accostanti, in un tempo che sembra lontano: i cartelli, le baracche, i meli, le angurie. Era la rossa Romagna, la calda Romagna; ora, sembra del tutto allunata.

I calanchi, la notte, son come crateri spenti, scheletri di animali tacitamente travolti dal passo dell'eternità. E' un paesaggio che Moreni non dipinge, ma di cui si sente, nelle opere, la presenza; la muta coabitazione. Ne scende, talvolta, verso la parte dove splende triste Ravenna; dove, tanto prima di altri, aveva dipinto il suo deserto rosso. E' da quelle parti che ha incontrato, dapprima con affettuosa ironia al brusco reperto, l'anguria delle bancarelle, delle fette grandi e gelide nell'ardore estivo; ma poi è divenuta ossessione.

Da quando Moreni, dopo il suo incandescente informale, tornò a lottare con immagini in qualche modo probabili di realtà visiva, è accaduto



Un'anguria come un incubo, 1963.



Un uovo bianco cotto a lungo con gli anelli
ognino, 1967.

diti fino alle ultime
confessioni della per-
dita di un linguaggio
che parli nelle pro-
porzioni della realtà,
e della perdita degli
oggetti nella loro poli-
valenza vitale ora che
l'unico oggetto, tratta-
to come tale, è pro-
prio lui, il poeta, cioè
l'uomo.

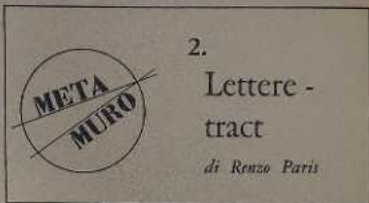
t. d. f.

Mario Ramous:

Quantità e Qualità

Geiger Editore, '66.

in lui un doppio processo. Per un verso abbiamo assistito a una sempre più chiara, progressiva oggettivazione, di cui l'incontro con il tema **anguria** è stato finora l'episodio più duraturo e iterato; e tale oggettivazione è stata interpretata e descritta con nitida, acuta evidenza da Renato Barilli. Per un altro verso, invece, ad ogni immagine chiarita si son venuti sempre più accompagnando sensi riposti, allusioni, quasi per una sorta di misteriosa ed avocante deflagrazione interna. Di tale seconda direzione sono una spia i lunghi titoli dei quadri, talvolta sorta di concentrati **poèmes en prose**; da taluni, talora, fastiditi, quando sono semplicemente, tanto ricca di suggestioni è l'opera, un quasi ingenuo invito alla meditazione ».



I. LETTERA-TRACT

Carissimo Toti,

L'imbarazzo che provo a scriverti questa lettera *tract* è dovuto al fatto che tu sei uno dei pochissimi della tua generazione disposto a rimettere sempre tutto in discussione o non solo in discussione. In fondo è proprio per questo che siamo diventati amici, ormai di lunga data, per la tua immediata percezione della novità. Così, mi sembra quasi un tradimento questa lettera che avevo in animo di non spedirti dal numero 7 della nostra rivista. Vediamo un pò di spiegarci. Tu scrivi: « è l'ora della Cecoslovacchia multiversale che è anche la nostra patria ideale, oggi, il planetario territorio di tutti dove si combatte la più sconcertante battaglia della nostra plodente (es- e im-) contemporaneità di guerre guerriglie rivoluzioni e ri-rivoluzioni ».

E io non riesco ad essere d'accordo. Quella 'patria ideale', quella 'scon-

Opere Uniche

« Opere Uniche » (con la quale inizia la sua attività nel settore artistico l'Accademia Editrice, di Roma) è una collana di monografie dedicate ad illustrare singole opere d'arte il cui carattere, tanto qualitativo, che,

certante battaglia' mi irritano, perché la Cecoslovacchia non è affatto la mia patria ideale, né arrivo a credere che nel suo territorio si stia combattendo la più sconcertante delle battaglie. Perché? A dirti la verità ho sempre sentito gli avvenimenti cubani e cinesi e vietnamiti come quelli più importanti del nostro pianeta, se proprio vogliamo dare qui una scala d'importanza. Ero d'accordissimo infatti quando **Carte Segrete**, nei primi numeri, ospitava poeti e scrittori cubani e dell'America Latina. Questo non vuole dire assolutamente che non approvo la scelta di artisti cechi degli ultimi numeri per la verità troppo insistente. Qualin che mi stupisce di più, in fondo, carissimo Gianni, sono le parole **diverse** che scrivi sotto la rubrica **l'avvocato del diavolo**, almeno in queste ultime puntate. Appuro subito evidente che il tuo sforzo è rivolto al ritrovamento o al trovamento del legame che stringe lo spettatore all'attore, la sportazione all'azione *tout court*. E allora, francamente, perché quel retorico, barocco, ridondante, quasi pop nel senso dell'ortodossia, « noi »?

La burocrazia (ed è come se lo dicessi a me stesso) non può anche essere necessaria, se nel momento in cui scriviamo essa ci sta strangolando. Non bisogna proprio essere "dialettici", tra l'altro in senso hegeliano, quando il burocrate ti costringe a gesti d'impotenza, quando ti qualifica "lupo mannaro", oppure "schizofrenico provocatore", a seconda dei casi e delle opportunità.

Se così si può dire, quantitativo, sia tale da renderle episodi eccezionali e appunto « unici » nella vicenda di un artista. Ogni volume costituisce una vera e propria lettura critica a vista dell'opera esaminata, permettendo una esplorazione approfondita delle sue strutture, in un invito continuo alla scoperta della composizione dell'immagine, nella sua concretezza semiologica.

E, se la lettura visiva suggerisce un itinerario appunto alla esplorazione e alla conoscenza dell'opera, la ricostruzione critica ne propone l'intera prospettiva di vicenda *funeraria*, in tutti i nessi storico-culturali che tale vicenda comporta, dalla formulazione iniziale alla conclusione *funeraria*.

Apri la collana il volume dedicato ai « Cancelli delle Poste Arlesiane », che sono da considerarsi a ragione il capolavoro della scultura di Mirko. Mentre sono in preparazione i volumi sulla « Crocifissione », del 1941, di Guttuso, e sulla « Battaglia di San Martino » (1936) di Cagli.

Questi tre titoli di apertura della collana non vanno intesi come una limitazione della stessa all'area

italiana, ovviamente; piuttosto come una partenza da opere prossime, giustamente famose, ma che in fondo attendono ancora un proposito di articolata ed esauriente lettura critica. Oppure tutte e tre il cui ruolo storico è anzitutto subito evidente, per le situazioni tra loro notevolmente diverse.

Ha curato il testo del volume dedicato al « Cancelli » di Mirko — la cui fotografia sono di De Antoni e di Savio — Corrado Maltese, non solo ricostituendosi la precedente — e peraltro squadrata — fortuna critica, ma soprattutto offrendo al lettore una informatissima rassegna delle vicende dell'elaborazione e della realizzazione del grande cancelli, che ha rappresentato, con la sua travagliata storia di fronte alle continue limitazioni dei comitanti ufficiali e dei cosiddetti organi di controllo (dove persino un personaggio culturalmente tutt'altro che negativo come Giorgio Morandi fu accontentato contrando al progetto e persino a Mirko, in quanto dichiarava di « non vedere nell'artista una personalità »), ha rappresentato uno dei maggiori scontri per l'affermazione di un'opera d'arte con-

Gli stessi burocrati cosiddetti rivoluzionari del « nuovo corso » ceco, non riescono a scrostarsi, a spuntarsi, a togliersi l'abito merdoso della prudenza controrivoluzionaria. Se già cosa mi potresti obiettare (lo stai già facendo?): ma allora, che devono fare i cecoslovacchi « buoni », bruciarsi tutti?

Qui sta il punto: che dobbiamo fare, l'eterno **che fare** che però oggi non ci può permettere più di stare ancora a dirci quello che non dovremmo fare, giocando sia pure masochisticamente a gatto e topo con noi stessi.

La seconda parte della lettera la vorrei dedicare al situazionismo (poetico e non) del numero scorso, che avevo provocato una tua ironica. Mi sembra chiaro fin d'allora che io non ero un situazionista ortodosso. Mi pareva di averti già detto che avevo simpatie molto forti per la parte « creativa », proprio quella culturale più che quella politica, di questo movimento. Un libro come **La società dello spettacolo** resta un libro affascinante, anche se ad ogni riga ritroviamo Marx e Marcuse, e forse proprio per questo. Per quanto riguarda la parte politica del movimento, posso anche qui trovarmi d'accordo sui « consigli operai », sui « soviet » sulla « comune », come credo quasi tutti gli studenti del movimento studentesco a sinistra del PCI, anche se proprio questa parte è la meno approfondita dai situazionisti. Non basta, ovviamente, rifarsi o invocare i « consigli operai » come la manna dal cielo: bisognerebbe capire che cosa potrebbe-

ro essere oggi e come potrebbero formarsi. Insomma i situazionisti mi sono sembrati più poeti che politici, dando alla parola **poeta** un significato di totalità che purtroppo non riesco a dare alla parola politico. Il linguaggio usato dai situazionisti, sia quello murale, sia quello scritto nella loro rivista o nei loro libretti, mi è sembrato meno unidimensionale, soffocante e piccolo borghese di quello burocratico di altri gruppi e gruppetti. E con il linguaggio, ovviamente, le loro prospettive di contenuto.

tuo Renzo

2. RISPOSTA TRACT

Carissimo Paris,

niente imbarazzi. Discutiamo pure la messa in discussione della mia meta-discussione. Però permettimi una reprimenda minima. Se mi riconosci un certo addestramento professionale, almeno alla percezione dello **novae res**, perché non hai riflettuto, prima, alle ragioni di quel mio linguaggio che a te sembra così politicamente barocco. « Patria ideale », vuoi dire, « oggi », patria delle idee, patria ideologica e nello stesso tempo ideale, forma ideo-utopica della coscienza sociale.

« Oggi », ho scritto, in altri tempi è stata, per molti, l'Unione Sovietica « la nostra patria ideale », « la patria del socialismo », la patria mitopoietica, il progetto, l'esperimento concreto della disalienazione universalizza-

temporanea in un ruolo di esaltazione ufficiale, in Italia (conclusasi per fortuna in modo positivo, e non come accadde ad Arturo Martini nel famoso scagurato concorso per il Monumento al Duca d'Aosta a Torino nel 1933-35).

L'elaborazione del concetto maggiore (dal quale i due minori antiautoritari dipendono) ha inizio nel 1946, in una situazione creativa non ancora di compiuto rinnovamento per quanto riguarda Mirko (che lavorava nell'equipe formata dagli architetti Mario Fiorentino, Giuseppe Perugini e Nello Aprile, e nella quale faceva parte anche lo scultore Alfio Cuccia). Giustamente Malacricorda il ciclo di « variazioni sul tema della Circonfusione », del '47, che è l'avvio per Mirko della risoluzione di una tematica (tradizionale in termini di rinnovamento verso un'antologia astratta (quando furono esposte Cagli citò opportunamente Matta e Netherland). Di qui una rielaborazione da parte di Mirko del proprio progetto, e tutte le conseguenze di accanite opposizioni ufficiali fino al '50. Dal '50 data appunto la sporadica fortuna

critica della grande opera, con la pubblicazione d'una riproduzione nel « Cahiers d'Art » di Zervos, a Parigi, nel famoso numero dedicato a « un demi siècle d'art italien ». Mentre tre anni dopo (si può aggiungere ai dati offerti da Maltese) Marchioni lo dava notevolissimo rilievo nel quadro dell'opera di Mirko nella sua importante revisione della Scultura italiana moderna (Alfred Editore, Venezia).

c.e.c.

La trama

Lev Lunc è uno dei fratelli di Scrapione. Il grande pubblico italiano lo scopre soltanto oggi.

180 Editore Lo Gatto nella presentazione racconta,

trice della classe « Oggi » (sempre tra virgolette) la Cecoslovacchia, non universalizzante, ma multiversale, con il suo progetto di democrazia socialista e di rivoluzione scientifica e tecnologica da innestare alle strutture e ai modi di produzione rovesciati, per verificare la tesi della società socialista avanzante nel fitto delle contraddizioni capitaliste-socialiste, cioè del bipolarismo neo-burocratico, la Cecoslovacchia socialista è il « luogo » ideale di un riconoscimento esatto.

« Territorio planetario », ho scritto, così come i cubani scrivono **territorio libre de America** per la loro Isola. Che poi tutto esploda e imploda e reimploda in questa nostra epoca di plausi in e ex, alle personalità recitanti approvate burocraticamente e a quelle che si **explodunt sibilis in harenam** mi pare purtroppo ovvio. Solo che, nello schema delle guerre, guerriglie, rivoluzioni, contro-rivoluzioni, rivoluzioni-nelle-rivoluzioni e ri-rivoluzioni, ciò che accade in Cecoslovacchia è l'elemento che sconcerta l'inerte quiete mentale della progressiva ma arrestabile de-coscienza. D'altra parte, perché fai una gerarchia tra l'importanza degli avvenimenti cubani, cinesi, vietnamiti e cecoslovacchi? Ho solo scritto che quelli cecoslovacchi erano « i più sconcertanti », non i più importanti, e parlavo di una contemporaneità che può già essere antica o sfuturata. Non per nulla quei « noi vecchi comunisti italiani » a congresso hanno così difficoltosamente ricercato i segni di un futuro che sembra già finito, a volte, mentre è solo il vettore del

presente. La burocrazia del pensiero, quella sì che è in agguato tutti i giorni, anche nelle formule apparentemente eversive.

I neo-burocrati sono, a modo loro, alla controffensiva, ma solo nelle sfere del potere malpotuto minacciate dalla nuova assunzione di ruolo dirigente da parte della classe operaia ceca, slovacca e morava. Nel paese, nella popolarità, se mi è concesso questa forzatura per evitare i populismi, nell'essere nuovamente popolo-nazione dei cecoslovacchi, c'è qualcosa d'altro che supera già i centrali-realisti del nuovo corso. L'informazione della verità è rivoluzionaria (la verità non basta, bisogna formarla in modo che sia possibile farne informazione): allora informati sulla posizione di centro-destra dei dirigenti del « nuovo corso ». A sinistra, verso la democrazia socialista, o il socialismo più democratico di qualsiasi democrazia, stanno tutti i popoli del paese, classi operaie (non più solo élites intellettuali o studentato) in testa. Questa è la situazione, né pessima né ottima, semplicemente in movimento e nient'affatto prevedibile nei suoi sviluppi. I situazionisti dovrebbero capirlo, se non hanno perso il senso dello spettacolo storico, quello almeno cui ci partecipa tutti e non ci sono autori e spettatori e registi, ma sì è tutti sul palcoscenico delle piazze. Ma già, bisognerebbe fare la sociostrutturalistica del « situazionismo » esportato. Perché non lo hai ancora fatto? Aspetti i *maxima muralia*?

attraverso le conversazioni con Zamiatin, il leader del gruppo, e Gorki, il suo interesse vivo per Lunc, il più giovane e forse dopo Zamiatin il più grande del gruppo. Il volume raccoglie il grosso della produzione teatrale dello scrittore russo, racconti e saggi tra i più significativi.

Uno tra gli interessi teorici più vivi di Lunc, morto giovanissimo per una infiammazione cerebrale, fu quello per la trama. A teatro la trama non poteva non consistere nell'azione scenica, rivelatrice della verità tragica, nella struttura che tiene in piedi un dramma, nello spazio teatrale tout court. Nei racconti invece lo studio della trama gli servì per sbloccare l'impasse psicologico della narrativa russa. Per uscire dalla palude dello psicologismo bisogna guardare a occidente, a Hoffmann, a Sterne, a Kipling, anche se sono scrittori borghesi. L'arte per Lunc è né borghese né proletaria. La battaglia che lo scrittore stimolò da Gorki condusse nella sua breve ma incendiaria produzione e vita, contro la strumentalizzazione politica dell'arte, era destinata però a rimanere sconfitta. La storia della letteratura russa degli ultimi quarant'anni

non è certo fatto di ribellione ufficiale alla poetica di partito. Basti pensare a una tragedia come *Bertrand de Born* oppure a *Alcivano* le scimmie o alla stessa sceneggiatura che dà il titolo al libro in recensione, dove il tutto nella cultura occidentale servi a Luce per sperimentare nuove tecniche teatrali, drammi che non hanno nulla a che fare con il "quantitativo". Il "ritro reale" della letteratura di partito. Luce dichiara in appendice al *Bertrand de Born* che questa tragedia non poteva nascere che dentro e durante la rivoluzione, anche se si mostra irrispettosa alla storia che del realismo.

Tutta la sua azione letteraria fu rivolta alla creazione di una tradizione teatrale, narrativa, saggistica russa, che non restasse impantanata nelle secche della contemplazione, ma agile e duttile, ironica e colta come la grande rivoluzione russa sapeva e continua purtroppo ancora a esigere.

r. p.

Lev Luce:
La rivolta delle cose
Di Donato Editore, 88,
pagg. 462 L. 3500

IL LETTERATURA-TRACT

Facoltà di Lettere dell'Università di Roma, 4 gennaio 1969. Si possono leggere (fatte a penna, a spruzzatore, a matita) piccolissime, quasi tutte sui muri delle aule, soprattutto del piano terra, le seguenti scritte:

- LA FIAT E' LA NOSTRA UNIVERSITA'
- LA NOSTRA UNIVERSITA' E' LA FIAT
- CELERINI LA PROSSIMA PALLA E' PER VOI
- IL PENSIERO: IL LAVORO CHE FA VIVERE IN NOI CIO' CHE NON ESISTE
- VIETCONG VINCE PERCHE' SPARA
- NON CI BASTANO LE RIFORME
- RILANCIARE UNA GRANDE BATTAGLIA CONTRO L'OPPORTUNISMO DI DESTRA DEL COMITATO DI BASE DI LETTERE
- PICCONATE IL TROSKISTA
- VIOLENZA ALLA VIOLENZA
- NASCONDITI, OGGETTO!
- CASTRIAMO IL CAPITALE
- DIRIGENTE NON E' CHI PISCIA UNA QUANTITA' DI PAROLE SU UN TAVOLO PIENO DI ORECCHIE
- NO AL DOTTRINARISMO DI SINISTRA E ALL'OPPORTUNISMO DI DESTRA
- VENDICARE AVOLA
- IL RIFORMISMO E' UNA STRADA SENZA RITORNO
- SCCELLERINI SCCELLERATI
- MORIRE A VENT'ANNI SERVE ALLA CAUSA?
- SOPRAVVIVERE SERVE ANCORA DI PIU'?
- E LA RIVOLUZIONE?



Quella che vi presentiamo sono i risultati di letture negli appuntamenti nel sotterraneo della Galleria Labroni Ferro di Casale (Roma, via Ripetta, 67) sede della redazione di Corvo Segrete, appuntamenti ripetuti di sabato in sabato.

Nota: il titolo sotto cui sono stati raggruppati questi testi vuole essere soltanto ipocritico, una chiave da pararsi per un lettore sempre più distratto. Poi, nota: all'appuntamento con la poesia si viene armati: l'immaginazione, ancora una volta, è la più criminale delle facoltà.

r. p.

DARIO BELLEZZA

Da « LA VITA IDIOTA » e altre poesie

1.

Feroce aguzzina dei miei sonni in-
 [sonni

Dario Bellezza ha pubblicato ultimamente un racconto sul numero 10 di Nuovi Argomenti e parte del poemetto in progress intitolato La città allora presentato da Pasolini sul numero 12 della stessa rivista, poemetto di cui anche noi diamo una parte, insieme ad altre poesie.

Si sta laureando in lettere all'Università di Roma, con una tesi sulla letteratura italiana degli anni trenta.

TOMMASO DI FRANCESCO collabora alla nostra rivista come critico letterario. Ha pubblicato sul n. 12 di Nuovi Argomenti alcune poesie. Operaio-studente, ha vent'anni ed è stato uno dei primi a partecipare alle letture del sabato. Frequenta il

Magliero di Roma, dove vorrebbe laurearsi con una tesi sulla ricerca motivazionale.

Mauro Sarmati è del tutto inedito come poeta. Collabora anche lui come critico letterario della nostra rivista. Si sta laureando con una tesi su Dante nell'Università di Roma.

