

CARTE SEGRETE

14

la risposta di
LENIN
a
un questionario
del 1922

"il violino"
di
PLATONOV

riscoperte su
**MARK
TWAIN**

SUGHİ

morawski
LAFARGUE
e l'homo
aestheticus

il dibattito di
alternative

**IL TEATRO
CAMPESINO**
americano

DE PISIS
rivisitato
TOGNELLI
CARLO VILLA

SIMBOLISTI
CECHI

APRILE GIUGNO 1970

LE DATE di

13	marzo 1970
14	giugno 1970
15	settembre 1970
16	dicembre 1970

I DATI di

	Italia	Estero
OGNI COPIA	L. 1.300	L. 2.000
ABBONAMENTO ANNUO	L. 5.000	\$ 15

Da versarsi sul c. c. postale 1-51220 intestato a:
CARTE SEGRETE - VIA DI RIPETTA, 67 - ROMA

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: Via di Ripetta, 67 - Tel. 687.269
Direttore: **Domenico Javarone** — Vice-Direttore: **Gianni Toti**
Redattore: **Renzo Paris** - Segretaria 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.

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



31^a Fiera di Messina

campionaria internazionale

2 - 16 agosto 1970

Tutti i settori merceologici

Mostre estere

Mostre particolari

Convegni e congressi

RIDUZIONI FERROVIARIE E MARITTIME



i grandi premi
internazionali

Saint

VINCENT

1970

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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

la nuova sinistra

ANDRÉ GIDE
RITORNO DALL'URSS

...i particolari errori di un paese non sufficienti a compromettere la verità di una causa internazionale... (A. Gide). L. 1.500

P. BALDELLI
**CINEMA
DELL'AMBIGUITA'**

L'analisi smitizzatrice dei maggiori registi del dopoguerra.
vol. I L. 2.000
vol. II L. 1.900

AA. VV.
**CINEMA E LOTTA DI LI-
BERAZIONE**

La funzione politica del cinema nelle aree neocoloniali negli interventi di Baldelli, Alvarez, Getino e Solanas, e dei cineasti del FNL del Vietnam del Sud.
L. 500

K. MARX, F. ENGELS

SULLA RELIGIONE L. 2.200

E. TERRAY

**IL MARXISMO E LE SOCIETA' PRI-
MITIVE** L. 1.500

GALVANO DELLA VOLPE

LA LIBERTA' COMUNISTA
L. 2.000

J. J. MARIE
STALIN (1879-1953)

Una biografia sconcertante, una originale documentazione.
L. 2.000

E. MALATESTA
SCRITTI SCELTI

La teoria e le prassi dell'anarchismo italiano in una raccolta a cura di Gino Cervito.
L. 1.800

MAURO MELLINI
**COSI' ANNULLA LA
LA SACRA ROTA**

Il libro più citato nella discussione parlamentare sul divorzio.
L. 1.500

samonà e savelli

[illegible]

ts 502/algol 77
EISUNVEG2



Dopo la « Enciclopedia dell'Antifascismo e della Resistenza » una
incandescente documentazione



Pittura, sculture e grafica di tutto il mondo
dal 1922 al 1945. Una monumentale sintesi della
lotta per salvare l'uomo e l'arte: 636 opere
di 335 artisti di 24 Paesi.

In ogni Libreria

**EDIZIONI
LA PIETRA**

Milano, Viale Feltrio Testi 73

2. fill in



53 SUPERMARKET

[illegible]

una grande
organizzazione commerciale
al servizio del consumatore.

CARTE SEGRETE

Anno IV — APRILE-GIUGNO 1970 — n. 14

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Vice Direttore GIANNI TOTI

Beniamino Carucci Editore

Carte segrete

STEFAN MORAWSKI: Paul Pablo Lafargue e l'« homo aestheticus ». La funzione dell'opera nell'età della falsificazione (Presentazione di g.t.; traduzione di Anna Scribani), 29.

JOAO DE TUDOS: Pau de arara, 70.

VLADIMIR ILIC ULIANOV LENIN: Risposte a un questionario del 1922 (Presentazione di g.t.), 72.

ANDREJ PLATONOV: Skriпка (Presentazione e traduzione di Serena Vitale), 75.

DE PISIS rivisitato (con una lettera di Bona Pleyre de Mandargues), 95.

Il volto sconosciuto di Mark Twain, 101.

MAXWELL GEISMAR: Mark Twain e i baroni ladri, 103.

MARK TWAIN: Gli Stati Uniti della Lincoln, 119.
La preghiera bellica, 131.

(Presentazione e traduzione di Giuseppe Gadda Conti con una nota filatolica di Gianfilippo Carcano).

JOAO GUIMARAES ROSA: Nécuya (Traduzione di g.t.), 157.

La canzone della guerriglia fredda (Traduzione e nota di g.t.), 136.

Carte scoperte

Teatro come provocazione (Traduzione di Carlo Baumgartner)	142
I paragoni di Handke	143
Cultura e prassi	146
Acculturatevi Chevron (am)	150
Il Sud di Artlaco	153
La quinta stagione (testo del « Teatro camposino », presentato da Renzo Paris , tradotto da Biancamaria Frabotta)	155
Realismo « riscritto »	155
La questione cocinese di Favati	160
Oh, l'ironia!	165
Le solite di Ruffini	167
Arte della Resistenza	169
Europa preteistica	172
La novra di Idrulica	175
I porci di Welmar	178
Catagorematis elusive di JOLE TOGNETTI	181
Fantocci indispensabili per un altro giorno d'aria di CARLO VILLA	193
Due amici di DOMENICO JAVARONE	199
L'altro fame dell'uomo scritto di MARIO LUNETTA	206
Una strana pittrice naïve	206
Serale « con »	212
Libridine, a cura di RENZO PARIS	215
Consiglio letterario segreto	220
Il diavolo dell'avvocato: Decentrimento e escen- trazione, di GIANNI TOTI	223
Ricerca plastica di Magnani	224
Gli « oggetti » di De Filippi	228
L'immagine « critica » di Spadari	234
Le riflettali di Margonari	238
Gli olmi di Tedeschi	243
Leonardo Sciascia precisa a Kocetov « il vizir del l'ironia »	246

Le recensioni sono a cura di Franco Cordelli, Gianni Toti, Clelia Matania, Renzo Paris, Carlo Villa, Renzo Margonari, Mario Moretti, Maurizio Calvesi, Cesare Chiarici, Walter Piacesi.

Illustrazioni

Omaggio alla grafica simbolista cecoslovacca (un saggio di
Frantisek Smejkal presentato da Enrico Crispolti), 13:

ALPHONSE MUCHA, 15

FRANTISEK KUPKA, 17

FRANTISEK BILEK, 18, 19

JOSEPH VACHAL, 21

FRANTISEK KOBLIHA, 22, 23, 28.

JAN ŽRZAVÝ, 25

JAN KOUPEK, 27

ALBERTO SUGHI, 31, 37, 41, 45, 51, 57, 63, 69

SIGFRIDO MAOAZ, 71

W. MAIER-SOLG, 83

FILIPPO DE PISIS, 95, 97

MARK TWAIN, 115

MARIO MAFAI, 180

JOLE TOGNELLI, 141, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 191

SILVIO NAVARRA, 213

GIORDANO FALZONI, 215, 218, 217, 218

LUIGI MAGNANI, 225

FERNANDO DE FILIPPI, 228, 229, 231, 232

GIANGIACOMO SPADARI, 234, 235, 236, 238

RENZO MARGONARI, 239

NANI TEDESCHI, 241, 243

Omaggio alla grafica simbolista cecoslovacca

Un saggio di *František Šmejkal*
presentato da *Enrico Crispolti*
con una parentesi su *Mucha*

Nell'ambito dell'interesse crescente per una ricognizione del patrimonio creativo del simbolismo figurativo europeo, Art Nouveau, seppure non ancora sufficientemente illuminata nei suoi diversi aspetti, la grafica boema ha un'importanza di primo piano, sia come personalità di proposizioni che come qualità di livelli raggiunti.

L'importante mostra Česká Secese Umělní 1900, tenuta fra il 1966 e il '67 nell'Alšova jibozetka Galerie a Hluboká, e nella Moravské Galerie a Brno, ha rivelato questa presenza importantissima della grafica accanto alle maggiori prove della pittura (fra Kupka e Preisler) e della scultura (Bleek, anzitutto), alla architettura (Kotěra, assiduo) e alle squisitissime arti applicate.

Il secessionismo ceco ha tre poli di dialogo culturale: Vienna, Monaco e Parigi (ai quali si può aggiungere una certa episodica presenza inglese). Ogni elemento di dialogo vi è tuttavia rifuso originariamente, secondo proprie declinazioni, che si concludono di fatto in partecipazioni primarie.

Ma appunto attraverso questa molteplicità di dialoghi si potrà intuire come una molteplicità di filoni problematici sia presente nel vivo del secessionismo ceco, e la grafica stessa ne sia testimonianza di primaria importanza.

Se Preisler dialoga con l'orizzonte böckliniano, monacense, del quale ad un certo momento Kupka stesso ricorda gli aspetti più «neri», Mucha e Preiszig sono attenti a Vienna, il primo installandosi poi da protagonista a Parigi, il secondo giungendo a dialogare appunto con il modern style

inglese. Mentre la statura di Kupka, attraverso retrospettive, come attraverso l'attenta ricostruzione nella monografia di Ludmila Vachová, del 1968, va collocandosi fra quelle dei protagonisti delle avanguardie storiche della prima metà del nostro secolo, pionieri dell'arte astratta, il ruolo stesso dell'attività di Mucha è stato finora attraversato numerose proposizioni in importanti retrospettive a Londra e a Parigi. Anche se Pretiér è ancora troppo malinconico nell'Europa occidentale. Attraverso Kupka e attraverso Preisig il simbolismo ceco getta un ponte diretto verso l'arte astratta nel primo, com'è noto, in senso « ortico », nel secondo, anche se meno tempestivamente, in epistola addirittura d'anticipazione informale.

Mucha rappresenta invece il modello più tipico dell'Art Nouveau, ne è un protagonista stilistico, nella definizione di quello che fu chiamato giustamente lo « stile Mucha ».

Tuttavia esiste, rivelato proprio dalla grafica incisionaria, simbolista ceca, un altro importante filone che dall'Art Nouveau ci porta nel vivo di proporzioni preespressioniste, saldandosi a quel secondissimo arco dell'arte immaginativa ceca (come la definirono in un'importantissima retrospettiva Frantisek Smeykal e Vera Linhartová a Hluboká in Europa nel 1964), che è un modo di libera partecipazione al Surrealismo europeo, fin entro gli anni Cinquanta. Smeykal ha appunto approfondito in più occasioni i nessi di tale seconda e dispersa continuità. Qui appreso un suo testo riassuntivo i fatti salienti dell'immaginazione simbolista ceca appunto sotto questo profilo di espansione immaginativa e di aggricatura preespressionista, che ha mode molto caratterizzati nel quadro europeo. Seguono alcune sue note particolari su Koblíha, su Vachal, e su Konapek, campioni di quell'attività incisionaria ancora malcon, se non del tutto ignota, non solo in Italia.

In contrapposizione con questo malumore in prospettive vittoriane e di standard psichico, il pensiero di Alphonse Mucha può riuscire esemplare in senso opposto, direi sociologico, anziché psichico, cioè d'immaginazione sociologica, anziché di unione d'esperazione psichica, come accade, dal lirismo silenzioso di Koblíha, alla quasi rabbiosa tensione di Vachal e di Konapek, parenti del nostro Alberto Martini.

Ma è proprio quel sociologismo, risultato da Mucha che mi sembra valga la pena, a sua volta, d'essere brevemente qui sottolineato, in quanto modo assai originale di porsi nell'ambito stesso delle più tipiche declinazioni stilistiche dell'Art Nouveau europeo (né forse ciò è stato sufficientemente avvertito nella pur ricca letteratura recente sul movimento).

Quello che fu allora chiamato lo « stile Mucha », il maestro boemo lo ha creato a Parigi (dove si era trasferito ventiseienne nel 1887), realizzando nel 1894 alcuni manifesti per il Théâtre de la Renaissance di Sarah Bernhardt. Affermatosi appunto anzitutto in cartelloni pubblicitari o di teatro, e in pannelli decorativi, si fonda sulla contrapposizione fra elementi stilizzati astratti e immagini umane, di accentuata definizione psicologica, particolarmente evidente nell'intensità dei volti, nei quali Mucha ha anzi addirittura creato una sua particolare tipologia. Nella decorazione del Padiglione della Bosnia ed Erzegovina nell'Esposizione Universale di Parigi nel 1900, Mucha piega l'accentuata definizione psico-

logica delle sue immagini ad evocare una dimensione favolosa di saghe popolari, suggerendo il senso di un rapporto misterioso con la natura.

Lo « stile Mucha » non è dunque concettuale e astratto, bensì, pur nella sua eccezionale raffinatezza, insito in toni psicologici più divulgati e medi, in toni comuni, e ne inventa con straordinaria efficacia la rappresentazione, ne definisce con forte penetrazione immaginativa appunto la tipologia.

In Klimt è il canto del cigno dell'aristocrazia e alta borghesia europea ottocentesca. In Mucha c'è invece la volontà di inserirsi nei canali, si direbbe oggi, della comunicazione di massa, di divulgare l'arte ad un pubblico più vasto, ad un livello popolare, pur nell'eccezionale maestria e raffinatezza rappresentativa, al di là delle elites tradizionali e aristocratiche. Attraverso l'insegnamento parigino, Mucha divulga il suo nuovo stile decorativo, la cui fortuna diventa universale con la pubblicazione di album di modelli dei più variati oggetti decorativi o d'uso, dalla scrittura alle suppellettili e all'utenileria domestica: *Documents décoratifs* nel 1902 e *Figures décoratives* nel 1903. Così, non soltanto il nuovo stile abbraccia ogni aspetto ed ogni episodio della vita, secondo il sogno di rinnovamento proprio a tutto l'Art Nouveau, ma vi divulga a livelli sempre più vasti, popolari, penetra sempre più nelle masse. Persino le cartoline illustrate ripropungono le tipiche immagini di Mucha, il cui « stile » è appunto l'aspetto più universalmente divulgato, più democratico dell'Art Nouveau.

Enrico Crispolti



Alphonse Mucha - Copertina per la pubblicazione
« Le Quartier Latin » (1898).

Aspetti dell'incisione simbolista ceca:

PREISSIG, KUPKA, BILEK, VACHAL
KLIMA, KOBLIHA, ZRZAVY

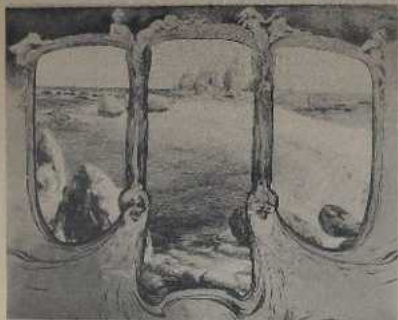
Il riesame dei valori dell'arte ceca della fine del XIX secolo e dell'inizio del XX, al quale ci si è avviati a seguito della mostra dell'*Art Nouveau* in Boemia, a Hluboka e a Brno nel 1966 e '67, ha posto in rilievo l'importanza dell'incisione simbolista ceca, che va considerata come veramente eccezionale.

Si tratta d'un campo al quale è stata dedicata, fino ad oggi, scarsa attenzione, ma che appare oggi come una delle più avanzate fra le grandi correnti dell'arte ceca del tempo. E' in effetti l'incisione simbolista ceca che, nelle opere più significative dei suoi esponenti, ha reagito più fortemente alle trasformazioni del clima spirituale degli anni Novanta, rompendo radicalmente con la tradizione del XIX secolo e riuscendo ad orientarsi nella più larga misura verso le nuove fonti d'ispirazione (immaginazione, sogno, erotismo, poesia, leggende e miti).

Ha sostituito la rappresentazione fedele del mondo esterno con la suggestione che pone l'accento sulla deformazione espressiva, sulla stilizzazione e sulla funzione autonoma del colore, utilizzando dunque mezzi attraverso i quali l'artista privava la realtà della sua immediatezza oggettiva e la dotava d'una capacità significativa nuova, che corrispondeva all'orientamento e al carattere del suo naturale psichico. Ha sostituito l'allegoria teoromantica con il simbolo, cioè con una immagine spontanea, irrazionale, affiorante dall'inconscio e agente direttamente sulla nostra sensibilità. L'incisione simbolista si costituisce al tempo stesso una sintassi nuova che riposa su una associazione alogica di realtà incoerenti e che rifiuta le leggi dei rapporti spaziali e della gravità. Ha creato così la base d'una nuova composizione immaginativa del quadro, che non sarà messa pienamente in valore che durante i successivi periodi. Al modo stesso di come dota il colore d'una autonomia funzionale, il simbolismo libera ugualmente la linea, i cui arabeschi hanno fre-

quentemente una funzione espressiva e semantica indipendente; nello stesso tempo — non come ultimo aspetto, però — il simbolismo giunge ad un rilevamento espressivo della struttura naturale della materia.

Benché l'incisione rappresentasse in Boemia, al volgere del secolo, un ambito della creazione artistica che non traversava ancora che la prima tappa della sua rinascita, i simbolisti sono riusciti molto rapidamente ad assicurargli il diritto di cittadinanza fra le altre discipline artistiche, perché se ne sono fatti un mezzo d'espressione del nuovo modo di pensare e di sentire che anticipava spesso diversi principi dell'ulteriore evoluzione. Come in tutti gli altri paesi dell'Europa centrale, il simbolismo prende piede in Boemia con un certo ritardo, soltanto verso il 1900, ed i suoi echi si fanno sentire ancora durante la prima guerra mondiale, quando comincia già ad affermarsi la seconda generazione di artisti moderni e cecchi.



František Kupka - Progetto di decorazione (1900 c.).





František Bílek - Xilografia (1912).

Fra le figure più importanti della prima generazione di artisti moderni cechi, occorre citare il nome di VOJTECH PREISSIG che, grazie ad una stilizzazione piana delle forme, ad un'utilizzazione decorativa del colore e all'impiego di formati di inusuale grandezza, ha liberato gli incisori dal loro tradizionale limite delle cartelle, predestinandoli invece ad occupare un posto ben meritato sui muri degli interni moderni. La sua opera giovanile si svolge su due piani paralleli, l'uno dei quali, di carattere decorativo, appartiene decisamente al *modern style*, mentre l'altro, permettendo all'artista di utilizzare i mezzi della stilizzazione piana e linee derivati dall'*Art Nouveau*, lo porta ad esprimere motivi simbolici caratteristici dell'epoca rianimati dal tenero spirito delle fiabe e dall'atmosfera malinconica e discreta delle meditazioni crepuscolari. Negli anni Trenta, dopo un lungo periodo intermedio nel corso del quale si consacrò quasi esclusivamente alle arti grafiche applicate, Preissig ritorna 19

ai punti di partenza che avevano segnato l'opera dei suoi anni di gioventù, per attingervi le suggestioni per un grande ciclo di quadri astratti, facendo valere, su un piano nuovo, il principio della utilizzazione delle forme nello spirito dell'*Art Nouveau* e quello del loro significato simbolico.

Il simbolismo ha segnato profondamente anche — e d'altra parte a due riprese — l'opera incisa di FRANTISEK KUPKA *. Anzitutto all'inizio del secolo — in una serie di acqueforti a colori nelle quali l'artista cercava di risolvere il problema del senso dell'esistenza umana, in una simbolica metafisica prossima a quella di Franz von Stuck. Più tardi, verso la fine del primo decennio del nostro secolo quando Kupka cominciava ad orientarsi verso l'arte astratta, in qualche tavola isolata e soprattutto nelle illustrazioni del *Prometeo* d'Eschilo, su un fondo di forme figurative appaiono già i primi abbozzi della sua tipica morfologia astratta, segnata ancora da certe influenze del *modern-style*, abbozzi che diverranno ben presto autonomi nelle sue simbolizzazioni non figurative di motivi cosmici. La sua raccolta di xilografie, *Quattro Storie di Bianco e Nero* (1926), dello stesso carattere biologico e cosmico, rappresentano una eco tardiva della sua opera non figurativa, concepita nello spirito del *modern-style* e del simbolismo.

E' tuttavia FRANTISEK BÍLEK, scultore e incisore, visionario mistico e pensatore religioso, colui nel quale occorre vedere una delle figure dominanti della prima generazione di incisori simbolisti cechi. Al volgere del secolo, l'opera incisa di Bílek, che si limitava inizialmente alla litografia e alla puntasecca, era dominata dal sentimento metafisico della colpa, dell'angoscia e dell'orrore della morte, che si riflette tanto nei soggetti delle sue incisioni che nella disperazione impotente delle sue figure curve e prostrate. A partire dal 1905, sono al contrario temi di speranza, di visioni mistiche, di desiderio di redenzione, della trascendenza e dell'integrazione dell'uomo nell'universo, che cominciano a predominare nella sua opera, espressi in figure

* Di Kupka, « Carte Segrete » ha già riprodotto tre incisioni, alle pp. 43, 49, 55 del numero 8, ottobre-dicembre 1968.

estatiche drizzate e come illuminate dall'interno, i gesti patetici delle quali sono diretti ormai verso l'alto. Parallelamente a questa trasformazione d'ordine morale, Bilek s'applica alla xilografia che gli permette di valorizzare la ricca simbolica della luce: egli concepisce in effetti la luce come essenza spirituale delle cose, che s'identifica nelle sue visioni con la categoria morale ed etica del bene e del vero. Bilek rinnova così la tecnica della xilografia — tecnica poco frequentata nel XIX secolo — rifacendosi ai suoi inizi medioevali, quando la luce e il fuoco appartenevano al numero dei suoi principali elementi costitutivi, come prova per esempio l'Apocalisse di Dürer con la quale l'incisione



Joseph Vachal - Frammenti di illustrazioni dell'opera di Brezina (1915-1916) - Xilografia.



František Kobliha - Litografie.



di Bilek ha molti punti in comune. Ora, malgrado questi profondi legami, lo stile delle sue xilografie non è affatto tradizionale, ponendo al contrario in valore tutta una serie di nuovi elementi espressivi, come per esempio la combinazione, efficacissima, dell'incisione positiva e dell'incisione negativa, la divisione anaturalista della superficie della tavola in più campi rettangolari, la messa in valore della struttura di nervature della tavola stessa, come elemento espressivo, l'unione dell'immagine e della scrittura e la rianimazione dinamica e ritmica del piano per mezzo d'una serie di linee di forza particolarmente ricche di movimento.