Gregorio Scalise vive a Bologna dove si è laureato in lettere. Ha pubblicato presso l'editore Geiger di Torino un volumetto di testi poetici. A 30. Partecipa alle manifestazioni d'avanguardia. Fiumalbo, Rieti, Bologna e altrove. Ha scritto un libro di racconti satirici.

Alfonso Bernardinelli ha studiato lettere a Roma, dove si è laureato con una tesi sul surrealismo. Del tutto inedito come poeta. Ha fatto per un certo tempo il critico letterario in un giornale di sinistra. Insegna in un liceo romano.

che solo la mattina, all'alba fluttuano
spaventati verso un riposo inquieto
lasciando l'incerto presente per un

[certo

che non esiste, illusa speranza di vi-

[vere,

passi sul mio cervello con le tue ne-

[vrotiche,

elettrodomestiche attrozzerie o ac-

[cendi

la radio a tutto volume per sconquas-

[armi

la gracile, monotona fantasia,

le tue irate viscere assommano

la strage dei giorni divorati dal pri-

[mo

giorno, la nascita, quando mi parto-

[risti

per il mio cordoglio, il mio pazzo,

prodigioso, sconcerto di superare, nel-

[l'odio

filiale, l'odio materno, la mancanza

di carità — magari cantando a gola

spiegata la canzone dei nostri disa-

[morati

lutti, mentre reciti, per terra, l'epilet-

[tica

straziata scena.

Delirio di morire, lo scandalo della

[morte

giovinetta, allora mi prende, indocile

[lotta

senza misericordia contro l'ira di vi-

[vere;

e nel letto angusto e troppo corto

alla mia complessione che cresce in

[una

disperata, ossessa crescita alle om-

[bre

ondeggianti dell'illusione notturna,

ripenso alla tua bellezza, oasi tropi-

[cale.

alla lezione di musica, il sabato po-
 [meriggio,
 il liceo chiaro della nostra candida e
 [calda
 giovinezza, gli autunni sui lungoteveri
 coperti di foglie, i freddi inverni den-
 [tro
 qualche, azzurrida, latteria, poveri in
 [canna,
 con i soldi appena per un cappuccino
 [bollente,
 io, e tu, tiepido; ore che accetano,
 [adesso,
 nelle lacrime meno segrete, il tuo
 [chiuso
 per sempre segreto, terribile e nudo
 di significati mondani, perché tutto
 nella paurosa dimensione della morte.
 Morte lontana da ogni vita, quietata
 e senza il fango che contrasta e
 [sporca
 la mia vita ora che in questa stanza
 ripeto, freddoloso, il peccato quieto
 del ricordo turbato da lunghi presen-
 [timenti,
 mentre di là mia madre, eternamente
 impura calza i miei orrendi silenzi
 con lo strepitare la sua irresistibile
 condizione che s'impegna alla lotta
 contro la tua immagine distrutta,
 male d'amore, intima morte
 spazio vuoto che bestemmia invano
 contro la vittoriosa mano di mia ma-
 [dre
 che pilota sul mio pianto la macchina
 che aspira ogni asciutta lacrima, ogni
 sospiro

2.

Svanirai come svanisce
 l'intatta gracilità d'un ragazzino

Il poema
 nazionale
 viet e
 40 poeti
 giapponesi

RICORDE il duecentesi-
 mo anniversario della
 nascita di Nguyen Du,
 l'autore del poema na-
 zionale viet Kim Van
 Kieu, ora limpidamen-
 te tradotto da Jole To-
 gnelli e stampato dal
 Editore Quindì per
 conto delle Officine
 Edizione in una nuova
 collana diretta da
 Gianni Toti e Jole To-
 gnelli. Uomo di popo-
 lo e uomo di casta
 Nguyen Du non sa più
 se è il popolo ad aver
 scritto il suo poema
 o se è stato proprio
 il poema a scrivere il
 popolo. Oggi diremmo
 se la poesia ha scrit-
 to il poeta o il poeta
 ha scritto la poesia,
 bianchettosamente.
 Il racconto critico che
 Gianni Toti premette
 al volume non la-
 scia chiusa nessuna
 porta interpretativa
 del poema. Dopo il
 dialogo tra i tre pseu-
 donimi di Nguyen Du,
 Toti apre la prima
 porta, che è quella so-
 ciologica, con la riven-
 dicazione del diritto

all'amore in tutta la sua libertà, contro l'idea moralista feudale dell'epoca. Kien infatti non ama solo Kien, ma può amare anche il ribelle Tu Hai contro ogni morale confuciana. Per quanto riguarda la porta linguistica bisogna rifarsi all'origine multilingue della cultura sfermentata e allo sperimentallismo del poema in questione che va al di là della tradizione letteraria delle canzoni di gesta francesi o dei romanzi medioevali europei.

Si immagini che nella lingua del poema, ogni sillaba si pronuncia su sei toni differenti e può acquistare così diversi nello stesso verso. Segue la porta religiosa, quella eretica, quella psicologica, filologica, sperimentale e aggiunge, rinvio: la porta totale che è il poema stesso. Mi vengono in mente le parole di Toti, quando ha presentato il libro alla libreria dell'Oca a Roma. E soprattutto quelle che riguardano la poesia, scritta da tutti: il poeta cacchiato di immagini per uso pubblico e totale, la poesia come destino universale. Il poeta è da quando il mondo non è mai nato e tutti i poeti sono stati e saranno tutti gli altri. Non trucidate dunque i poeti, trucidareste

impignito amor mio.

Nell'antro alato ragazzino
volò da un bacio all'altro
e poi disparve.

Tutte le erezioni perdute negli occhi.
Spunta il sesso infantile
da un paio di brachette scolorite
sa di urina gentile perfino
l'aria primaverile.

Le gambe le cosce l'ardente
o aggraziato cazzetto, tutto
è lusingato nel regno del perfetto.

Rigetta il seme sprecato o caldo
ed è un peccato da leccarsi fino in
[fondo.

ALFONSO BERARDINELLI

(Imitazione, copia dal vero: aprile)

1. Ancora una primavera opaca,
coperta da una nebbia verde,
propizia come una macchia di fo-
[glie,
affondata nel buio, carica, repel-
[lente.
2. Una schiuma di luce sotto la cute,
astratta e rovente come un'ustione.
3. La suppurazione cieca del bianco-
[spini.

bianco su bianco, verde o grigio,
appena un filo, un indizio,
un'esuberanza, una nuvola.

4. Anche qui macchie di mandorli,
file di noccioli nella nebbia,
biancastri, senza dolcezza,
tra una stagione e l'altra, in dor-
[miveglia.

(Storia antica)

1. Prima di giorno fu compiuto
il sacrificio del personaggio cieco.
2. I carnefici non si conoscevano.
Ma si trovarono subito d'accordo:
uccidere in fretta e silenziosa-
[mente.
3. Il condannato non sapeva
che cosa gli sarebbe successo.
I rumori e i ricordi lo occupano
pienamente. Era soltanto turbato
dalla stranezza del risveglio.
4. Cominciò a lamentarsi appena,
con un sibilo leggero fra le labbra,
ma senza ribellarsi. Temeva
per abitudine ma non sapeva con-
[cepire
la propria fine. Morì rapidamente.
5. Il cadavere ancora caldo
fu bruciato sull'altare del dio.
6. Anche i carnefici se ne dimentì-
[carono.
7. Solo il fumo sopravvisse al trionfo.

Morti. Muti. Assassinati in silenzio.
Loro docilmente si piegano. Loro
senza sforzo resistono. Vanno. Volano.

con loro gli uomini e
la vita, storia e meta-
storia, fisica e metafisica. I poeti vanno
vissuti, la poesia
agita. Nella stessa
collana è uscita una
antologia di cento
anni di poesia di
protesta giapponese a
cura di Dacia Maraini
e Michiko Nojiri. Il
titolo forse suggerisce
poesia di protesta che
poi nel libro il lettore
non troverà o almeno
in quella misura in
cui il titolo ha gui-
dato il suo interesse.
Parlare del quaranta
poeti giapponesi tri-
dotti e presentati dal-
la Maraini, diventa
impresa difficile. Cer-
tamente bisogna ten-
ere in mente le poe-
sie della scrittrice ita-
liana, il suo universo
linguistico e extra-linguistico per entrare
costantemente nella
riconoscenza (per ogni
lettura una) di cen-
t'anni di cammino
poetico giapponese. La
traduttrice stessa fa
dire a un giovane poe-
ta sta lei intervistato
in Giappone: « Secondo
me la poesia è intru-
ducibile. Tradurre poe-
sia può essere un la-
voro inutile. Dipende.
Se lei riesce ad esprime-
re qualcosa di suo,
saranno forse poesie
più sue che nostre,
ma è già qualcosa. Se
non riesce ad esprimere
niente di suo, sarà
un lavoro fatto a vuoto ». Adesso, diciamo
che la Maraini ha sa-

rato esprimere qualcosa di suo sta nella scelta dei poeti sia nella traduzione delle poesie che, perfino vivamente, ricordano quelle del suo volume *Introduttore*. L'attenzione a poeti come Tamura Ryutchi, Tanikawa Shuntaro, Nakae Toshio, che fanno poesia sul logoramento di alcune parole, o più radicalmente sul logoramento delle parole tutte, oppure sul silenzio e sulla morte della poesia, mi pare abbastanza significativa per una scrittrice che mostra in proprio le prime tracce di un vero e proprio trauma linguistico, tracce che già le hanno permesso qualche risultato.

r. p.

Nguyen Du

Kim Van Kien

Officina edizioni '88
pp. 140 L. 1200

La protesta poetica
del Giappone

a cura di Maraini e
Mishiko Nojiri

Officina edizioni '88
pp. 190 L. 1200

Sovente divorati da autentica rasse-
[gnazione.

Diseredati. Piccoli letterati in disuso.
Aquila, cani, Cavalieri del Nulla.

Dove vanno e trascrivono e accusano?

Vennero senza parlare, sommersi.
Si inchinarono davanti all'evidenza,
pallidi, schiera di semivivi.

Fecero appena un gesto, non
si intromisero. Dicevano di sapere già
come tutto sarebbe finito.
Se ne andarono bisbigliando, ottusi,
traditori, convinti che Qualcuno
alla fine avrà sempre ragione.

Disposti a tutto, illesi, scompaiono.

TOMMASO DI FRANCESCO

Da « ATTIS » e altre poesie

I - PERSONAGGIO

Viene, come le pieghe non lo rivelino,
con vele incolori per evitare suicidi
e i genocidi dei fratelli della storia
[della storia.

negli ultimissimi scremati
50 anni di guerra aspra
per la sicurezza della perdita me-
[moriale

da concludere.
Viene un qualche, a numerosi doppi
[arabi,

ancora giovane tenero
ma come mostro da sotterrare nano,
nudo per avere fatto da vivo da vero
[troppo sbellicare,
piccola erba d'una quercia

ombra dell'una castrata nell'altra
perdendo il corpo poco pesante
nella membrana materna che gli con-
[chiude

sviluppi sereni,
dovrebbe riposarsi, lì finire il giorno
[della cronaca,
fatto monumento nei seminterrati
[da...

del manicomio,
prescelto dalle mura a fare
spazio racchiuso impossibilitato,
prescelto dal sapore non acuppo,
dei metalli per limitare gli occhi lui
che a rifletto lui nel numero delle parti
e la sua ora di nascita
e l'ora s'appresta a seminare insieme,
resurrezione o rivoluzione,
e l'ora non lo vuole e sale
prendendo a prestito, intonato,
la forza delle legnanze concrete
e già trebbia da sola nel suo alusso
[specchio,

quest'ora ricca d'uccelli famosi
chiamati con nomi ottimisti,
bianchi fino a finirsi, terrificanti
per la fatica che dona focolari agli
[altri

altri sicurezza,
trebbia nel suo tempo povero d'ombra.

SENTIRSI RUBARE

E' ora, un'ora riunita
per farsi cadere parole
impossibili prima / un possibile /
pensare le pose
con un tempo di fila e
la nascita non voluta / aborto /.
Avere rubato e averlo creduto
numeri a codificare

Le assenze pelose

Sorprende che in un
libro così appassionata-
mente "civile", e so-
dolorato sulle sorti
sempre più grame
di un'Italia squallida
e provinciale, come
Off-off di Arbasio,
marchino i due avven-
imenti culturali nei
quali l'intelligenza di
Arbasino sarebbe
potuto esercitarsi,
per attendere elogi
e violentemente po-
lemizzare: cioè: il
mondo salvato dai ra-
gazzini, di Elsa Moran-
te e il processo ad
Aldo Braibanti, per
un plagio ridicolo e
inesistente.

Non sono Braibanti
— che non è Oscar
Wilde — e la Moran-
te fra i pochi, in Ita-
lia che abbiano sem-
pre detto quel "no",
non solo, in qualche
occasione festiva, che
alla fine del suo libro,
come assumendosi tut-
to il peso della sua
coerente generazione,
Arbasino, finalmente,
si ripromette di dire,
alla società e all'indu-
stria culturale italiana?
Quale migliore occasio-
ne di mettersi in buona
compagnia? Intimi-
ma: e, o non è, il

mondo salvato dal ragazzo un po' più importante della pittura di Andy Warhol, sul quale stanno intrattenuti così lungamente? E, o non è, il processo ad Aldo Braibanti non solo specchio dei tempi repressivi e atroci sessualmente in cui ci troviamo, tutti, a vivere, qui in Italia — e che le pubblicazioni uscite confermano puntualmente — che non si evadono certo andando a cercare facili prede in Olanda o Danimarca, ma anche e soprattutto un'occasione non solo per indignarsi ma per fare un discorso serio sulle indifese minoranze, perseguitate o mandate in Siberia, non importa che siano sessuali, politiche o razziali? Non sono state sempre a cuore ad Arbasino, le minoranze? E allora come mai non c'è neppure una parola su Aldo Braibanti? Almeno di solidarietà? Per quale mistero? Forse perché Braibanti è più pericoloso e scottante che dire male del teatro italiano? Non preoccupa Arbasino il prossimo portanesimo industriale ancora più erendo dell'obsolescente portanesimo contadino?

Il bersaglio polemico di tutto il libro, in ogni caso, è l'Establishment culturale italiano, arretrato e

le proporzioni degli altri, averlo solo supposto dall'inizio per sbaglio che il ladro ti stava vivendo una parte del tutto portato a zozzo, in strada felice talvolta essersi preso l'uscita tanto importante del fiato di fantasia e improvviso un — canestro rozzo — / come le immagini tutte marce / passando i suoi lunghi inverni.

PARTI

Nell'età, nell'epoca storica
16 anni

m'estrassero un feto dal ventre
cresciuto come un uomo
un raggio di luce perfetta
sistemato con cura già fuori e
già dentro

ne conservo i capelli nella bota di
[vetro,

cosa rimanga, la fissità
Vostra tirata via
per aver trovato gocce di membrana
malata umanamente
nella sistemazione dei pezzi-convin-
[zioni.

Il vuoto rimasto non riempio
solo la creta dipinta talvolta
quando seguendo un giorno
prendo la voglia di mangiare muri
semplici
vuotarli e vomitarli
calce nello stomaco
come quando a 16 anni
un parto e i seguenti murava
lo sguardo.

MAURO SARNARI

CRITICA DELLA POESIA

1

Senza null'altro,
sul bianco e nero significato della pa-
[gina

le quattro dita dalla mano
con le pieghe della pelle
poggiano in contatto
« Sans bruit sous le miroir de lacs
[profonds et calmes
le cygne chasse l'onde avec ses lar-
[ges palmes
et glisse ».

Sposto senz'altro la mano,
non riesco più a vedere.
(Costruire una forma perfetta fisica,
[senza sbavature)

« Le duvet de ses flancs est pareil
à des neiges d'avril qui croulent ».
No, no. Niente fantasie o richiami
[esterni

E' una lotta tra le cose e noi.
Più dico di te e più ho capito (salvo
[errori ed omissioni)

Il cigno è già una visione, almeno se
[presa così di lontano,
nel lago. In questo specchio, nel mi-
[roir,

Il lago ha piccole ondette; è artificia-
[le, naturale,
grande piccolo piccolissimo minuto,
[in una mano,

Il lago è grande maestoso imponente
[50 KMO
Il cigno ci sta bianco tra i riverberi.
[il rifrangersi

la rifrazione dei raggi della luce sulle
[piccole ondette
nel freddo dell'acqua nuotando silen-
[zioso, sciogliendosi

spocchioso e chiuso
ermeticamente, contro
il quale Arbasino spa-
ra a zero: come fin-
gendo, chissà perché,
quasi di non farne
parle, esattamente co-
me quelli che vengo-
no continuamente svi-
laneggiati: solo con un
po', lui, di dignità, lo
più. Ma non vogliamo
fare i moralisti, an-
che perché, ed è que-
sto il nostro limite di-
fetto che ci proibisce
e inibisce la polemica,
sia pur garbata, con
Arbasino, noi di Arba-
sino, abbiamo stima:
non per niente è l'au-
tore almeno di tre li-
bri che contano: L'Ao-
stino lombardo, Fra-
telli d'Italia e Certi ro-
mani. Pur non rico-
noscedogli, salvo cla-
morosa smentita, nes-
suna capacità di ri-
schiare, in proprio, di
pagare di persona
quello che afferma tan-
to perentoriamente: in-
somma di fare il Gran
Rifuso.

Questo Off-off non de-
lude mica: ci dà tutte
le informazioni neces-
sarie, scritte impecca-
bilmente, su certa con-
temporaneità che si
appresta o è già di-
venuta passata più o
meno prossima: ci
conferma, in Arbasino,
uno dei pochi scritto-
viaggisti della gene-
razione che ci precede-
re a cui guardare con
fiducia: e questo non
è poco. E soprattutto
la sua grazia naturale,
che gli anni non han-

no scolliti, di vivere nell'arsella apocritica che dal mondo contemporaneo, tutta artificiale, come se questo fosse il migliore dei mondi possibili, campi di concentramento e nazisti esclusi da vero illuminista lombardo. Se il reception segue l'andrea teorizzato di certe ritate di sinistra estremo e dovremo giudicare al galgo, si debba leggere questo nuovo libro di Arbasino, diciamo senz'altro: sì, in gran fretta, perché quasi sempre avvince. Anche se sono state giustificazioni le vacante "storiche" per il 1984 (e dunque anche letterario-ideologiche) se gnatale all'abito l'assenza della Morante e di Heidegger. F. Arbasino sa bene che certe assenze sono più pesanti di certe presenze. Ben più significative e rivelatrici. Come avviene, per esempio, nella famigerata antologia di Cantini.

d. b.

Alberto Arbasino
Olivio
Feltrinelli editore '88

ci sta come ci sta ferma (ciak ora
[puoi muoverti])

La coda ondeggia lasciando i canali
[sull'acqua, del suo

passaggio. Si scuote il collo, lo infila
[nell'acqua. Si scuote il collo

[Non ti fermare, è sequenza]

il collo può essere più lungo. Di chi?
Più lunga col tatto relativo che il collo

[ce l'ha, il suo]

levigo - crespiato - piumoso - ingras-
[sato - tondo - strilluccicante]

bianco - già detto.

Forma un arco: e allora?

La cosa va all'infinito. Tu hai concluso
[qualcosa?

rimane il fatto che

- Sans bruit, sous le murir (però non
[sono d'accordo])

da laca profonda e calmes.

le cygne chasse l'onde (la lingua su-
[nora lo aiuta poi])

de laca profonde et calmes

et glisse -

D'accordo, d'accordo (tutto attaccato
[va bene]) Cielo ripeto tra volto

D'accordo. E rabbia, invidia, Ciao.
[Ciao. Riattacco il micro

telefono, uno squillo

Abbandoniamo

il corpo poggiato-pesante sul braccio

il braccio poggiato-pesante sulla mano.
La mano sul libro: le dita distese.

La lunetta dell'occhio anche un po'
[sporca]

è tutto qui.

Da questo momento ti carichi di bi-
[lancia]

metro, naso per gli odori, tatto.

Pesante è pesante un corno. Quanto?

La forma delle dita?

Lunette, non è una metafora?: luna
[piccola
Dalla luna a un quarto? Bella spiega-
[zione

la coscienza, mi dice.
Sai che gli rispondo?: vaffanculo.
No davvero. Ti giuro che scherzavo
che farei senza di te?