L'opera degli incisori appartenenti alla seconda generazione di artisti cèchi moderni testimonia d'una eccezionale vitalità del simbolismo in seno all'arte ceca. Si tratta di incisori che facevano parte del gruppo *Sursum* le cui fortune si collocano verso la metà del primo decennio del secolo, coincidendo cronologicamente più o meno con quello degli artisti del gruppo cubista. Malgrado questa partenza tarda, la loro opera non appare affatto anacronistica perché ha saputo rifarsi a tutta una gamma di suggestioni dell'arte contemporanea, e anticipare al tempo stesso alcuni principi di tendenze successive.

Questo sincretismo, arricchito da un'invenzione originale e bizzarra, caratterizza anzitutto l'opera di JOSEF VACHAL, incisore e pittore, e che era anche scrittore, come Alfred Kubin, al quale s'apparentava per la sua visione del mondo, grottesca e personalissima. La sua esperienza vitale le cui radici affondano nel mondo degli spettri notturni e delle allucinazioni della sua infanzia solitaria per essere potenziati poi ben presto dalla sua partecipazione attiva a sedute spiritiche e da uno studio appassionato delle scienze occulte e della letteratura mistica — esperienza curiosa che tocca i misteri dell'aldilà — ha stimolato al massimo la sua immaginazione « nera », popolata di démoni, di succubi, d'omuncoli e di strani esseri ibridi. Il suo diabolismo e la sua ossessione dell'orrore erano tuttavia compensati in larga misura dal suo senso dello *humour* e dell'ironia come dalla sua tendenza allo scetticismo che gli permetteva di tenersi un po' distaccato da questo mondo fantastico e che impri-



Jan Zrzavy - Meditazione - Litografia.

meva al tempo stesso ai suoi démoni uno strano carattere grottesco. Questa interferenza continua di visioni allucinatorie e angosciate, d'un sarcasmo crudele e d'una autoironia mordente avvicinava Váchal a LADISLAV KLÍMA, poeta e filosofo individualista e originale. Attraverso la sua ispirazione onirantica, attraverso la sua esaltazione erotica, attraverso il suo umore nero e attraverso una logica immaginativa delle sue composizioni ha anticipato diversi aspetti del surrealismo, le cui radici psicologiche erano tuttavia piuttosto estranee e al quale d'altra parte, nella sua opera posteriore, mai si accosterà.

A differenza dell'opera multipolare e spesso irta di contrasti di Josef Váchal, l'opera di FRANTISEK KOBLÍHA è dotata d'una omogeneità singolare e d'una grande unità d'espressione. Le sue visioni sottili, poetiche e malinconiche interpretate in una tecnica xilografica squisita, affondano le loro radici nel clima simbolista degli anni Novanta. Le sue opere giovanili s'ispirano a temi letterari che l'artista scopriva nei versi dei poeti simbolisti, nelle fiabe, nelle leggende e nei miti che lo hanno spinto alla creazione di cicli di incisioni evocanti anzitutto l'atmosfera emotiva dei loro modelli. Il romanticismo notturno, di fantasie passeggere, di incubi, di visioni di mezzanotte, di lucori magici, di desideri esaltati, ma anche dell'orrore dell'angoscia e dello spavento, è il denominatore comune di quasi tutte le sue xilografie.

Il più importante fra i rappresentanti della seconda generazione di artisti simbolisti cèchi, JAN ZRZAVY, non si consacra all'incisione che eccezionalmente: le sue incisioni nascono in margine alla sua opera pittorica e riprendono per la maggior parte i motivi delle sue tele. Dopo qualche prova nell'ambito della linoleografia e della xilografia, segnate da un forte accento esotico e arcaico, Zrzavy ha scoperto la tecnica della litografia che si prestava meglio alla traduzione delle sue visioni interiori e corrispondeva mirabilmente al carattere spirituale della sua arte. Fra le litografie facenti parte d'un ciclo pubblicato all'inizio della prima guerra mondiale, le più notevoli sono probabilmente quelle che personificano in modi simbolici e con dolore emozionante i diversi

stati psichici dell'uomo. In questi suoi sondaggi introspettivi al fondo dello spirito umano, in queste teste fantomatiche dagli occhi chiusi, immersi nelle loro mute Sofferenze e Dolori o nelle loro profonde Meditazioni, in queste apparizioni di *mediums* e di fantasmi, nati dal profondo della sua



Jan Konepek - Acquatorte

immaginazione, Zrzavy ha inaugurato una via che conduce direttamente alle visioni allucinatorie del surrealismo.

Non è per caso dunque che il posto che Zrzavy occupa nell'arte ceca è stato spesso paragonato a quello che Giorgio De Chirico occupa nell'arte europea.

Le nuove ricerche provano dunque in modo convincente che il simbolismo non è, come si pensava, una isola esoterica, curiosa e chiusa in se medesima, sfuggente allo schema immutabile dell'evoluzione dell'arte moderna, bensì che ha instaurato in Boemia problemi la cui soluzione doveva determinare più tardi il carattere di una delle più importanti correnti dell'arte ceca. Penso in questo senso non soltanto al surrealismo e all'arte non-figurativa, ma anche a numerose manifestazioni artistiche orientate verso il fantastico che, per più ragioni, si rifanno ai primi avvii del simbolismo ceco.

Frantisek Smojkal

F. KOBLIHA
TRISTAN
CYKLUS PŮVODNÍCH DŘEVORYTŮ



VYDALA MAREK SEJDIŠKA
VYTERAL EMANUEL ŠTŮHL
V PRAZE MDCCCXIII

F. KOBLIHA
ŽENA
CYKLUS PŮVODNÍCH DŘEVORYTŮ
TEXT RICHARDA SLADKÉHO



V PRAZE MCMVI

PAUL
PABLO LAFARGUE

E L'HOMO AESTHETICUS

in un saggio di

Stefan Morawski

La funzione
dell'opera

NELL'ETA' DELLA
FALSIFICAZIONE

L'utopista di Santiago

Paul-Pablo Lafargue, «criollo» di Santiago di Cuba, di sangue caribe, ebreo e mulatto, conosce oggi una nuova udienza, e gli editori di sinistra lo ripubblicano e i giovani operai e studenti lo rileggono e lo ripensano come il più radicale scrittore dell'alienazione operaia e dell'alienazione artistica. Ripensare Lafargue — nel momento che stiamo e in cui, come suggeriva Marx da tentare nei periodi critici, è necessario fare tabula rasa ideologica «rivedere» tutto, con lo stesso «dubbio e scarto assoluto» di Charles Fourier — può essere una nuova base di ripartenza. «I produttori della mano come quelli dell'intelligenza non hanno che una sola preoccupazione: vendere, vendere il loro lavoro manuale, vendere il lavoro intellettuale, vendere il pensiero, questa cosa sacra», scriveva Lafargue rispondendo a una lettera di Jaurès del 10 gennaio 1895, e nessuno forse ancora, con la stessa ferocia intellettuale del suo saggio sulla «Leggenda di Victor Hugo» («Le commerçant en gon, spéculateur, lanceur de prospectus rouillants et pipeux de gogos...») ha combattuto la battaglia contro l'alienazione del pensiero creativo e «l'età della falsificazione», la nostra. Oggi che gli stessi Hugo e Zola vengono ripensati dalla critica, e complete edizioni delle loro opere consentono una nuova indagine su quella letteratura, mentre si «rivedono» i primi tentativi di una linea estetica marxista per ridurre i necessari rapporti tra conoscenza, ideologia e coscienza utopistica (e Charles Fourier torna con gli altri utopisti a interessarci come indicatore di futuri), Pablo = Paul Lafargue può tornare ad occupare il suo posto nella galleria dei pensatori marxisti più audaci, accanto a Marx, Engels, Lenin, Trotsky, Luxemburg, Liebknecht,梅林, Plekhanov, Mao Tse-tung. Per questo pubblichiamo il saggio panoramico di Morziutski. Come un contributo a una rilettura, a un ripensamento. Non solo di Lafargue, naturalmente.

g. t.

1. - Notizie per chi malconosce Pablo-Paul.

Pablo Lafargue (1842-1911) nacque a Santiago de Cuba da famiglia benestante la cui origine era soprattutto francese, ma con ascendenti di sangue negro, ebreo e caraibico. Quando aveva soltanto nove anni, la sua famiglia si trasferì a Parigi dove, dopo aver compiuto i suoi studi presso i licei di Bordeaux e di Tolosa, si iscrisse alla Facoltà di medicina dell'Università. A Parigi prese parte a numerose rivolte studentesche di tipo proudhoniano, che in quell'epoca agitavano le università francesi e, insieme ad altri due compa-



Alberto Sughi - Composizione.

gni, organizzò il primo congresso internazionale studentesco, che si svolse a Liegi. A causa della sua attività l'Università decise di espellerlo dal suo seno. Nel 1866 Lafargue venne nominato membro della Prima Internazionale e designato quale segretario per la Spagna. « All'inizio il giovane si unì a me — scriverà poi Marx a Engels —, ma non doveva passare molto tempo prima che trovasse la figlia più attraente del padre ». Nell'agosto del 1866, Lafargue e Laura Marx si fidanzarono ufficialmente e due anni più tardi si sarebbero sposati, poco prima che Pablo si laureasse in medicina.

Laura chiamava Lafargue il suo « criollo »¹ e Marx lo considerava vivace e intelligente, sebbene un po' indulgente verso sé stesso e inesperto. I novelli sposi si trasferirono poi a Parigi dove, da quando che si sa, Lafargue si occupò più di politica che di medicina. Al fallimento della Comune, la sua attività di agitatore e di organizzatore svolta a Parigi e a Bordeaux negli anni '70-'71, l'obbligò a fuggire in Spagna, dove per qualche tempo continuò a lavorare per l'Internazionale. Verranno poi quasi dieci anni di esilio a Londra.

Nei primi anni di matrimonio Laura Marx aveva messo al mondo tre figli, ma uno dopo l'altro erano morti. A partire da quel momento, Lafargue rinunciò alla sua vocazione per la medicina dichiarando (per ragioni non molto chiare) che insistere su quella strada da parte sua sarebbe stata pura ciarlataneria. Allora aprì uno studio fotografico nella stessa Londra.

Ma nonostante « lavorasse come un negro », come diceva lo stesso Marx, e con la collaborazione di Laura che lo aiutava in tutto ciò che poteva, la concorrenza di studi fotografici più noti fece fallire l'impresa. All'annuncio di una amnistia a favore dei comunardi i Lafargue tornarono definitivamente a Parigi. Lafargue fu uno dei fondatori del Partito Operaio, che nacque nel 1879-80, e per alcuni anni egli e Jules Guesde ne saranno le figure di maggior rilievo. Per un certo periodo venne eletto deputato al parlamento. Nel 1891 si ebbe un anno di carcere a causa dei sanguinosi av-

venimenti del 1° maggio a Fourmis. L'attività di Lafargue come oratore politico, emissario e organizzatore era massacrante, ma egli riuscì egualmente a scrivere una serie di libri e di articoli in cui espose il punto di vista marxista su questioni come la storia della proprietà, la prospettiva socialista, la società primitiva, l'origine delle idee filosofiche e religiose, fino alla produzione di grano negli Stati Uniti.

La letteratura e l'arte costituivano per i due coniugi un interesse comune. Dalla loro corrispondenza con Engels si deduce che durante gli anni 1883-1888, Lafargue scrisse per lo meno un romanzo e varie opere di teatro nessuna delle quali, per quello che ne sappiamo, venne pubblicata, rappresentata o conservata. Più tardi, per alcuni anni, Lafargue cercò senza successo di pubblicare un supplemento letterario settimanale o, in mancanza di questo, di dedicarsi in maniera sistematica alla letteratura. Benché non sia riuscito a trovare i mezzi per pubblicare tale supplemento, dal 1885 al 1896 ebbe modo di scrivere e pubblicare pochi ma interessanti saggi di argomento letterario. Fino alla sua morte Engels mantenne una stretta amicizia di carattere personale e politico con i due sposi, che aiutò anche economicamente. Alla sua morte i Lafargue, che erano i suoi eredi, impiegavano la sua eredità per l'acquisto di una casa in campagna. Lafargue continuò a scrivere e a occuparsi di politica fino alla fine della sua vita; vicino ai settant'anni, praticamente in rovina, egli e Laura decisero il 26 novembre 1911 di porre fine alla loro vita per mezzo di iniezioni di morfina.

2. - Il diavolo anarco-estetico.

Lafargue fu per molto tempo influenzato dall'anarchia; scherzando su questo fatto Marx diceva che il diavolo Bakunin correva nelle sue vene. Tuttavia, il suo contributo politico al marxismo è notevole, come notevole è la sua produzione di pensatore marxista, anche se poco conosciuta.

Tra i rari studi intorno alla sua concezione generale 33

della storia, quello di Zoia M. Protasenko² è il più recente e il più ampio. Gli studiosi del pensiero di Lafargue troveranno che i suoi articoli contro gli anarchici e gli opportunisti sono assai meno validi dei suoi scritti intorno alle questioni del materialismo storico. Verso la fine degli anni '80 e all'inizio degli anni '90 scriveva sull'origine e sullo sviluppo della morale e delle idee religiose (mitologiche), e faceva una analisi dello sviluppo della lingua francese, in reazione ai cambiamenti sociali e politici del periodo della Grande Rivoluzione.

In uno studio, *Determinismo economico* (1901), che già nel titolo presentava il punto di vista di Marx sui processi della storia, Lafargue riassume i suoi precedenti studi teorici. Nei lavori riassuntivi si sottolinea che i fenomeni della coscienza sociale vengono tratti in maniera troppo diretta dalla struttura socio-economica, mentre il processo inverso viene sottovalutato e trascurata la questione della genesi delle idee.

Quanto ai saggi sui problemi di estetica si è fatto un lavoro ancora più frammentario che non sulle concezioni teoriche generali di Lafargue. Jean Freville, quando pubblicò la parte più importante dei testi di Lafargue sotto il titolo *Critiques Littéraires* (Paris, 1936), vi aggiunse una introduzione che, nonostante i suoi buoni propositi, non risulta affatto critica. In quello stesso anno, V.C. Hoffenschefer pubblicava a Mosca i *Literaturno-Kriticeskiji statii*³ di Lafargue, introdotti e commentati.

Hoffenschefer apriva la sua opera con una serie di articoli apparsi all'inizio degli anni trenta; il suo saggio *Iz istorii marksistskoj kritiki: Pol Lafargue za realism* (Mosca, 1963), risultato dell'attività di ricerca di tutta la sua vita, è l'unica monografia apparsa fino ad oggi. Hoffenschefer fa una rassegna completa degli scritti di Lafargue sulla letteratura francese, includendovi molto materiale supplementare relativo alle grandi discussioni letterarie dell'epoca che si svolgevano negli ambienti comunisti inglesi e francesi.

² La questione del materialismo storico nei lavori di Pablo Lafargue

³ Studi critici letterari.

Accenniamo qui anche allo scritto generico e superficiale di P. Trofimov, nel suo *Otsberki istorii marksistskoj estetiki** (Mosca, 1963).

Certamente la conoscenza che Lafargue possedeva dei classici della letteratura francese non era quella di un dilettante; e nel suo saggio sulla lingua, la moralità e il mito i riferimenti all'arte sono sostanziosi. Il suo saggio su Victor Hugo, scritto nel 1885 e pubblicato soltanto nel 1888 nella « Neue Zeit », fu il primo saggio di Lafargue sui problemi letterari. Come indica egli stesso nella prefazione, tuttavia, buona parte di questo saggio venne composto su « appunti stesi nel 1869 ». La ragione per cui non portò a compimento lo studio in quel momento, era che « non era necessario infastidire gli ultimi anni di un vecchio il cui ruolo storico si era già concluso ». Senza dubbio, il saggio su Hugo fu motivato da intenzioni estranee all'estetica (Lafargue stesso dichiarava che il saggio tratta un aspetto della « vita pubblica » di Hugo). Cosicché, il vero inizio dell'attività di critico letterario di Lafargue può essere individuato nel saggio su Saffo di Alphonse Daudet, che « Le Socialiste » pubblicò il 9 gennaio 1886, e che la « Neue Zeit » riprese più tardi.

L'ultimo lavoro di Lafargue tratta delle origini del romanticismo e venne pubblicato sul « Le devenir social », nel luglio del 1896.

Nel periodo che corre tra le due date troviamo, insieme alla prima edizione francese de *La leggenda di Victor Hugo* pubblicata dalla « Revue Socialiste » del 1891, i seguenti scritti:

Il darwinismo e il teatro francese, che è un secondo articolo su Daudet, pubblicato dagli Avelings sul « Time » (quotidiano londinese che essi pubblicavano in quel periodo), e dalla « Neue Zeit » nello stesso anno, lo studio su Zola pubblicato pure dallo « Neue Zeit » nel 1891.

Nel primo è da rilevare anzitutto che Lafargue concentrava la sua attenzione sulla letteratura francese del secolo

* A proposito della storia della critica marxista: Pablo Lafargue e la lotta del realismo.

XIX, e poi che l'organo teorico del Partito tedesco era stato il primo a pubblicare i suoi scritti. L'interesse della Germania per la vita artistica francese e in particolare per il naturalismo, era piuttosto rilevante.

Appare chiaro che, a causa delle innumerevoli lotte intestine fra i socialisti francesi e la posizione marginale che come *homme de lettres* doveva occupare, Lafargue per le sue pubblicazioni trovò più facile accesso all'estero. In una lettera a Engels del 1886, Lafargue lamentava di aver dovuto cercare spazio per i suoi scritti nelle pagine del quotidiano borghese « Nouvelle Revue ». D'altra parte la « Neue Zeit » era il più importante quotidiano socialista d'Europa. E' un fatto che Lafargue dedicò solo una parte trascurabile del suo tempo ai saggi di carattere letterario, anche negli anni 1886-96. Non ebbe mai interesse di arrivare ad un insieme di conclusioni teoriche coerenti: in questo va differenziato da Mehring e soprattutto da Plekhanov, tenendo conto che la sua produzione estetica precede quella di Mehring e di Plekhanov. Lafargue si interessò soprattutto al naturalismo nella sua fase iniziale (Zola) e, come poi doveva sottolineare Mehring nella sua continua trattazione del problema, il naturalismo sarebbe stato una questione chiave per l'estetica marxista nella sua fase iniziale. La stessa educazione di Lafargue fu influenzata considerevolmente dal darwinismo e dal positivismo. Più tardi doveva trovare una posizione rispetto al darwinismo, che coincidesse con la concezione scientifica di Marx. Nel secondo saggio su Daudet quello dedicato all'opera *La lotta per la vita*, si sente subito la stima che Lafargue aveva per il grande scienziato naturalista, per Darwin, e il suo disprezzo per i posteriori pasticci spenceriani, fatti proprio dalle « menti ristrette e ignoranti dei romanzieri e dei giornalisti francesi del momento ».

Senza dubbio, Lafargue conosceva molto bene l'estetica di Taine e, benché non abbia affrontato esplicitamente le questioni poste da quest'ultimo, si può leggere tra le righe la completa confutazione di alcune di tali questioni, quali quella del rapporto tra valori morali e valori estetici.



Alberto Sughi - Studio

3. - Il romanzo come forma letteraria borghese.

Come si può facilmente giudicare dallo studio su Hugo, Lafargue si preoccupa anzitutto di gettare luce sul carattere e sulla personalità dell'artista e poi sulle implicazioni sociali della sua opera. Anche Mehring utilizzerà l'analisi sociale e biografica, ma lo farà in modo subordinato, nel suo studio sulle implicazioni sociali dell'opera d'arte.

Scrivendo su Hugo, Lafargue fa un uso continuo della biografia. Ne vien fuori un orribile ritratto del carattere di Hugo, tracciato sulla base di certe attività e dichiarazioni pubbliche del poeta, lasciando in secondo piano la sua produzione letteraria nel suo complesso. Il pretesto immediato che aveva spinto Lafargue a completare il suo iconoclastico articolo, fu il solenne funerale civile e la destinazione al Pantheon fatti al poeta, in cui si trovarono riuniti sullo stesso piano liberali e reazionari in un vero e proprio festival della pomposità, dell'ipocrisia e del cieco entusiasmo. E' così che Lafargue vide quello evento in una lettera a Engels datata il primo giugno 1885, scritta mentre si trovava nella prigione di Sainte-Palacie. Il suo odio verso l'ipocrisia e la demagogia si scatenava sui giornalisti e letterati che cercavano di cattivarsi consensi, definendo l'autore di *Hernani* il « grande e provvidenziale poeta del nostro tempo ». I tirapiedi della cultura, i bottegai e gli agenti di borsa si cullavano in una fraternità borghese e filisteica, nel tentativo di far proprio, ciascuno di loro, il defunto poeta incensato.

Questa atmosfera spiega la veemenza di Lafargue, ma non giustifica del tutto il suo ritratto. L'immagine di Hugo come fornitore di talento al miglior offerente e come uomo che nell'esilio sognava solo di trasformarsi in un « secondo Napoleone », dette luogo ad una scandalosa polemica, soprattutto quando in tutto questo c'era una parte di verità. La quale però non aveva un serio fondamento, neppure alla luce della biografia del poeta.

Elevato all'Accademia di Francia nel 1841, Hugo ave-

va abbandonato la letteratura per la politica ed era stato esiliato nel 1852 per la sua opposizione a Napoleone III. Un esilio, il suo, durato diciotto anni, che Hugo passò tra Bruxelles, le isole Jersey e Guernsey. Al suo ritorno era ormai considerato come il patriarca delle lettere francesi.

Questa vita straordinaria racchiude più di una contraddizione e nello stesso tempo possiede una coerenza maggiore di quanto Lafargue non voglia ammettere. *I Miserabili* non è stato scritto solo per onorare Jean Valjean nel momento del suo trionfo materiale, né con il proposito di elogiare Javert, la spia.

Lafargue cita eleganti e raffinati versi di Hugo soltanto per qualificarli come « ornamento per diatribe borghesi liberali ».

È questo non è giusto; il poeta è stato assai di più che un « venditore d'immagini », ma il critico aveva indagato nella vita e nelle opere dello scrittore con l'unico scopo di trovare delle prove che ponessero in risalto il suo tipo sociale: l'artista borghese del XIX secolo. Tale impostazione riappare nel saggio su *Saffo*, un romanzo di Daudet composto nel 1884, che racconta la storia di una *cocotte* la quale, nell'idealizzata rappresentazione di Daudet, non esigeva niente dal suo amante, uomo di elevata posizione sociale.

Lafargue sostenne che *il romanzo era la forma letteraria prediletta dalla borghesia, ma che certi romanzi erano più borghesi degli altri*; di qui il fatto che una « sociologia del successo letterario » doveva per forza rivelare la relazione tra i *best-sellers* e i loro temi: in questo caso il tema era dato dal principio etico vigente, secondo il quale si « pagava il meno possibile per tutti i servizi ricevuti ». A questo punto, Lafargue punta tutto sul carattere di classe dell'artista e sposta il proprio interesse sulla *funzione sociale dell'opera*. Ma quest'operazione gli riesce solo in parte, benché i caratteri della personalità di Daudet, il suo conformismo e la sua successiva cecità di fronte al sordo egoismo mercantile della borghesia, tutti caratteri vitali nei suoi romanzi, restino decisivi.

4 - La funzione sociale dell'opera.

L'ideologia del fatto artistico, nella misura in cui è individuabile, è esaminata in maniera più adeguata nel saggio su *La lotta per la vita* di Daudet. Tuttavia, l'intento che più preoccupava Lafargue era quello di presentare il suo autore come un altro esponente dell'irrellezzualità borghese, i cui membri si rifanno di continuo alle pagine di Darwin per ripulirsi delle colpe della « concorrenza economica », mistificando così i delitti del capitalismo.

Il saggio su Chateaubriand (*Le origini del romanticismo*), nel quale sono esaminati soprattutto i testi, si conclude anch'esso con la presentazione dell'autore come un perfetto compendio della sua epoca. All'inizio, René viene trattato come un'autobiografia. Le caratteristiche di tutti gli eroi di Chateaubriand — emozionalismo e retorica, gusto per i paesaggi misteriosi ed esotici, fatalismo, ecc. — sono ritenute proprie anche dell'autore. (Per quanto questo tipo di analisi dia risultati di dubbio e limitato valore, non si può negare, tuttavia, il successo ottenuto da Lafargue nel cogliere e individuare molti caratteri essenziali della vita e dell'ideologia del periodo esaminato). L'analisi sociologica della vita di un artista porta sempre a certe scoperte di carattere non estetico; ma, come abbiamo visto, serve anche lo studio di importanti problemi estetici, come la funzione della creazione artistica e il contenuto di classe di un artista e della sua epoca, espressi nell'opera letteraria. Anche se Lafargue ha preso in esame il problema della funzione delle opere d'arte lo ha fatto, soltanto sotto l'angolo visuale della ricezione, da parte di un pubblico dalla mentalità adeguatamente ricettiva di cui l'autore aveva una buona conoscenza. Tale interesse lo porta a sottolineare l'importanza della letteratura minore, e a volte molto popolare, di un determinato periodo.

Questa è la causa per la quale Chateaubriand, nel saggio
40 di Lafargue, viene presentato con chiari intenti svalutativi



Alberto Sughi - Nudo.

come un tipico intellettuale borghese del primo decennio del secolo XIX, mentre l'entusiasmo per la letteratura popolare, riappare ne *Le canzoni e le cerimonie popolari nel matrimonio* (1886). In questo saggio, le *coplas* e i *cantares* popolari vengono indicati come « l'espressione fedele, ingenua e spontanea dell'anima del popolo ».

La mancanza d'interesse da parte di Lafargue per i criteri normativi dell'arte e la simpatia per la letteratura di massa dipendevano da ragioni strettamente sociologiche. Tuttavia, tutto questo consentiva di giungere a formulazioni interessanti sui rapporti tra arte e ideologia. Non soltanto Lafargue colse il contenuto classista dei sentimenti e della filosofia di un artista, ma anche l'ideologia espressa nell'opera, ideologia che costituisce il ponte fra l'autore e il pubblico. Vigoroso e sufficientemente sicuro in questo tipo di analisi letteraria, Lafargue dimostrò di essere altrettanto sicuro quando esaminò secondo la principale scuola della sua epoca, il naturalismo (incluso Zola), accusando i suoi esponenti di aver permesso che le loro opere venissero modellare alla stregua della borghesia, dimenticando in tal modo la loro coscienza e il loro pensiero di esseri sociali.

Nelle loro opere non è presente l'ideologia proletaria né sono riflessi i nascenti ideali del proletariato e, naturalmente, gli eventuali risultati estetici dei naturalisti erano condizionati da tali limiti ideali. Riflettendo intorno al futuro del romanzo, verso la fine del saggio su Zola, secondo Lafargue la direzione che la letteratura contemporanea deve scegliere dipenderà dalla concezione di classe con dirette implicazioni pratico-politiche. *Il romanzo, insomma, è tuttora prodotto dell'ideologia decadente della classe media.*

Il punto di vista squisitamente classista riflette, in maniera diretta e acuta, gli equivalenti ideologici che si trovano nell'espressione artistica di un'epoca: è questa la conclusione generale cui Lafargue perviene alla fine de *Le origini del romanticismo*.

data società. La genialità come in tutti gli scrittori, si esprime nel linguaggio, nei costumi, negli eroi, nei fatti e nelle idee di una determinata epoca. L'artista coniuga il passato col presente mediante i processi della sua particolare filosofia, perché tale unione è il risultato di un connubio dello sviluppo sociale e di un complesso psicologico che non può non essere determinato in termini classici.

Secondo Lafargue, un esempio può essere *Atala* di Chateaubriand, una storia d'amore che esalta il prevalere della religione sulla passione naturale, e che deve essere letto come prologo all'opera ideologica dello stesso autore intitolata *Lo spirito del cristianesimo*. Benché il romanticismo sia stato in seguito alterato nelle sue caratteristiche, non ha mai eluso un preciso punto di vista classista. Se agli inizi, in nome della libera espressione delle passioni e dei sentimenti, si presentò come rimedio al male del mondo, e come tale fu salutato alla stregua d'un evento salutare e universale, in seguito risultò quant'era illusorio questo fatto.

5. - Il genio-profeta, il capolavoro e la « commedia inumana »

Allora sorsero *l'art pour l'art* e la mania del « genio-profeta » in sostituzione dell'immagine precedente della grande passione. Dall'inizio alla fine, il romanticismo è stato borghese, anche se alcuni dei suoi artisti impegnati a combattere l'aristocrazia, avevano nello stesso tempo strizzato l'occhio al liberalismo; e perfino Daudet s'identificava con questa qualifica senza bisogno d'altri commenti. Il caso Zola era più complesso. Era impossibile descrivere i suoi romanzi con precisione solo mediante un'analisi ideologica. Certamente evidenti erano gli elementi borghesi. In luogo della classe lavoratrice vi sono rappresentati ubriacconi e criminali; la precisione dei particolari soffocava il giudizio di insieme, la sintesi: il ruolo del *deus ex machina* era travestito da dogmi fisiologici e patologici; Busch, il cosiddetto marx- 43

sta di *L'argent*, parlava in termini proudhoniani, ecc. Nonostante questo, Lafargue trovò che i romanzi riflettevano un aspetto della verità storica ed è per questo che si avvicinò a Zola col proposito, così raro in altri saggi, di esaminarne gli aspetti conoscitivi. Scopri che Zola continuava la linea di Balzac, perché affrontava i nuovi fenomeni sociali del proprio tempo.

Trovò certamente, che la *comédie humaine* si era fatta più « inumana » che non nella prima metà del secolo. Le imprese colossali e i grandi magazzini trasformavano l'uomo in una marionetta mossa da forze che sfuggivano alle sue possibilità di comprensione.

L'argent fu dunque un successo, perché scoprì nella Borsa un mostro insaziabile, che spogliava sia i grandi capitani della finanza che la tenera folla degli azionisti, di qualsiasi vestigio di umanità. Sui gradini di questo diabolico tempio, in maniera evidente Zola riservava un posto alla prostituita tribù dei giornalisti: egli ben conosceva quell'ambiente. E' da tener presente che anche in altri casi Lafargue colse il valore conoscitivo di testi letterari. Si veda, ad esempio, l'analisi della sensibilità e del comportamento romantico nelle opere di Chateaubriand.

In *Il darwinismo e il teatro francese*, sottoponeva a indagine la morale nazionale e il clima sociale (il famoso caso Barre-Lebiez) e la loro influenza nell'opera. Infine, in un saggio sul culto popolare del matrimonio, sostenne che il valore conoscitivo del folklore costituisce un mezzo per ricostruire i costumi sociali perduti. Tuttavia, in questi casi, Lafargue non si interessava al valore conosciuto proprio di prodotti artistici ben definiti, dato che considerava impliciti questi ultimi nell'aspetto e nella funzione eminentemente ideologica dell'opera letteraria.

Ma le opere di Zola spinsero Lafargue a esaminare ampiamente i rapporti esistenti tra conoscenza e ideologia e questo costituisce il miglior esempio della sua critica letteraria. Il suo obiettivo è ancora incerto e vi predomina ancora l'accusa e il rimprovero; l'argomentare procede in modo
44 incerto: Zola possiede un gran talento ma è noioso; s'ap-



SUGHI

poggia quasi interamente su mezzi secondari ma, tuttavia, « sa essere naturale » e molti dei suoi personaggi sono meravigliosamente reali; benchè abbia aperto nuovi orizzonti ai fenomeni sociali, Zola non riesce ad essere originale; etc. La varietà delle opinioni di Lafargue, potrebbe ridursi alla sola affermazione, secondo cui Emile Zola è un maestro della « documentazione descritta », che non ha saputo, impiegare altre risorse oltre a quelle che gli offriva il realismo letterario? Questo è, in sostanza la tesi di Lafargue. Ma una successiva riflessione porta Lafargue a dare una risposta errata. E ve lo spinsero non solo gli interrogativi relativi al metodo conoscitivo di Zola, ma anche le sue concezioni sociali e politiche. Nella conclusione del saggio, si legge che secondo Lafargue Zola aveva l'obbligo di comprendere chiaramente il modo in cui la società doveva svilupparsi al di là dei suoi conflitti e mali attuali. Zola, conclude Lafargue, non è stato all'altezza di questo compito. Lo pseudo marxista Busch, il suo eroe positivo, evita i problemi essenziali. A questo proposito, Lafargue esige che l'artista esprimesse una concezione storica (sociologica), che fosse all'altezza dell'analisi razionale marxista.

Contemporaneamente, Lafargue impostava un parallelo Zola-Balzac dal quale risultava l'inferiorità del naturalismo di Zola. Balzac secondo Lafargue, era stato un genuino artista-filosofo; le sue descrizioni non sono altro che un mezzo per rappresentare i principi dinamici dei rapporti nella vita sociale, mentre in Zola sono fini a se stesse. E ora, Lafargue affronta, nella critica di *L'argent*, la questione della « tipicità ». L'atteggiamento negativo di Lafargue nei confronti di Zola si basava, allora, su due postulati tra i quali oscillava: la tendenziosità, esplicita e latente, della creazione artistica. Ancora una volta qui, come nelle riflessioni estetiche di Marx e di Engels, nella prima possibilità è contenuta l'espressione di un imperativo ideologico o sociopolitico nell'arte, mentre il postulato, della tendenziosità latente accetta come valido sia ciò che è espresso sia ciò che non è espresso dall'artista nella sua opera, ottenuta secondo la sua particolare visione del mondo. D'accordo con i critici pre-

cedenti, Lafargue considerava Zola uno scrittore in parte riuscito e in parte no. La visione creativa di Zola gli permetteva di rappresentare una mezza verità sulla Francia del suo tempo. Sbagliava quando presentava le lotte nella Borsa di Parigi come uno scontro fra ebrei e cattolici (Gundermann contro Saccard) ma questo era solo il risultato della sua mancanza di abilità nello spiegare e nel rappresentare la dinamica sociale in modo universalmente valido. Lafargue presentò alcuni fatti, che anteriormente erano stati scartati, in rapporto alle figure di Rothschild, Pereira e altri, che ampliavano il modello sociale intuito da Zola, ma scoprì anche un elemento conoscitivo nel romanzo zoliano che certamente allora non era ritenuto inerente, e al quale il critico stesso non diede un nome: la descrizione di una tragica e crescente alienazione. Lafargue diceva che l'eroe dell'epoca governata da Meloch era un « nano contraffatto », e che Zola ha fatto di questo aborto, un fedelissimo ritratto.

6. - Dov'è lo scrittore non-integrato?

Benché oscillante tra due o tre criteri di giudizio (la verità rispetto al lato concreto della realtà sociale, immagini come tipizzazioni di elementi concreti; l'espressione di una visione del mondo politicamente esplicita), lo studio di Lafargue su Zola è il più ricco e profondo dei suoi lavori critici. C'è di più: il saggio sottopone alla nostra riflessione altri due problemi estetici. Partendo dal posto occupato da Zola tra gli scrittori del borghese e alienato secolo XIX, Lafargue si chiese fino a che punto lo scrittore si sentisse ingrato. Zola, nonostante tutti i suoi successi, era una figura solitaria, sommerso dai libri e dalle sue vicende, che solo di tanto in tanto usciva per gettare un'occhiata sul mondo esterno, che desiderava appassionatamente il successo e non arrivava a comprendere gli elementi di progresso in moto nella società. Benché cercasse sinceramente di essere antiborghese, Zola continuò ad essere un borghese. Era incapace di presentare la classe lavoratrice in altro modo che non fosse quello di una massa di individui disgraziati, bestiali e vendicativi 47

(*L'assommoir*). Nelle sue analisi, seguendo questa linea, Lafargue a un certo punto si chiede dove è l'artista in grado di riflettere integralmente la verità autentica della propria epoca. Secondo la logica, la conoscenza della tendenza sociale in ascesa è riservata al proletariato. Fin dalla infanzia, Lafargue possedeva un'esperienza che uomini come Zola non avrebbero mai potuto acquistare. Era l'equivalente moderno di un Cervantes o di uno Smollett, che scriveva sulla nuova condizione del mondo, in modo che nessuno era in grado di fare. Tuttavia, Lafargue, al pari di Mehring, non riuscì a stabilire come la potenzialità della creatività proletaria si sarebbe potuta realizzare.

Il capitalismo aveva trasformato la plebe in una appendice delle proprie macchine, l'aveva spogliata delle sue espressioni libere e spontanee, il suo linguaggio si era fatto anemico, come un gergo buono a tutti gli usi in omaggio all'idolo dorato.

Certo, gli scrittori naturalisti avevano cercato di descrivere la barbarie della civiltà capitalistica, ma non per questo si era in possesso della chiave ideologica del tempo — e il proletariato non poteva ancora trasformarla in arte.

Infine, il saggio su Zola ci illumina sulla impostazione data dal Lafargue al problema della « forma » o stile letterario. Abbiamo visto in che senso valutava l'abilità idiomantica e la ricercatezza delle immagini in Victor Hugo, quanto ha scritto su Daudet, e le osservazioni sulla natura sociologica della creazione artistica. In molti passi, esalta l'abilità con cui la immaginazione popolava la trama con personaggi che vivevano grazie a caratteri concreti, ecc. Tuttavia, non c'è un momento nel quale Lafargue si interessi specificamente al problema della forma.

La sua attenzione è completamente concentrata sul *valore conoscitivo-ideologico* di un'opera, su un solo periodo storico.

I problemi di stile non trovano, nella sua analisi, un
48 proprio posto.

7. - Le funzioni conoscitive e ideologiche dell'arte.

E' bene ripetere che Pablo Lafargue fu il primo critico marxista del periodo della Seconda Internazionale che abbia meriti sufficienti da costituirne l'eredità. I suoi rapporti con Engels e con Marx gli furono forse meno utili di quanto ci si può aspettare. E' forse sorprendente, ma Lafargue, non diede nessuna importanza agli scritti di Marx ed Engels sui problemi dell'arte e della letteratura. In una commemorazione di Marx scritta nel 1890, Lafargue descrisse con una certa ampiezza i gusti letterari di Marx, mentre commentò soltanto uno dei suoi giudizi critici: l'opinione secondo cui Cervantes aveva descritto « una forma di nobiltà in via di estinzione le cui virtù erano messe in ridicolo nel nascente mondo borghese », mentre Balzac era non solo « lo storiografo del suo tempo », ma anche « il profetico creatore di personaggi che ai tempi di Luigi Filippo si trovavano ancora allo stato embrionale, e che dovevano svilupparsi in pieno solo dopo la morte, sotto Napoleone III^e ». Benchè nella sua commemorazione di Engels, scritta nel 1903, Lafargue affermi soltanto il fatto che egli dominava varie lingue, e non parli delle sue opinioni estetiche, attraverso la corrispondenza di Engels con Lafargue, e con altri, sappiamo che le sue idee circa alcuni problemi letterari influenzarono grandemente i critici marxisti degli anni 80 e 90. Si tenga poi presente che ciò che Lafargue pensava sull'estetica era frutto della necessità da lui fortemente sentita, di operare una chiarificazione ideologica nei circoli progressisti, e perciò non si dedicò alla critica letteraria in senso professionale, nè si pensò destinato a elaborare un originale contributo teorico. Il primo saggio su Daudet non è stato altro che il sottoprodotto della sua battaglia contro la *religione del capitale*, e ancor più ha contribuito allora alla protesta contro il tribunaletto di Decazeville che aveva schiacciato politicamente uno sciopero di minatori. I criteri di giudizio estetico in Lafargue si sono sviluppati fondamentalmente in rapporto ai compiti ideologici più urgenti. E, nello stesso tempo, l'ondata di conformismo e di decadenza sorta nel campo letterario, ha dato valore e tempestività alle sue prese di posizione. La 49

sociologia della personalità artistica, così come l'applicava Lafargue, conduceva a errori e a semplificazioni facilmente individuabili, e su cui bisogna ritornare. Ma Lafargue va studiato in rapporto con il suo periodo storico. Senza alcun dubbio egli è stato uno dei primi ad applicare l'analisi di classe alla creazione artistica. I saggi su Daudet sono riusciti in pieno, mentre nella interpretazione dell'opera di Chateaubriand e in quella de *L'argent* di Zola, è riuscito solo a chiarire alcuni aspetti.

Così Lafargue ha rivelato un vivo interesse per la funzione dell'opera d'arte e il suo lavoro è importante in questo senso oltre che per la portata conoscitiva propria della creazione artistica, e per come questa funzione conoscitiva può contraddire, a causa delle sue implicazioni, l'apparente ideologia dell'artista (sembra che Lafargue non abbia ben compreso questo aspetto del problema). Si può dunque affermare che Lafargue rispondeva ai confusi dilemmi generati dall'alienazione con uno sforzo costante teso a chiarire e a persuadere. Tutto questo ripreso e ribadito nella sua opera più nota, *Il diritto alla pigrizia* in cui l'uomo del futuro potrà espandere tutte le sue capacità in un tempo finalmente tutto liberato dalla schiavitù del lavoro, varrà a Lafargue un giorno l'accusa di utopismo e di mancanza di scientificità.

Lo stesso Engels, in una lettera dell'11 agosto 1884, sostiene con chiaro intento polemico che Marx è stato uno scienziato e non un ideologo. Il metodo scientifico, ribadisce Engels, consiste nell'elaborare concetti partendo da dati reali; gli ideali — sostiene — non sono altro che un alibi per determinare aprioristicamente le azioni. Lafargue insiste invece nella sua convinzione che la meta principale nel programma marxista è il desiderio di superare l'alienazione, di favorire la libera creatività di tutti gli uomini.

8. - Una nuova forma di romanzo?

E' utile confrontare la tematica di Lafargue con quella dei suoi contemporanei. Mehring, ad esempio, condivideva
50 l'ammirazione di Lafargue per il periodo progressista della



Alberto Sughi - Ragazza che si spoglia.

borghesia in ascesa quale si era riflesso nella letteratura. L'atteggiamento di entrambi di fronte al naturalismo era analogo; per tutti e due non era pensabile un'arte proletaria nella situazione sociale del momento. Mehring cominciava a interessarsi di estetica, quando, l'attività critica di Lafargue già volgeva alla fine. Le affinità delle loro impostazioni derivano non solo da una visione comune, ma anche dal fatto che hanno affrontato temi e argomenti comuni, tratti dalla cultura a loro contemporanea.

Mehring seguiva da vicino lo sviluppo degli scrittori del tempo e valga per tutti l'esempio di Hauptmann, criticato per le sue simpatie politiche, per il suo servilismo nei confronti della corte, e per l'ambiguità rivoluzionaria de *I tessitori*. Secondo Mehring, tuttavia, il naturalismo è scuola già esauritasi. Auspicava che il romanzo si avviasse per nuove strade, di indirizzo dichiaratamente socialdemocratico, ed è in nome di questa prospettiva che contro Mehring si scagliò la furia polemica dei naturalisti, i quali lo accusavano, falsamente, di voler trasformare il programma politico di Erfurt in un canone estetico.

Questo auspicio di una nuova forma di romanzo si annuncia, incidentalmente, nel discorso funebre di Mehring per la morte di Zola, nel 1902. In questo discorso, Zola era posto al fianco di Diderot e di Lessing, e vi si sosteneva che il loro compito comune era stato quello di abbattere la barriera verso il nuovo. Analogo fu l'atteggiamento critico di Lafargue, negli anni precedenti, nei confronti del modo con cui i marxisti francesi o inglesi suoi contemporanei affrontavano tali questioni. Sotto tale riguardo, Charles Bonnier (n. 1863) ed Edward Aveling (1851-1898) possono venir presi ad esempio. Bonnier, uomo di formazione borghese, germanista e professore a Oxford, svolse una intensa attività in seno al Partito Operaio. Aveling, anch'egli genero di Marx, e autore di opere di teatro, fu un pubblicista focoso, oltre che uno dei fondatori del Partito Laborista Indipendente. Tutti e due si dedicarono a Parigi a una attività di tipo marxista. Bonnier, nell'impostare un paragone tra *I con-*

tadini di Balzac e *La terra* di Zola, si pronuncia per l'indubbia superiorità di Balzac (« L'Ere Nouvelle », 1894, n. 6). La sua argomentazione ricalcava quella di Lafargue. Anche Aveling criticava Zola per la tecnica meramente descritta e la mancanza del senso di « proporzione », cioè per il modo negativo con cui Zola aveva presentato gli eroi proletari (« Neue Zeit », 1893 e « L'Ere Nouvelle », 1894). Nel confronto tra Zola e Thomas Hardy, in un saggio su *Tess dei D'Urbervilles*, dello stesso Hardy, lo scrittore francese veniva posto a un livello inferiore. Secondo Aveling era Hardy uno dei grandi realisti inglesi. Dal punto di vista ideologico, è evidente l'errore di Aveling, il quale contrappone Hardy, che era un fatalista, a Zola, che era un utopista. Ma l'impostazione del suo discorso è pur sempre interessante.

Dieci anni dopo, Jean Longuet (1876-1938), nipote di Marx, in un saggio che apparve in traduzione su « The Comrade » nel dicembre del 1902, parlerà del « socialista Zola » come di colui che aveva dato vita ad alcune « meravigliose » rappresentazioni della realtà economica. Longuet però aggiungeva: « Come certi socialisti utopistici a lui precedenti, Zola non sembra comprendere la necessità della lotta di classe ».