TU

1.
Ti chini sulle gambe
sulle calze a rete:
io cerco di vederti
E' duro
E non è facile nemmeno essere liberi
T'albassi lentamente per prendero. Irra
[le dita
le maglie delle calze bianche stero-
[tate.

Ad un tratto ti volti verso di me
Ad un tratto:
Ed è vero, non è facile. E' fatica.
Ti do un bacio. Tu lo gusti lentamente
poi ne butti la carta stagnola.
Se carina, è un bacio perugina.

2.

In su, le gonne leggere
Quando dietro tu,
tu, insistendo a scatti,
colla mano, le spingevi
indietro, allora,
alle folate gonfie
di vento.
Dal principio una gonna:
poi già un cappellino.
Non intervengo mai.
Solo la mano.
Tardi, sai, tardi,
cerca, all'ultimo gesto, di toccarti.

Rifuto della letteratura

Nonostante che questo non sia « tempo di bilanci », è proprio un bilancio quello cui si accinge Gian Carlo Ferretti, sia della sua privata storia di critico militante, sia della puntuale situazione di un'Italia letteraria che sia per approdare furiosamente alle soglie degli anni 70. Non si poteva certo fare, secondo le promesse iniziali, una storia della letteratura del rifuto che non è altro che la storia delle battaglie culturali e critiche di tendenza, senza coinvolgere in rapporti spregiudicatamente dialettici la propria stessa tendenza. Si sente perciò che è stato l'antichissimo reattore rifuto della letteratura ad obbligarlo a ricercare nella storia, dalle colonne del neorealismo fino alla verità industriale della nuova avanguardia, la verifica dei suoi personali presupposti critici che sono notoriamente marxisti.

E nel segno del buon senso critico, che è infine la consueta stori-

I CANTI DI BENDADOR

(Riassunto delle puntate precedenti: il protagonista, si cala, con esattezza tecnologica nella valle del Sant'erno, per compiere una impresa degna dei cavalieri antichi: si costra con disinvoltura, ma poi, pentitosi, riaggiusta ogni cosa, e poi interviene il diavolo sotto forma di cane).

I. L'Inseguimento.

« Tu scii » — gridai, umcopatico e sudato.

Dileguò, l'epica coda infrangendosi fra vapori, carbo idrati, attraverso spazi storici, galassie leucemiche, costellazioni endocrine.

Appiccai l'occhio al hoco del muro, scostando Massimo, e chiesi un brandy, dei salatini e una vecchia signora comp/liberty.

Pronunziai le parole in modo esatto, come il 47° degli Apalai.

Non assendosi mosso nulla, ricorsi alla formula secundum assentiam:

« Sono le quattro meno dieci » — dissi.

Il liquido ondeggiò, perché tutto ciò che viene predicato di una cosa:

« O appartiene all'essenza della cosa o resta esterno » — terminai.

Vidi Kolon che fuggiva, vie vagamente diverso, tra sensi e cose sensibili.

« Un altro? » — chiese il bariata.

« L'intelletto agente è una inutile finzione » — dissi, mentre versava.

ciatica ma sempre utile capacità « di eliminare dall'interno le vecchie remore, e di ricevere sempre ogni nuova esperienza senza troppo facili "sovraccarichi", ma attraverso un intimo e progressivo superamento ». Il Ferretti denuncia pseudo-dicotomie, « alternativo puramente formali come le spesso ingenue contrapposizioni traduttore-avanguardia, unita e frantumazione, compattezza e sperimentazione. Un buon senso insomma che fa lo spicci di fronte alla travolgente indiscriminazione di categorie come quelle della « letteratura della Resistenza » o dell'« antifascismo », tranne poi ad accogliere, furtivamente sotto banco, una chierica intine che nella decisa accettazione della « disperata vitalità » di Pasolini, della « rabbia politica » di Rossini e della « diversità come evasione » di Volpenti, compie azel te che hanno almeno il merito di corrispondere ad un'ideologia politica decisamente « estricta ».

b. f.

Gian Carlo Ferretti
La letteratura
del rifiuto

2. Colui che ha la testa rotta vive di sole immagini.

Sulle scale, possiedo sempre le doti più scadenti, si lamentava:

« E l'allegria? ».

« L'allegria viene per ultima » — disse cupamente.

L'entusiasmo del combattente in mezzo alla battaglia, continuò Höndelin.

3. Le analisi.

Di quando ero operaio. Ho cominciato a lavorare a 14 anni, e da allora so che per me è finita.

Nel lavoro hai l'esatta percezione di come sei considerato nel mondo.

In questi anni bui mi arrivavano biglietti, ciclostili, che mi informavano della mia condizione di merce/lavoro, oggetto sfruttato, e che le mie stesse mani puzzavano di plus valore.

Effettivamente prima mi sentivo un uomo libero, ora ho consapevolezza di me stesso, lavoro pensando, e mangio quando ho fame.

4. Oggettivo.

Andavamo in una oscura camera d'albergo, i cuscini intinti in una soluzione eliottiana di acido fosforico e carburo.

« E' vero — mi chiese — che non hai mai capito cosa era il suo correlato oggettivo? ».

Tutte le sere l'andavo a prendere, senza mai rispondere a questa domanda.

Vidi i suoi occhi, e per un incredibile caso, sempre più frequente, e che poi sembra inventato apposta, compresi che Kolon era il cane, come il brandy, il barista, e l'intelletto agente avevano predetto.

Come
e quando

In questo libro, Come e perché, Davide Lafoia affronta il problema del « ritorno ». Prima o poi è un problema che si presenta a chi scrive e si presenta con l'urgenza delle cose da fare. Veramente è un tema che si presenta a tutti, scrittori e no: ma noi siamo convinti che lo scrittore è sempre diverso dagli altri — per lui le cose sono sempre irrevocabili — e sembra che dei suoi problemi faccia più conto, ne abbia più diritto. Tutti si parte da un certo punto e in un momento particolare della vita si torna a quel punto di partenza per poter nascere, attraverso le cose rimaste ferme, il cammino che uno ha fatto, come è stato fatto, con quali rischi, con quali alternative e con quali risultati. Un consuntivo insomma.

L'occasione per il ritorno a Luigi Draghielo fornisce un telegramma che lo avverte che il padre è in fin di vita. Una coincidenza mancata.

dapprincipio accolto con irritazione, lo costringe a fare un lungo percorso a piedi e ciò gli dà la possibilità di ricordare, rimuginare, pesare, fatti e persone che hanno movimentato la sua infanzia e la sua giovinezza fino al giorno in cui è partito « senza far ritorno ». Dalla lontananza e dall'oblio riemergono episodi e volti e ogni ricordo si anima, si carica di nuovi significati, che solo un processo a posteriori può rilevare. Il libro così è avviato. Un punto di partenza che potrebbe ricordare Lo straniero di Camus: ma Lajolo è uno scrittore italiano, piemontese alla maniera di Piovene, di cui fu amico, e perciò ha soluzioni diverse, coerenti con la sua natura generosa, turbata ma schietta. A mano a mano che si va avanti, si scopre che la narrazione si allarga e dall'individuo si estende alla casa, al paese, al mondo delle creature che lo circondano; e Lajolo in ciascuna delle sue « creature » — di queste creature che sono protagoniste da commedia o da dramma — mette in luce quella parte di umanità, di dignità umana, di abbandono e di fermezza, di fede e di dubbio, che è la

5. Abanti caventi almenti caprante siglo torton rimasa (o trumasa).
Questi urti udi fuor della porta, ma non spenderò molte parole

Chiarissimi colleghi!

Il masochista, contrariamente a quanto si creda, è uno strenuo difensore di se stesso: altera, negativamente, se stesso nel presente, in modo da togliere autorità al passato.

Il masochista è un contestatore che si può trovare dovunque.

Ed ora, una notizia: ho scritturato Kolon, che lavorerà nella parte di guida in un film che sto inventando, riproducendo esattamente il passato e togliendo un mercoledì ogni quindici giorni.

6. I canti di Bendador.

Ahimè, se chiudo gli occhi, ogni cosa che vedo ha un inizio e una fine.

So che questa è una mentalità da contribuente.

Guardo in faccia la gente e rido in continuazione: sono completamente pazzo.

Un cappotto, un tram, un titolo su tre colonne, uno sciopero, una cura analitica, uno stipendio.

Ma la vita in fabbrica non mi andava: decisi che sarei stato io a spedire circolari agli altri, avvertendoli che erano merce/lavoro.

Quello che era più triste, erano le scale, erano, più di mille ogni sera, mi annoiavo, la sera, mi appoggiavo al corrimano, al passamano, al parapetto (ad altro non potevo, c'era la storia del cane, ricorda il lettore?) mi raccontavo una storia ad ogni scalino. Alla fine della storia, citavo una circolare o un ciclostile.

7. L'asino d'oro.

La sera del 12 ottobre di quel giorno tristissimo, per uscire dall'anonimato mi raccontai, il protagonista Solfur, deve rubare ad una dama di Tangeri (l'allora Maradania) una collana, dove, nella ventesima pallina c'è una sostanza che sciolta in una bottiglia,

8. La disputa.

« Raccogliilo » — dissi.

« E' morto — disse Solfur — se mi dovessi preoccupare di tutti i morti della terra... ».

« Sciocchezze — dissi — questo è maledettismo ».

« Ma ne fotto — disse Solfur — il MP. (movimento personaggi) non tollera che tu mi tratti come un personaggio oggetto.

L'alimentazione cui mi sottoponi, staccandomi dal contesto, e decontestualizzando, è uno sfruttamento di base, cui si aggiungono quote di espropriazione aggiuntiva.

In letteratura, il numero dei posti/lavoro viene tenuto, per i personaggi, artificialmente basso, in modo da creare una disoccupazione frizionale. Tutto ciò tiene alta la domanda di impiego, e la saggistica permette al potere centrale di tenere un basso salario, in modo da potersi appropriare a basso costo delle figure o delle immagini professionali (personaggi cupi, idrofobici, satirici, jeanpauliani in genere) di cui, in qualche modo ha ancora bisogno. In questo modo si fa pagare il processo di valorizzazione e specializzazione ai personaggi stessi (alienazione, disoccupazione).

parte migliore, l'unica che conti, dell'uomo. La narrazione diventa corale perché ogni episodio si salda all'altro e lo stesso autore, nel panno di Luigi Drago, si mette in ombra, preferisce far agire gli altri, ascoltarli, copirli, compiacersi e perdonarli. Lo stile di Lajolo è scabro e azzurro; ogni tanto si trova qualche sprezzatura e asperità che fa pensare alla prosa « impura » degli scrittori di frontiera: è una prosa la sua che ha il sapore di certe bacche di macchia che allungano la lingua, ma non somigliano a nessun altro frutto.

e. m.

Deside Lajolo:

Come e quando
Palazzi Editore, '68,
pp. 162 L. 1.700

(continua)

il diavolo dell'avvocato del

- Il Kim Van Kiên e l'Ông Ho
- Le mai da siecle
- I linguaggi razioidi
- Mezzi di produzione o mezzi di immaginazione
- Il cambio delle forme e le forme del cambio
- La parabola di Ceausescu sugli scrittori per infelici pochi

LE SOMMOSSE LINGUISTICHE

- L'attacco di Verde Olivo e il caso Heberto Padilla
- Il centralismo democratico finalmente antinetafisico
- I sinistri - destri e i destri - sinistri
- Il terrorismo del terrorismo
- Il linguaggio dei roghi
- Il dubcekismo
- Il minimo impossibile realistico



Appena arrivata da Saigon (e avrebbe dovuto arrivare da Hanoi: invece, oggi, anche Saigon è un buon canale informatico). Una poesia del vecchio zio settantottenne, Ong Ho, che ha già ricevuto, come Tran Buu Kiem, Nguyen Thi Binh, Mai Van Bo e Xuan Thuy a Parigi, la prima traduzione italiana del poema bicentenario di Nguyen Du, il Kim Van Kieu (*Officina di poesia*, una nuovissima collezione di), e ne ha tratto il solo oroscopo possibile, quello poetico-profetico, o utopoetico, progetto fantastico-concreto. Non auguriamoci gli anni nuovi invano, neppure nel Calendario del Têt, siano NUOVI gli anni che nuovi diciamo... saluta Ong Ho e così lo ri traduciamo:

NUOVI ANNI NUOVI

Gloria del vecchio anno già lontano

[con le sue vittorie

(della specie umana su se stessa,

[finalmente)

quest'anno sembrerà esiguo il suo,

[come dire, fulgore storico,

la libertà s'innesta all'indipendenza, e

[e già levano il campo

senza saperlo i Giac-My (1) e crol-

[lano i tristi fantocci

che recitano invano la parte di esseri

[umani.

La freccia del tempo è dritta, uomini

[viet, ormai

il nord e il sud del tempo si stringono

[la mano, e l'est e l'ovest guardano:

quest'anno, nel Paese dei Viet, pri-

[mavera per quattro stagioni...

Il cannone borghese contro la borghesia

Lunačarskij alla fine del 1920 in una lettera indirizzata al compagno Ducharin scrive di volere che «le migliori opere della letteratura mondiale arrivino al proletariato. Finché rimarrà commissario del popolo all'istruzione ma prima cosa sarà questo processo d'inserimento del proletariato nell'insieme della cultura umana e nessun genere di comunismo primitivo e dogmatico potrà salvarci da questo compito».

Ducharin voleva distruggere tutto ciò che è borghese. Lunačarskij si sforza di rispondergli che il cannone che pure è borghese va recuperato e usato contro la borghesia. E' l'uso dei mezzi di produzione in mano al proletariato il frutto della rivoluzione e non la distruzione dei mezzi di produzione (1941 COURT).

Lo scrittore comunista è contro il tratto futurista perché troppo formale e contro le opere di propaganda perché «chiacchiere che tutti sappiamo».

(1) Gli aerei da bombardamento americani.

Niente è autonomo perché tutto deve marciare di pari passo con la rivoluzione. Non bisogna scrivere per il popolo "ignorando tutto quello che l'umanità ha prodotto nel corso dei secoli. Hegel e Goethe sono due colossi che non possono essere aggirati o dimenticati e addirittura ignorati se non si vuole rischiare di acciprre l'ombrello e con esso, le grandi produzioni teatrali del passato. Meyerhold, un uomo che Ljazzarskij stimò tutta la vita, non gli sembra adatto per la parte costruttiva del teatro rivoluzionario come invece gli sembra adatte per la parte distruttiva. Il libro rispecchia la chiarezza rivoluzionaria delle idee di Ljazzarskij e porta un contributo veramente notevole alle attuali discussioni ancora troppo segrete sul teatro e la rivoluzione, mettendo « nelle tradizioni dell'atteggiamento soltanto negativo e di quello soltanto positivo ».

Alla fine del libro si può leggere anche il famoso l'accusa di Meyerhold. La traduzione, molto chiara, è di Giovanni Crino.

F. P.

A. V. Ljazzarskij
Teatro e rivoluzione.
Sanora e Savelli Edit-
tori, '68,
pagg. 355 L. 2500

L'interrogazione si insinua: ma come, il vecchio zio Ho con la barba bianca sud-cinese lunga e sottile, a fili d'acqua, non aveva già risposto con ironica tristezza?

La luna bussava alla mia finestra e do-
[manda:

— E' già pronta la tua poesia?

— Il lavoro la lotta mi hanno preso
[tutt'il tempo —
devo rispondere triste — ridendo —
[vediamoci domani per favore...

Evidentemente Dng Ho ha trovato « tempo per la poesia ». Nel Tempio della Letteratura, a Hanoi, può celebrare il bicentenario della nascita di Nguyen Du, poeta mandarino per posizione sociale, legittimista per linea politica, tsacista per ideologia mistica, buddista per simpatia religiosa, e poeta nazionale dagli anni sessanta del XVIII secolo agli Anni Sessanta di questo nostro secolo di cui abbiamo tanto mal, ancora, da dichiararci espressamente, come fa Marguerite Yourcenar, *en désaccord avec son siècle*, o almeno, « con una gran parte di questo secolo » (perché « si può rifiutare una parte del proprio secolo », sì, « come si può rifiutare una parte d'un pranzo »).

LA « DIFFERENZA » E « LE MAL DU SIECLE »

La differenza? « L'indifferenza è un crimine », diceva Saint-Just, e oggi si potrebbe tradurre, con un segno doppiamente opposto, che « la differenza è un crimine » nel nostro secolo. Ma come intenderlo, « il secolo »? Un ge-

nerale che presiede uno Stato ancora ha teledetto alla fine dell'anno passato, che «bisogna ancora sormontare la *malaise morale* che è inerente alla civiltà meccanica e materialista moderna, ha teleparlato di *ce mal du siècle qui est celui des âmes*. Ancora. Attualizzando-borghesizzando la formula antisecolare della chiesa e del vocabolario religioso di sempre (il secolo come mondo dell'illusione umana e dell'orgoglio terrestre opposto al mondo della fede autentica ecc.: la Terra contro il Cielo. — ma già oggi la metafora non vale più:



Un aspetto della manifestazione-incontro a Bologna.

Manifestazione incontro

A Bologna, dal 12 gennaio al 9 febbraio si è tenuta una Manifestazione - Incontro - Esposizione - Rappresentazione.

Si tiene a prechere, da parte degli organizzatori l'abolizione della comunista invito, accettazione, premiazione e tutto l'atteggiamento a mercantillistico.

Con una certa mesochia, si fa pure riferimento alla Biennale, e si cerca di mostrare la diversificazione.

Aprì la mostra un happenig di Vascari, seguito a breve distanza da uno spettacolo Miccoli Coppini (lettera alogica) protezione di poesie visive, fronde da gruppo 70.

Il giorno dopo è la volta di Ilse e Pierre Garnier. Si fa leggere dagli attori del Teatro da Camera di Bologna, Maurizio Grande, giovane ed inedito poeta romano, che vive 'fantato' a suo dire, e dedica enormi poemi a Sangiuliani (a Rieti nessuno li vorrà sentire).

Il 16 interrompe Giorgio Celli e legge dal Pese Gotico, e aggiun-

gerà in altre letture saggi e una bella ballata su Peter Curied. E' la volta del gruppo Red Studio, con film.

Il giorno 18 Adriano Spatola e Blaine con un film "urlato": schermo bianco e linea rossa in movimento. Lo contestano quelli del "foglio volante" di Piacenza: ad essi ribatte il poeta, mentre Blaine invita il contestatore ad "uscire" con lui in piazza.

Intervengono giovani marxisti/leninisti di Vicenza, con tanto di foglio dattiloscritto a doviziose citazioni: Miccini, da por suo, precisa che non prende lezioni da nessuno: si accende una violenta discussione sull'arte, sul marxismo, sugli integrali, sui venduti.

Nel frattempo F. Tiziano e Blaine terminano il gioco della scacchiera.

Film di Gerra il 22: sotto una superficie bianca dei corpi si muovono ottenendo spazi e figurezioni.

E' la volta di Totino, Fogliati, con musiche ottenute con cacciaviti, martelli, molle, e fino a lamiere: interrompe il ritmo la voce di Totino che precisa il nome dei materiali sfregati: alluminio, bronzo, ferro.

Il 24 Ossi monta una struttura, il 25 Verdi e alla ribalta con la

si può dire « il pianeta contro lo spazio? ». Dimenticando la nozione storicistica del « secolo », dal XVIII ad oggi (ristoricizzato invece da Pierre Barberis, in una recente discussione socio-filosofica): il secolo di Voltaire, della scienza e della filosofia materialista, il secolo della rivoluzione, il secolo dei secoli, quasi... Ma Rosine s'indigna ancora con Bartholo:

— Vous injurez toujours notre pauvre siècle!

E Bartholo risponde ancora:

— Qu'a-t-il produit pour qu'on le loue? Sottises de toutes espèces: la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'innoculations, la quinquine, l'Encyclopédie et le drames (Barberis modernizza: « Qu'a-t-il produit, le nôtre, pour qu'on le loue? Le droit syndical, l'énergie nucléaire, le marxisme, la pénicilline, le cinématographe et la television... »).