Quanto, alla possibile fioritura di un'arte proletaria, Bonnier nutriva come Lafargue ben poca fiducia, almeno per il momento, concludendo che il movimento non era ancora maturo per produrre una cultura adatta alla propria ideologia, e che il progresso della classe operaia dovrà venire valutato sulla base di opere come *I tessitori*, *Germinal* e *Casa di Bambola* di Ibsen, prodotte da scrittori borghesi di ispirazione radicale. (« Le Devenir social », 1895 n. 7). Ma il pensiero marxista, e non soltanto quello di Lafargue, attaccava anche il conformismo e l'atteggiamento decadente degli ambienti artistici allora dominanti.

Nel 1895 Aveling criticava il « dandysmo » di Oscar Wilde, mentre già dal 1885 il quotidiano « Le socialiste » aveva diretto contro Zola una « bordata » per aver fatto buon viso al cattivo gioco del ministro Goblet, che aveva proibito la messa in scena di *Germinal*. Quando il circolo di

Huyamann e dei Goncourt prese a ridicolizzare le idee socialistiche e le masse, « Le socialiste », nel 1891, lanciò contro di loro un contrattacco. Che valore ha —, si chiedeva « Le socialiste » — la ideologia da torre d'avorio dell'isolata e raffinata aristocrazia artistica? Tornando su questo tema, in occasione di un discorso in morte di Maupassant dal titolo « *La loro follia* » (1892, n. 68), l'organo del partito più che abbondare di elogi per lo scrittore (Maupassant si era tolto la vita e i socialisti avevano in grande stima la sua opera; *Bel ami* era il libro favorito di Lafargue), condannava la campagna sensazionalista della stampa borghese, e si chiedeva ancora una volta con veemenza se gli artisti dovevano scendere a patti con una società, nella quale si vedevano costretti ad optare per il servile conformismo o per la *fuga estetica*. A questo proposito, e cioè nella definizione del valore ideologico di uno scrittore, Lafargue ebbe nuovamente dei seguaci. Serva d'esempio la « *Dichiarazione* » di George Diamondy, apparsa nel primo numero de « *L'Ere Nouvelle* » (1893). Diamondy, un rumeno pieno di prudenza, era editore del quotidiano e simpatizzante del Partito.

Il ciclo dei *Rougon-Macquart* di Zola, stava giungendo alla fine e, mentre la stampa borghese discuteva sul carattere pornografico o meno dei romanzi zoliani, Diamondy decise di prendere posizione. Secondo la sua opinione, il naturalismo inaugurato da Zola aveva mostrato « l'inferno della vita attuale ». Tuttavia, non basta « descrivere » o « mostrare ». Quello che il naturalismo aveva raggiunto sul piano morale, doveva essere trasferito di peso sul terreno socio-economico. Hoffenschefer, (il cui libro serve da fonte al presente lavoro), contesta a Diamondy l'uso di un tono aspro e paternalista verso gli autori più refrattari, e a questo riguardo ha certamente ragione: il giovane editore, sfortunatamente, aveva un atteggiamento comune a tutti i critici socialisti neofiti. Tuttavia, sbaglia Hoffenschefer quando afferma che Lafargue non condivideva le premesse e le conclusioni di Diamondy. Anche « *Le socialiste* » usò argomenti uguali per opporsi alla « fede positiva » di Zola quale unico rimedio ai mali dell'umanità (1893, n. 158).

namente. Le diversità riguardavano altre questioni: una, in particolare, ha importanza e serve a chiarire il posto preciso di Lafargue.

Nel saggio su *Tess dei D'Ubervilles*, Aveling sosteneva che l'artista poteva creare opere completamente valide sulla base di una « filosofia » sviluppata in una forma personale e che, più ancora, non andasse più in là della denuncia delle radici della corruzione e dell'ingiustizia, in mezzo alla complessità della società. Aveling preferiva lo stile del « finale aperto » utilizzato da Hardy e da Ibsen, invece di quello proprio di una letteratura esplicitamente tendenziosa. Tale posizione venne difesa tuttavia fervidamente da Bonnier (*La morale bourgeoise*) in « *Devenir Social* », (1895, n. 9), il quale respingeva l'aspro attacco dei critici tedeschi a *I tessitori* di Hauptmann. Bonnier coincideva con il punto di vista dell'autore, secondo il quale il dramma doveva mostrare la realtà sociale in tutta la sua verità, senza prendere una definita posizione politica. In sostanza sosteneva, a conclusione, che scrivere didatticamente significava produrre una cattiva opera e fare una cattiva propaganda.

9. - La tendenza e la letteratura.

Forse il lato più interessante, nell'opera di Hoffen-schefer è il fatto di aver indicato il nesso esistente tra la problematica estetica dei socialisti e l'influenza esercitata da Engels. Engels ebbe rapporti stretti e frequenti con vari scrittori, di cui abbiamo parlato più sopra, e la sua stima per Balzac (rilevabile, per esempio, in una lettera del 13 dicembre 1883 indirizzata a Laura Lafargue), sembra, in special modo, aver lasciato una traccia profonda. Mano a mano che andava accentuandosi lo scontro con il naturalismo, Engels ne studiava i caratteri. Conviene ricordare, che in una sua lettera a Margaret Harkness, del 1888, egli riafferma la superiorità di Balzac su « tutti gli Zola passati, presenti e fu- 55

turi », per quello che riguardava la creazione della tipicità dello sviluppo sociale.

C'è di più: Engels scriveva a Kautsky, il 30 aprile 1891, che era « importante » che la « Neue Zeit » pubblicasse un serio articolo su Zola, e che Pablo Lafargue era « l'uomo adatto » per scriverlo. Fra gli scrittori del momento, Engels trovava Ibsen sommamente interessante (tanto che, per leggerlo nell'originale, aveva cominciato a studiare il norvegese). Scrivendo a tale proposito a Paul Ernst, il 5 giugno 1890, Engels colse l'occasione per dimostrare il marcato orientamento sociologico che la nascente scuola di critici marxisti gli sembrava stesse acquistando, e affermava che il « rinascimento letterario » della Norvegia, non eguagliato da nessun altro paese d'Europa, doveva essere posto in relazione con « il carattere e la iniziativa » della media e piccola borghesia norvegese, superiori in confronto alle stesse classi delle altre nazioni.

Tuttavia, sulla questione che suscitò le più opposte opinioni tra i marxisti dell'epoca, quella della letteratura di tendenza, non si può attribuire a Engels, in maniera certa, una precisa presa di posizione. Nella sua lettera a Minna Kautsky, mette in rilievo che buona parte della grande letteratura era tendenziosa, ma nello stesso tempo chiariva che « la tendenza deve sorgere dalla situazione storica e dall'azione stessa », e che non era necessario dedicare una « particolare attenzione » alla « posizione di partito » dello scrittore.

Di fatto, nelle condizioni esistenti, con un pubblico di lettori in gran parte borghesi, era opportuno che il romanzo fosse diretto alla distruzione delle illusioni e dell'ottimismo borghese. Nella lettera a Margaret Harkness, con l'esempio di Balzac, Engels insisteva sul fatto che « le simpatie di classe e i pregiudizi politici » di uno scrittore possono perfino essere in contrasto con la visione della realtà quale risulta dal mondo rappresentato nelle sue opere. Certo, il realismo richiede il concetto di tipicità sociale e, al presente, « la rivolta, della classe lavoratrice », per quanto « convulsa », « rientra nello ambito del realismo letterario ». Ma

56 Engels, per quanto siano importanti queste lettere, non si



Alberto Sugli Donna alla finestra.

è identificato con la posizione di Bonnier, nè si è unito all'appello lanciato dai critici letterari del nascente partito tedesco, i quali si battevano per una aperta tendenza socialdemocratica nel romanzo. È chiaro che ove ci fosse stato un aumento del numero dei lettori socialisti, il problema della tendenziosità del romanzo avrebbe dovuto venire discusso su un piano differente. Engels non ha certo previsto o valutato tutte le ambiguità cui avrebbero dato luogo le sue idee in proposito, espresse nel decennio 1885-1895. D'altra parte, il contributo di tutta una vita a una prospettiva estetica, quale troviamo negli scritti di Engels, ma soprattutto di Marx, non è stata mai presa in considerazione dalla prima generazione di critici marxisti.

Si confronti, per esempio, il giudizio di Lafargue su Hugo con la lettera di Engels del 6 febbraio 1892 a Filippo Turati, in cui Engels descrive Victor Hugo come un tipo particolare di scrittore, dotato di « splendida natura, con una visione ampia delle cose e in possesso di una personalità che conquista, anche se si combatte il partito che egli difende ». Molto prima, Marx aveva scoperto il valore dell'« amara e ingegnosa invettiva » di Hugo contro Napoleone III, benché le condizioni storico-sociali che avevano favorito l'andata al potere di questo tiranno non fossero state comprese dallo scrittore (*18 Brumaio*). Analogamente per le osservazioni di Marx su Chateaubriand, che per quanto brevi e frammentarie, hanno tono e significato diversi dall'orientamento del saggio di Lafargue sull'argomento.

Così gli errori e i limiti della critica di Lafargue escono fuori non solo alla luce del marxismo attuale ma, soprattutto, se messi a confronto con l'orientamento di Marx e di Engels. Il metodo dialettico di Lafargue è stato più discusso che utilizzato. Secondo il critico francese, dalla rivoluzione del 1789 è uscita nient'altro che la letteratura borghese decadente. Perché uno scrittore borghese potesse venir trattato da Lafargue come un progressista, doveva aver scritto prima della presa del potere da parte della borghesia. In tal modo, avevano valore e senso solo autori come Lessing, Fiel-ding e Diderot. (Una interessante discussione su Molière, alla luce di questi concetti, si può trovare nello scritto di La-

fargue. Il socialismo e gli intellettuali, in « International Socialist Review », 1900 94-5). A onor del vero, c'è da dire che Lafargue fece alcune mezze concessioni a favore di alcuni scrittori molto popolari tra il pubblico borghese del secolo XIX. Definiva Baudelaire un « incompreso, un uomo che aborrisce ogni traffico » e aggiungeva, senza entrare troppo nella materia, che era « il mistico poeta del realismo ». In modo analogo, citava con ammirazione Béranger, poeta e autore di canzoni molto popolari dopo il 1820, e che morì nell'anonimato. Laura Lafargue tradusse l'opera di Béranger in inglese, oltre a quella di Baudelaire e di Eugène Portier, amico personale quest'ultimo e autore delle parole dell'*Internazionale*. Ma Lafargue proiettava la funzione di uno scrittore nell'ambito di una predominante preoccupazione sociologica di massa, con il risultato di dar vita a uno schema semplicistico e inservibile per uno studio ampio e dettagliato dei rapporti esistenti tra la realtà di classe e la creazione artistica. Il politico Lafargue, completamente immerso nella lotta per l'egemonia rivoluzionaria, trasferì i suoi criteri politici sul terreno letterario. « Con noi o contro di noi », la parola d'ordine decisiva sul campo delle battaglie politiche, diventava in lui criterio estetico. Nel saggio su Hugo, giunse persino a perdere il necessario distacco storico. I fatti e le parole di più di mezzo secolo venivano valutati secondo le esigenze del momento. Si può dire che il principale limite, dal punto di vista critico, che favorì poi tutti i successivi errori, fu quello di fissare l'attenzione esclusivamente sulla vita e sull'attività dell'artista, senza tener conto dei dati letterari. Mehring scrisse i suoi lavori critici nello stesso periodo, ma poiché di solito mise in primo piano il problema estetico-letterario, approdò a conclusioni assai diverse nei confronti del romanticismo e del naturalismo.

Mise certo in luce il contenuto classista del movimento romantico e anzi ne indicò i residui feudali. Vide nel naturalismo alcuni atteggiamenti tipici della classe piccolo-borghese. Ma in equilibrio con l'analisi estetica e artistica. Una teorica olandese di quel tempo, Henriette Roland-Holst, propose un'altra prospettiva da cui esaminare il periodo po-

steriore al 1789. Nel suo *Il misticismo nella letteratura contemporanea* (1903), operava una distinzione tra l'esperienza borghese tedesca, in cui risaltava l'arretratezza della Germania, e quella inglese e francese, nelle quali veniva in luce la vitalità della vita democratica.

10. - L'utilità dell'arte e la negazione

Ma vediamo di chiarire meglio i motivi del nostro disaccordo con Lafargue. Perché il saggio su Hugo è sbagliato? Se accettiamo che le opinioni politiche del poeta corrispondono ai valori fondamentali espressi nella sua opera, dovremmo concludere che il progressismo contenuto nella sua poesia è stato veramente notevole, non solo dopo il 1848, ma già dai tempi del successo dell'*Hernani* (1830), quando la principale parola d'ordine della lotta liberale era lo sradicamento della tirannia feudale. A partire dal 1832, e su questo in generale concordano i biografi di Hugo, i suoi ideali si concentrarono intorno alla figura di Napoleone, alle idee fisse di libertà e di un regime non dispotico. Anche la coscienza che esistono mali non soltanto di carattere politico-istituzionale ma di natura sociale non tardò a influire, almeno in parte, su di lui, e da questa deriva la sua ammirazione per le idee di Saint-Simon e di Fourier. I drammi da lui scritti in questo periodo, e specialmente *Maria Tudor* (1833) e *Angelo* (1835), sono popolati di personaggi plebei, e sono pieni di attacchi abbastanza aperti alla tirannide. Senza dubbio egli era ancora pronto a credere nella possibilità di una monarchia benevola, e basterebbe leggere la sua migliore opera di questo periodo, *Ruy Blas* (1838). Ma la sua simpatia per il popolo (« situata a un livello molto basso, ma che punta a livelli molto alti »), era esplicita, ed esplicita era la sua fiducia nella nobiltà e nell'aristocrazia degenerate. Da questo momento in poi, si dissociò da qualsiasi movimento rivoluzionario che potesse identificarsi con il terrorismo. A questo riguardo, citiamo la seguente frase tratta da una prima stesura dei *Miserabili*: « La miseria spinge il po-

polo alla rivoluzione e la rivoluzione spinge il popolo nella miseria ».

Ma nel 1848 sostiene di essere « un socialista e un liberale ». Dopo il 1848, si può prendere a esempio *Les châtiments*: Hugo vi si presentava come il repubblicano di fronte a Napoleone il Piccolo, in nome delle masse di una nazione violata. Non solo esigeva libertà, ma chiamava il popolo perché si liberasse degli sfruttatori capitalisti. Gli stessi *Miserabili* meritano di essere letti in un modo differente da come li lesse Lafargue, perché Valjean, Gravroche e Cosette sono gli eroi rappresentativi della nazione francese, le loro sofferenze sono il simbolo dell'ansia popolare di giustizia. Di fronte alle sue senza dubbio sincere critiche a Luigi Bonaparte, in nome della morale e di ideali democratici e liberali, che importanza hanno gli intrighi di Hugo presso la Corte imperiale? La leggenda dei secoli costituirà un'esaltazione dell'istinto rivoluzionario delle nazioni. *L'uomo che ride* (1868) mise in rilievo il tema predominante di tutti i romanzi di Hugo: un eroe solitario, un uomo di origine benestante, dedicato a una missione umanitaria, che a causa di un orribile destino si vede trasformato in paria. Gwynplaine, che rappresenta i diritti inalienabili delle masse miserabili, viene sconfitto, i nobili che ascoltano il suo appello prendono il suo discorso per una farsa. In questa scena di umiliazione si trova la grandezza di Hugo. Gwynplaine, chiaramente portavoce dell'autore, nel suo impegno di imporre ai suoi nemici che l'uomo è stato imprigionato e mutilato, che le deformazioni della legge, della verità e della ragione danneggiano continuamente l'umanità, appare qui come l'apostolo dell'« arte utile all'umanità ». Innegabilmente Hugo ha capito il significato storico della Comune di Parigi, e finirà come un romantico utopista che si nutre di mere metafore, prive di sostanza, teso a proclamare la propria adesione alla lotta di tutti gli uomini per la libertà e la dignità. Ma noi, a nostra volta, non lo comprenderemo se ci basiamo su Lafargue e scartiamo tutti i valori di questo poeta, per attenerci soltanto ai suoi tentennamenti e compromessi. Il meglio della sua produzione appartiene al periodo storico proletario. Le sue posizioni politiche vanno viste come 61

espressione dell'ala sinistra della borghesia. Se in Hugo si cerca soltanto l'ideologia, allora *Les chatiments* rappresenterebbero certamente il vertice della sua poesia. Qui i detentori del potere e della ricchezza sono ritratti come animali feroci, che addentano il popolo umiliato; come odiosi tiranni che odiano il poeta, vivente nel suo rifugio alto nelle nubi. Il poeta termina dicendo: « Da dentro le nubi, erompe il tuono ». Non c'è dubbio che la vita di Hugo, in margine alle sue opere, ha molto attratto l'attenzione di tutti i critici contemporanei. Gli specialisti di Hugo (da P. Berret, negli Anni Venti, fino a J. B. Barrère con il suo *Hugo, l'uomo e l'opera*, che è del 1952) hanno sottolineato che, di fatto, il mito dello scrittore-poeta del secolo XIX è stato soprattutto una sua creazione. E qui giustamente sono stati dedicati attenti studi alla sua carriera politica ed ai suoi interessi ideali. Lafargue, a questo proposito, avanzò anche egli alcune domande utili; e la sua critica allo stile di Hugo è vigorosa ed efficace, né si può fare a meno di pensare a un acuto aforisma di Péguy sull'autore dell'*Hernani* « Il suo genio lo spinse a rovinare i suoi talenti ». Ma le frecce lanciate da Lafargue non seguivano una traiettoria coerente. Gli errori del suo metodo appaiono chiaramente se si confrontano con le conclusioni di altri due marxisti a lui contemporanei. Plekanov vide nella psicologia e nella ideologia romantiche del grande poeta francese un esempio tipico di negazione idealistica propria del pensiero borghese. La causa degli oppressi — concludeva Plekanov — era la contropartita della negazione romantica propria dell'estetismo di Théophile Gautier. Secondo Henriette Roland-Holst, Hugo espresse il radicalismo democratico nell'ambito della visione borghese del mondo: « Il poeta del fourierismo » è la sua definizione.

E' degna di nota la sostanziale ingiustizia nella valutazione di Zola, e non soltanto da parte di Lafargue. La portata dello sforzo intellettuale e della vitalità dei romanzi zoliani, quali sono dimostrate da Guy Robert nella monografia scritta nel 1952, è stata sottovalutata dai contemporanei, si tratti di difensori o di detrattori. Analizzati dal punto di vista socio-politico, i più importanti romanzi di Zola sono veri



Alberto Sughi - Ritratto

e propri attacchi alla borghesia. *Germinal* descrive apertamente la lotta di classe; *Pot-bouille* denuncia l'origine di classe della prostituzione e dell'adulterio; *Au bonheur des dames*, lo sviluppo monopolistico del commercio; *L'argent* è una sarcastica « rapsodia » del bestiale potere del denaro.

L'analisi de *L'argent* fatta da Lafargue è da tenere in considerazione sotto molti aspetti e, malgrado le sue obiezioni sul personaggio « marxista » Busch — di cui si dice che non è un marxista — la tipicità dei personaggi zoliani è raggiunta.

In altre occasioni, lo stesso Lafargue denunciò con irritazione il fatto che, in quegli anni, sotto veste marxista si erano infiltrati elementi estranei. Ma è più esatto dire che Zola introdusse di proposito alcune idee socialiste radicali in un romanzo il cui scopo era di dimostrare la natura storica del capitalismo finanziario.

All'inizio, la letteratura francese vide nei romanzi di Zola gli operai (*Assommoir*, *Germinal*) e i contadini (*La terra*), in ritratti piccoli di vita e facilmente riconoscibili. La dettagliata analisi compiuta da Lafargue de *L'argent*, ha dimostrato che questo romanzo è qualcosa di più che una semplice descrizione, benché nel giudizio conclusivo non abbia tenuto conto di questo dato. Ne *L'argent* sono generalizzati con grande sicurezza fatti, personaggi ed ambienti, in termini vicini al socialismo.

E' certo che la conoscenza del pensiero socialista da parte di Zola era povera; il primo contatto con il socialismo lo aveva compiuto attraverso uno scritto assai scarno e schematico di A. Schaffle. Più tardi leggerà *Il socialismo contemporaneo* (1881) di E. Leveley, ma anche questa opera era poco adatta ad orientare adeguatamente uno scrittore come Zola. Tuttavia, pur avendo scarsi rapporti con il marxismo allora corrente, l'immagine della realtà che Zola riusciva a dare era profonda e valida. Anche dagli scritti di Engels, se letti attentamente, si capisce che, malgrado le sue opinioni politiche, Zola è considerato il più importante scrittore realista francese del suo tempo (gli anni dall'80 al '90). Guy Robert, nella citata monografia, scrive che il giudizio di La-

fargue su Zola si basava, fino ad un certo punto, più sui clichés del momento che su dati di fatto. Così ad esempio, l'enfasi con cui Zola sottolineò la questione del temperamento e dell'originalità artistica, condizionò il suo pensiero anche negli anni successivi; è l'idea secondo la quale « la civiltà determina la propria letteratura », e l'esigenza (già del 1866) di scendere nelle profondità della vita sociale l'ebbe assai prima di conoscere le relative opere di Bernard e Lukas; uno studio degli archivi di Zola ha fatto pensare molto seriamente che, contrariamente alle notizie lasciateci da Alexis — il discepolo di Zola —, quest'ultimo non lavorava secondo un metodo scientifico, fondandosi su documenti (documenti che gli archivi non comprendevano), ma che piuttosto si basava solo su principi creativi e immaginativi. Naturalmente, il fatto che Zola si richiamasse al concetto di ereditarietà e di ambiente non è un semplice cliché; la prova sta nella sua opera, e molti dei giudizi contenuti nello studio di Lafargue continuano a servire alla critica successiva, anche se non ha colto nel segno. Dal punto di vista storico, il saggio mette in luce il momento, all'interno del movimento socialista, in cui si afferma uno scrittore che, pur svincolato dal marxismo, può fare proprio l'invito a porre la sua opera non tanto al servizio di una effimera rivolta rivoluzionaria, quanto di una ideologia e di una classe impegnate nell'ardua lotta per il trionfo dei propri ideali. D'altra parte Lafargue, severo ed impaziente, si comporta come un tipico marxista di quel tempo, che volta le spalle a qualsiasi artista che non presenti una tendenza di sinistra immediatamente individuabile.

11. - L'analisi di classe nella letteratura.

Tuttavia l'evoluzione di una visione artistica è un processo lungo e, in confronto ad altre ricerche, spesso non facilmente misurabile. La sincerità degli sforzi di Zola nella ricerca di una posizione anticapitalistica, doveva farsi più manifesta nei dieci anni che seguirono. Il saggio di Lafargue 65

non aveva preparato i lettori all'audace presa di posizione di Zola in favore di Dreyfus (*J'accuse*), né a *Il lavoro* (1901), e cioè alla esaltazione, alla Fourier, della innata solidarietà umana.

Lafargue sarebbe stato meno critico di Zola se avesse definito chiaramente i propri criteri di giudizio: quello mimetico (o informativo), quello realista (caratterizzazioni di tutto ciò che assumeva un significato negativo nella vita sociale di allora), e quello apertamente ideologico (che comporta la questione della tendenziosità). Se lo avesse scritto con tali criteri, ne sarebbe risultato un saggio più utile e non puramente ideologico. Proprio per i limiti dell'analisi, Zola rimase sempre un inspiegabile paradosso per Lafargue, un borghese in lotta con la propria classe. Una analisi più approfondita avrebbe potuto collocare Zola in una giusta prospettiva sociale e storica. Se la critica di Lafargue ha tali limiti, perché perdere tempo a rivederne gli errori? In realtà, non è una perdita di tempo. La storia di qualsiasi storia di pensiero è, in gran parte, la storia dei suoi errori e dei suoi limiti. E' la torna empirica, e nello stesso tempo il prezzo che bisogna pagare per arrivare a stabilire quali sono le questioni davvero valide. La stessa cosa succede con le scienze naturali: gli errori possono essere più istruttivi degli stessi risultati.

L'estetica marxista non è elaborata da un'Accademia di cervelli infallibili. Il posto che occupa Lafargue è meritato: egli è stato uno dei più attivi ed esemplari pensatori marxisti della sua epoca. Ma non dobbiamo soffermarci soltanto sui limiti della sua opera, anche se indicativi. Le sue critiche, finora trascurate dagli storici letterari francesi, meritano un riconoscimento. In Francia, nessuno ancora utilizzava l'analisi di classe in letteratura, quando Lafargue già vi lavorava. E così facendo si inseriva in una tradizione che precedentemente era stata esplorata da Madame de Staël, dai *doctrinaires* e da Taine, arricchendola di prospettive che in quel momento soltanto un marxista vi poteva apportare. Lo studio dei rapporti tra letteratura e società si identificava con la concezione rivoluzionaria, secondo cui non basta più
66 spiegare il mondo, ma bisogna cambiarlo.

ALBERTO SUGHI

È nato a Cesena nel 1928. È autodidatta in pittura. Le sue prime prove di un certo interesse sono del 1943-44 con evidenti riferimenti a Rosai e soprattutto a Viani. Dopo un soggiorno di un anno a Torino nel 1946, vive dal 1948 al 1951 a Roma; in questo periodo si lega di amicizia con Muccini e Vespignani. I suoi quadri sono per qualche verso una ripresa di modi ottocenteschi (da Toma a Fattori) e d'altra parte rivelano un interesse per gli aspetti e il costume della vita moderna.

Nel 1954 espone a Roma (Galleria « Il Pincio ») assieme a Corrado Cagli e Marcello Muccini. Nel 1956 tiene nella stessa Galleria la sua prima mostra personale.

La curiosità per il **Seicento** e per Toma lascia il passo a un più stimolante e congeniale interesse per due maestri moderni: Degas e Daumier; la cronaca sociale acquista poi un alito esistenziale, focalizzata com'è sugli aspetti del tedio e della malinconia nella vita della città.

I temi di questi quadri sono gli stessi che si rivedranno nelle successive mostre del 1956: prima a Milano (Galleria « Bergamini »), poi ancora a Roma (Galleria « Odyssia »): interni di cinema, di bar, anticamere, giocatori di flipper, uffici dell'anagrafe, ecc.

Alla quadriennale del 1959 partecipa con una parete che dà conto di una esasperazione del tema della malinconia; questa diviene così allarmata da sconfinare in una stupefatta angoscia. I quadri si fanno più cupi e il racconto acquista un tono gelido e aspro.

Nel 1960 la Galleria « La Nuova Pesa » di Roma apre una sua personale dove, soprattutto nelle tele degli « **Uomini nella strada** », è ormai evidente una immissione di modi espressionisti.

Dopo una mostra a Modena, espone nel 1961 alla « Bergamini » di Milano. Nella stessa Galleria tiene, a distanza di pochi mesi, una mostra con Banchieri, Ferroni e Vespignani coi quali ha in questo periodo interessi e ricerche comuni.

È questo un momento in cui si avverte la necessità di aprire un dialogo fra gli artisti impegnati sulla realtà, che rompa una situazione piena di incomprensioni e diffidenze.

Nel novembre del 1962, espone alla Galleria « La Bussola » di Torino: i suoi quadri hanno tralasciato ogni descrizione d'ambiente e i suoi « **Ritratti** » sono ormai i protagonisti solitari delle sue tele.

Nel novembre del 1963, la Galleria « La Barcaccia » di Roma fa una sua mostra personale che porterà, ai primi del 1964, a Napoli nella omonima Galleria.

Appaiono, per la prima volta, nei suoi dipinti alcune nature morte di fiori.

Lafargue dimostrò in modo particolare di saper cogliere gli elementi di alienazione nell'arte e, in tal modo, fu in grado di portare alla luce le cause sia della decadenza sia della mercificazione della letteratura. Ma c'è di più: il suo concetto di « ozio nobile » è basato soprattutto sul concetto di Marx dell'*homo aestheticus* (che ha dei punti in comune con il fourierismo). Certo, c'è una evidente contraddizione nel fatto che, da un lato Lafargue sottolinei i valori ideologici dell'arte in una maniera sistematica, mentre dall'altro non si interessa alle differenze tra « il regno della necessità » e il regno della libertà »; ossia al passaggio da un'arte fortemente combattiva (per cui egli si batteva), a valori estetici e ad attività creatrice piena quali saranno propri dell'umanità futura.

12. - Nuovi valori estetici non ideologici.

Come nel Manifesto dei comunisti, la nuova società deve nascere in seno alla vecchia; ma dove si trovavano i *nuovi valori estetici non ideologici* nella rappresentazione della vecchia società fatta da Lafargue?

Lafargue si schierò in favore di una letteratura impegnata. *La madre* di Gorki, ecco il primo esempio di tale letteratura. Possiamo soltanto cercare di indovinare ciò che Lafargue avrebbe scritto leggendo quel romanzo. Forse ne sarebbe stato deluso, come è successo a Mehring ed a Plekanov? Non c'è dubbio che il rapporto tra una letteratura militante e rivoluzionaria, ispirata alla lotta di classe, e i valori propri di un'arte pienamente liberata dalle ideologie devono essere ancora studiati, sia teoricamente sia nel concreto dell'attività artistica. Ma proprio per questo uno dei meriti, e non dei minori, di Lafargue, è di aver già affrontato questa serie di problemi.

Anche in un periodo in cui il pensiero marxista seguiva una linea positivista, egli riuscì a riallacciarsi alla corrente principale della antropologia filosofica. Pablo Lafargue, discontinuo ma stimolante critico della fine del secolo XIX,

cercò di delineare il senso dell'arte e della sua futura evoluzione, nella prospettiva del futuro dell'umanità.

Stefan Morawski

Traduzione di Anna Scriboni.

Stefan Morawski, che comincia così la sua collaborazione a « Carte Segrete », prepara in collaborazione con Leo Baxandall, una storia delle idee estetiche marxiste. È direttore dell'Istituto di Storia dell'Accademia delle Scienze di Cuba.



Alberto Sughi - Nudo con palma

Per un "libro di dizioni"
e un altro di silenzi
"piegati in compagnia"

PAU DE ARARA

di *João de Tudos*

..... Sia torturato in Brasile così chi
non saprà che cos'è "il palo del
pappagallo"

PAU DE ARARA

pau legno legna bastone birillo
bacchetta (ceralacca) **pau de chocolate**
cavalinho de pau cioè nave esilio

roda de pau legnabili legnate ruota di
aos paus estar miserabilità eccola eccovela
levar tudo a pau risolvere così
hai capito **ser pau mandado** è
cieco essere ormai bastonatore di **pauladas**

arara poi con **pau** mescolanza curiosabile
arara s.f. (zool.) **arara** pappagallo psittaco
grande do Brazil e anche s.m. (pop. e burl.)
uomo sciocco al plurale fandonie ma

in bot. varietà di amaranto poi c'è
l'araroba l'araruta l'aratinga non c'entrano

pau de arara dicevamo tacevamo per non
appendercisi anche noi allo stollo il cavo popliteo
riplegato riplagato i polsi le vene tremanti o
ser de pau para toda obra ciò è
prestati a tutto mai restituiti et ceterabili
sbarra da pappagalho trespolo grucciona va bene?

e invece no a questo no — non ci sta il babagha di origine
araboide né il papuga neppure il pappeguais e non
il papagaial-legretto non troppo da scherzarci:

uomo sì babaghà brasileiro rivoluzionario anticorpo
(e noi qui con le paragonanze —) —————

João de Todos



Sigfrido Maovaz - Nudo.

Dopo i questionari
di Marx
Engels
Mallarmé

Le risposte di LENIN

a un questionario del 1922
pubblicate una sola volta nel
1935 e rimaste inedite fino
ad oggi

- Occupazione principale, compagno Lenin?
- Letterato.

Marx, Engels, Mallarmé, Lenin... I questionari celebri con le semisegrete o sconosciute, poco editate o inedite risposte, continuano a riaffiorare al filo delle nostre pagine. Sul n. 2, le risposte di Marx e di Engels al questionario delle figlie. Sul n. 12, le risposte di Mallarmé alle stesse domande: evidenti segni di curiosità dell'epoca. Su questo numero le risposte di Lenin a un questionario diverso, naturalmente, una specie di rovescio ariato, che testimonia però in maniera eloquentissima della semplicità e dello stile di vita del rivoluzionario che nacque centanni fa

e che quest'anno si celebra in uno stranissimo modo in tutto il mondo: « uno spettro percorre l'Europa e il pianeta. lo spettro di Ulianin... », il suo manipolato controspetto, il suo rovello autocritico degli ultimi anni, la sua consapevolezza feroce dei limiti toccati, dei muri da buttar giù anche nell'edificio appena costruito — « il capitalismo di stato », cioè l'anticamera del socialismo che è rimasta anticamera, forse — l'ansia per il « dopo », l'inerzia e la burocrazia mentale. In altre parole, lo strano Lenin che non era « leninista » così come Marx non era « marxista ».

Da « Bandiera rossa » anno III, n. 33, del 15 di gennaio del 1935, queste risposte dunque, al questionario presentatogli al X Congresso del Partito bolscevico del 1922. Risposte che continuano a rispondere. Ma forse, oggi, ad altre domande silenziose. Fra queste, le interrogazioni implicite in quelle che riguardano gli « altri lavori » di Lenin: « letterato », « lavoro letterario ». La letteratura era stata l'occupazione principale prima del 1917: « il lavoro letterario », ciò di cui si era « occupato oltre al lavoro di partito, al lavoro sindacale, al lavoro nei soviet... ». Il « letterato » Vladimir Il'ic Ulianov ha ancora molto da insegnare, non solo in politica o in letteratura (politica e non), ma in « modo di stare al mondo ». Come hanno testimoniato di lui, da Maksim a Lev, epi « credeva in ciò che diceva ». Non lo trovate strano? Era ed è considerata una « qualità », « credere in ciò che si dice »... Ma no, purtroppo non è strano.

g. l.

Data di nascita? — 1870.

Stato di salute? — Sano.

Che lingue parlate, compagno Lenin? — Inglese, tedesco, francese, male. Italiano, sì, ma molto male...

Quali città della Russia conoscete bene e quando ci siete vissuto? — Conosco bene la regione del Volga, dove sono nato e ho passato la mia vita fino all'età di 17 anni.

A quali Congressi pan-russi avete partecipato? — A tutti i Congressi, ad eccezione di quello del luglio-agosto del 1917.

Siete stato all'estero? — Sì, in una serie di paesi dell'Europa occidentale, nel 1895, 1900, 1908, 1917.

Preparazione militare? — Nessuna.

Istruzione? — Nel luglio 1891 ho terminato gli studi alla facoltà di Scienze Giuridiche di Pietrogrado come « studente libero ».

Occupazione principale prima del 1917: — Letterato.

Specializzazione: — Nessuna.

Di che cosa vi siete occupato dopo il 1917, oltre al lavoro di Partito, sindacale, dei soviet?: — Oltre a quelli indicati, soltanto del lavoro letterario.

Che lavoro avete disimpegnato dal 1917 in poi?: — Presidente del Consiglio dei Commissari del Popolo, del Consiglio del Lavoro e della Difesa (STO).

Da quando siete membro del Partito Comunista Russo?: — Dal 1894.

Avete appartenuto anche ad altri partiti e a quali?: — No.

PARTECIPAZIONE AL MOVIMENTO RIVOLUZIONARIO

<i>quando?</i>	<i>dove?</i>	<i>in quale organizzazione?</i>
1892-1893	Samara	
1894-1895	San Pietroburgo	C.S. Democratici illegali e, dalla fondazione del PSDOR, come membro di questo.
1895-1897	prigione	
1898-1900	provincia dello Jenissei	
1900-1905	all'estero	
1905-1907	San Pietroburgo	
1908-1917	all'estero	

Quali rappresaglie avete subito per la vostra attività rivoluzionaria?: — Nel 1887, la detenzione. Dal 1898 al 1900, la Siberia. Nel 1900, la detenzione.

Quanto tempo avete passato in carcere?: — Qualche giorno più di quattordici mesi.

Lavori forzati o deportazione?: — Tre anni.

74 *Nell'emigrazione?: — Da nove a dieci anni.*



A vent'anni
dalla morte
di

ANDREJ
PLATONOV

SKRIPKA

Un "violino" inquietante

Andrej Platonov avrebbe oggi settantunanni. Nato a Voronez, alla vigilia del secolo, appartiene alla generazione di scrittori sovietici protagonisti di quella che la critica ufficiale sovietica definisce «la tragedia degli anni '30». Platonov evitò per miracolo la morte venne imprigionato e, proprio in prigione, nel '30, cominciò a scrivere. Erano articoli di critica letteraria, di critica d'arte. Il giornale «Krasnaja nov'» si affrettò a discreditarlo. A questo punto la biografia di Platonov diventa simile a quella di tanti suoi coetanei. «Invitato» dalla censura ufficiale, cerca di correggere la sua posizione con l'autocritica, a volte, ancora, si nasconde sotto lo pseudonimo di «Čelovek» (uomo).

Verso la fine del decennio '30-'40 (l'approssimatività di queste notizie 75

è dovuta alla assoluta difficoltà di trovare materiale biografico preciso su Platonov) suo figlio venne condannato a morte; fu poi graziato, ma tornò dal carcere ammalato di tubercolosi e non visse che fino all'inizio della guerra. La morte del figlio colpì duramente Platonov: crisi depressive, esaurimento nervoso, addirittura, sembra, tentativi di suicidio. Fino alla sua morte, nel 1951, Platonov poté pubblicare soltanto traduzioni di favole e racconti popolari georgiani. Negli archivi delle biblioteche sovietiche esiste una quantità di materiale platonoviano che non è mai stato pubblicato: novelle, romanzi, moltissimi articoli critici e quattordici drammi di cui uno su Puskin. Questo racconto — « Skripka » — inquietante metafora sull'arte e il suo misterioso rapporto con la natura, è stato tratto da una delle due uniche raccolte sovietiche di racconti e novelle platonoviane, le quali offrono peraltro una immagine incompleta e limitata dell'opera dell'autore. E ora in atto comunque, nell'Unione Sovietica, una graduale riabilitazione della sua figura e della sua opera (e in Italia è stato pubblicato ora — con eguale macroscopico ritardo, dunque — « Dzan » o « Alla ricerca di una terra felice »). Finalmente, ma non basta.

C.S.

Semën Sartorius andava a Mosca. Era un uomo basso, dal viso largo, anonimo, simile ad un paesetto di campagna. Il suo cognome paterno non era Sartorius ma Zujboroda; la madre, una contadina, un tempo l'aveva portato in grembo insieme a tiepido pane di segala rimasticato. Invece del solito bauletto con gli strumenti da carpentiere Sartorius portava in mano il fodero di un violino, dentro il quale, però, oltre a delle frittelle fredde e ad un pezzetto di carne, non c'era niente.

Se ne andava a piedi tra i campi: aveva molto tempo davanti a sé — quaranta anni di vita sempre uguale; bel tempo in tutta la regione, era giugno. Quante cose si possono pensare lungo il viaggio solitario: si può ricordare il passato: vivere l'ignoto...

A Mosca Sartorius si presentò alla segreteria del conservatorio e mostrò la sua lettera di presentazione. In essa 76 si comunicava che il compagno Semën Jakovlevic Sartorius do-

veva intraprendere gli studi presso quel conservatorio; il Slé'sovet si sarebbe assunto l'onere della retta e nello stesso tempo non avrebbe lasciato nel bisogno lo stesso Sartorius, lo avrebbe cioè mantenuto finché fosse stato necessario e gli avrebbe mandato il danaro per l'equipaggiamento e per le manifestazioni culturali. Il Sel'sovet pregava di trattare Sartorius come persona a loro cara, la quale, suonando il violino era in grado di risolvere difficili problemi di vita, che non si potevano peraltro raccontare: a raccontarli, non ci avrebbero creduto. Tuttavia il suo violino era stato rubato, non lo aveva più, era rimasto solo il fodero, ma gli era stato dato il denaro per acquistarne un altro uguale. Nel caso che il suo carattere si guastasse e che Sartorius si lasciasse influenzare dall'ambiente, si pregava di comunicarlo, di modo che il danaro pubblico non servisse alla rovina di un brava'uomo.

Al conservatorio dissero a Sartorius che era estate, che si ammettevano gli studenti solo in autunno, e che così poteva soltanto prenotare il posto.

— Capirai, si vive al minuto, come si fa ad aspettare! — rispose Sartorius.

— Beh, come vi garba — rispose l'impiegato. — Allora, vi devo scrivere il mandato o che?

— Me ne faccio poco del come vi garba — replicò scontento Sartorius. — Aspettatemi per questo autunno, allora poi si vedrà... Lasciato il conservatorio Sartorius si mise a girare per i negozi in cerca di un nuovo violino. Di ogni strumento provava il suono, palpava il materiale, ma chissà perché non gli piacevano: le note venivano fuori, ma non si trasmettevano dal legno nello spazio.

Continuando a vagare per la città, Sartorius notava dappertutto visi felici, eccitati, o enigmatici, e gli sembravano bellissimi. Pensava che l'importante, nella musica, è esprimere una vita estranea, diversa, e non soltanto la propria vita — poca cosa la propria vita! E Sartorius, tra le persone che incontrava, andava scegliendo con chi dovesse identificarsi per scoprire il segreto della musica.

L'idea di un'altra vita, della sensazione sconosciuta di un nuovo corpo su di sé non lo abbandonava mai. Fantasti- 77

cava di pensieri in un'altra testa, camminava non con la sua andatura, il suo cuore era disposto a rallegrarsi avidamente di tutto. Una graziosa ragazza, con la quale sarebbe stato possibile passare metà della vita, consigliò a Sartorius di andare al mercato di Krestov, lì a volte esponevano degli strumenti, lei stessa studiava al liceo musicale, solo non nel corso di violino.

Il mercato di Krestov era pieno di miseri mercanti e di borghesi dall'aria misteriosa che si guadagnavano la vita tra stenti continui, a rischio della disperazione. Sulla folla rumorosa stagnava un'aria sudicia: alcuni offrivano misere mercanzie, stringendole con le mani al petto, altri con sguardo avido si informavano del prezzo, andavano tastando gli oggetti, si scoraggiavano, si animavano.

Era in vendita lì un vecchio vestito stile '800, impregnato di una speciale polverina, che era stato indossato per decenni con tutte le precauzioni, e c'erano pellicce che durante la rivoluzione erano passate per tante mani, che un meridiano terrestre non sarebbe bastato a misurare il loro cammino attraverso gli uomini. In mezzo alla folla si vendevano ancora delle cose che avevano per sempre perduto la possibilità di essere utilizzate; cose come accappatoi appartenuti a qualche donna fuori dall'ordinario, decorazioni di fonti battesimali, frac di gentiluomini morti, ciondoli appesi a catene da panciotto...

In un reparto speciale vendevano ritratti originali a colori e riproduzioni artistiche. I ritratti raffiguravano piccoli borghesi da tempo defunti e coppie di fidanzati del distretto di Mosca; tutti, stando seduti di faccia, mostravano di essere contenti di sé; esprimevano tutta la soddisfazione della vita che vivevano, come chi ha ottenuto una medaglia. Dietro alle figure si intravedeva una chiesetta in mezzo alla campagna, o crescevano querce di un'estate ormai passata da tempo. C'era un quadro molto alto, appeso a due pali conficcati nel suolo. Raffigurava un contadino oppure un mercante, non povero ma poco pulito e scalzo. Stava in piedi su un terrazzino di legno molto malandato, il vento gli gonfiava la camicia, la sottile barba pidocchiosa era piena

di sporcizia e di fili di paglia; guardava con indifferenza da qualche parte, in direzione del deserto orizzonte dove un pallido sole sorgeva, oppure forse tramontava. Il contadino si era appena svegliato ed era uscito sul tetrazzino ad orinare, e poi se ne sarebbe tornato di nuovo in camera, a dormire senza sogni, per far passare al più presto una vita senza ricordi. Sartorius si fermò a lungo a contemplare questi uomini del passato.

Più in là vendevano sculture, tazzine, piatti, treppiedi, pozzi di qualche balaustra, un peso da dodici vecchi pud, una piastrella di ghisa, trovata proprio lì sul posto, tanto è vero che se ne vedeva solo un'estremità, il resto era sepolto sotto terra; tutt'intorno stavano accoccolati gli ultimi artigiani privati, magnani a riposo vendevano morsa fatte in casa, scuri di legno, martelli, un pugno di chiodi.

Ladri di poco conto si aggiravano tra la folla di mercanti e di compratori, agguantavano dalle loro mani un pezzo di indiana, vecchi stivali, panini, una caloscia e si dileguavano di corsa nella impenetrabile foresta di corpi, per guadagnarsi un mezzo rublo o al massimo un rublo per ogni oggetto rubato. Ogni tanto, nel folto del mercato risuonavano grida di disperazione, ma nessuno correva in aiuto; a contatto con le disgrazie altrui, le persone continuavano a vendere e a comprare, perché il loro stesso dolore richiedeva una consolazione improrogabile.