I figli del secolo continuano a « confessarsi », a modo loro, ardendo della vecchia « impazienza d'avvenire », ma già la malattia è completamente, esattamente, diagnosticata: *le mal du siècle* non è la vita umana, né la civiltà industriale. Non è « il secolo » che è colpevole. Il capitalismo, l'imperialismo, il centralismo neo-burocratico pseudo-socialista e tutt'altro sono colpevoli, una parte dell'uomo cioè, alla fine, da rifiutare anche questa, sì, « come si rifiuta una parte di un pranzo ».

Eppure, detto questo, ripetuto questo — questo e non quello — gli avvocati dei diavoli e i diavoli degli avvocati si chinano sui taccuini estratti dalle tasche interne, segrete, e si

reinterrogano, perché non basta. L'imperialismo è tante cose, è una parte anche di noi stessi, antimperialisti. L'imperialismo culturale, per esempio, di cui l'enciclica *Humanae vitae* è un arma retriva e contraddetta dai due campi sociali avversi, come scrivono i religiosi ribelli di *Lettre*, per i quali « la contestazione sarebbe un segno di salute della Chiesa ». Si contano oggi forze in America latina che brandiscono l'enciclica reazionaria contro la politica maltusiana strumento dell'imperialismo americano. Singolare esempio di contraddizione, in cui mescolano astuzia primitiva, contadinesca, e tattica politica, ma si cede sul terreno della strategia ideologica rivoluzionante: ci si attacca a un ordine (ordine della natura) per liberarsi di un altro ordine (ordine imperialista). Gioco pericoloso, a lunga scadenza. Paradosso umano, logico e ideo: il gioco può ritorcersi contro i giocatori migliori. Non si può cedere, al di là di un certo punto critico. Meglio rimandare indietro la luna, farla ripassare « domani per la poesia », perché il lavoro la lotta prendono tuttiltempo, come ha fatto l'Ongho...

IL QUARTO UOMO

Sono passati duecento anni dall'Anno *At Dau*, l'Anno della Capra, secondo il calendario lunare. Duecento anni di odissee collettive per tanti Kim, tante Van, tante Kieu, e sta per nascere davvero « il quarto uomo », l'uomo della rivoluzione che continua dentro tutte le chiese (dove « istituzione »

poesia concreta, e lascia bottiglie colme di uria poetica, inservibile.

Vassalli con tanto di ahoparlante e di pietre filosofali/pave fa una vendita savonaroliana.

Il 28 film dell'Arco, su una presunta distruzione atomica: il gruppo fiorentino capeggiato da Mamberti punta ditta/mitra contro la folla, dopo una secca marcia.

Costa, il 28, con un film a doppia fruizione: una donna che si truoca, da una parte, e bambini con bolle di sapone dall'altra: sottotondo ossessivo di voci infantili.

Niccolò Scallie in uno spettacolo composto: Prova generale del comico; ginnastica citazionale; proiezione di montaggi tratti da vecchi film di contrabbando di scienziati e Pericoloso Amore: conferenza folle di Scallie sui problemi della sociologia urbano rurale e la superiorità di una vita artisticamente vissuta.

Il 29. Perfetti fa sentire la sua voce con un Cronopoema su nascite: non contento di domenica, replica Scallie da 'a capo' più racconti satirici.

Il gruppo D'Amore (il 29): attori semisvestiti, uno nudo/morto sotto una coperta, lettura continue (pare di capire Manzoni, Lette-

ra a Monsieur Chevet) mentre due ciclisti serpeggiano fra il pubblico: i nemici del D'Amore lanciano puntine per far torcere i ciclisti, due proiettori lanciano contro la parete instancabili e autunnali paesaggi da giro d'Italia.

Il 3 Osti legge, da pittore, Anfesibena di Albertazzi, testo di "suoni di luce" che la critica censura perché non impegnato.

Il 6 les Tréteaux Libres monta uno spettacolo interessante, affidato alla forza espressiva degli attori: i quadri liberi che costruiscono, rivedendoli nelle fotografie, fanno pensare ad un attento studio delle forme, delle costruzioni, della costruzione della violenza.

g. s.

L'esistenzialismo di Hoehme

La pittura moderna ha svincolato dal contesto spazio-temporale (che costituisce il tessuto della cosiddetta narrazione o rappresentazione) il riferimento del proprio segno. Così la pittura di Hoehme si

rima con « prostituzione » sociale e ideologica)? Oppure coesisterà ancora a lungo, con l'eroismo privato di quei toccanti speleologi della miseria umana, di preferenza esotica, da decorare postumamente, che si dedicano ancora agli psicodrammi ideologici (o teologici), battendosi soltanto sul terreno dei sistemi intellettuali troppo sottili, nella trappola delle coscienze mistificate della mistificazione (come fa anche l'avvocato del diavolo, invano corretto e fustigato dal diavolo dell'avvocato, non solo su queste pagine)?

Contraddiciamoci subito, contraddiciamoci ancora e sempre, però. Leggiamo l'odiosità vietnamita del Kim Van Kieu, secondo la lezione della traduzione italiana, o poi rileggiamolo o impariamo che si può rileggerla in infiniti modi, perché quei segni sono infinitesimali e dietro i valori fonetico-visivi imparatrasabili (ci dispiace per i dellavolpiani epigonici, anche per quelli riuniti ad Amalfi da FILM CRITICA) si implicano segni che si fanno ancora, anzi non vietabili, direzioni di marcia poetica per i lettori-creatori.

IL KIM VAN KIEU

Due versi soltanto, i primi, proviamo a leggerli, sleggerli, rileggerli:

Tram nam trong cõi nguôi ta
chủ tài chủ' Mèhn khéo là ghét nhan

Letteralmente:

Cento anni nel limite (della) umanità
[nostra]

il carattere Talento il carattere Desti-
[no quanto abili (a) (essere) odiosi
[reciprocamente]

In italiano. Jole Tognelli ha tradot-
to, e bene:

Cent'anni dura la vita campo chiuso
dove senza tregua si affrontano Ta-
[lento e Destino]

Ma Abel de Michels, il secolo scor-
so, aveva tradotto:

De tout temps, parmi les hommes...



HOEHNE - Pittura che si espande nell'ambiente.

nuove dapprima per
segni interferenti e
significanti soltanto
nell'ambito specifico
del contesto pittorico.
Un'aspirazione alla
identificazione di pit-
tura e poesia, quindi
alla poesia della « pu-
ra pittura ». Infatti
Hoehne è partito da
un'esperienza di for-
me e toni chiara-
mente informali. Intorno
al '55 dipinge quadri
in cui è evidente il
riferimento a Fan-
tasia, e al suo infor-
male materico, fatto
di spessi strati di
colori, che Hoehne
tuttavia arriva a di-
staccare dalla tela,
coagulandoli come
oggetti, che colloca
tra due lastre di ve-
tro. Egli è contem-
poraneo e consequen-
te alla ricerca di que-
gli anni, in cui l'in-
formale, per ritrovare
nei suoi quadri la
espressione critica
— una specie di cri-
tico reportage — di
segni e grafie appar-
tinenti a contesti pit-
torici dei grandi
Astratti: Klee, Mon-
drian, ecc. Hoehne è
un poeta della inter-
pretazione, o un poe-
ta storico. I titoli dei
suoi quadri bastano
a darcene un'idea:
« In memoriam Paul
Klee », ecc.

Se in questi suoi ten-
tativi di rinnovamento
dell'informale, come
si è detto in chiave
di liberazione della
stessa stessa di co-

lore del quadro, l'oggetto che lo rappresenta è tuttavia ancora definito come un oggetto artistico: nei risultati della sua più recente ricerca — che ora viene esposta nelle sale dell'Accademia Tedesca a Villa Massimo — ci accorgiamo subito di assistere alla morte del quadro in quanto oggetto artistico: il quale trova espansione e contropeso nello spazio extra-artistico, fisico e concreto (cabe) della nostra esistenza, nella stanza o nell'ambulatorio in cui stiamo e ci muoviamo. Ecco i fili di poetica uscite neppure dalla superficie della tela, ma dal suo di dietro, protruggersi in molti colori sul pavimento, lasciati dall'artista alla libertà di mescolarsi ai nostri passi: facci cadere o allacciarli al nostro corpo. Tutto è possibile. Dal momento che non dobbiamo né più contemplare quel «quadro», ma invece, uscire con quell'oggetto — ma possiamo dire estetico. Se per estetica si intende un modo consapevole ed eticamente determinato di esistenza, di intervento e di rapporto, secondo scelte di equilibrio e di armonia. Schiller aveva teorizzato l'arte come gioco, e aveva avvertito «ma si gioca con le con-

E Nguyen Van Vin, nel 1913:

**Dans les cent ans qui constituent
la durée limite de la vie humaine**

E poi, in una successiva versione:

Toujours, au cours de toute mon existence...

Per poi cambiare ancora nel 1950:
**Cent ans, dans cette limite de la vie
[humaine]**

**ce qu'on désigne par le mot Talent
et ce qu'on désigne par le mot Destinée.**

**combien ces deux choses se montrent
habiles à se hair, à s'exclure...**

Facendo crescere i due versi fino a cinque, fin quando nel 1963, Le Xuan Thuy tradusse in inglese:

**Within the span of a hundred years
[of human existence
what a bitter struggle between Ge-
[nius and Destiny]**

Per arrivare poi a Nguyen Khac Vien, nel 1965:

**Cent années, le temps d'une vie hu-
[maine, champ clos
où sans merci, Destin et Talent s'aff-
[frontent.**

Ma si potrebbero estrarre ancora da questi due soli versi altri sensi e valenze. Il lemma *tram* (vita) è anche la cosa della vita, la vita in comune, la vita intera, la morte naturale, la vita lunga, la frontiera del tempo dall'esistenza; il limite medio di tutti gli uomini, diecimila volte diecimila anni (come nella formula augurale rivolta al Figlio del Cielo), il corso della vita umana il cui limite non supera mai i cento anni, e eccetera ecceterando. Dove l'imprecisione corri-

sponde a una specie di rapporti armoniosi che il pensiero asiatico stabilisce tra i nomi, le forme, i colori, in generale, con tutti gli attributi delle cose — e senza questi non ci sarebbe pensiero che valga la pena di essere espresso. La totalità, dunque. Scrivendo *tram nam*, la vita, Du-Kieu, autore-personaggio, considera prima di tutto la durata della propria esistenza che l'ottimismo naturale (della protagonista, all'inizio della storia, e dell'autore, all'inizio del poema) fa augurare lunga, quasi diecimila volte diecimila anni. Subito dopo, però, il pensiero indugia sulle vicissitudini, sempre possibili in negativo, della vita dei suoi simili ai quali augura lo stesso limite lontano che — come suggerisce la parola seguente — coi, limite appunto — si relaziona altrettanto bene al limite nel tempo dell'esistenza umana che al limite nello spazio del mondo in cui vivono gli uomini. E ancora: nel *Truyen Thuy-Kieu* (un altro titolo del *Kim Van Kieu*) si è contati almeno dieci volte il lessema *tram nam* (cento anni, la vita) e ogni volta è stata necessaria, per tutti i traduttori, una diversa traduzione, anche se in ogni caso il segno veniva fatto per la durata della vita. Ma che cosa prova poi, tutto ciò? Che certe espressioni cino-vietnamite non hanno equivalenti altrettanto densi nelle lingue occidentali. Non certo che il pensiero vietnamita manchi di precisione, anzi, che tutte le faccette del lessema confermano l'esattezza del bulino linguistico-poetico, lo sforzo disperato quasi di superare i confini dell'accumulazione di

serie». Così la piena consapevolezza (e non l'incoscienza, come volgarmente si crede) di tali modi di espressione estetica di Hoelme (e di quanti come lui affrontano ora in chiave oggettiva il superamento della ricerca informale) ci pone di fronte a un fatto nuovo, che se anche può segnare l'inizio di una temuta (dal tempi di Hegel) morte dell'arte, rappresenta però lo sconfinamento di procedimenti estetici e simbolici, dalla sfera chiusa dell'arte considerata come universale metafisico, alla zona aperta del manifestarsi e l'insospettabilità in senso estetico della nostra civiltà.

A questo proposito vorremmo precisare che l'esistenzialismo in pittura, come la storia della cultura insegna, non è un prodotto della grande cucina americana (action painting), ma una conquista, una scoperta se si vuole, tipicamente europea (ci riferiamo all'influenza determinante di Nietzsche). Ecco perché Hoelme ben a ragione si può considerare, come sostiene G. C. Argan nell'acuta interpretazione delle sue opere, un punto d'incontro tra la proposta happening della recente tradizione america-

na e una conguaglianza di intenzioni sentimentali e valori della più pura tradizione culturale europea.

E. G.

sensi nelle parole per dire l'indicibile lirico. Allora, il dunque traduttorio? Si sarebbe potuto tentare di tradurre ogni segno-fatto anche prolungando lo spazio metrico, la quantità dei versi. Avremmo avuto, press'a-poco, per due versi:

Cento anni, in questo limite augurale,
in questa frontiera del tempo umano
— diecimila volte diecimila anni a
[a tutti! —
in questa finitudine dello spazio del
[mondo
in cui viviamo in comune le cose della
[vita
fino alla morte naturale della nostra
[uomità,
cio che si chiama con il segno di Ta-
[lento
o ciò che si chiama con il carattere
[di Destino,
cose abili a odiarsi o a escludersi l'un
[l'altra,
quanto abili, quanto abili a combat-
[tersi...

Shu
Takahashi

Tra gli artisti più significativi della tendenza neocostituzionalista di contaminazione (Nip), Shu Takahashi ha senz'altro un posto originale. Ha esposto in febbraio alla galleria L'Obelisco.

[dove ci si perdonerà l'uomità, scelto per non distruggere nel leggeratissimo umanità il senso del « nostro essere uomini » e si comprenderà la ripetizione dell'ultimo verso perché il *khéo ta*, abili a combattersi e composto da un verbo attivo, il *ta*, e da un aggettivo che ha valore interiettivo, il *khéo*).

Dieci versi ogni due, insomma. Sui 3254 del poema intero ne avremmo 16.270, il libro sarebbe stato dieci volte più grande, ma la lettura più rallentata ecc. Oppure si sarebbero potute realizzare altre 4 traduzioni con lo stesso materiale linguistico

— meraviglianti esercizi di avvicinamento a questa specialissima « lingua speciale » della poesia vietnamita — eppure non avremmo ri-creato che soltanto cinque letture possibili del poema. Con quel solo manoscritto, fragrante di aromi che lo difendono dagli insetti (veri e propri ma anche, metaforicamente, dagli insetti dell'incomprensione, non solo linguistica), ne possiamo invece avere tante versioni, infinibili, da ri-creare, ri-scrivere, leggere da soli, ognuno con il proprio *karma* poetico. (da interpretare con la nostra sorte di trasformarci di vita in vita, di lettura in rilettura, di scrittura in riscrittura, in uomini più



Le opere di Takahashi, che stanno veramente a mezza strada tra la pittura e la scultura d'ambiente, la qualità stilistica delle forme organiche pure (alla Arp) e assomigliata ad un intinto non più soltanto estetico, ma sociologico nella percezione delle forme. Forme che rappresentano ancora una sublimazione al grado formale di elementi organici puri, ma al tempo stesso standardizzate attraverso un processo di ripetizione e generalizzazione. Questo processo in senso sociale è evidentemente favorito e accentuato dall'uso del colore industriale, a stesura uniforme. Anche se poi, come annota Argan, il colore, in questi quadri-oggetti, non è più una semplice qualità cromatica, ma è « un cromatismo plastico, raggiunto attraverso un calcolo proporzionale, che si estende alla profondità, intensità, durata delle zone colorate ». Ed è certo che la variabilità e l'estro dei rapporti formali e cromatici in queste opere contribuiscono a rendere loro una misura fantastica, una sintesi tra rigore formale e impianto tecnologico.

A. G.

SHU TAKAHASHI - « Il desiderio » incisione della felicità media.

Nella scia
di una
stanca voga

Il nome di A. Caracci, noto essenzialmente per la sua solerzia di professorista appassionato di belle lettere, è inconfondibile da «Soleria», la rivista da lui fondata nel 1926 in nome di un ancora poco conosciuto umorismo proustiano e sveviano.

Il Caracci che ora Bompiani ci ripropone, narratore di un ormai lontano contesto del 1932, è per le più gioventù generazioni una inedita versione di una sin troppo nota stesistica culturale. La proustianeggiante (almeno nel nome) Odetta Villon, vitalistica super-mantenuta dell'Amore, si muove in una scia di personaggi fitti di presunte e cascanti psicologie fra le quali si vorrebbero stabilire sotterranee corrispondenze e che restano invece immobili nella loro staticità di abbozzi incompiuti. Sergio Solmi nell'introduzione al volume definisce il romanzo di Caracci un'opera datata ed infatti l'ambigua

letti, più scritti, più poeti; ognuno di noi ha il suo karma alienante-disalienante di poesia, di *téchne*, di *poiesis*, di *phantasis* metamorfosante l'universo — non è così?

Nell'attesa del fiore che si apre o del
[sorgere delle lune
i voti della nostre vite anteriori si
[esaudiranno
Se Tai, Talento, rima con Tai, Sven-
[tura,
è vero anche l'inverso, il destino è
[riversibile...

LE SOMMOSSE LINGUISTICHE

L'siamo ancora alle prese con il linguaggio. Ancora e sempre? L'impazienza linguistica (o anti-linguistica), l'insofferenza anti-poetica si sentono vibrare nei lettori-possibili, preferibilmente « giovani » per finizione dei « vecchi » in senso non anagrafico-biologico ma, diciamo così, giovanibili piuttosto che vecchibili in senso coscienziale (ma sì, diciamo così, abbiamo pure inventato i possibili, o poeti-possibili...). Sento già la repressione fischiarci alle orecchie: ecco vi ancora alle rivoluzioni verbali, alle sommosse linguistiche, all'alienazione poetocratica, ecc. Ma forse si può ancora rispondere pacatamente e con qualche efficacia a quanti sottovalutano l'influenza delle metamorfosi o delle insurrezioni verbali (poetiche, in questo senso) o della verticalità minerale degli oggetti d'arte che si vorrebbero aprire orizzontalmente, su una superficie percorribile, esplorabile fino all'ultima frontiera.

Proprio la sorte del poeta-mandarin jugo-cinese (scrivo Jugo per far intendere la posizione del Vietnam rispetto alla Cina, un po' come quella della Jugoslavia rispetto all'intero mondo slavo) Nguyen Du può aiutarci. Le « scatole cinesi » della sua poesia (persino de *Le parole di un giovane venditore di cappelli*, poemetto in 34 versi, scritto in cinese medievale) si sono aperte fino all'involucro del Vietnam moderno e guerrigliero. E continueranno ad aprirsi, superando ancora il limite del *tram nam* in cui vennero chiuse all'infinito nelle capsule spaziali dei versi, negando la durata e la funzionalità immediata di allora e contestando anche la funzionalità della non-durata degli oggetti « artistici » della rivoluzionarietà antipolitica (sostenuta da chi mal intendendo « la morte dell'arte » ignora che quella morte, quale morte dell'arte dell'epoca e della società in cui la storia è storia delle lotte delle classi, è una lunga morte e che in questa eterna fase agonica stiamo svivendo). Nello stesso tempo, proprio da questa consapevolezza può conquistare nuova violenza la deroga linguistica insurrettiva scatenata sulle pagine dei muri parigini, romani, berlinesi e praghensi, contro le fraseologie collettizie delle letterature ideologizzate, poetopolitiche. Perché i linguaggi logici, chiari, convenzionati, abbordabili da chiunque, in facile concrezione, onesti e quindi legittimati, rodati nella lunga *demagoghé*, retoricamente interroganti-rispondenti o anatematici pur sempre rassicuranti sul buon funzionamento della *region-di-massa* (che

è offuscante nebbiolina culturale in cui « immerse il suo flottare di cortigiani » di baroni, rimanda a tristi e indesiderabili ricordi che qui non vengono nemmeno riscattati, come negli indifferenti, da una stritolante e gelale aggressività.

Al di là di una generica e ormai stanca voga degli anni trenta, non si può pensare con questo libro ad altre riproposizioni.

b. f.