Un uomo, scuro in viso, se ne stava lì, in piedi, conservando un'immobilità, turbata soltanto dal vicino tramestio. Sartorius lo notò per la seconda volta e gli si avvicinò.

— Tessere del pane — disse a mezza voce l'uomo immobile.

— Quanto costano? — chiese Sartorius.

— Venticinque rubli, prima categoria. —

— Dammene una, va' — chiese Sartorius, che desiderava spendere in qualche modo i suoi soldi.

Il mercante tirò fuori con cautela da una tasca laterale una busta sulla quale c'era scritto: « Programma completo del Mexanobr ». All'interno del programma c'era la tessera. Lo stesso mercante propose a Sartorius di scegliersi insieme 79

anche un violino, ma Sartorius acquistò il violino più tardi, da un uomo che comprava vermi per la pesca in cambio del suo strumento, e che brontolava contro tutti i passanti, come contro nemici dello Stato.

Prima dell'acquisto Sartorius avrebbe voluto provare il violino, ma la folla glielo impediva continuamente, così salì sulla torretta di un vigile stradale — il vigile si scostò e fece posto al suonatore. Dall'alto della torretta Sartorius cominciò a suonare: dabbasso nessuno lo stava ad ascoltare: da tempo ormai avevano fatto l'abitudine a tutto. Ma questo violino, capitato così, per caso, suonava veramente bene. Era fatto di un materiale scuro, più pesante del legno, sembrava piuttosto rozzo, ma dava un suono più nobile, più puro di quanto non sarebbe riuscito a fare qualsiasi suonatore.

Lo stesso Sartorius seguiva il suo canto come un ascoltatore estraneo, e si meravigliava del fatto che, mentre l'aria all'interno tremava tutta al debole vibrare delle corde, la gente non vi prestava attenzione. Si consultò a questo proposito con il vigile, e quello gli spiegò:

— Che vuoi, qui trafficano gli ultimi borghesi, li hanno cacciati in questa borgata, e se ne stanno qui soli a tormentarsi.

— E perché non lavorano? — chiese Sartorius.

— Come fare a spiegarcelo! — la guardia osservò per un attimo la massa. — Alcuni, vedi, cambiano per effetto di una parola, altri, magari, per una punizione, e tipi così vivono ormai da tempo come uomini. Ma altri obbediscono solo alla morte, così che, per diventare uomini, dovrebbero vivere due volte di seguito... È un posto noioso questo, cittadino, ora vai per i fatti tuoi, mi impedisce di fare il mio lavoro.

Sartorius, tutto avvilito, lasciò per sempre il mercato di Krestov. Anche questo luogo, presto non sarebbe esistito più, come non c'era più la signorina Anna Vasil'evna Strizeva, così come era morto il mercante sporco e scalzo, che orinava dal terrazzino nello spazio deserto, avvolto da una cappa di maltempo. Da allora Sartorius rimase a Mosca. La stessa folla, ormai, riusciva ad animarlo, egli an-

dava tra la gente, sedotto, e sentiva il calore che emanava il proprio corpo.

Fino a tarda notte Sartorius non pensava alla casa e girava con il suo violino seguendo il flusso ininterrotto della folla, in mezzo alla luce, alla purezza, al calore. Sentiva che morire lì senza che nessuno se ne accorgesse, restare senza cibo e senza assistenza non era possibile, se dentro di lui non c'era cattiveria verso la gente.

Una sera Sartorius uscì sul viale in cui si trova il monumento a Puskin. Lasciò giù il fodero del violino e salì sul piedistallo della statua, sul più alto dei gradini. Da lì cominciò a suonare, immaginandosi di fronte a tutta Mosca, il suo pezzo preferito sul passero; sul passero che era volato oltre il campo di grano, un po' più lontano e lì si nutriva insieme a numerosi altri animali. Ma il violino suonava quasi da solo, il violinista non faceva che seguire attentamente la sua melodia che si andava man mano complicando — il tema musicale si allargava: lo stesso destino del passero cambiava. Non arrivò fino al cibo vicino; la forza del vento lo afferrò e lo trascinò lontano, verso il terrore, e il passero si irrigidì per la velocità del volo, ma incontrò la notte — l'oscurità gli nascose l'altezza e lo spazio, si riscaldò e si assopì e in sogno si strinse ad una piccola pallottolina e cadde giù, in un boschetto, su un morbido ramo, e si risvegliò nel silenzio, nell'alba di un giorno sconosciuto, tra uccelli in festa che lui non conosceva.

I passanti si misero ad ascoltare il suonatore, e nel suo astuccio, per terra, continuavano a cadere senza interruzione le offerte; Sartorius fu preso dalla vergogna, dei soldi non sapeva che farsene: non era mica povero!

Una giovane operaia del metrò, tutta triste, ascoltava Sartorius poco distante da lui. Aveva una divisa maschile che a mala pena rivelava il suo sesso, un viso intelligente e cordiale; lo sguardo rivelava la purezza del cuore, le macchie di olio e di fango non sciupavano il suo corpo, anzi lo abbellivano, come segni di virtù e purezza.

Mentre suonava, il musicista guardava l'operaia con indifferenza e senza alcuna attenzione, nessuna delle sue 81

grazie lo attraeva: come artista egli sentiva nel suo animo un incanto ancora più bello e virile, che trascinava la sua volontà al di là del normale piacere. Quando ormai stava finendo di suonare agli occhi di Sartorius spuntarono le lacrime — a lui stesso era piaciuta la musica e si era commosso, mentre invece molti ascoltatori sorridevano e l'operaia rideva addirittura.

Sartorius scese dal monumento e si rivolse con rabbia alla ragazza:

— Ehi tu, pubblico! Ancora non sa ragionare e se la ride dei sentimenti... Che stupida!

— Il fatto è che non siete mica voi a suonare, voi non siete in grado di suonare così — rispose la ragazza — lo conosco quel violino, anch'io ci saprei suonare.

— Non sta certo a ragazzine come te, che hanno soltanto un musetto carino, di giudicare! — sentenziò Sartorius.

— Ah, fate così, — disse con aria di mistero l'operaia; — vi sembra di essere un famoso musicista, ma non siete che un noioso stupido...

La ragazza si allontanò, andandosene per i fatti suoi, ma lui le andò dietro e la seguì fino alla sua casa, finché la ragazza non vi scomparve dentro. Allora Sartorius, fissatosi bene in mente la strada in cui viveva l'operaia del metrò, salì su un tramvai e se ne andò lontano, fuori città.

Camminava e si tormentava, si sedeva vicino ad un campo di segale, suonava nel silenzio il violino e non riusciva a comprendere come fosse costruito, non capiva come mai il violino cominciasse a suonare da solo e non gli obbedisse completamente.

Di fisica e di tecnica non se ne intendeva, sentiva soltanto le passioni dell'animo, e l'ansioso, teso, battito del cuore umano. Da lontano giungevano i suoni e i rumori di Mosca, carezzevoli, come quelli di un'immensa musica; il firmamento rifletteva sul terreno i bagliori elettrici della città e la pallida luce arrivava fino a quel campo di segale, e lui giaceva sulle sue spighe, come in un'alba precoce, falsa. Ma era ancora notte fonda. Sartorius ascoltava avi-

damente Mosca lontana, guardava l'alba elettrica del cielo, pensava che tutto quello era una musica segreta, e tornava ancora a suonare il suo violino.



L'operaia del metrò Lida Osipova, quella che aveva ascoltato Sartorius vicino al monumento di Puskhin, viveva al quinto piano di un nuovo edificio, in due piccole stanze. Nell'edificio venivano aviatori, numerosi ingegneri, filosofi, economisti, e altri professionisti. Le finestre del suo appartamento davano sui tetti di Mosca, e, spesso avveniva che Lida, tornata a casa dopo il suo turno, dopo essersi lavata, si stendesse sul davanzale. I capelli le pendevano giù e lei stava ad ascoltare i rumori della città, della sua vita, del suo traffico.

Sollevando la testa, Lida vedeva sorgere una luna misera e futile nel cielo che si andava spegnendo e sentiva in sé un tiepido flusso di vita. La sua immaginazione lavorava in continuazione, non si stancava mai — sentiva nella sua mente l'origine di tutto ciò che accadeva, e mentalmente vi prendeva parte; nella solitudine riempiva tutto il mondo della sua attenzione. Guardava intensamente i fanali, quasi cercando di farli accendere, pensava alle macchine, che giorno e notte si sforzano, al massimo della loro potenza, perché possa splendere la luce, perché i libri possano essere letti, perché la segale possa essere macinata e alla mattina si possa sfornare il pane, perché attraverso i tubi l'acqua venga pompata nelle calde docce delle sale da ballo e possa nascere una vita migliore, perché, infine, potesse splendere 83

di luce e felicità la città della sua giovinezza, la capitale mondiale del lavoro, del pensiero, dell'umanità. Lida Osipova, questa vita, avrebbe voluto trascorrerla da sola, e goderla, assicurarne il successo — stare giorno e notte accanto al freno della locomotiva, portare le persone una incontro all'altra, pulire i tubi delle condutture dell'acqua, andare a schiacciare l'asfalto nuovo con il rullo compressore, pesare le medicine per i malati con la bilancia di precisione, e marciare al lume di una lampada funebre, sotto un bacio estraneo.

Quando Lida si affacciava alla finestra in queste solitarie serate, da giù i passanti la salutavano; alcuni la invitavano ad uscire con loro nel crepuscolo estivo, e le promettevano che le avrebbero mostrato tutte le attrazioni del Parco della Cultura e del Riposo, che le avrebbero comperato dei fiori.

Lida sorrideva ma non scendeva.

In seguito, dalla sua finestra, Lida vide che i tetti delle case si andavano popolando: dalle soffitte uscivano sui tetti di ferro intere famiglie, stendevano delle coperte e dormivano all'aria aperta, mettendo i bambini tra il padre e la madre; nelle gole dei tetti, tra l'uscita di sicurezza e il camino, si appartavano coppie di fidanzati, più giù delle stelle e più sù della folla, e non chiudevano occhio fino al mattino.

Lida Osipova spesso dimenticava di chiudere la porta del suo appartamento. Un giorno, tornando a casa, trovò un uomo sconosciuto che dormiva bocconi per terra, steso sulla sopracoperta del suo letto. Lida aspettò che si rivoltasse e riconobbe in lui il violinista che suonava accanto a Puskín. Sartorius era entrato lì senza chiedere permesso, e aveva nascosto il violino nello spogliatoio. Quando si svegliò, le disse che voleva vivere per un po' lì; c'era spazio, gli piaceva. Lida non disse nulla e gli diede un cuscino e una coperta. Sartorius rimase a vivere con lei, di notte si alzava e in punta di piedi le si avvicinava per rimboccarle le coperte, perché Lida nel sonno si rigirava continuamente, si scopriva e prendeva freddo.

Dopo qualche giorno di vita in casa della Osipova, il violinista già rinforzava i tacchi delle scarpe scalagnate di Lida, di nascosto toglieva dal suo cappottino autunnale la polvere che vi si era appiccicata, e faceva bollire l'acqua per il thè, aspettando con gioia l'arrivo della padrona. Lida dapprima lo rimproverava per il suo servilismo, quindi per finirlo con questa schiavitù volontaria, instaurò con il suo inquilino precisi rapporti di scambio: cominciò a rammenargli i fazzoletti e a radergli perfino la barba con un rasoio di sicurezza.

Quando Lida usciva, Sartorius si metteva a suonare pian piano il violino, cercando di scoprire il segreto della sua misteriosa composizione. Il violino pareva normale, di poco prezzo, tuttavia ai suoi suoni rispondevano i vetri delle finestre, i muri, i mobili, gli specchi, l'aria — e cantavano tutti insieme come un'orchestra. Ma in presenza di Lida Sartorius aveva paura di suonare.

Sartorius non aveva avuto nemmeno una volta il coraggio di chiederle quale era il segreto dello strumento e il significato delle parole di scherno che lei gli aveva detto vicino al monumento. Sartorius, tuttavia, capì che la verità della nuova musica, che risuonava in ogni sostanza, come un vivo sentimento, egli l'avrebbe potuta sapere soltanto da questa fanciulla dai capelli neri, e oltre a lei non poteva rivolgersi a nessuno. E per questo era andato a casa sua e aveva anche cercato di amarla.

Presto Sartorius seppe che Lida Osipova lavorava come tecnica del trapano, e il fatto che lei fosse una persona istruita gli dava la speranza di rimanere lì più a lungo.

Una notte, mentre lei come al solito si rigirava nel sonno, egli sentì il suo riso felice e la udì mormorare tenere, confuse parole.

Sartorius chiese:

— Ma di chi è il violino, cara?

Lida aprì gli occhi:

— Come?

— Beh, alla fine, mi serve!

— Che cosa ti serve? — Lida tornò in sé completa. 85

mente — Questo è troppo! Te lo dico domani! — E si riaddormentò.

La mattina dopo disse a Sartorius che quella sera ci sarebbe stata una festa, e che poteva venirci anche lui col suo violino: non gli seccava vivere fino all'autunno come uno scioperato?

— Ma di chi è il violino, cara? — chiese Sartorius.
— Dimmelo, per favore.

Lida lo squadrò lentamente:

— Come sarebbe a dire « cara »? Cos'è questa novità? Il violino è stato costruito con avanzi nel laboratorio del mio fidanzato, e solo per lui io sono cara, intesi?

— Intesi — disse Sartorius. — Ma, capite, io non sono un borghesuccio qualunque. Io sono un uomo fuori dell'ordinario.

— E si vede! — esclamò Lida con indifferenza, senza offesa.

La sera, nel club regionale del Komsomol, si riunirono giovani scienziati, ingegneri, aviatori, medici, pedagoghi, artisti e famosi operai delle nuove fabbriche. Nessuno di loro aveva più di ventisette o trent'anni, ma ognuno di loro era già famoso in tutta la Patria, nel nuovo mondo, e tutti si vergognavano un po' di questa gloria prematura, e questa sensazione intralciava la loro vita e ricopriva il loro viso di una eccitazione poco naturale. Gli operai del club avevano sistemato i mobili in due sale: una per le conferenze, l'altra per le conversazioni e il buffet.

Tra i primi giunse il ventiquattrenne Poluvarov con la Kuzmina, un membro del Komsomol, pianista, eternamente perdura dietro a fantasticherie musicali.

— Andiamo a mettere qualcosa sotto i denti — le disse Poluvarov.

— Andiamo — acconsentì, con sottomissione tutta femminile, la Kuzmina.

Andarono al buffet. Lì Poluvarov, roscio, potente mangiatore, divorò dei panini al prosciutto, mentre la Kuzmina prese per sé solo due pasticcini: viveva per suonare,

86 non per digerire. Presto giunsero altre dieci persone: l'e-

ploratore Golovac, il meccanico Gausman, due amiche entrambe idrauliche — del canale Moskva - Volga — il meteorologo dell'aeroporto Veckin, il costruttore di motori di aeroplani Mul'dbauer, l'elettrotecnico Gan'kin con la moglie, ma dietro di loro si sentirono altre voci e giunse altra gente; tra questa c'erano Lida Osipova e il violinista Sartotius.

Più tardi di tutti arrivò il chirurgo Sambikin. Era appena tornato dalla clinica, dove aveva effettuato la trapanazione del cranio su di un bambino, ed ora era venuto, amareggiato dalla complessità del corpo umano.



La notte moscovita risplendeva nell'oscurità notturna, regolata dal lavoro di lontane macchine. L'aria, agitata, riscaldata da milioni di uomini, dall'angoscia, penetrava nel cuore di Sambikin. Guardò di sfuggita le stelle, la magica estensione dell'oscurità e mormorò antiche parole, fatte proprie per sentito dire:

« Dio mio! ».

Entrò poi nella sala dove erano riuniti i suoi coetanei, i suoi amici. Sambikin doveva leggere una relazione sugli ultimi esperimenti dell'istituto nel quale lavorava. Il tema della relazione era l'immortalità umana.

In seconda fila sedeva una giovane donna dal viso attraente, e accanto a lei sedeva il violinista con il suo strumento. Il sorriso della giovinezza e un involontario fascino la abbellivano, ma lei stessa non se ne accorgeva. Sambikin e i suoi compagni di istituto intendevano scoprire la

forza capace di prolungare, o anche, magari, di rendere eterna la vita. Simbikin aveva trovato nella regione del cuore tracce di una sostanza sconosciuta, che lo avevano incuriosito. Le aveva analizzate e aveva scoperto che quella sostanza aveva il potere di risvegliare l'ultimo filo di vita, proprio come se al momento della morte, nel corpo dell'uomo si aprisse una chiusa segreta attraverso la quale si riversava in tutto l'organismo un umore particolare, che proteggeva la vita fino all'estremo pericolo.

Il raggio vagante di un lontano proiettore si arrestò per caso sulle grandi finestre del club. Nel momento di silenzio che seguì si udirono i rumori dei battipali a vapore lungo la Moskvá.

Lida Osipova cominciò ad inquietarsi e a rivoltarsi ogni volta che entrava qualcuno. Più di una volta andò al telefono — per telefonare alla persona che aspettava — ma nessuno le rispondeva, e ritornava al suo posto, nascondendo la sua inquietudine.

Tutti gli ospiti passarono poi nell'altro locale, dove era stato apparecchiato un tavolo per la cena comune, e lì ricominciarono a discutere dell'immortalità, dei ciclopi preistorici, dei primi proletari, che avevano edificato la Grecia ed i colli olimpici, del fatto che anche Zeus non era che un galeotto senza un occhio, deificato in seguito dall'aristocrazia per la sua opera di rieducazione dell'intero paese, e di altri argomenti. Sartorius se ne stava seduto, e si riempiva di nozioni, come un sacco vuoto nel quale vivevano soltanto, da qualche parte, impercettibili, soffi di leggeri sentimenti.

Ogni mezzo metro v'erano fiori che apparivano tristi per la loro lenta morte, e da essi emanava un odore funebre. Mogli di costruttori e giovani donne — ingegneri, filosofi, brigadieri, caposquadra — erano vestite della seta più fine di tutta la repubblica. Lida Osipova aveva un vestito di seta azzurra che pesava in tutto dieci grammi, ed era cucito con tanta arte, che persino le pulsazioni delle vene, l'inquietudine del suo cuore si manifestavano sul vestito attraverso il tremolio della seta. Tutti gli uomini, anche il trasandato Sambikin, e il barbuto Veckin erano ve-

stiti con dei vestiti di stoffa eccellente, semplici ma di valore; vestirsi male o in modo sciatto sarebbe stato un'offesa per la patria che li nutriva e li vestiva con il meglio che aveva.

Sambikin chiese a Sartorius di suonare qualcosa: perché non saliva sul podio col suo violino?

Sartorius saltò e con una forza pura, felice, cominciò a suonare la sua musica, davanti alla Mosca giovane, nella sua notte sonora, tra persone silenziose, belle per natura o per l'animazione di una eterna giovinezza. Ma tutto il mondo intorno a lui improvvisamente divenne disarmonico e stridulo — solo duri, pesanti oggetti lo abitavano — e una forza crudele agiva con una tale cattiveria, che essa stessa giungeva alla disperazione, e piangeva con voce umana, al limite della propria possibilità di silenzio. E di nuovo questa forza si sollevava dalla sua ferrea dimora, e si avventava con la velocità del lamento su un freddo nemico di pietra, che occupava con il suo cadavere tutta l'immensità. Questa musica, tuttavia, pur perdendo ogni melodia e trasformandosi in un sibilante lamento offensivo, continuava ad avere il ritmo del cuore umano ed era naturale.

Ma, suonando, Sartorius non riusciva a comprendere il suo strumento: perché il violino suonasse meglio di quanto egli stesso non sapeva fare, perché l'umile, morto materiale del violino riuscisse a trarre da sé nuovi, vivi suoni, che risuonavano più profondi del tema e più ad arte della mano del violinista. La mano di Sartorius toccava soltanto il violino, ma era questo che cantava, che costruiva la melodia, chiamando in aiuto l'armonia segreta dello spazio circostante; allora tutto il cielo serviva da schermo alla musica, provocando nella oscura sostanza della natura la risposta naturale all'agitazione del cuore umano.

Lida si coprì il volto con le mani e scoppiò a piangere, non avendo più la forza di nascondere il suo dolore. Lasciati i propri posti, tutti i presenti le si avvicinarono. Sartorius, senza capire cosa avvenisse, abbandonò il violino. La felicità generale della festa si interruppe.

— Sentite, — la Osipova si rivolse agli amici vicini, 89

— qualcuno di voi ha la macchina? Devo assolutamente andare...

— La troviamo subito — disse Sambikin. Chiamò per telefono una automobile. Dopo dieci minuti Lida Osipova, Sambikin e Sartorius andavano, secondo le indicazioni della Osipova.



Nel quartiere di Kalancevo la macchina girò in un vicolo poco frequentato e si fermò. Non si poteva andare oltre — c'erano le macchine dei pompieri, per quanto da nessuna parte si notasse del fuoco; si sentiva soltanto una musica uniforme, carezzevole, che non si sapeva da dove provenisse.

In fondo al vicolo si trovava una piccola costruzione ad un piano la cui insegna indicava che quella era una fabbrica di pesi da bilancia e di nuove sostanze pesanti. Proprio davanti alla fabbrica si trovava la macchina del pronto soccorso. Il raggio del riflettore di una macchina dei pompieri illuminava una sola finestra dell'edificio; nella stanza, dietro la finestra, brillava, immobile, una luce violetta; pronti a tutto i pompieri stavano in fila di fronte alla finestra, ma non prendevano nessun provvedimento: all'interno della piccola fabbrica c'era un solo uomo — non si sapeva se fosse vivo o morto.

Lida Osipova, impietrita, si guardava attorno, ma improvvisamente, senza rendersene conto lei stessa, si mise
90 ad urlare con la sua voce ingenua, squillante, e corse den-

tro la fabbrica attraverso la fila dei pompieri che non fecero a tempo a trattenerla.

La aspettarono per qualche minuto, ma non ritornava. Il comandante dei pompieri ordinò allora di demolire il muro esterno dell'edificio e di trasportare via le persone che vi si trovavano dentro.

La canzone continuava, tenera, terribile, diffondendosi per tutto il vicolo e giungendo sino al chiatore elettrico della Mosca notturna. Sartorius riconosceva la voce dello spazio, della selvaggia sostanza che era sempre stata morta e silenziosa — era la voce del violino che ora stava nel fodero, tra le sue mani. Sollevò il fodero fino all'orecchio e stette in ascolto: tutto il materiale dello strumento cantava qualcosa, e, cambiando la melodia, seguiva un tema sconosciuto, toccante, ma il rumore esterno e il trambolio della gente non facevano seguire il senso della musica.

— E' il mio violino, cittadino. Adesso senz'altro lo andrete a dire, ma non bisogna dirlo a nessuno...

Sartorius scorse lo stesso uomo che comprava i vermi per la pesca al mercato di Krestov e che per caso gli aveva venduto il violino. Era ormai anziano e probabilmente faceva il guardiano notturno in quella fabbrica; prima evidentemente aveva lavorato il legno e, per amore della natura, pescava.

— Ma che avete? Che cosa succede? — gli chiese Sartorius.

— Che cosa succederà... Vladimir Ivanov è svenuto nel suo laboratorio.

— E chi è?

— Chi è chi?... Ah, è un ingegnere. Ma si riavrà.

— Da che cosa si riavrà?

— Ancora, da che cosa? — disse seccato il guardiano — ma dal suo lavoro... Guarda, adesso anche la donna perde i sensi insieme a lui...

— Che donna? — chiese Sartorius.

— Chissà, che donna! Ma se stava qui con te, la ragazza di Vladimiro Ivanov, la sua fidanzata.

Lo strano, acuto suono si interruppe: la magica luce 91

dentro il laboratorio si spense. Lida Osipova apparve sulla porta della fabbrica. Disse ai pompieri:

— Su, entrate al più presto, finitela di rovinare l'edificio. Ora non c'è più pericolo, la corrente non passa più.

I pompieri entrarono nell'edificio e portarono fuori un giovane uomo. Lo trasportarono fino alla macchina del pronto soccorso.

— No, voglio andare a casa — disse l'ingegnere Grubov — dov'è Lida?

— Portatelo qui. — Sambikin aprì la porta della sua automobile. — Andiamo all'istituto — disse all'autista.

Trasportarono fino all'automobile l'uomo esausto: in alcuni punti si vedeva il corpo coperto dal denso umore del sudore, come se si fosse battuto al di là delle proprie forze, ma il suo viso era intatto.

— Salve — disse Sambikin a Grubov.

— Salve — rispose l'ingegnere ferito.

— Andiamo al nostro istituto, lì ti aiuterò — disse Sambikin quando fecero sedere Grubov sulla macchina.

— Non voglio — si oppose Grubov.

— Ma è molto interessante, ti inietterò una sostanza che io stesso ho scoperto. Un esperimento molto interessante, ti consiglio di farlo.

— Allora andiamo — acconsentì improvvisamente Grubov.

— Gira! — Al finestrino della macchina si affacciò il guardiano; il costruttore del violino di Sartorius.

— Vladimir Ivanov, cosa è successo, siete svenuto?

— Eh sì Sidor Petryc.

— Io, sai, volevo entrare un attimo nel tuo studio...

— Non si può, si muore.

— Non si può, non si deve... Se si potesse, prenderei i rifiuti, vorrei costruire ancora due violini, gli ultimi, ormai.

— Prendili, Sidor Petryc... Ma ora vai a dormire, sono a pezzi.

Se ne andarono. Il vicolo rimase vuoto. Rimasero soltanto Sidor Petrovic e Sartorius.

perfino di un'altra vita, Sartorius rimase nella fabbrica. Lo fecero manovale e andò ad abitare in una stanza da Sidor Petrovic, nel cortile della fabbrica. Il guardiano presto insegnò a Sartorius a costruire i violini; egli li costruiva normalmente, e non conosceva nessuna arte antica, ma soltanto utilizzava lo scuro e brillante materiale preso nel laboratorio di Grubov; questo materiale era ormai inutilizzabile, e non serviva più all'ingegnere, veniva gettato via. Sartorius non riusciva a capire tutto — perché una sostanza naturale suonasse all'interno, quasi per conto suo e meglio del violinista. Nemmeno Sidor Petrovic lo sapeva.

Per due mesi interi Sartorius si tormentò senza venire a capo di nulla, finché la fabbrica non si trasformò: si cominciarono a costruire nuovi pesi. Cercavano di affrettarne la produzione e a molti operai veniva alzata la qualifica dopo brevissimi corsi di aggiornamento. Anche Sartorius venne ammesso ai corsi. Nella fabbrica apparvero piccole macchine, simili ad apparecchi riceventi. Queste macchine irraggiavano una brusca e invisibile forza intermittente, a causa della quale il materiale lavorato dapprima dava mesti suoni, poi taceva. Utilizzavano come materiale l'argilla, la plastica, la semplice terra e tutto quanto era economico ed accessibile.

L'ingegnere Grubov spiegò agli operai che la terra, in particolar modo le zone elaborate dall'uomo, è costituita in gran parte di materia fluida, così che tutte le sue molecole che dal fuoco, dal lavoro umano, da altri fattori vengono rimosse dai loro luoghi d'origine, vagano in seguito, piene di nostalgia, all'interno delle varie sostanze. La corrente elettrica ad alta tensione e gli ultrasuoni fanno ritornare rapidamente le molecole al loro posto — la natura ritorna salda e compatta, le molecole si ravvivano, cominciano a dare una risonanza armonica, cioè rispondono col suono, col calore, con l'elettricità ad ogni irritazione esterna, e possono continuare a suonare anche quando l'irritazione sia cessata.

Questo suono, del resto, era comprensibile per l'uomo; il cuore umano, infatti, tutto teso nell'impeto dell'arte, 93

canta quasi allo stesso modo, solo in maniera meno precisa e chiara.

— Questo è stato confermato dai violini costruiti da Sidor Petrovic — disse una volta Grubov in sede di consiglio, — i violini sono costruiti col materiale che, per le sue qualità, non era utilizzabile per la costruzione dei nostri pesi; era la lega da noi scoperta che provocava la musica. Ma io credo che ora ci tocchi costruire dei violini con del materiale normale...

Sartorius continuò a lavorare nella fabbrica fino a dicembre, ma poi scomparve non si sa dove.

Lo attirò la grande Mosca, la folla lo eccitava, lo rinvivava, il cuore degli altri era per lui più interessante del suo. Voleva mettere alla prova se stesso in tutti i vari aspetti del nuovo mondo, e non soltanto come violinista, non soltanto negli angusti limiti del suo corpo e del suo talento.

I suoi compaesani, in autunno, lo cercarono per tutta la città, ma trovarono solo labili tracce del suo passaggio, informazioni di poco conto; Sartorius non veniva fuori: si era perso in mezzo alla gente e, forse, aveva cambiato aspetto, cognome e carattere.

Andrej Platonov

Traduzione e presentazione di **Serena Vitale**

Disegno di **W. Maler-Solg**.



Egregio Olcik,

con mio marito ho scelto alcune poesie di de Pisis, inedite, di cui le mando la copia. I manoscritti sono tutti presso il prof. Sandro Zanotto, via Jappelli 6, Padova, che cura, con me, l'ordinazione e la pubblicazione degli scritti lasciati da mio zio. Se vuole può mettersi in contatto con lui.

Le poesie qui allegate si situano intorno agli anni 1946-1949.

Elegia è scritta a Venezia, datata 1947.

Finestre illuminate o Lanterne magiche sono pure del periodo veneziano.

Il carciofo è scritta all'Hotel de Sts Pères nel 1948. **Corsia** è scritta in una clinica di Bologna nel 1949.

Il tema è anche il soggetto di un quadretto dipinto su tavoletta che ho io. Pensando che potrebbe interessarle riprodurlo. Le mando la fotografia. Però è l'unica copia che mi resta e le sarei davvero molto grata se me la potesse restituire al più presto.

Mi rallegro per il successo di Carte Segrete e mi auguro che possa avere lunga vita!

Anche a nome di mio marito Le porgo i nostri più cordiali saluti.

Bona Pleyre de Mandiargues

De Pisis rivisitato



Il carciofo

Ho comprato il carciofo gigante
buono da dipingere
e vorrei anche mangiarlo
per risparmiar un pasto,
ma non c'è fuoco e olio e pepe,
e si avvizzisce ogni giorno più
sul tavolino fra carte e ninnoli.
E secco e morto pare,
quando a un tratto
un mattino di sole dopo tanto grigiore
(e mi par di star meglio)
fili di un viola tenero e gentile
petali sottili lingue e nastri
spuntano dal suo cuore profondo.
Metto il gambo tagliato
in una bottiglia verde e d'argento
piena d'acqua fino al collo.
In poche ore il fiore sboccia prezioso.
Oh, forza della vita o miracolo!
Così il mio cuore
assetato, arido fusto
splende talora improvviso
nel tiepido umidor delle lagrime.

(a Bona)

Elegia

Fiori neri e vellutati
sono i tuoi occhi
e la loro forma egizia
fa pensare alle azzurre cozze.
La spalla grassa e pura
accordi misteriosi
ha con le tue natiche giovanili.
Quando cammini hai l'indolenza del giovane elefante
e le mani sono colombe in amore.
Dal piede rosa e nudo
alla cervice d'ebano
pervasa sei da una misteriosa
96 musica che m'inebria.



Filippo De Pisis - Natura morta con stivaletto (1932)

Corsia

La bianca cavolaia, nell'aria incolore,
si posa sul rosso geranio,
pare si scotti,
rivola svogliata.

Nel fondo
con la sua testa d'asino sulle spalle
agita le braccia stecchite
il pazzo melanconico.
Chiama il suo amore lontano
lontano non nello spazio
e neppure nel tempo
su, su, nel paradiso,
che solo l'anime trafitte conoscono.

Poi passa svelta e gentile
una suorina di carità.
Bianco rosso e verde,
festosi colori di fiera e bandiera
qui vicino nel sole,
ma l'ombre in fondo son tristi.
In alto nel cielo grigio
tessono strane spole i rondoni:
sono i pensieri miei o dei pazzi?
Fui pazzo?

Lo sono un poco i poeti?
Ma vedi queste lagrime
lavano l'anima assetata!
Bianco rosso e verde
vicini nel sole sul primo piano
colori di festa e bandiera.
Agita le braccia stecchite,
Inespica nella sua ombra
Il pazzo melanconico
con la sua grande testa d'asino sulle spalle,
ma non ricordo più nulla bene:

98 ero forse io quel demente?

L'ava

In un angolo buio

la vecchia vuol morire:

— Che fare ormai su questa terra amara?

— Nessuno mi vuol più bene,

un figlio perduto dietro una squaldrina

lesina il pane a sua madre!

Ma la sorvegliano,

pare abbiano un acre gusto

nel vederla soffrire.

La vecchia guarda il cielo grigio

e la pioggia che viene.

Si è trascinata fino al tavolino,

ha preso uno spillone da cappello,

aspetta un giorno che tutti siano usciti

e con la forza della disperazione

se lo pianta nel cuore.

Un rantolo leggero come strillo di pipistrello,

un ombrello nero che passa

le sembra una bara leggera

e il povero capo ripiega

e scende lenta e s'affloscia

nella grande poltrona,

come una gattina che dorma.

Talora il mio cuore

a te somiglia,

o disperata, eroica.

Lanterne magiche

Le lanterne magiche
delle sere:
se si guardasse alla vita
passano cose
che non immagini,
orribili cose!

Finestre illuminate

Finestre illuminate
nel buio in terra,
stelle ardenti fredde
nel cielo.
Come un breve respiro
l'aria della notte.
O mio cuore!

Una gondola nera di velluto
(brilla la carena d'argento),
il felze di lutto,
amaca funebre,
nell'acqua fonda verde antico
scivolano strani bagliori,
funeste coltri in terra,
fredde stelle in cielo.

Filippo De Pisis

IL VOLTO SCONOSCIUTO DI MARK TWAIN

Maxwell GEISMAR presenta
Gianfranco CORSINI sceglie
Giuseppe GADDA CONTI traduce
 e annota

I baroni ladri Gli Stati Uniti della Linciterra La preghiera bellica

Geismar, libera-lancia

Nella lingua inglese il pubblicitista indipendente viene chiamato free-lance. Una definizione che, nel suo significato letterale, si attaglia perfettamente a Maxwell Geismar, che è uno storico della letteratura libero da ogni ossequio: a scuole critiche stabilite e la cui penna è accuminata, a volte fino all'eccesso, come la punta di una lancia.

Il saggio che segue è opera di Maxwell Geismar, appunto. Egli è sempre stato reticente, nei risvolti dei suoi libri, circa la data della propria nascita, il che, d'altronde, s'accorda con l'altare, pungente comunicazione dei suoi scritti. La fama di Geismar è principalmente affidata alla trilogia, molto in uso nelle università americane, The Novel in America, suddivisa nei volumi (in ordine di apparizione): Writers in Crisis: The

American Novel 1925-1940; The Last of the Provincials: 1915-1925, Rebels and Ancestors: 1890-1915. Gli ultimi due volumi nominati sono anche stati tradotti in Italia (seguendo la cronologia degli autori in esame) presso Il Saggiatore, con i titoli, rispettivamente: Ribelli e antenati, e Il romanzo in America. La seconda generazione. Altre opere di Geismar sono: American Moderns, una serie di saggi critici relativi a scrittori che vanno da Theodore Dreiser a Saul Bellow, e Henry James and the Jacobites, che ha dettato scalpore nel mondo anglosassone per la posizione iconoclastica assunta nei riguardi di uno dei « mostri sacri » della letteratura americana.

Adesso Geismar, che ha alternato una lunga carriera di libero docente con quella di pubblicitario, è al lavoro da sette anni intorno alla figura di Mark Twain. Come già fece per Henry James, anche se per ragioni opposte, l'indagine di Geismar si sviluppa controcorrente rispetto alla maggior parte della critica militante. Il libro, Mark Twain and His America, verrà pubblicato dalla Houghton Mifflin Company di Boston. L'articolo qui tradotto ne è un estratto, apparso nel primo numero della rivista anticonformista Scanlan's, di cui Geismar è tra i fondatori, nel marzo 1970. Per corroborare quanto il critico afferma, Gianfranco Corzini ha scelto due brani dell'antologia, Mark Twain and the Damned Human Race, apparsi presso Hill and Wang di New York, nel 1962, a cura di Janet Smith, con una prefazione dello stesso Geismar. Il secondo articolo di Mark Twain, dettato nel 1905, fu pubblicato, postumo, sull'Harper's Monthly del novembre 1916.

Giuseppe Gadda Conti



Samuel Langhorne Clemens nel periodo in cui adottò lo pseudonimo di Mark Twain.

Mark Twain e i baroni ladri

Durante l'era della "guerra fredda" nella nostra cultura, svoltasi per lo più negli anni '30, benché stendentesi indietro nei '40 e avanti assai dentro i '60, Mark Twain fu, in pari tempo, riesumato e castrato. L'intero arco della radicale critica sociale di Twain nei riguardi degli Stati Uniti — del loro razzismo, imperialismo e capitalismo finanziario — è stato represso ovvero opportunamente scartato dai cosiddetti studiosi di Twain, precisamente perché essa è così ardita, così brillante, così satirica. E così profetica.

Il ritratto di Twain nelle opere critiche standard rivela uno scrittore che sarà ricordato principalmente per i suoi "idilli" della giovanile esperienza frontieristica, un uomo a cui le tragedie personali interruppero la carriera a metà corso e che si allontanò dalla società della sua epoca per vivere in una qualche contrada immaginosa di sapore storico.

Veniamo a sapere del suo fallimento finanziario, della serie di terribili tragedie domestiche, delle ambizioni frustrate, dell'amarrezza, dei malori, della solitudine e dell'inclinazione al bere, del talento che s'indebolì — o venne corrotto e distrutto dal suo medesimo successo.

Così l'autore di Huckleberry Finn viene sterilizzato e incluso in categorie; e "The United States of Lyncherdom", uno dei più amari e più brillanti saggi di Twain sul cuore oscuro e razzista di ambo le Americhe, viene ignorato. Il viaggiatore per il mondo, i cui resoconti sull'imperialismo europeo in Australia, in Asia e in Africa, e sulla natura dello sfruttamento coloniale in genere sono i più brillanti che siano mai stati scritti nella letteratura americana, è dimenticato.

Dopo essere giunto a comprendere il ciclo razzismo-imperialismo-colonialismo che egli aveva trovato nelle aree più oscure del mondo, Twain lo vide tutto sotto i propri occhi, con il suo paese per protagonista: la guerra Ispano-

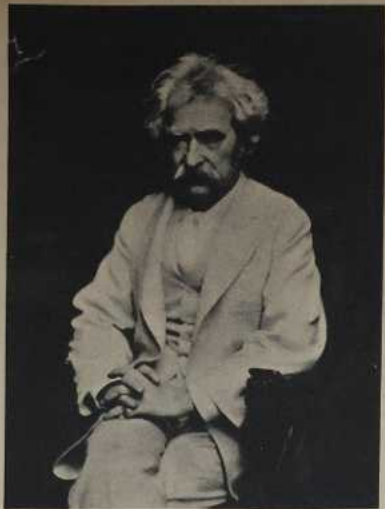
Americana, l'annessione di Cuba e di Portorico con inganni politici e legali, la conquista delle Filippine attraverso massacri sanguinosi di civili inermi.

Twain ne scrisse a ferro caldo e disse come stavano le cose in maniera tale che si comprende come i critici letterari del periodo della Guerra Fredda, a mano a mano sempre più intimiditi dalla crescente natura repressiva della cultura di cui facevano parte, trovassero tale materia disdicevole, ingiuriosa, priva di valori estetici e da essere omessi necessariamente dal corpo dell'opera di Twain.

In particolare, i suoi resoconti taglienti dei "baroni ladri" d'America — uomini dei quali spartiva la classe e la tavola — costituiscono alcune delle pagine più brillanti, eppur sconosciute, della letteratura polemica americana.

E' vero che Twain fu convinto — in particolare da W. D. Howells, il quale pur rendendosi conto che il talento di Twain poteva essere paragonato a quello di Cervantes, si adoperò a moderare gli aspetti più arditi di esso — a non fargli pubblicare alcune di codeste pagine mentre era ancora in vita. E alcuni biografi e critici di Twain hanno affermato che egli deliberatamente mise la sordina alla propria voce per soddisfare il suo pubblico popolare.

Ma questo non è vero, dato che alcuni dei suoi pezzi più arditi vennero pubblicati durante la sua vita, e vennero applauditi da quel primo pubblico americano. Il rimanente di codesto materiale — in massima parte contenuto nella sua epica Autobiography, pubblicata postuma nel 1924, e, con nuove sezioni, nel 1940, nel 1952 e nel 1959 — fu utilizzato dagli studiosi e dai biografi di Twain, ma con tali negligenze e omissioni, e venendo così degradato o ricolonizzato che dobbiamo concludere che sono i critici di Mark Twain che gli hanno imposto la sordina. The Ordeal of Mark Twain di Van Wick Brookes, pubblicato per la prima volta nel 1920 e riveduto nel 1933, diede il via all'interpretazione "standard" di Twain. Ma fu Bernard De Voto che, nel bel mezzo di Mark Twain in Eruption (1940), un'invalutabile appendice all'Autobiography, affondò un lungo coltello nella schiena di Twain, classificando le sue critiche sociali come l'opera di un vecchio inhibito, frustrato



Mark Twain.

e sofferente che scaricava la propria bile in attacchi vendicativi sopra ogni aspetto della vita americana.

De Voto scelse per il suo libro materiale che comprendeva ritratti notevoli di Theodore Roosevelt, di Andrew Carnegie, del criminale senatore Clark del Montana, di Jay Gould, dei due Rockefeller, padre e figlio, intenti a dar lezioni di Bibbia tra gli altri magnati e baroni ladri.

E' un invalutabile resoconto di prima mano sulla plutocrazia, sul colonialismo, sul declino sociale e morale in America durante il periodo che Twain esattamente stima come quello della fine della vecchia Repubblica, dell'inizio dell'Impero americano e della disseminazione del fascismo e della dittatura. Il libro conteneva alcuni degli scritti di Twain più caustici, penetranti e profetici, dei quali tutti De Voto cerca di dar ragione in un'introduzione malsana e lugubre.

Sull'orlo del periodo della Guerra Fredda, De Voto, un esponente del patriottismo e dell'ottimismo virili "da Frontiera", aveva iniziato la propria carriera con gli abituali attacchi contro gli sterili radicali e sovversivi dell'Est, del tipo di Dos Passos, Sinclair Lewis, Dreiser, Sherwood Anderson, e, in effetti, contro tre intere generazioni di importanti scrittori americani, i cui punti di vista egli rinnegava. De Voto era l'esecutore del "Patrimonio Twain" e non poteva, pertanto, sopprimere il suo materiale, ma fece del suo meglio per "arginarlo", razionalizzarlo e renderlo senza significato. Ci è quasi riuscito, dal momento che il suo più importante saggio — sul collasso e la disintegrazione di Twain in tarda età (quando, in effetti, Twain era al culmine delle sue capacità letterarie) ha, da allora, influenzato i critici twainiani¹.

¹ Sarebbe negligente non menzionare, in questa breve storia dell'obbrobristica critica di Twain, il ruolo fondamentale e alquanto atroce del critico britannico F. R. Leavis. Ogni senso d'umocismo o persino d'ironia sembra mancargli. La sua incredibile interpretazione di *Pudd'nhead Wilson* di Twain è un notevole — per quanto, disgraziatamente per Leavis e per coloro che prendono sul serio il suo vangelo, non unico — esempio. Questo racconto del 1894 è il primo di una serie di apologhi tenebroosi di Twain

La più recente, e freudiana, biografia di Mark Twain, dovuta a Justin Kaplan, con l'accentuare la scissione della personalità e i conflitti psichici del suo eroe, ha portato nuovo alimento a questa storia dell'eregetti di Twain, negando e, di fatto, svalutando i commenti sociali di quest'ultimo.

Ma i sabotatori non erano per nulla terminati. La "nuova" edizione dell'Autobiography di Twain, a cura di Charles Neider — l'edizione tascabile fondamentale, venduta nella maggioranza delle librerie universitarie — completò il lavoro d'alcia, omettendo, in crudi termini, la ricca vena del talento maturo di Twain a favore dei bocconcini "aneddotici", umoristici e "autenticamente letterari".

Tra i prodotti della ricca vena dei commenti sociali di Twain omessi da quest'opera fondamentale, vi furono le riflessioni del compleanno di Clemens, il Giorno del Ringraziamento 1906.

Il Giorno del Ringraziamento, diceva, trasse origine nella Nuova Inghilterra quando i Puritani si resero conto di essere riusciti a sterminare i loro vicini, gli Indiani, invece di essere stati sterminati dai loro vicini, gli Indiani. "Il Giorno del Ringraziamento divenne una consuetudine, per la ragione che nel corso del tempo, man mano che gli

che comprende « L'uomo che coruppe Hadleyburg » del 1900; « Il lascio di 30.00 dollari » del 1906; e « Lo straniero misterioso », pubblicato postumo nel 1916: (Quest'ultimo è non solo uno dei grandi racconti americani, ma, con molte probabilità, uno dei grandi racconti di ogni letteratura).