Alberto Carocci

Un'italiano

dagli Anglosoni

Bompiani, via, L. 1500

I pesci e le caramelle di Mondino

Il giovane torinese Aldo Mondino si è presentato di nuovo a Roma, a distanza di quattro anni, con una doppia personale, organizzata dalla Arch D'Albieri. Nella sede vera e propria della Galleria aveva luogo una esposizione di pesci morti, mentre all'interno del collegio sul Tevere, La Isola del Sole, zigpoteggiavano « le tante sculture-caramelle in zucchero colorito.

Mondino è noto per i suoi precedenti non. Su tele bianche accuratamente disegnate a quadratini, ha svolto una sua polita « parodia didattica », che matizzando alla maniera dei bambini aeroplani e pinguini. Attraverso « la riduzione su scala infantile dei propri modi di operare pittorici », è arrivato a una « liberazione dell'arte in attività ludica, squisitamente disinvolta » — scrive Cesare Vivaldi.

Ora dunque, procedendo sul filo di una

poi è la **ragion-di-pochi** ideologizzata, quasi sempre, ancora anche se meno), i linguaggi razioidi insomma, aporetici, sono i linguaggi della complicità univoca onnicontestabile sempre laddove è anni — e omicon — festuale. La divisione del lavoro non solo vi si rappresenta, ma vi si solidifica proprio nella mistificazione della lingua che si ostenta comune tra funzionari della lingua del dominio e dominati anche della lingua e che invece è soltanto lingua strumento di produzione da espropriare.

La contestazione della lingua è prima di tutto detestazione, disprezzo, sarcasmo del gruffito approntamente gratuito e sprovvisto di senso (poetico), dello slogan grattato sui muri della Sorborno o sulle lastre del monumento a San Venceslao, affermazione di una incompatibilità totale, della repulsione che si avvia alla spropolezza comune ancorché inarticolata verso i linguaggi-cose, i linguaggi prodotti inconsumabili ormai, da lasciare sulle bocche dei « professori del sistema » e della rivoluzione con il consenso dei rivoluzionati. La poesia invece. La poesia invece dei linguaggi strumentalizzabili è la critica erosiva e abrasiva, crisi critica, dei linguaggi maneggiabili, noia positiva della disperazione poetica emersa nelle pagine murali — **minima e maxima muralia** — delle sommosse viene da secoli di ripetizioni, di acrimiescamento linguistico, di incrostazioni mentali, di funzionariole disonestà degli intellettuali a mezzo servizio dalla borghesia (fornitrice loro di strumenti mentali di produzione di beni spi-

rituali di consumo, ipotecati o vincolati all'altra proprietà fondamentale, quella dei mezzi di produzione di beni materiali di consumo).

La rivolta linguistica rivoluzionaria è poetica, lo hanno dimostrato i giovani di Parigi e di Praga, di Valle Giulia e di Valdagno (Valle dell'Agno, cioè dell'Agneolo tessilizzabile, oggi Val d'Uomo dopo l'abbattimento della statua dello Stalin-Marzotto e l'occupazione della fabbrica) scrivendo contro il linguaggio-strumento del dominio. Non avrebbe dovuto essere alienabile, l'espressività umana, la libera fabbricazione individuale-di-massa dei mezzi di immaginazione, e ci si è scoperti (all'improvviso, come sembra che accada, ma in realtà da tanto tempo accumulando il materiale esplosivo) muti, senza altra parola che l'iterazione passiva di lacerti sonori, inespressivi, echi di silenzio sociale rotto soltanto dagli inascoltati legislatori fuorilegge del mondo, i poeti.

Le parole del dominio si sono sgen-

testazione radicale all'immagine pittorica, l'artista ha dato vita a una mostra in cui l'immagine è un oggetto, non animato, ma organico: i pesci. Partendo dall'esame dell'oggetto, ci rendiamo conto come tale scelta indichi un segno o gesto simbolico carico di contenuto storico e psicologico. Pesca è infatti l'atto greco-cristiano, che si identifica nel Cristo immolato. E i pesci carismatici intrisi di sangue, o disposti in recipienti, possono alludere ad altre stragi attuali: quelle collettive, attraverso le guerre ingiuste, per cui le sardine si autoannano come gli uomini. E' proprio questa priorità e drasticità dell'oggetto volgare della rappresentazione — che concentrando direttamente nel segno del simbolo, esclude un procedimento analogico mediato attraverso l'immagine o l'idea più nobile — che dà valore e interesse a questa rappresentazione di Mondino. E' una poesia nuova, perché fatta con una metodologia nuova. E se gli si vuole affibbiare un'etichetta a tutti i costi, la potremmo chiamare *happening-poesia*.

Riguardo alle sculture-carumella — una particolare versione



ALDO MONDINO - Scultura - carumella

della scultura pop — possiamo dire che qualche analogia non solo formale, ma nel metodo di costruzione attraverso la collata, può farsi con le ultime opere del francese César, che fu presentato nei nostri musei or sono alla Galleria d'Arte Moderna di Roma.

A. G.

Livio Della Ragione

Livio Della Ragione è umbro. Vive e lavora tra Città di Castello e San Sepolcro. Collaboratore per la parte grafica e ideatore della copertina di « Carte segrete » da anni prosegue, sia pure faticosamente, una sua aspra ricerca. E' annunciata fra breve una sua personale. Non espone da circa

l'arte, svuotate, vesciche vuote, insolfabili. A forza di essere usate da dominanti e dominati allo stesso modo, come se significassero la stessa cosa per le due parti avverse, si sono trovate senza neppure l'opposizione linguistica negatrice, cioè sullo stesso piano dei lessemi, delle nozioni, degli insiemi sintagmatici. Senza contrari, ma soffocate dalla suprema derisione dell'incomprensibile poetico (« la nota piange », « dio è rosso », « il triangolo ha quattro lati », « questo cerchio è ottagonale », « il cactus di Gesù si spegne »...) sono state suicidate poeticamente: il linguaggio non è più un mezzo di produzione utilizzabile nel gioco delle sue omissioni dal senso del codice sociale. La letteralità al diavolo, non si può più prendere la lingua alla lettera, prendetela voi, la poesia è con la « rivoluzione » anche quando si nega come prodotto della divisione del lavoro, nella lunga ugonia delle arti dell'epoca in cui l'uomo si scisse... Per questo, i contestatori che parlano all'interno delle infrastrutture da contestare, se non fanno parte di **commandos** politico-poetici, barano al gioco, riapologizzano la comunicazione interclassista, ricostruiscono i ponti del compromesso (diverso dalla tolleranza rivoluzionaria che è implacabile come la gentilezza dei buoni). Non si può lottare a morte contro qualcuno o qualcosa e poi parlarsi a fin di bene o accomodarne la struttura. Del vocabolario, della grammatica, della sintassi abbiamo ormai, tutti, una nozione, una concezione diversa, irriducibile.

Farsi comprendere dall'avversario, comunicare con lui, convincerlo (vincere con? vincere soltanto — no?) — a che pro? Il nostro « italiano » non è diverso, anche se « in italiano » si dice allo stesso modo (ma è proprio vero anche questo?) ciò che crediamo di dire? Infelice coscienza della lingua, della letteratura, prigioniera della loro idealizzata (e ideologizzata) esistenza. Alienazione superiore sublimata, e che si trascende? Oppure, in realtà, coscienza sentimentale di una alienazione che si vorrebbe più elevata perché più sofferta, e invece è alienazione immediata come quella manuale-operativa di qualsiasi altro spazio di incidenza nella divisione del lavoro che attraversa anche questa nostra epoca?



Questa tempera è di LIVIO DELLA RAGIONE, la cui singolare ricerca è da anni rivolta a tratti effetti pittorici da assi di legno tarlate. Ne riproduciamo qui esempi nelle foto alle pagine 218, 219, 220, 221.

otto anni, da quando vinse il 1° premio alla Mostra Nazionale di Pittura « Premio Città di San Sepolcro ». Di lui scriveva Corrado Cagli nel 1960:

« In Umbria, a Città di Castello, in un'aula di Palazzo Vitelli, non a me né a Alberto Burri, non a Nasciò, né a Livio Della Ragione, può essere sfuggita l'inquietante immagine che l'arve di panettiere avevano scavato con enigmatici seni dentro a un muro.

Di quella opera animale non ricordo la storia, ma poiché Palazzo Vitelli alla Canonica era stato fin dal tempo di Elisabetta adibito a Pinacoteca Comunale, più inquietante mi è apparsa, in quel vestibolo di museo a "Castello" la presenza di un portico enigma di cui responsabile non fosse proprio l'uomo. Il Tarlo della ragione distrugge dalla ragione del Tarlo; ma come il gorgogliare al nutre delle cellule morte dell'anima, cellulari necropoli di ploppe, abete o nocce tornano alla vita nutrendo le larve delle panettiere.

Più eloquente di un calco o di un gesso, tanto convincente quanto vero, quel frammento da Palazzo Vitelli è quanto sia dato di scoprire nel suo modello sensibile,

sarebbe qui un naturale commento alle opere di Livio Della Ragione che "La Medusa" espone in questi giorni.

Nato a Pieve Santo Stefano, Livio Della Ragione, a me noto come Livio per il suo passato di comandante partigiano, si dedica dal dopoguerra al restauro nella sua "bottega" a Città di Castello.

Dopo avere dedicato molti anni a consolidare e difendere tavole di vecchie lesene contro la usura del tempo e la aggressione del tardo, Livio ha finito col trarre da questa umile pratica di "bottega" uno strumento elementare, ma intensamente espressivo, che lo pone ora di fronte alle responsabilità del pittore epigono di rinascimento.

Nell'ambito della pittura di ricerca (organica più che estetica) con assi di legno tarlato e con uso di ricopriato, Livio porta il contributo di una oggettività naturale, capace di infondere sensi vitali a relitti lignei, a detriti.

Da questo deriva che due consueti legni (tecassioni arborei) di spente stagioni aut Tezio o sulla Verna) chiudano nel loro essere attigui una ferita ogivale che dà corso alle ombre e ombre ai corpi.

IL CAMBIO DELLE FORME

Resta il problema della parola, della comunicazione interna alla specie (anche il silenzio ostile e feroce con la classe dominante è un forma di comunicazione, di linguaggio). E allora abbiamo sempre modi contrapposti di porcelo se non di risolverlo. Il modo intellettuale di, per esempio, la nuova rivista di Jean-Pierre Faye, **Change**, (uscita dalla scissione di **Tel quel** cui fa eco, da noi, quella di **Quindici**). Pur presentandosi come rivista-libro collettivo, plurale, agisce a li-





vello separato dalla collettività di classe. E ciononostante si pone obiettivi marxisti e leninisti, di conoscenza e trasformazione del mondo, ma in modo del tutto speciale, di **trans-formazione del mondo attraverso la forma del cambio o il cambio della forma**, quasi **cambio monetario** o **mutazione del montaggio delle forme sociali** eccetera (eccetera, ma sì). E' curioso, quest'atteggiarsi rivoluzionario, con ogni probabilità sincero e a suo modo coerente, che non va fin troppo fondo. Si scopre Marx, per cominciare. Si scoprono, naturalmente, citazioni seminedite, non correnti. Inat-

Per questi trasotti si è meno lontani dal ritrovamento del legno della Croce che non dalla fronda che dà ombra ai nidi.

Più vicino a Jacopone che a Ovidio, Livio esordisce un mistico fervore all'esaurito midollo delle distrutte ancone.

Leiche pale d'altare come "Olmo e noce" o come "Il Tarlo e io" sono percorse in tutte le loro fibre da un singolare stato di ascesi, arse come le altre tavole, assi e pulanche, del sentimento del tempo.

I ricordi del futuro

C'era una volta è un libro azzurro. Sklovskij inizia qualificando la Nevà azzurra. L'aggettivo torna continuamente, per tutto il libro, che è un libro di ricordi, ma come se fossero ricordi del futuro. Pietroburgo, la sua città natale, è vista prima e dopo la rivoluzione d'ottobre. Sklovskij applica an-

che qui, per la rivoluzione, come in Zoo per l'amore, la tecnica dell'astranimento di brechtiana memoria. In Zoo, parlando di altro, riesce a parlare d'amore. Tutto è mediato e nulla sfocia direttamente nell'arte. L'altro di Rimbaud diventa, per così dire, cotale. Non c'è soltanto un altro come persona in noi, ma anche un altro 'cosa', in noi e fuori di noi.

Gli amici di Sklovskij erano: Blok, Majakovski, Chlebnikov, Gorki, quelli dell'Osoia: Tyndanov, Jakubinskij, Ejchenbaum. Poi Mendelcev, Briks...

Il libro parla della loro vita e della loro morte. Sklovskij oggi è rimasto solo a 'inventare' ancora una volta la rivoluzione.

La sua infanzia tutta stata i cubetti di legno nelle strade lussuose di Pietroburgo, la paglia sul legno per evitare i traumi delle carrozze e dei cavalli agli occasionali malati, le altre strade invece, di sassi, l'inferno di quelle ruote, i vestiti ricuciti della madre, la tovaglia con la quale si vesti e poi la fame e l'entusiasmo della rivoluzione, dei fronti, la donna che gli andò a chiedere di voler divorziare dal marito adesso che finalmente c'era la rivoluzione.

218 Ancora: le ricerche sul





linguaggio poetico, l'accanimento teorico, il desiderio mai realizzato di essere un linguista.

Questo comunque non è il libro di un uomo e di un mondo 'realizzato', bensì di un uomo e di un mondo che ha iniziato cinquant'anni fa la sua modificazione e che poi ha rallentato (il mondo soltanto?) fino all'inverosimile.

r. p.

Viktor Sklovskij:

C'era una volta

Il Saggiatore Editore,
pp. 256 L. 2200

Guerra e fame

tese nell'estrapolazione, del buon zio Karl. E, in un certo senso, le si scrivono per la prima volta nell'accezione separata. Marx non ha forse detto:

« Noi dobbiamo considerare il processo intero dal lato della forma, cioè dal **cambio della forma** (formwechsel: sottolineato nel testo tedesco) che rende possibili i cambiamenti materiali della società »? Giusto. Interessante. Re-interessante. La grammatica è un mezzo di produzione, come ricorda Chomsky (« le parole sono prodotti del lavoro linguistico », comincia Ferruccio Rossi-Landi il suo

« Nel 2000 la popolazione toccherà la quota mirabolante di sei miliardi » scrive a pagina 17 del suo libro, *Guerra e fame*, Rodolfo Arata; e aggiunge: « La FAO è sorta nel 1945 ma soltanto nel 1963 ha potuto presentarci una attendibile carta della fame su cui imperniare l'azio-

ne conseguente ed elaborare un piano indicativo mondiale, che dovrebbe essere presentato nel 1968». Arta aveva già parlato del noto libro del Dr. Castro, *Geografia del la fame*, e aveva preso in esame la *Popolazione Progressiva* — diretta emanazione della *Humani Novorum* — per giungere alla conclusione che i governanti fanno poco, e quel poco che fanno lo fanno male, per affrontare il problema della fame — che, nonostante il progresso della scienza e i miracoli della tecnologia, continua a isolare popoli e nazioni, vedi il Malawi — ma nel mondo ci sono molti disastri, ad esempio il Nord Est brasiliano: « novocentomila chilometri di sofferenze ». La tesi di Arta è che i governi e i « ricchi » stanno facendo meno del necessario per alleviare le sofferenze degli affamati, anzi col passare degli anni i soccorsi si assottigliano, mentre i bisognosi aumentano. Le statistiche parlano chiaro: nel 1961 gli aiuti dei governi dei paesi cosiddetti ricchi ai governi dei paesi cosiddetti poveri erano dello 0,87 per cento; nel 1966 questi aiuti sono diminuiti sensibilmente passando allo 0,62 per cento. Nel mondo 134 per



« il linguaggio come lavoro e come mercato ». La società si serve della lingua (« e di tutta la cultura del dominio ») per produrre il montaggio delle forme sociali, le loro intelaiature, impalcature, committiture, e poi per trasformare questi montaggi ecc., in altre parole per far agire le sovrastrutture sulle strutture. E' dunque il cambio formale che trasforma il mondo? Se si intendono le forme di produzione e le forme di coscienza di classe con cui le si « sistemano », certo. Ma che cosa ha a che fare tutto ciò con « la più forte frase leninista »: « l'attività dell'uomo che si è fatto

un quadro obiettivo del mondo **cambia la realtà** (sottolineato da Lenin) e la rende verità «? Cambia la realtà, quest'uomo, non certo con « il quadro obiettivo che si è fatto », ma con quella « attività » e nell'attività rivoluzionaria sta il problema, non nelle forme del quadro, per necessarie che siano, non nel **change formel qui trans-forme le monde**. A meno che non si intenda questo cambio come l'attività rivoluzionaria stessa e il suo risultato...

Il problema sta insomma nella fusione o concomitanza della presa di coscienza (che è, effettivamente, un **cambio nelle forme di coscienza**) e della presa sulle cose (o presa del potere o di poteri), non nella porpozione della separazione dei due momenti, che è tipica del modo di situarsi dell'intellettuale tradizionale come **trans-formatore** ed elaboratore di mezzi di produzione materiali nonché loro operatore subalterno al possessore di quei mezzi che o poi sempre colui che può saldare produzione mentale e produzione materiale nelle forme del suo dominio. Gli strumenti culturali separati sono utili, certo, sempre che onesti, ma quando ambiscono alla **trans-formazione** del mondo partendo dal cambio delle forme, restano soggetti a una logica che è quella della scissione umana, della divisione del lavoro e della proprietà dei mezzi di produzione (e in questo senso — ne sono consapevoli diavolo e avvocato — anche la nostra rivista è subordinata a questa logica, sebbene cerchi e talvolta realizzi collegamenti con l'azione non solamente let-

cente della produzione industriale è dettato da 700 milioni di persone; altri 2300 milioni di esseri umani posseggono solo il restante 16 per cento. A parte la fame, esiste la sottoutilizzazione (corrispettivo del sottosalario): si calcola che solamente il 28 per cento della popolazione mondiale « dispone delle 2.700 calorie necessarie » scrive Arata. E il restante 72 per cento, come si nutre?

Sono domande, quelle di Arata, che non hanno risposta (da Arata, almeno, dalla sua « parte »). Bisogna rispondere, invece. Dire che cosa « come bisogna fare per battere « guerra e fame ». Non soltanto informando sul « poco » o sul « meno » che fanno i governi di classe o neo-burocratici (capitalistici e non capitalistici) ma indicando un senso, una direzione all'azione: riforme, rivoluzione, tecnologia e scienza, ecc. Assumendosi responsabilità, insomma. Altrimenti, invece di combattere « guerra e fame », si collabora alle cause delle medesime.

I. p.

Rodolfo Arata:
Guerra e fame
Edizioni Cinque Lune,
'68, pp. 182-L. 1.500

Busch

Questa del «Flatterio», edita dalla Le-
rick, è una nuova col-
lana dedicata alla
narrativa per immagi-
ni.

In ogni volume ven-
ranno pubblicate sto-
rie disegnate, vignette,
caricature, ritratti
autologicamente o mo-
nograficamente, in me-
do da offrire un orga-
nico panorama del fo-
moso «fornito», dal
suo precursori al
nostri giorni.

Il primo volume del-
la collana è dedicato
a Wilhelm Busch,
umorista, pittore e
poeta, «inventore»
del «comics» nella
Germania dell'Otto-
cento.

Autore di migliaia di
vignette, Busch è
entrato a far parte della
letteratura tedesca;
i suoi personaggi
di Max e Moritz,
come il Sant'Antonio
da Padova, sono due
classici della narra-
tiva per immagini.

La narrazione di
Busch si snoda con
spontaneo equilibrio tra
parola e immagine, e
il suo disegno, spes-
so preso a modello

teraria). Non ci si può permettere di
perderne coscienza, e di privilegiare
ancora il momento della produzione
mentale separata se si vuole uscire
dalla forma della mistificazione. D'al-
tra parte, il problema è ancora e sem-
pre di più, in rapporto al crescere
della consapevolezza di massa, quello
dell'intercomunicazione tra vecchi e
nuovi operatori mentali (cioè tra gli
intellettuali tradizionali che posse-
gono alcuni tratti della catena di mon-
taggi o della produzione di beni men-
tali — o «prodotti spirituali» come
li chiamava Marx — e sono perciò
partecipi di un certo privilegio e di
una certa complicità, e gli intel-
lettuali che hanno espropriato il me-
canismo di produzione culturale di
certi suoi elementi e li usano al fine
dell'esproprio totale dei mezzi di pro-
duzione intellettuale: vedi assalto
combinato giovani operai-studenti alla
grande fabbrica nazionale scolastica e
universitaria).

LA PARABOLA DI CEAUSESCO

«C'era una volta — è così che tut-
te le storie cominciano — all'epoca
in cui non esistevano né il Comitato
per l'Arte e la Cultura, né l'Unione
degli Scrittori, né la Sezione Cul-
turale del Comitato Centrale del Par-
tito Comunista Rumeno né direttori
di riviste culturali, né le censure, e
neppure il Fondo Letterario o con ciò
la possibilità di accordare prestiti e
anticipi per la letteratura ancora non-
scritta, e quindi non c'era nessuno
che limitasse la libertà di scrivere,
c'era una volta, dicevo, un poeta. Non

aveva ancora raggiunto i venti anni di età quando cominciò a credere che era più grande dei celebri poeti dai capelli bianchi, autori di un grande numero di versi. E per sembrare ancora più grande, il nostro poeta si arrampicò su un'alta torre — non so più se fosse d'avorio o di argilla — e prese a leggersi su un taccuino.

Qualche passante si arrestò, e lo ascoltò, ma la maggior parte continuò tranquillamente il suo cammino. Uno, è vero, uno coi capelli bianchi, dopo aver ascoltato il poeta e non aver capito nulla, lo pregò di tradurre ciò che aveva letto. Offeso, il poeta gli rispose: chiedendogli:

— E perché tradurre? Io ho letto nella lingua che tutti conoscono qui. Se tu non hai capito, è colpa tua, perché questo significa che tu non sei coltivato. Le mie poesie non ti sono destinate, esse sono per le persone coltivate che nasceranno fra qualche secolo, oppure che sono già nate, forse, su altri pianeti.

E il nostro poeta, nel suo orgoglio, chiese che la torre su cui scriveva venisse alzata ancora più alta... La storia è più lunga, ma si racconta che a un certo momento il poeta discese dalla torre con gran pompa e si recò — a cavallo o a piedi, io non potrei precisarlo, perché a quell'epoca non c'erano né tramways né autobus né vetture personali — dall'uomo che si occupava allora di trascrivere diversi atti e opere. Ma, ecco che il poeta scoprì precisamente colui che l'aveva ascoltato e che l'aveva pregato di tradurgli le sue poesie per gli ascoltatori. Riguardandolo dall'alto, sebbene

da altri autori, merita una precisa collocazione nella storia del fumetto.

n. m.

Wilhelm Busch:
Max e Moritz e altre
storie
Lerici Editore,
Roma 1969,
Album cm. 24 x 27,
pp. 126 L. 2000

Il romboide

Con un linguaggio che provoca le cose, e cioè i gesti, le presenze, le funzioni, avvicinandole al massimo con l'ottica rabbiosa e vitalissima della vibrazione immaginativa, Michele Perrera porta il let-

toro, attraverso, sempre nuove incognite, a risolvere i dilemmi proposti dall'azione, in un continuo stato di suspense che ricorda il meccanismo dei gialli.

È il luogo storico elettivo di tutto questo non poteva essere che il sud, con la sua urtante vitalità ed il suo passato di miseria e di malizia venetiati di modernismo e tecnologia.

Solo il sud, dove più facilmente la storia può pietrificarsi o più facilmente esplodere nel futuro, può ancora fare della scienza, una virtù umana.

n. m.

Michèle Perrierat
Il Romboide
Lerici Editore, 68,
pagg. 125 L. 1900

si trovasse adesso sulla terra, il poeta gli disse:

— Io sono venuto perregarvi di trascrivere le mie poesie in cinquanta esemplari e poiché ciò prende un certo tempo, pagatemi subito i diritti d'autore. Il proprietario della casa editrice — un privato poiché, come ho già detto, non esistevano ancora Case Editrici di Stato — sogguardò il poeta e rispose:

— Ma come volete voi, giovanotto, che io trascriva tanti esemplari quando i lettori coltivati per cui voi scrivete non sono ancora nati? Per un solo lettore, e costui siete voi stesso, l'esemplare che avete è piucchessufficiente. Se ciononostante, voi desiderate che io vi trascriva le poesie in cinquanta esemplari, allora io vi prego di pagarmi per il lavoro che io vi fornisco.

Il poeta, sentendosi fortemente offeso, se ne andò via, rimontò sulla torre e cominciò a lamentarsi che la libertà di parole non esiste affatto.

Ciò che accadde in seguito la storia non lo dice. Forse, come succede in tutti i racconti, il poeta sta ancora dove la narrazione lo ha lasciato. Ma noi desidereremmo che ai nostri giorni non esistessero più poeti come quello della nostra storia, che non trovino lettori sul pianeta, fra i loro contemporanei. Noi dobbiamo dire che, fortunatamente, quasi tutti i nostri scrittori intendono scrivere per gli uomini fra i quali vivono. Indirizzandosi loro, parlando con talento della loro vita, dei loro tormenti e delle loro aspirazioni, essi gettano nello stesso tempo le basi della viabilità

delle opere che creano, trasmettono un messaggio umano che susciterà profondi echi anche nelle epoche a venire... ».

Berardelli
alla Zattera

L'ATTACCO DI « VERDE OLIVO »

Così Nicolae. E così Leopoldo Avila, press'a poco, sulle colonne di *Verde Olivo*, organo delle Forze Armate Rivoluzionarie di Cuba, nel famoso articolo *Su alcune correnti della critica e della letteratura a Cuba* contro la depolitizzazione, la deideologizzazione, la paracontorivoluzionarietà degli scrittori che « harrigiocano » e ceterocccetera (ccccetera, ma si si veda la poesia — non nota — di Hebert Padilla: in altra parte della rivista).

« Gli scrittori e gli artisti che si siano collocati o si collochino in futuro nell'atteggiamento fissato dalla formula di Fidel Castro « Dentro de la Revolución: todo. Contra la Revolución: ningún derecho », e si muovano verso quello, senza pregiudizi né limitazioni, saranno giustamente chiamati rivoluzionari dal popolo. Però, a questo titolo non hanno diritto quelli che predicano l'ammorbidente, o molto meno la controrivoluzionaria canaglia o il tradimento, quelli che ci propiziano l'esaltazione della mediocrità, il delitto, contro la rivoluzione e la cultura, né quelli che riducono l'arte al livello dello snobismo, della pornografia, dell'effettismo, del sensazionalismo più volgari. Per numerosi che siano i nostri compiti, per ampio che sia il nostro fronte di combattimento, non possiamo abbandonare la lotta ideologica, la vigilanza. Una di-

Nelle precedenti, fortunata mostra di Berardelli, ci eravamo abituati a seguirlo in quel fervido e intenso sviluppo che, da una lontana vivacità impressionistica, con eccessi di pungente caratterizzazione dei luoghi, specie nelle belle vedute marine, raggiungeva momenti di evanescente poetica nello atemperarsi dei colori quasi sbiancati nella raffinatezza del monocromato, come se un velo d'impercettibile nebulosità avvolgesse le chiese barocche, si addensasse nelle piazze deserte, si impigliasse nei grandi alberi secolari, d'un verde spento, quasi grigio, indubbiamente suggestivo e gustoso, anche come effetto di puro interesse pittorico.

Si potevano tessere rapporti persino con i paesaggi di Morandi, per quell'aria attonita e indefinita che esaltava, sul piano contemplativo, il caldo ambiente romano. Oggi dobbiamo rinviadare il nostro compiacimento all'ora lieve.

mente dato d'intellet-
tualismo) di fronte
alle robuste e intense
vedute di paese us-
giate una dopo l'altra,
in breve tempo, al-
cune ancora fresche e
odorose di colori. Non
c'è, tuttavia, da sor-
prendersi se il pittore
con la sua naturale
baldozza, con la sua
decisa e produttiva
fede nell'arte, soprat-
tutto con quel « piglio » quasi da mo-
schettiere che assume
quando si muove da-
vanti allo tela, ha co-
raggiosamente e con
decisi risultati, spin-
to gli impasti cromati
verso toni verti-
tali e profondi, anche
se la tematica è pur
sempre quella della
gravi campagna lazia-
le o l'altra, più dolci-
ta, limpida campagna
tuscolana. Bisogna anzi
confessare che ci
aspettavamo questa
intensificazione del co-
lore e questa più cie-
ca « sonorità » glieche
non sembrava possi-
bile che una natura
così calda ed entu-
siasta come quella di
Burradelli dovesse pie-
carsi nelle lusinghe
d'un timbro fievole-
mente tinto di dolce cre-
puscolarismo.
Compianto. Infatti,
nelle recentissime pit-
ture accordi di luci
pompositive che affiorano le torri medio-
evali di Barbano, sulla
rope etrusca, o pla-
stano i pagliai e le
case rustiche annidate

sottenezione in questo aspetto è un
rischio che non affronteremo. Gli
scrittori che qui attaccano la Rivolu-
zione o cercano di seminare il disfat-
tismo, la debolezza o il dubbio, rea-
lizzano la preparazione artiglieria nel
terreno dell'ideologia per indebolire
le nostre posizioni davanti a futuri at-
tacchi nemici. Per questo denudiamo
le loro posizioni e i loro atteggiamen-
ti. Certo, non ci proponiamo di for-
zare l'apparizione di una generazione
di scrittori rivoluzionari. Questa ver-
rà. La creerà la stessa Rivoluzione.
Uscirà dalle sue file, senza affretta-
menti, come logico prodotto della nuo-
va società. Però ciò che dobbiamo
evitare è che questa apparizione, che
non forziamo ma che desideriamo, sia
frustrata dagli ostacoli frapposti sul
suo cammino da un gruppo di gente
vacillante, presuntuosa, superbirosa e
non rivoluzionaria. E' nostro criterio
quello di preservare le nuove genera-
zioni da influenze negative... ».

Certo, le cose non sono mai così
semplici o così complicate. Dopo l'ar-
ticolo di Avila e le critiche a Heber-
to Padilla, intellettuale che si procla-
ma « fuori gioco » e a questa formula
intitola il suo libro di poesia, il li-
bro esce ugualmente, preceduto da
una « prefazione critica » dell'Unione
degli Scrittori e Artisti il cui tono è
i cui argomenti — testimonia Saverio
Tutino, ex-corrispondente de « l'Uni-
ta » da La Habana e oggi correspon-
dente de « Le Monde » — « restano
molto misurati e ben lontani da quelli
impiegati sulla rivista delle Forze Ar-
mate; la conclusione della dichiara-
zione dell'UNEAC, anzi, « lascia la por-



PAOLO BERNARDELLI - Evazione. Olio, 1968.

tra cipressi e querce, con qualche chiazza dorata di fieno maturo.

In più, questi paesaggi si sono arricchiti dalla caratterizzazione dei luoghi per assumere una nuova grandiosità di sguardo che talvolta, quando l'artista è preso da un evidente slancio romantico, trasferisce al motivo una suggestione mitica e severa. Neppure dovremo meravigliarci, allora, se Berardelli allinea i suoi paesaggi con qualche figura che si accampa nella tela con la stessa semplicità classica degli alberi e delle case: meglio ci spieghiamo, da ciò, la solitudine assoluta dei suoi paesi di cui è protagonista l'andare del pittore e, a sua volta, quello di chi guarda con amore la sua tela dipinta: la figura, in fondo, anche se non vi era rappresentata, viveva tra quelle siepi e quei boschi come « umanità » del sentimento.

V. M.

ta aperta alla discussione, se non alla controversia, poiché è alla coscienza rivoluzionaria del lettore che si lascia la cura di giudicare» (come del resto, bisognerebbe sempre fare, non soltanto a Cuba).

IL NON METAFISICO CENTRALISMO

Come si vede, in epoca di informatica, di terza rivoluzione industriale (o rivoluzione scientifica e tecnologica), di ordinatori e di neuron-automi, di aggravamento del ritardo assoluto della produttività europea nei confronti di quella americana e del ritardo altrettanto aggravato e assoluto dei paesi primomondiali e secondomondiali, in epoca di traduzioni massicce delle opere di Lenin in esperanto, e presto in marziano e venusiano (mentre mancano ancora le traduzioni dalle lingue speciali della poesia nelle lingue sociali), in epoca di « estetica clinica » e di « arti psicopatologiche », di pittura e scultura « diagnostico-terapeutica » (colui che produce beni artistici è anch'egli un prodotto oltre che un agente della realtà in continua auto-concreazione), bisogna ancora maneggiare con precauzione certe nozioni umane, come la nozione di **bellezza** o di **poesia**, di **piacere** e **gusto estetico** (« molto meno soggettivi di quanto troppo spesso e pacificamente si creda » ricorda Mikel Dufrenne, professore alla facoltà di lettere di Nanterre). E lo stesso valga per la nozione di **libertà** e di **democrazia**, che sembrano tanto fissate o stabili e che si rivelano sempre più chiaramente nozioni di classe o nozioni di potere

non solo di classe ma di nuove formazioni sociali, diciamo neo-burocratiche. Dopo il Congresso del Partito Comunista Italiano abbiamo finalmente una nuova formulazione — di Enrico Berlinguer, che ha precisato così una indicazione di Luigi Longo — a proposito di **quella concezione non metafisica del centralismo democratico che è propria del pensiero gramsciano e che, proprio nel suo aspetto dinamico, è andata sempre più sviluppandosi nel corso degli ultimi anni.** Si ripropongono, insomma, i « valori » linguistici a un riesame della loro quotazioni, del loro vecchio e « nuovo corso ». Si mettono « in situazione », e si riorfrono alla verifica della loro produttività di azione. O di reazione. Per esempio la, diciamo, nozione di **censura.** F. Breus, un infelice propagandista sovietico che si è assunto il compito di favoleggiare sulla fantasmatica Mercedes nera del fumetto spionistico cecoslovacco in cui purtroppo Blanka Nachazelova è ricorsa al gas (anziché al fuoco di Jan Palach) — si è scatenato contro la « censura arbitraria » dei cecoslovacchi neocorristi nei confronti degli **eterodossi,** che poi sarebbero gli **ortodossi,** cioè i **destri** che si vogliono però **sinistri,** gli stalin-novotniani insomma, i quali non fanno altro che rivendicare la censura ma se la prendono con chi censura i volontari della medesima... I « fautori della liberalizzazione », cioè i nemici della censura, « non avevano in mano manganelli o rivoltelle, ma un'arma forse più terribile: i microfoni e le penne stilografiche » (scrive Breus) questo si davano al terrorismo

Essere o non essere

Sono usciti i primi cinque numeri di una nuova rivista, quaderni di studi e documenti d'arte contemporanea, che si stampa ogni quattro mesi a Milano. Il titolo: **Essere.** Ogni numero è dedicato a un argomento diverso. Il primo numero esce sotto il titolo: « Per una verifica figurativa » con interventi di Pierluigi Albertoni, Ennio Calabrita, Piero Guccione, Renzo Vespignani, Eligio Cesana, Mino Cervelli, Raffaele De Grada.

In una nota di presentazione si invita l'artista ad operare una scelta tra figurazione, ma « non la figurazione vietata » e « la figurazione vietata » e quindi una scelta storica (di inserimento della sua opera nel contesto storico dell'arte) o « tentare pericolose avventure che non hanno altro scopo se non quello di compiacere una moda o di creare false polemiche prive di senso ». Facile dire però che non pro-

pele tutto quello che non è "figuration" e una pericolosa avventura oppure una moda. Le scelte terroristiche in fondo hanno fatto il loro tempo e se popolo di terrore c'è bisogno non è certo in campo artistico che se ne sente più immediata l'esiguità. Comunque la rivista, almeno in questa nota, mostra di nascere con una posizione chiara. Negli altri numeri a parer nostro più in nottano interventi di Gillo Dorfles, Eugenio Bistotti, Fernando De Filippi, Emilio Scavino, Silvio Ceccato, Andrea Casella, Pierre Restany e la sua mecca, Gianni Bertini, Luca Patella, Eugenio Miccini e altri.

r.p.

contro le polizie segrete, i carri armati ecc...

Confusione delle lingue? Tutto chiaro, invece, o più chiaro ancora. Come risultò in quella riunione del Comitato Centrale del Partito Comunista Cecoslovacco in cui Ivan Malek, uno dei più grandi microbiologi viventi, premio Lenin tra l'altro, dovette impartire una lezione semantica persino a Gustav Husak sugli esatti significati « storico-ideologici dei concetti di sinistra e di destra: la sinistra è quella energia sociale che rinnova e destra quella che conserva, si tratta quindi di nozioni esatte ma dinamiche, e che corrispondono a certe categorie ma nel loro adattarsi alla prassi etc. Per i cui vecchi « sinistri » stalinianovotniani oggi sono giustamente considerati « destri » dall'intero popolo cecoslovacco e quelli che venivano definiti « destri » dai primi oggi sono altrettanto giustamente considerati « sinistri » effettivi nella strategia del rinnovamento endosocialista. Tutto ciò alla luce del pallido sofo praghese o bratislvegno: nelle vetrine delle librerie il diavolo dell'avvocato ha visto personalmente esposte alla lettura collettiva dei passanti senza nessun commento le **brochures** contro il Presidente dell'Assemblea Cecoslovacca, Smrkovsky, diffusa dagli ufficiali dell'occupazione con il titolo **Smrkovsky politico a due facce**. Il libro è illegale, naturalmente, quindi clandestino in un certo senso, ma la sinistra cecoslovacca che è poi la totalità del popolo oggi pensa sia meglio rendere leggibile la menzogna

propagandistica; o infatti la gente passa, legge, ride, sogghigna e con sollievo passa alla lettura delle *poésies-tracts* affisse dai giovani operai e studenti sulle colonnine della pubblicità cinematografica o su quelle del sottopassaggio di Václavské Namesti. E' che « la Mercedes nera che circola invisibile nelle strade dell'Eu-

De Carpinello

Alla Galleria d'Arte Russo in Roma, personale di Francesca De Carpinello. Molti i commenti e una lettera di Renato Guttuso: Cara Francesca,

Tu la tua naturale capacità di accostare le cose del mondo attraverso una visione costantemente palpitante, a colpi di prima volta che ebbi occasione di vedere alcuni tuoi dipinti.

Mi sembrò allora di vedere il mondo della mia giovinezza ripresentarsi davanti ai miei occhi in veste primaverile: attraverso un fitto tessuto di fastose luminose, fresche come petali, vedere affiorare sulle brevi tele, una piccola fauna, una piccola flora, non tradite nella loro essenza oggettiva, ma al tempo stesso filtrate da una naturale disposizione visionaria.

E' difficile dire quanto « come i tuoi dipinti siano « Sicilia »; e proprio perché sembrano contraddire quel moduli scanditi e accentuati attraverso cui si vuole lenna-

Per Carta Segreta
Souhami tout le bien
pour votre lettre
Jour Jour -
4 mai 59
= Rome



Jour Jour nella scena di battaglia del Laos, insieme con Marcello Lottidan, durante le riprese del film « Laos ».

giurare questa nostra terra.

Bisogna conoscere bene la « Sicilia » (non visitarla) ma averla vissuta, viverla, averla nel sangue, per intendere le grazie di cui si compone un prato, per sapere l'incanto di certe vallate fiorite: i giardini Allah, i giardini delle Esperidi. Guardando la tua tele ha avuto la sensazione di vedere pittura. E sempre più mi convinco che in tempi tanto complessi, contraddittori, problematici, ecc., vii tempi in cui si sentiva, si chiede (e si teme) la « morte dell'arte », voci poetiche come la tua sono non solo un conforto: e una speranza, ma, in certo senso, assai di più i dati su cui fondarsi, da cui reperire i dati di una continuità, le ragioni segrete e, semplici di qualcuno che non muore, e non può morire, malgrado tutte torture, vivisezioni e dissezioni.

Buon lavoro, Francesca, e un affettuoso augurio.

tuo

Renato Guttuso

ropa» per convincere i giovani, pena il vetriale sul viso, a suicidarsi col **gas che non asfissia** oppure con la **fiamma fredda luminosa che non brucia**, ma illude soltanto l'arsione al « candidato alla morte » è la Mercedes della mazzogna.

Il terrorismo del terrorismo: un'altra arma di diversione. E non la si usa soltanto a Praga. Anche a Parigi, la si impiega, in modi nuovi e vecchi (come a Roma o a Viareggio, dove il « terrore » che si sparge a proposito del « terrorismo » dei pomodori serve benissimo a giustificare le rivolverate e le raffiche di mitra). Non per nulla, in Francia si sta scatenando l'offensiva propagandistica destrorsa o purtascista (in pre-neo-fascista) contro i così-falsamente-detti « terroristi ». E si è avuta così la polemica tra decani e professori di Nanterre a proposito del « terrorismo o legittima difesa » degli uni (terrorismo studentesco e legittima difesa degli **appareilleurs**, cioè dei **bidelli muscolati**, e dei **poliziotti muscolati** agli studenti) e « il delitto d'essere giovane » degli altri (che rovesciano l'accusa e denunciano il terrorismo delle **squadre degli uscieri-poliziotti e rompi-studenti** e legittimano l'autodifesa dei ragazzi).

IL LINGUAGGIO DEI ROGHI

E' la stessa funzione del linguaggio quotidiano che viene messa in questione, e bisogna diventare avvocati dei propri diavoli linguistici e al tem-

po stesso diavoli dei propri avvocati semantici per restituire ai mezzi di comunicazione auditivi e visivi in possesso di ognuno (voce e gesti) un valore trasmissibile. Le parole non bastano più, sembra, e bisogna ricorrere a parole fiammeggianti, a gesti totali con tutta la persona, all'autologo o all'autoasfissia per rompere il cerchio della manipolazione linguistica e informare di nuovo: la morte come mezzo di informazione e comunicazione popolare, il rogo significativo, le fumate bianche o nere degli indios sulle montagne. Jan u Blanka hanno sperimentato questi nuovi sistemi di informazione della specie. Per comunicare con se stesso, il genere umano brucia alcune sue cellule umane, alcuni suoi organi, e allora gli duole la parte in cui quel ragazzo sta ardendo, e quella ragazza perdendo il proprio fiato delicato, e capisce o sa. Gli Orazi dell'epoca della rivoluzione scientifica e tecnologica si sono bruciati davanti ai Curiati, trapassandoli con lame roventi, con l'ottimismo ignivomo dell'azione, la disperata speranza della giovinezza antica della specie. E lo spontaneismo sociale, come energia storica, è tornato a esprimere le correnti sotterranee delle masse. Se Palach non si fosse bruciato, quella settimana forse il putsch dei « cinquecento dell'Hotel Cechia » sarebbe passato, è questa la triste verità che sta emergendo con perentoria indicatività sui congiuntivi e i condizionali.

"Segreti" in ritardo

Il compito di battistrada nelle ricerche sulla letteratura attuale inedita o segreta che la nostra rivista si è assunta, è stato autorevolmente confermato da « Il Corriere della Sera » e da « Növel Observateur ». Il primo (27 gennaio 1969) ha pubblicato come « inediti » in terza pagina sette dei sedici racconti brevi di Solzhenitsyn che su « Carte Segrete » sono apparsi nel n. 2 (maggio-giugno 1967), un anno e mezzo prima della pubblicazione sul « Corriere ». Il secondo ha messo in grande rilievo (numero del 12 gennaio 1969), presentandolo come una ghiotta novità per il mondo letterario, un testo-dichiarazione di Solzhenitsyn che « Carte Segrete » ha pubblicato nello stesso numero. I pochi lettori che non conservano le nostre riviste-libro ma ricercano i nostri « segreti » sono informati che potranno ritrovarli nel « Corriere » o nell'« Observateur ».

Le immagini
"escluse" di
d'Alessandro

Sfogliando «Gli esclusi», «fotoreportage da un'istituzione totale», fotografie di Luciano d'Alessandro, presentazione di Sergio Piro, progetto grafico di Michele Kato, Edizioni Il Diabrotismo (adolla lire, centocentita pagine di immagini), non si può non riflettere al problema della lettura fotografica. Non del fotoreciproco, come lucidamente a volte definiva il suo lavoro d'Alessandro, ma della foto-presentazione del mondo, del suo particolare linguaggio o, se si vuole della funzione fotografica del linguaggio. La presentazione di Sergio Piro, uno psichiatra particolarmente sensibile ai problemi del linguaggio (ha scritto *Semantica del linguaggio schizofrenico* e *Il linguaggio schizofrenico*, nel '58 e nel '60) aiuta a impostare questo problema, distinguendo fra la falsa obiettività del documento fotografico di tipo medico («in questo sforzo di totale neutralità va persa ogni signifi-

PARLA ROSA LA ROSSA

Lo stalinismo considerava lo spontaneismo sociale-socialista come forme di anarchismo borghese, e oggi la azione popolare spontanea (e meravigliosamente autorganizzata) rivaluta queste energie. E la spontaneità creatrice delle masse di cui parlava Rosa Luxemburg? E' un fatto che nella Repubblica Democratica Tedesca i libri di «Rosa la Rossa» non sono pubblicati. Forse perché Rosa si era sempre battuta contro l'obbedienza cieca e la subordinazione meccanica alla direzione del Partito, contro il centralismo estremo che tende a controllare l'attività dei comunisti e non a fecondarla, a restringere il movimento piuttosto che a svilupparlo, a ucciderlo e non a unificarlo».

Perché dunque era, ed è, contro «la concezione metafisica del centralismo», e perché pensava che «la libertà riservata ai soli partigiani del governo, o ai soli membri del Partito, siano pure numerosi quanto si voglia, non è la libertà. La libertà è sempre la libertà di chi la pensa diversamente, e perde ogni sua efficacia quando diventa un privilegio. Soffocando la vita politica in tutto il paese, è fatale che la vita sia sempre più paralizzata, nei soviet stessi. Senza elezioni generali, senza libertà illimitata di stampa, di riunioni e di discussioni, la vita muore in tutte le istituzioni pubbliche, diventa una vita apparente, in cui la burocrazia è il solo elemento che resta attivo. La vita pubblica cade a poco a poco nel sonno; qualche dozzina di diri-

genti del Partito, di una energia inesauribile e di un idealismo senza limiti, dirigono e governano: fra questi la direzione è in realtà nelle mani di una semplice dozzina d'uomini e una élite scelta nella classe operaia e di tanto in tanto, convocate a riunioni per applaudire i discorsi dei capi, votare all'unanimità le rivoluzioni che le sono presentate... ».

E' questo sistema che è entrato in crisi. L'estremismo centralistico, esso sì, veramente e totalmente malfatta infantile della rivoluzione, prassi metafisica (e il sintagma è qui volutamente assurdo, inincollabile, insociabile) con tutto il suo verticalismo dei rapporti interni alle organizzazioni politiche e di massa è entrato nella sua fase agonica. Come in Cecoslovacchia un nuovo **orizzontalismo** ricollega fabbrica a fabbrica, quartiere e quartiere, ricucendo le classi lavoratrici prima lacerate in tante monadi staliniane (analogamente a certe forme di organizzazione delle società asiatiche, con le comunità di villaggio isolate proprio per consentire l'esercizio delle despozie), così oggi in Europa alla verticalità centralista va incrociandosi il ricollegamento tra sindacato e sindacato, sezione e sezione, rione e rione, città e città, regione e regione. Per questo la contro-rivoluzione nella rivoluzione tenta oggi di lacerare di nuovo i tessuti sociali e reimbastiti. E Gustav Husak, per esempio, va separando la Slovacchia dalla Boemia e dalla Moravia puntando su antichi e magari anche giusti risentimenti nazionali-nazionalisticizzabili (*toth nem ember,*

« l'altro umano ») e la possibile « altra » scientificità della fotografia artistica quando essa non divenga « oggetto di propositi meramente estetici e di auto-compiacimenti ». Ed è vero, ciò che si può perdere in pseudo-obiettività fotografica, lo si acquista in approccio umano, in contatto poetico, in urto della sensibilità che può diventare coscienza a un livello non scientificizzabile anch'esso...

Ma questo splendido libro fotografico di Luciano d'Alessandro (non bisognerebbe impiegare nessun aggettivo d'uso, per la verità, in un caso come questo, di un'operazione di poetica gnoseologia visuale cioè che riguarda quegli « esclusi » speciali che sono i degeni negli ospedali psichiatrici: per ovvie ragioni di pietà e di turbamento che non lo consentono, tuttavia il lettore ha bisogno di un'indicazione d'uso, e vada dunque l'aggettivo), questo splendido libro fotografico è, o può essere, l'occasione di un discorso che non si fermi alla constatazione che si tratta di un eccellente documento sulla violenza umana, sul potere autoritario di una scienza particolarmente ardua nella società borghese, sul ruolo carcerario

dello psichiatra, sull'urgenza della depist-chiarizzazione e della contestazione rivendicativa della concezione nosografica degli omni. Un discorso che vada al di là della constatazione della solitudine umana o della multiversa esclusione di tutti nel mondo dell'estraneazione in cui viviamo...

Ogni malato della psiche è un'immagine di «altro», una denuncia, un atto d'accusa che rimanda alla società, al pregiudizio nosografico che è poi un pregiudizio ideologico, di classe ma è anche il segno di un possibile vizio della specie, di un suo limite, di una frontiera da varcare ma la più difficile perché è dentro e attorno, vicino e lontano. Come leggerlo allora, queste immagini di d'Alessandro? La prima tentazione è quella di leggerle narrativamente, supponendo al «vuoto verbale», alla carenza di un'altra serie semantica (solo la poesia lirica avrebbe potuto accompagnare questa poesia visuale) con una propria dia-gisi. La seconda è quella della lettura sociologica o parascientifica. La terza...

Ma è meglio lasciare al lettore la cura di guardarsi dalle tentazioni di lettura improprie. Il libro stesso

si diceva in ungherese degli slovacchi, *toth tot*: cioè il *toth* non è un uomo è un morto, giocando sul termine unico ungherese per quelle popolazioni e sulla parola tedesca *tot* = morto. Nello stesso tempo riconoscendo diritto e libertà soltanto in letteratura e non in politica («la politica ai politici», il vecchio privileggiamento dispotico, con la sottesa tendenza invito alla scientificazione della politica).

IL DUBCEKISMO

Ma le idee si sono rimesse in movimento. E i mondi separati dal potere (la verticalità stessa della gestione) ricomunicano. Persino il nuovo corso cecoslovacco, considerato dai suoi primi dirigenti nello schema mentale inerte dello stalinismo (il nuovo corso in un paese solo, come «il socialismo in un paese solo» — la tentazione cui sembra sia sfuggita per ora Cuba, che pensa ancora la sua rivoluzione in termini intercontinentali, anzi planetari) si è criticato e ricollocato nel folto della realtà europea e mondiale, nella rete dell'accerchiamento capitalistico-neoburocraticosocialista, ricercando alleanze e partecipando direttamente, in prima persona ai consessi rivoluzionari (al Congresso del PCI, per esempio) superando, sia pure con difficoltà immaginate, i limiti della strategia dubcekiana, fondata sull'attesa di un mutamento interno nell'élite di potere sovietica. Appaiono più eviden-

ti insomma i limiti di quello che viene definito nei circoli praghensi « il sistema enigmatico in crisi permanente », riferito al **dubcekismo**.

Si valicano i limiti dell'immaginazione politica, si « provano » davanti a tutti i contro-rivoluzionari post-novotniani per esempio si aspettavano, ottusamente, atti di terrorismo da parte dei giovani cecoslovacchi secondo la vecchia tradizione anarchista europea etc. Nessuno si attendeva quest'atto « asiatico » del rogo palachiano. Fra i buddisti, certo... Ma fra i buddisti l'autorogo è giustificato dal divieto etico-religioso di uccidere uomini e bestie. In Europa, invece. Invece in Europa (come negli Stati Uniti, del resto) la risposta è stata immaginata, non perché fosse inimmaginabile però. Eppure si poteva riflettere: il dispotismo asiatico (anche quello americano o francese in Indocina diventa « asiatico ») provoca risposte « asiatiche »: i roghi buddisti, la ricerca delle fasi successive della purificazione del proprio **karma** ecc. Ma non si tratta soltanto di particolarità geostorico-sociali-ideologiche come spesso si pensa. L'uomo asiatico, nonostante tutte le differenze di storia e di cultura, non si differenzia affatto dall'uomo europeo. E' di questa specie planetaria che si chiama umanità: è l'uomo cioè. E quest'uomo quando tutti i « valori » occidentali vengono messi in questione (tragica questione) dopo il fallimento apparente dell'ultima speranza: il socialismo nella fase della sua realizzazione, si muove alla ricerca di altre gerarchie

suggerirà la propria chiave di lettura adatta ai diversi lettori. L'unica indicazione è questa: se, alla fine del libro (e dopo averlo sfogliato e risfogliato come merita) non vi sentirete « esclusi » anche voi, allora state attenti e ricominciate a « leggervi » in quelle immagini può essere che state « inclusi » nel sistema, nella prigione che sia fuori i cancelli della così-indicibile demenza sociale...

m. d. i.

Le serigrafie di Fazzini

Lo studio di Fazzini è un antro... che conferma un intero fenomeno clandestino di nozioni plastiche avide, rapide, secche, e di sentenze inconsapevoli, rattrappite: la prosodia con cui Fazzini ha intonato e incrinato lentissimamente, e poi a tratti spalancato, la sfera e quasi l'anima stessa dell'Arcaico, con sovera eloquenza, la sfera cieca e vietata. La scultura di Pericle ha infiammato se-

cretamente il Campo del legno, sulle rive della manifestazione discreta: un modo di creare energia nel grembo della notte vegetale, nella foresta precipite, presso l'orrido delle lingue inesplose... Dal piccolo, intensissimo rogo dell'autoritratto giovanile, all'ultimo enigmatico profondo ugolare has-sorillevo; dalla smorfia deserta, come un rictus di umanissimo dalmon, che ha reso indimenticabile lo spirito del nostro indemoniato Ungaretti, fino a tutta la serie di volti repressi in paresi egnetiche, in sconolence fulminee, in tte scatenati da una esplicita dannazione, come da un destino; dalle estroverse rapidità di sintesi alla indefinita attenzione a generare attimi precari e distesi per rendersi all'Atto... corrono gli anni del suo grande teatro, della grande rappresentazione poetica inscenata da Pericle, della sua scettica sensualità, della sua incertezza avventurata, dell'ambizione sferzata in gesti naturalistici e sapienti, quasi letta o ascoltata in una inerme confidenza bronca... ».

Così si esprime, con l'intensità che gli è propria Emilio Villa, nel presentare lo stupendo volume di dodici serigrafie di Pe-

di valori, valuta la vita e la morte in modo diverso, sente smorrire la propria individualità e regredisce (o progredisce, chi lo saprà) verso il suo essere specie, e comunica con la specie con tutto se stesso, brucian-



dosi, diventando segno totale, significando al mondo.

Disperazione? Il diavolo dell'avvocato si contraddice e controdisce ancora una volta. Il rogo di Palach non fu segno di disperazione, non fu un messaggio irrazionale. Il giovane preparò il proprio rogo molto razionalmente, con semplicità ed efficacia. L'unica sproporzione la si ritrova, alla luce delle sue fiamme, tra il gesto enorme e le rivendicazioni semplici, modeste: l'eliminazione della rivista illegale dei sovietici **Spravy** (Notizie) che però già nessuno raccoglieva e leggeva, e il ripristino di una libertà di stampa che però nessuna ricensura ha ancora realmente ridotto in Cecoslovacchia (perché questa è, ancora, la verità).

Il fatto è che Dubcek e i dubcekisti avevano sempre rimproverato agli operai, agli studenti, agli intellettuali, ai comunisti del nuovo corso, di avanzare rivendicazioni irreali, cioè irrealizzabili, irrazionali insomma. Il progetto di Jan Palach proprio per questo era particolarmente raffinato: con il suo « segnale di fumo » voleva mettere i governanti contristi-realisti-razionalistici di fronte alla pietra di paragone di rivendicazioni così modeste da essere attuabili fininfondo senza eccessivo sforzo, ma abbastanza significanti però se usate come **segno-da-fare** al paese. Erano le richieste minime, e le aveva scelte fra la dozzina di « punti » proposti dagli studenti al governo, come « verifica » del suo non-cedimento alle manovre dei « destri » nel Partito e nel governo.

riche Fazzini, a cura della Casa Editrice Foglio O. G. di Macerata.

Fazzini nel 1938 — l'anno in cui si presenta la prima volta alla Biennale — scriveva: « La scultura per me è la coerenza della materia con il fantasma che vede e che sento con la mente e col cuore ».

In questi disegni, il tratto è particolarmente incisivo, strutturale, accennante solo alla descrizione del suo ambiente. Le figure delle statue, abitanti di un mondo, danno appieno il senso di lo spirito spazio dell'artista.

Un clima romantico, tuttavia teso, fanno di queste sculture uno dei più alti esempi nell'arte della grafica del talento di Fazzini.

R. G.

Gastini

Pittura di tono e di poetica largamente oggettificanti, quella del giovane torinese Marco Gastini, che ha

esposto alla galleria Platelli, a Roma. Sagomando in plexiglas forme geometriche dal perimetro vagamente ovocutaneo, Gastini si isola frammenti di tutto plastificato, affollati come i blocchi della neve cadente su una superficie vitrea. E' un modo nuovo di esprimere attraverso l'alto della materia industriale la mercificazione angosciata dei nostri miti d'immagine. Tanto la forma (il «macrotrattamento») quanto la materia esprimono con assoluta dovizia il grado di tattilità o materializzazione raggiunto oggi dallo stesso processo intellettuale. Ciò che prima si esprimeva attraverso l'immagine — figurativa o ideologica che fosse — nell'era della civiltà meccanizzata, è così comuni, si esprime oggettivamente in un segno standardizzato e ripetitivo e nell'uso di una materia merce, non più trasfigurabile.

s. z.

IL MINIMO IMPOSSIBILE REALISTICO

Curiosa contraddizione, più che inquietante nella sua tragicità: mentre gli studenti francesi scrivono sulle pagine dei muri slate realisti, chiedete l'impossibile, il giovane autoincendiario poco attivo con le sue coneri siete realisti, chiedete il minimo possibile perché questo minimo è oggi il massimo, coincidendo così alla fine con la formula dei giovani francesi. Soltanto che qui è la morte in fiamme che smaschera e « prova » la credibilità rivoluzionaria...

Due tattiche estreme. Da un lato la tattica catastrofistica di Dulcek che si autoriscatta davanti al popolo con il velato subricormento si « protocollo segreto » di Mosca: o si ceda, o si barcameni, si fa il muro di gomma umana, oppure il reintervento, la catastrofe nazionale irrimediabile ecc. Dall'altro lato la risposta popolare: il ricatto non vale anche se è un autoricatto: non vale mai, non può valere per i popoli. Da un lato l'ideologia del risparmio di sangue. Dall'altro lo smascheramento dell'antideologia giovanile: un ragazzo si uccide, non risparmia il proprio sangue, « prova » che si può morire, che si muore, che si è già morti, che il sangue comunque non verrà risparmiato. E di qui la tremenda questione teorica rivoluzionaria: si può fare la rivoluzione antiburocratica senza sangue, senza vittime? Palach ha risposto alla questione teorica, ideologica, con la prassi. Così come aveva risposto Norman Morrison o come ha risposto il dottor Ernesto Guevara Lynch inteso Che

Demistificando le coscienze falsifica-
te con autentico sangue in fiamme,
fumo e cenere...

Yo tuve un hermano,
no nos vimos nunca
pero no importaba.

Yo tuve un hermano
que iba por los montes
mientras yo dormia...

lo he avuto un fratello
ma non ci siamo mai visti,
però non importava.

lo he avuto un fratello
che andava per i monti
mentre io dormivo...

Non ci siamo mai visti
però non importava:
mio fratello ben sveglio
mentre io dormivo,
mio fratello che mi mostrava
dietro la notte
il rogo scelto...

Dice Unamuno: Lo spirito produce
spirito, la lettera produce lettera, la
carne produce carne... E noi aggiun-
giamo: il fuoco produce fuoco, il rogo
fa luce... E che adesso qui nessuno
si metta a ripetere la stupida accusa
di romanticismo politico, irrazionale al
diavolo dell'avvocato. Niente roman-
ticismo, solo semanticismo verrebbe-
gli voglia di rispondere per battere in
stupida ironia gli inquirenti ininqui-
sibili. Chi ha voglia di scherzare,
scherzi. E chi di ridere, rida. Ma Bu-
ster Keaton rispondeva a chi gli chie-
deva il perché del suo a-sorriso, della
sua faccia murata, insomma perché
non ridesse mai:

— Perché? C'è qualcosa da ridere?
Il diavolo dell'avvocato del
(giannitoti)



Seborga

Guido Seborga, scrit-
tore e pittore, autore
di « Il figlio di Cal-
no », « Innocenti »,
« Ergastolo » ha rac-
colto le sue carte se-
grate, gli appunti spa-
sti, scritti nei momenti
più diversi della sua
intensa vita, in modo
da costituire un auto-
ritratto intimo. In par-
te si tratta di ricordi,
rivisti e analizzati con
occhio lucido, cioè con
maturato senso criti-
co, in parte di sensa-
zioni, di esplorazioni
nell'inconscio, di visio-
ni oniriche attraverso
l'occhio folle: il primo
occhio è rivolto agli
inquietanti interrogati-
vi dell'esistenza, il se-
condo a quello sempre
incombente, sempre vi-
vo, della morte. La ri-
cerca tormentata — che
è poi di tutti, e que-
sto spiega l'interesse
che il libro ha susci-
tato — è quella di
un'unità, di un equi-
librio nel duro tenta-
tivo di chiedere un
bilancio morale.

L. P.

Guido Seborga:

Occhio folle, occhio
lucido

Editrice Ceschina 'M
L. 1700



Tutto CARRÀ'

La Galleria dell'Annunciata di Milano ha raccolto e pubblicato in tre volumi l'«opera omnia» di Carlo Carrà consistente grosso modo in milletrecento schede, l'insieme cioè dei la-

I. «Marina», 1929. Coll. W.B.





7 - «Marina» 1931 - Coll. W.D.

vari a olio, tempera e tecnica mista dell'artista lombardo, esclusa soltanto l'opera grafica (disegni, incisioni e litografie), alla quale verrà dedicato un testo successivo.

La divisione cronologica dei tre volumi è stata attuata in questo modo: nel primo si è raccolto il materiale di Carrà dagli anni della prima formazione al 1930, epoca in cui furono portate a termine le esperienze del futurismo e della « metafisica ». Negli altri due abbiamo constatato l'attività dell'artista ripartita tra il 1931-1950 e il 1951-1966, anno della morte. Nell'ambito di questa divisione temporale, rigorosamente rispettata, è

Comunità psichiatrica

Emilio Mancini e Mario Rossi, i medici primari dell'Ospedale Psichiatrico di Ancona con la collaborazione di Alessandro Canali, in un supplemento della rivista Ancona Provincia dell'anno scorso, ci raccontano in collo-



1. « Marina veneziana » 1949. - Coll. W.B.

qui, interviste con infermieri e « malati », l'esperimento di Sassoferrato. Nel 1961, in piena guerra, l'Ospedale Psichiatrico di Ancona smise di funzionare e quasi la metà della sua popolazione ospedaliera riparò a Sassoferrato dentro un edificio acustico del tutto inutilizzabile come ospedale.

Medici, infermieri e malati vissero una esperienza comunitaria, di importanza fondamentale soprattutto per i riosserati.

I colloqui di cui si

stata anche effettuata una vera e propria sistemazione storica dell'opera di Carrà, attraverso un apparato biografico, un elenco delle principali esposizioni in Italia e all'estero, un'antologia degli scritti del pittore e della critica esterna, favorevole e contraria, contemporanea e successiva alle opere e ai periodi suddetti, per situarsi « dentro » e fuori la produzione artistica, in un tentativo di integrazione dialettica tra i due momenti dell'attività e del giudizio.

Non ci è consentito in questa sede di soffermarci a lungo su questi testi, né meno di presumere un'esauriente qualora possibile valutazione del la-



4. « Marina », 1937. - Coll. W.B.

voro, che tra l'altro si avvale di un lucido saggio introduttivo di Alfonso Gatto. Quello che ci preme dire è che un'opera di questo genere non si propone di definire storicamente una personalità artistica come Carrà, così legata e così sfuggente al tempo stesso, una particolare situazione della pittura italiana ed europea. Si propone piuttosto di consentire uno sguardo panoramico e completo su un pittore disponendo di tutti o quasi gli elementi atti a facilitare la sua comprensione.

Cesare Chirici

M. Carrà: Carrà - Testa Figure pittorica. Vol. III, Edizioni dell'Aracnide, Milano 1967-68.

sopplemento è nutrito hanno un interesse non solo specifico ma anche letterario. I dialoghi a volte appaiono troppo censurati o comunque tradotti da una lingua che sarebbe stato senza dubbio più proficuo conservare interamente.

Durante questo esperimento scomparso il concetto (il pregiudizio) della "pericolosità del malato". I ricoverati vissero in assoluta libertà, senza alcuna proibizione di ser-

ta. Si assentavano a lungo dall'Ospedale e 245



5. «Cancello azzurro» 1940 - Coll. Marenda.

vi tornavano come a casa loro, aiutavano nei lavori dei campi i contadini del luogo e così riuscivano persino « guadagnare ».

Il malato intervistato oggi fa ricordo di quella stagione di libertà, non può non immaginarsi, con la tristezza delle risposte ci pone un interrogativo: doveva proprio venire la guerra perché il malato mentale non fosse più considerato come tale e fosse trattato alla stregua di ogni essere umano?

L'autenticità del dipinto a olio « Marina » cm. 60 x 60 del 1928 (1) è confermata dalla chiarezza della composizione architettonica, dal largo ritmo pittorico, dalla finezza dei toni luminosi, nelle variazioni violacee, azzurre, grigie e verdi, con passaggi sottilissimi, da tutto il risultato lirico, inconfondibile del Maestro. Gli stessi caratteri distintivi si ritrovano nella « Marina » cm. 60 x 70 del 1931 (2). In « Marina veneziana » cm. 55 x 65 del 1949 (3) si riconferma, insieme alla materia pittorica, la concretezza personale di Carlo Carrà. L'olio « Marina » cm. 60 x 60 del 1957 (4) si rivela opera autentica di Carrà per la chiarezza compositiva, per i toni luminosi con gradazioni sottili, per la libertà di tutto il linguaggio, tipico dell'ultimo decennio del Maestro.

Guido Ballo

Nella collana «Primo Piano»

Ronald Steel

PAX AMERICANA

pagine 310, 112, L. 3.500

«NELLA SUA ESSENZA IL VOLUME DI STEEL È UN TRISTE
AL SUO PAESE: NON AL PAESE OUALE È, MA OUALE DOVEREBBE ESSERE».
COSÌ IL SENATORE JIM FILMORST HA SINCERIZZATO UN LIBRO
CHE È CERTAMENTE UN'ALLODCA COLLETTIVA MA
«SENZA COMPLESSI». IL PROBLEMA, PER LO STEEL, È DI VERIFICARE
COME E PERCHÉ «L'IMPERO AMERICANO» «UN IMPERO "ACCIDENTALE"»
SECONDO L'AUTORE, ABBA AVUTO ORIGINE E SI SIA SVILUPPATO.
MA SOPRATTUTTO PERCHÉ ESSO APPAIA E ATTIVO ANCORA A
MONTI AMERICANI QUANDO A REALTÀ IL PREZZO DEL SUO MANTENIMENTO,
GRAZIA SUI REALI INTERESSI DEL PAESE.

Nella stessa collana:

Theodore Draper
ABUSO DI POTERE

pagine 370, 200, L. 7.000

SANSONI EDITORE



Novità

Lerici Editore

Langston Hughes, **Poesie**

Il mondo negro è un mondo denudato

Michele Perrera, **Il romboide**

L'ottica rabbiosa della cattiva coscienza e l'ottica vitalissima della vibrazione immaginativa

Marisa Vulpi Orlandini, **Kandinsky dall'art nouveau alla psicologia della forma**

L'opera di Kandinsky analizzata nel suo divenire storico

Filberto Menna, **Profezia di una società estetica**

L'alternativa alla società industriale proposta dall'avanguardia artistica e dal movimento dell'architettura moderna

J. L. Austin, **Senso e sensibilia**

La prima traduzione in Italia del grande filosofo inglese. Una spietata perquisizione del linguaggio comune che rimette in gioco i fondamenti della filosofia

Tra poco in libreria

Angus Fletcher, **Allegoria: teoria di un modo simbolico**

Per la prima volta — attraverso l'analisi di un materiale vastissimo — tutti i modi del comportamento allegorico vengono analizzati con estremo rigore da un grande studioso americano

Abraham Moles, **Teoria dell'informazione e percezione estetica**

Un ribaltamento dell'estetica all'interno delle più recenti e generali teorie della comunicazione umana interpersonale.

In preparazione

J. L. Moreno, **Teatro della spontaneità**

Il testo fondamentale dell'inventore dello psicodramma: una opera che è, insieme, un'apertura illuminante sul mondo teatrale.

Charles Odier, **L'angoscia e il pensiero magico**

Un saggio esemplare di questo noto allievo di Freud sulla analisi psicogenetica applicata alla follia e alla nevrosi di abbandono.

CAGLIARI

12 - 27 Marzo 1969



XXI

**Fiera Internazionale
della Sardegna**

ENIT Riduzioni ferroviarie e marittime

GALLERIA



EDIZIONI

IL MILIONE

In preparazione

CATALOGO DELL'OPERA PITTORICA
di **GIORGIO MORANDI**
a cura di **LAMBERTO VITALI**
per il quale rinnoviamo
vivamente il nostro invito
alla collaborazione a 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 richiederci 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. 128

ARCHIVIO DELL'OPERA PITTORICA
di **ENNIO MORLOTTI**
da servire alla pubblica-
zione di un futuro cata-
logo. I Musei, i Collezio-
nisti, gli Amatori in pos-
sesso di dipinti ad olio di
Ennio Morlotti, che non
avessero ricevuto le sche-
de col nostro invito a ri-
tornarcele compilate, una
per dipinto e accompa-
gnate da 3 foto in nero
cm 18x24 di ogni dipin-
to, sono vivamente pregati
di richiederci le schede
medesime. Saremo ugual-
mente grati a quanti ci
vorranno cortesemente se-
gnalare possessori e pre-
sumibili possessori di ope-
re di Morlotti.

TEL. 780.509, VIA BIELLI 2 - 20121 MILANO - VIA BIGLI 21, TEL. 780.879



OPERE UNICHE - Collana diretta da Enrico Crispolti

La personalità e la collocazione storica dei più grandi artisti contemporanei attraverso l'esame critico di una loro opera capitale.

1- MIRKO - CANCELLI DELLE FOSSE ARDEATINE

a cura di Corrado Maltese

la preparazione: GUTTUSO - La Crocifissione
CAGLI - La Battaglia di San Martino



ACCADÉMIA EDITRICE - ROMA

Esclusiva per la distribuzione;

CENTRO DI - Piazza dei Mozzi, 1/R - Firenze

Biblioteca di politica e sociologia

Intendendo presentare opere di fondamentale interesse e valore nel campo degli studi di carattere politico sociologico o anche religioso, la «Biblioteca» si prefigge altresì una attenta vigilanza, un serio controllo delle proprie manifestazioni, per non peccare di dogmatismo né di preunzione formativa, sapendosi costantemente a pari criteri di documentazione e informazione.

Il materiale a disposizione del lettore, sia esso specialista dei problemi dibattuti o studioso o soltanto «curioso», è selezionato da autori che solitamente hanno partecipato — con diretto impegno — alla vita dei periodici e dei movimenti studiati o che, diversamente, sono in grado di offrire integri il clima e la rappresentazione più genuini.

CRONACHE SOCIALI (1947-1951)

antologia in due volumi rilegati
a cura di Marcella Giletti e Leopoldo Elia

RINASCITA (1944-1962)

antologia in 3 volumi rilegati
a cura e con prefazione di Paolo Alatri

MONDO OPERAIO (1958-1965)

antologia in 2 volumi rilegati
a cura di Gaetano Arfo - prefazione di Pietro Nenni

CRITICA LIBERALE

Per una storia della sinistra liberale attraverso le riviste
antologia in un volume rilegato
a cura di Gian Piero Orsello

CIVILTÀ CATTOLICA (1854-1945)

antologia in 5 volumi rilegati
a cura e con prefazione di Gabriela De Rosa

Luciano Landi Editore s.p.a.

viale Gramsci 26 - 52027 S. Giovanni Valdarno

Edizioni dell'Ente Premi Roma

MAFAI

Premessa

di Giovanni Sangiorgi

Scritti editi e inediti di Mario Mafai

a cura di Valentino Martinelli

Antologia della critica

a cura di Jacopo Recupero

Catalogo

a cura di Livia Velani

DE LUCA EDITORE

1969

I disegni di **ANNA SALVATORE**



Con bella naturalezza e ingenuità, Anna Salvatore introduce nel mondo neorealista popolato di solito da operai e contadini ritratti quasi esclusivamente nei momenti di fatica e di tensione, la descrizione della sessualità, dell'abbandono e della contemplazione popolari.

Alberto Manca

Anna Salvatore arriva alle stupende visioni di oggi, dopo anni di prove durante le quali ha conseguito dalla realtà oggettiva, a sorprenderla, coglierla, vaghiarla, la rievocata, nel disegno e nella scelta dei valori del colore, che occorre.

Giuseppe Ungaretti

*La cartella con 6 tavole
ciascuna formata cm.
50 x 70 naturale e
firmata dall'autrice in
no stile realistico con
tecniche serigrafiche dalla*

graliser
Grafica Artistica

Via Jacopo Faveretti, 10
00127 - Roma - Tel. 423880

*La tiratura è
limitata a n. 100
cartelle.*

*Costo di ciascuna
cartella*

L. 120.000

Ai lettori di «CARTE SEGRETE» per un'occasione concessione dell'editore verrà praticato uno sconto del 30%. Inviare le richieste a «CARTE SEGRETE» Via di Ripetta 67 - 00186 ROMA.

GRUPPO TIRRENA

COMPAGNIA

TIRRENA

DI

CAPITALIZZAZIONI

E ASSICURAZIONI

SOCIETÀ PER AZIONI

CAPITALE LIRE 2.500.000.000
INTERAMENTE VERSATO

ROMA - VIALE AMERICA, 361

RAMI ESERCITATI

VITA - CAPITALIZZAZIONE - RISCHIO
INCENDIO - INFURTO - INCENDIO
FURTO - VETRI - GRANDINE - RE
SPONSABILITÀ CIVILE - INFORTUNI
VIASPORTI - FLUVE - AERONAUTICA
CASTORI

Società Italiana di Assicurazioni

SOCIETÀ PER AZIONI
CAPITALE LIRE 2.500.000.000 INTERAMENTE VERSATO

ROMA - VIALE AMERICA, 361

RAMI ESERCITATI

COMPETENZE PER LE MARITIME TERRESTRI FLUVIALI
ED AEREE - INCENDIO - FURTO - VETRI E CRISTALLI
INFORTUNI - AERONAUTICA - TRAFICO - RESPONSABILITÀ
CIVILE - GRANDINE - INCENDIO - CAUSTICHE - RISCHIO
DI SINGOLI - QUANTI AL MACCHINARIO INDUSTRIALE
RACCOMUNICAZIONI

Lloyd Internazionale

Compagnia di Assicurazioni

SOCIETÀ PER AZIONI
CAPITALE LIRE 2.500.000.000 INTERAMENTE VERSATO

ROMA - VIALE SHARPPLEAVE, 71

RAMI ESERCITATI

RESPONSABILITÀ CIVILE - INCENDIO - FURTO - IN
FURTO - GRANDINE - FURTO - TRASPORTI - INCENDIO -
CAUSTICHE - RISCHI DI FURTO - RISCHI CINEMATOGRA
FICI - CRISTALLI - QUANTI ALLE MACCHINE

Unione Commerciale di Assicurazioni

SOCIETÀ PER AZIONI
CAPITALE LIRE 2.500.000.000 INTERAMENTE VERSATO

ROMA - VIALE AMERICA, 361 - PALAZZO TIRRENA

RAMI ESERCITATI

INFORTUNI - INCENDIO - RESPONSABILITÀ CIVILE VETRO
FURTO - INCENDIO - FURTO - TRASPORTI - INCEN
DIO - RESPONSABILITÀ RELATIVE ALL'INDUSTRIA
CINEMATOGRAFICA

Agenzie operanti in tutte le città d'Italia

(5963)

THE
STAGLITE

CAIRN
S



Nella scia
di una
stanca voga

Caracci oggi ora
Bionpluri si ripro-
pone, narratore di un or-
mal lontano romanzo
del 1932, e per le più
giovani generazioni
una fadista versione di
una sì troppo nota
prossima culturale. La
prossima, proprio al-
meno nel suo (dissi-
mi) Villon, stilizzata
supermanente del
l'amore, si muove in
una serie di paesag-
gi fitti di presunte e
cascanti psicologie tra
le quali si vorrebbero
stabilire i sottoboschi
corrispondenze e che
restano invece immo-
bili nella loro stitiche-
zza. Il libro è accompa-
gnato da un'opera di
Sergio Solmi, che
dedica un volume
all'analisi del romanzo
di Caracci un'opera da
la ed infatti fadista.

Netl

i va

25

è, va

LE 1

F

glen

vibr

- ve

111

biam

1000

91. 日
5000

100

99

in a

1988

10.9

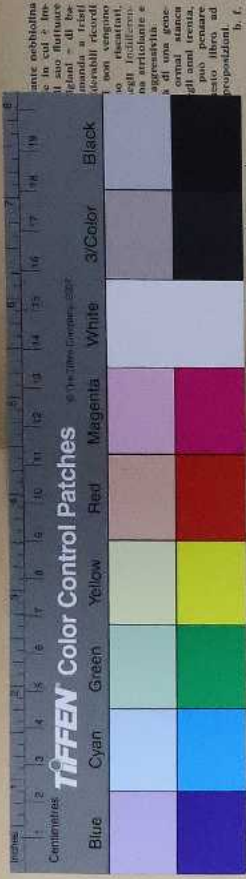
Proximamente la sorte del nostro mandato.

e offuscante nebbiolina culturale in cui è immerso il suo sfuttatore di cortigiani e di baroni, rimanda a *tristi e indesiderabili* ricordi che qui non vengono nemmeno accennati, come negli *Indifferenti*, da una stralunata e geniale aggressività. Al di là di una generica e ormai stanca voga degli anni trenta, non si può pensare con questo libro ad altre riproposizioni.

Alberto Caracci
in Italia
dagli Anziani
Diciplini, 88, L. 1988

211





ante nobilitata
e in cui è in-
il suo invec-
finita all'be-
finita al be-
storici di ri-
i non vengo-
no riscatti,
egli indifferen-
na arriante e
aggressiva.
a di una gene-
ormai stanca
gli anni trenta,
po, occorre
scusi libe-
preposizioni.
b, f.

gracchi
gracchi
'68, L. 1540

del muni parigini, romani, berlinesi a
praghi, contro le frasette col-
letizie delle letterature ideologate.
potepolitiche. Perché i linguaggi lo-
gici, ottari, convenzionati, abbonda-
bili da chiunque, in facile concezione,
onesti e quindi legittimati, roditi nel-
la lunga demagogia, retoricamente in-
terroganti-rispondenti o anatematici
pur sempre rassicuranti sul buon fun-
zionamento della ragion-di-massa (che



arocci:
1990
'66, L. 1980

nero chiuso all'infinito nella capsula

«Una di queste è stata di recente pubblicata in un volume di prosa di cui si può ancora rispondere pacatamente e con qualche efficacia a quanto sottovalutato l'influenza delle metamorfosi o delle insurrezioni verbali (poetiche, in questo senso) o della verticalità originale degli oggetti d'arte che si vorrebbero aprire orizzontalmente, su una superficie perorabile, esplorabile fino all'ultima frontiera».

dei muri parigini, romani, berlinesi e preghesi, contro le traslogologie collettive della letteratura ideologizzata, poetopolitiche. Perché i linguaggi linguistici, chiari, convenzionati, abbondanti da chiunque in facile concezione, onesti e quindi legittimi, rodano nella lunga demagogia retoricamente ininterroganti e rispondenti o anghinatti pur sempre risarciti sul buon funzionamento della **ragion-di-massa** (che