Pudd'nhead Wilson è una rabbiosa, furente e amaramente satirica parabola del sud: dell'aristocrazia, della schiavitù e della mescolanza di razze. Ma agli occhi di Mr. Leavis diventa una delle altre fiabe alla Henry James delle buone maniere, della buona educazione e della cultura della classe superiore. Laddove l'intero significato del romanzo breve di Twain è che il sangue non appare alla vista (un cosiddetto infante « negro » è scarbiato, alla sua nascita con l'infante bianco del proprietario di schiavi, benché entrambi, in fin dei conti, siano figli suoi), l'unica reazione di Mr. Leavis è semplicemente quella di gridare: « faccia nera ».

L'interpretazione che Mr. Leavis dà di *Pudd'nhead Wilson*, oltre ad essere pienamente errata, è anche tutta da ridere per ogni studioso di Mark Twain. Questo distinto e nobile critico di tradizione giudeo-cristiana si è reso ridicolo cercando di descrivere il rozzo uomo democratico di frontiera in termini davanti ai quali Mark Twain si sarebbe sbeccato dalle risa.

anni passavano, ci si rese conto che lo sterminio aveva cessato di essere mutuo ed era tutto dalla parte dell'uomo bianco e, di conseguenza, dalla parte del Signore; era quindi conveniente ringraziarne il Signore e prolungare le tradizionali celebrazioni annue.

La ragione originaria del Giorno del Ringraziamento aveva da tempo cessato di esistere, aggiungeva, dato che "gli Indiani da tempo erano stati del tutto e con piena soddisfazione sterminati e il conto col Signore era stato chiuso con i dovuti ringraziamenti". Ma la consuetudine continuava a persistere come un giorno festivo nazionale, e ogni anno i Presidenti e i governatori degli Stati americani si accingevano al compito "di dare la caccia a qualcosa di cui essere grati, e poi tali ringraziamenti vengono rivestiti di un paio di motti incisivi e riverenti, nella forma di una dichiarazione pubblica, che è letta da tutti i pulpiti della nazione, e la coscienza nazionale viene così ripulita d'un sol colpo, e il peccato è reintegrato nell'antica posizione".

La versione di Neider dell'Autobiografia, per esempio, omette gli acri attacchi a Teddy Roosevelt, il Presidente spacccone, guerrafondaio e imperialista che Mark Twain odiava tanto per principio che di persona (osservò una volta che la campagna cubana di Roosevelt poteva ben paragonarsi a Waterloo). "Mr. Roosevelt è fuor di dubbio l'evento più straordinario della storia americana, se si eccettua la scoperta del continente da parte di Colombo. I particolari dell'acquisto della presidenza da parte di Mr. Roosevelt per mezzo della corruzione di elettori sono ora tutti palesati, fino ai nomi delle persone che fornirono il denaro e i quantitativi forniti da ciascuno. Gli uomini sono capi di grosse società anonime e tre di essi appartengono al monopolio della Standard Oil. Si sa oggi che quando la campagna era chiusa, una settimana prima del giorno delle elezioni, e terminati tutti gli usi legittimi dei fondi elettorali, Mr. Roosevelt fu colto da paura e fece chiamare Mr. Harriman a Washington perché prendesse misure per salvare lo Stato di New York a favore del Partito Repubblicano. L'incontro ebbe luogo e Harriman fu sollecitato a raccogliere 200 mila dollari per la causa. Egli ne raccolse

260 mila che furono spesi per l'elezione nell'ultima settimana della campagna — necessariamente per l'acquisto di voti, dato che il tempo per usare i soldi in ogni altra maniera era trascorso.

L'amarezza e la disperazione profonde di Mark Twain circa il nuovo Impero Americano furono riflesse dalla sua dichiarazione che avrebbe votato per Taft e il proseguimento della "Monarchia": "La monarchia è qui per rimanere. Nulla potrà mai scaltarla... Le cose continueranno abbastanza bene sotto questo ordinamento fino a che un Tito succederà a un Vespasiano, e faremo bene a non darci pena di un Domiziano finché non lo avremo. A tempo debito arriverà. Il Signore provvederà — come in precedenza. Il mio umile voto per Tito Taft, per la folle politica ereditata e tutto il resto, e possa eleggerlo! Non credo che nominerà un Domiziano per succedergli; l'unica cosa che so è che se dovesse deluderci e nominare un Domiziano, Domiziano sarà eletto. Ma non sono personalmente interessato alla questione: non sarò qui a dolermene".

Su Andrew Carnegie, Twain fu feroce. "Non ha mai che un solo argomento: se stesso... Lui stesso costituisce il suo unico argomento favorito, l'unico argomento al quale per il momento — il momento sociale — sembra essere mirabilmente interessato. Sempre e poi sempre, senza posa, parla dei riguardi che gli sono stati usati. I suoi amici giungono a constatare con costernazione che, mentre ogni tanto aggiunge nuovi riguardi alla propria lista, non ne lascia mai cadere uno vecchio e frusto dal catalogo per far posto a qualcuno di questi nuovi. Conserva l'intera lista: la conserva al completo, e tu devi accettarla tutta, insieme alle ultime aggiunte, se ne trovi il tempo e se sopravvivi. E' la più letale delle calamità: non è possibile distoglierlo dal suo argomento...". "Ha comperato fama e l'ha pagata in contanti", aggiungeva Twain. "Ha deliberatamente progettato e pianificato questa sua fama, ha combinato in modo che il suo nome sia famoso sulla bocca degli uomini per secoli a venire. Lo ha pianificato in modo astuto, sicuro, 109

che desta fiducia, e otterrà quanto desidera". Questo basta per gran parte di ciò che passa per la filantropia americana, aggiungendo solo i trucchi per evitare le tasse delle fondazioni americane odierne.

Basta anche per un altro dei baroni industriali del XIX secolo, che ignorava le origini, i principi e la storia della Repubblica, e la cui ignoranza e cupidigia, a un tempo, avevano mutato l'intera struttura dell'America di Mark Twain. Il tema centrale dei saggi autobiografici, così occultamente raccolti nel libro di De Voto era ciò che Twain chiamava la sopravveniente "Monarchia Americana" — il preludio all'Impero, alla dittatura e, a dirla chiara, al fascismo. (Naturalmente fu questa visione centrale dell'ultimo Mark Twain che spinse gli studiosi a confinarlo, mentalmente, in un istituto per vecchi bizzarri.) Twain aggiungeva: "Le repubbliche hanno vissuto a lungo, ma la monarchia sopravvive per sempre. Seguendo il nostro insegnamento impariamo che una vasta prosperità materiale porta sempre, nella sua scia, condizioni che degradano la moralità e fiaccano la virilità di una nazione; poi le libertà del paese entrano nel mercato e sono comprate, vendute, dilapidate, gettate via, e un idolo popolare viene portato al trono sugli scudi o sulle spalle degli adoratori ed ivi rivestito d'oro in permanenza. Ci si insegna sempre — no: prima ci si insegnava sempre, una volta, a guardare a Roma e a fare attenzione..."

Questo parallelo con l'Impero romano, quale fu annunciato da Mark Twain nel primo Novecento, diventerà un luogo comune del pensiero del ventesimo secolo, parlando degli Stati Uniti. Nonostante le geremiadi di Mr. De Voto in contrario, gli "esempi" di un artista — le sue particolareggiate e concrete descrizioni dell'esistenza — sono sempre più importanti della sua "ideologia". Molto spesso, come nei casi di Mark Twain e di Theodore Dreiser, quanto egli effettivamente scrive contraddice gli schemi di pensiero di un artista. Egli spesso pensa quanto pensa che dovrebbe pensare, ma scrive quanto vede e prova; ed è un critico ben povero colui che giudica il credo di un artista

3.5 H
 some of bloody lava
 large as a small cottage,
 this heave & sends a million
 sparkling gems aloft that
 shed a blinding radiance
 around - & from the midst
 of the glowing dome a filmy
 light green flame flashes
 out & floats away like a dis-
 embodied soul - & then the
 mass crumbles back
 into the lake & attests its pon-
 derous weight by the deep,
 funnel-like depression it
 makes in the surface. In a
 moment a black crust
 of cooling lava forms upon
 the lake like a cream, & over
 it dance a myriad of beauti-

superiore alla sua arte. Mentre Clemens era disposto a derogare alle divisioni in ranghi morali e a frequentare, tra i senatori degli Stati Uniti, i moderatamente criminali, compresi persino Platts e il suo amico Chauncey Depew, "debbo tracciare il limite toccato da Clark del Montana. Si dice che costui abbia comprato assemblee legislative e giudici come altri comprano cibo e abiti. Con il suo esempio egli ha talmente giustificato e addolcito la corruzione che essa, nel Montana, non ha più un puzzo nauseabondo. La sua storia è nota a chiunque: è l'essere umano più putrido che si possa trovare dovunque sotto le nostre insegne; è una vergogna per la nazione americana, e nessuno di coloro che hanno contribuito a inviarlo al Senato sa che il suo debito posto era, invece, il penitenziario, con una catena e una palla alle caviglie. A mio avviso, è la creatura più disgustosa che la Repubblica abbia prodotto dai tempi di Tweed".

Ma Twain andò alla cena in onore dell'"uccel di prigione del Montana", esattamente come andò alle cene per Carnegie e per i Rockfeller, raccogliendovi nuova materia per i suoi "aneddotti". In tal senso Mark Twain fu la spia più nota entro la casa dell'oligarchia americana. A lui, più che a qualsiasi altro scrittore, storico, studioso, politicante o statista americano, spetta la fama e l'onore di essere "il più grande traditore della propria classe".

Sul comportamento personale del senatore Clark, Clemens profuse una parte del suo miglior veleno: "Segui un miracolo. Ho sempre ritenuto che nessuno potesse fare un discorso avendo come testo nient'altro che un autoelogio, ma ora so che una tale credenza è una bolla di sapone. Il senatore Clark ciarlò e ciarlò e continuò a ciarlare per una buona mezz'ora con nessuna base se non con quegli elogi che erano stati profusi sopra le sue innocue manifestazioni di generosità ed egli non solo accettava al valore corrente tutte quelle sciocche espressioni ma ve ne aggiunse un mucchio: elogiando le proprie cosiddette generosità e magnanimità con una tale intensa coloritura che estrasse il pigmento fuor di tutti i complimenti di codeste altre persone e li fece 112 sembrare pallidi e indistinti. Con quarant'anni d'esperienza

dell'asineria e della vanità umana di banchetti, non ho mai visto nulla del genere che potesse remotamente accostarsi all'asineria e alla compiacenza della glorificazione di se stesso da parte di questo contadino rozzo, volgare e incomparabilmente ignorante."

Sembrirebbe che H. L. Mencken abbia preso il via da qui per le sue più tarde descrizioni di una generazione di contadini americani, rozzi volgari e ignoranti, elevati a un'alta posizione finanziaria o a una carica politica.

Clement allude a Gould come all'animatore di tutti loro: "Jay Gould fu la più imponente calamità che sia mai capitata a questo paese. La gente aveva desiderato i soldi prima dei suoi tempi, ma lui gli insegnò a inginocchiarsi davanti a loro per adorarli. Prima dei suoi tempi avevano rispettato le persone facoltose, ma insieme a codesto rispetto andava il rispetto dovuto al carattere e all'industriosità che avevano permesso di accumularli. Ma Jay Gould insegnò all'intera nazione a fare un dio del denaro e dell'uomo, non importa di come il denaro potesse esser stato acquisito. Durante la mia giovinezza non vi era nulla che somigliasse al culto del denaro e del suo possessore, nella mia regione. E, nella mia regione, nessun uomo benestante fu mai accusato di aver guadagnato il suo denaro con metodi poco chiari».

Clark del Montana conduceva, naturalmente a dipingere i baroni finanziari, l'archetipo e corrotta nuova classe dominante in America. La cena di Clark ricordò a Twain "l'unico esempio di carità, di cui abbia mai sentito, fatto esplodere sull'universo dal defunto Jay Gould". Mentre quel

² È un peccato che, in quella che è tuttora un'opera classica su questo sinistro periodo della storia americana — *The Robber Barons* di Matthew Josephson che a sua volta ci fa risalire fino a Guntavt Meyers e a Thorstein Veblen — siano così poco nominati gli scritti di Mark Twain che, da una fonte interamente diversa, confermano le parole di tutti gli altri storici. Ma il duro nocciolo delle critiche sociali di Twain non era ancora pubblicato al tempo del libro di Josephson; e a sua volta Twain apparentemente non conosceva Veblen, il suo collega storico; mentre ancor oggi la maggior parte dei dizionari biografici omette il nome di Meyers.

primo e quanto mai infame corruttore della moralità commerciale americana stava ingoiando innumeri milioni rubati, versò un contributo di 5.000 dollari per sollevare la popolazione colpita di Memphis, nel Tennessee, al tempo in cui un'epidemia di febbre gialla infuriava in quella città. Il contributo di Mr. Gould non gli costò alcun sacrificio: era solo la rendita di quell'ora che giornalmente traicorreva in preghiera — poiché egli era un uomo quanto mai pio —; pure la tempesta di adorante gratitudine che lo salutò in lungo e in largo per gli Stati Uniti — nei giornali, nei pulpiti e nella sfera privata — avrebbe potuto persuadere uno straniero che per un milionario americano dare 5.000 dollari ai poveri morti o in procinto di morire — mentre con tale somma egli avrebbe potuto comprare un giudice distrettuale — fosse la cosa più nobile della storia americana, e la più santa.

Il vangelo lasciatosi dietro da Jay Gould sta compiendo opere da gigante ai giorni nostri. Il suo messaggio è: *"Fà soldi. Falli in fretta. Falli in abbondanza prodigiosa. Falli in modo disonesto se puoi, onesto se ci sei costretto"*. Sherwood Anderson avrebbe ripetuto lo stesso vangelo con lo stesso disgusto fin da un primo romanzo del calibro di *Windy McPherson's Son*; Dreiser l'avrebbe ripetuto nella trilogia di *Cowperwood* e in *An American Tragedy*. In maggiore o minor grado, ogni scrittore americano lo ripeterà dopo Mark Twain, almeno fino agli anni '50 e '60, quando cessò di essere una questione d'importanza letteraria, forse perché a quel punto era dato per garantito.

E questo vasto rivolgimento marino nella nostra storia — la fine della vecchia Repubblica, l'avvento dell'Impero Americano, della Dinastia Americana e dell'Imperialismo Americano, un rivolgimento del mare e del cuore della terra assai ben documentato, registrato e lamentato da tre generazioni di scrittori americani dopo Howells e Mark Twain — fu questo rivolgimento, dicevo, una semplice questione di determinismo economico? Data la vasta ricchezza della frontiera americana, i Rockefeller, i Vanderbilt, i Carnegie, i senatori Clark e i Jay Gould erano semplicemente inevitabili? Se non ci fosse stato un Jay

La questione è che ci fu una classe particolare di uomini, vuoi per natura e temperamento, per gioco di circostanze e di fortuna, per ventura o per accortezza, che fu ben attrezzata per maneggiare e per sfruttare quei vasti poteri che la natura e la società gli avevano fornito così liberamente. Un'altra società, un'altra cultura più inveterata, avrebbero potuto regolare e temperare l'uso e abuso che fecero di questa ricchezza sregolata. Il determinismo storico o economico può minimizzare il ruolo dell'individuo della volontà umana — nelle crisi storiche, ma non può mai farne a meno. Ciò che è visto come "inevitabile" è soltanto diventato inevitabile a causa del conflitto di codeste volontà eroiche, le quali, come disse lo stesso Marx, hanno prodotto con il conflitto medesimo conseguenze storiche che non sono inevitabili, a volte nemmeno previste.

Ma il nuovo vangelo di diventare ricchi ad ogni costo non era limitato ai conoscenti di Twain. L'intera comunità degli affari ne era infetta: "Sembra che il vangelo sia pressoché universale. I suoi grandi apostoli, oggi, sono i McCurdie, McCall, Hyde, Alexander, e il resto di quella banda di predoni che recentemente sono stati scacciati dalle loro infrante posizioni di trusi nelle colossali compagnie d'assicurazione di New York. È stato riferito che il presidente McCall si trovava in punto di morte l'altro ieri. Degli altri è stato più volte detto, negli ultimi due o tre mesi, che erano intenti a morire. Si è immaginato che le cause di questi attacchi mortali erano il dispiacere e la vergogna per le ruberie commesse ai danni dei due o tre milioni di assicurati e delle loro famiglie, e delle vedove e degli orfani, ma di tanto in tanto si scopre con stupore che non è all'opera la coscienza oltraggiata di codesti uomini; sono semplicemente malati e doloranti per essere stati denunciati".

E quali piacevoli sfumature di ironia, di parodia, di satira e di presa in giro evocava Twain in codeste polemiche, questi brani roventi d'invettiva ispirata. Come il suo spirito balzava a porgere la sfida e godeva nel replicare. 115

L'innocenza, umana e comunitaria, veniva ingannata; il suo stesso spirito innocente veniva insultato: ma non era uno spettatore del tutto innocente che si scagliava contro codeste infamie. Ogni volta era all'opera quel particolare stampo di artista endemico — demoniaco. Twain aveva anche afferrato le cerimonie e i cerimoniali, le ipocrite esequie di un'osservanza religiosa, propria di un'America antiquata, che questi banditi finanziari adoperavano per mascherare la natura autentica della loro attività.

E alla lista Twain aggiunse i Rockefeller in persona. Uno dei piaceri permanenti della nazione americana in questi tempi sono le escursioni nella teologia dei corsi sulla Bibbia di John D. Rockefeller Jr. Ogni domenica il giovane Rockefeller spiega la Bibbia alla sua classe. Il giorno dopo i giornali e l'Associated Press distribuiscono per l'intero continente le sue spiegazioni e tutti ridono.

Il giovane Rockefeller, che ha circa 35 anni, è una schietta, semplice, seria, sincera, onesta persona comune di buone intenzioni, priva di originalità o di ogni accento di essa. E se andasse avanti con i suoi meriti mentali invece che con i soldi di suo padre, le sue spiegazioni della Bibbia cadrebbero nel silenzio e non sarebbero udite dal pubblico. Ma suo padre passa per l'uomo più ricco del mondo, e ciò rende interessante e importante la ginnastica teologica di suo figlio. Il mondo ritiene che il vecchio Rockefeller valga un miliardo di dollari. Lui paga tasse sopra due milioni e mezzo. È un serio cristiano dialettale e per anni e anni è stato l'ammiraglio di una scuola domenicale a Cleveland, nell'Ohio. Per anni e anni ha dissertato di se stesso alla sua scuola domenicale e ha spiegato come si è fatto i suoi dollari. E durante tutti questi anni la sua scuola domenicale ha ascoltato in rapimento e ha diviso la propria adorazione tra lui e il suo Creatore: inegualmente. I suoi discorsi alla scuola domenicale vengono telegrafati in tutte le parti della nazione sono letti dalla nazione con altrettanta avidità che quelli di suo figlio.

A questo punto Twain fece una digressione dall'ipocrisia dei finanzieri. (E che gran farsa fu; e che gran testimone Mark Twain provò di essere, dal momento che il

suo resoconto di questa fase della "moralità" del capitalismo finanziario è unico nella letteratura nazionale)¹. Proregui discutendo l'ipocrisia della stessa Chiesa Cristiana: I metodi del giovane John sono i metodi ordinari del pulpito. Le sue deduzioni d'una fantasia dorata dei fatti sordidi sono esattamente le stesse di cui il pulpito ha fatto commercio per secoli. Tutti gli argomenti che egli usa sono già stati consumati a usura dai teologi di tutti i tempi prima di giungere a pezzi e bocconi fino a lui.

Infine, parlando della schiera degli umoristi americani da cui derivava e che coronava, Twain offrì il proprio manifesto circa la sua arte: "Ho sempre predicato. Questa è la ragione per cui sono durato trent'anni. Se le spiritosità giungevano di loro spontanea volontà e senza essere invitate, lasciavo loro posto nel mio sermone, ma non scrivevo il sermone per il piacere delle spiritosità... Aurei scritto il sermone ugualmente sia che qualche spiritosità chiedesse di essere ammessa, sia che no. Sto dicendo queste inutili cose in questo modo aperto perché sono una persona morta che parla dalla tomba. Inoltre, sarei troppo modesto per dirle da vivo. Penso che non diventiamo mai, in modo autentico e genuino, interamente e onestamente noi stessi fino a che non siamo morti — e precisamente fino a che non lo siamo da anni e anni. La gente dovrebbe muovere i primi passi da morta, e allora diventerebbe onesta tanto prima".

Sam Clemens si baloccò con divertiti finali per un racconto in cui un sacerdote scopre la prima edizione di un infolio shakespeariano nella casa di un contadino ignorante, e che decide che gli avrebbe mandato in cambio un'enciclopedia...² perché questo sarebbe stato il modo di fare del-

¹ Ritorna alla mente l'affermazione di Justin Kaplan (*Mr. Clemens and Mark Twain*) che il prezzo dell'amicizia e del sostegno finanziario del magnate H. H. Rogers era che Mark Twain non avrebbe mai aperto bocca sulla Standard Oil e sui Rockefeller. Viene da chiedersi soltanto se Mr. Kaplan era cosciente dell'esistenza di questo materiale... È ovvio, naturalmente, che Twain non pubblicò l'*Autobiography* durante la propria vita, e che consciamente scrisse per la posterità. Ma la scrisse, e la scrisse così bene che essa rimane fresca, affilata e pertinente proprio come nei giorni in cui la scrisse.

la razza umana; e io sono la razza umana compressa e resa compatta in un solo abito completo, ma perfettamente in grado di rappresentare la sua intesa moltitudine agglomerata in tutti i suoi umori e modi d'ispirarsi". Questo era Mark Twain nel suo più esaltato e whitmanesco spirito dell' "io" che non è io, ma che è tu, noi, l'umanità, la natura e la società. Questa era la fusione perfetta dell'individuo con la razza in tutta la sua eccellenza e in tutti i suoi crimini e follie. Si pensa con stupore a tutti quei critici che vedono nell'abbraccio da parte di Twain dell'errore, del peccato, della debolezza e della criminalità umane soltanto una forma di autodegradazione personale.

Oh, no, Sam Clemens non deve mai essere spiegato in simili termini personali (e freudiani), ma solo in termini di unione, fusione e trascendenza dell'io personale; di quella universalità che persino Whitman prese a prestito dal misticismo orientale secondo le proprie necessità, ma che Sam Clemens sembrò ereditare dall'aria o dal suo suolo natio.

Maxwell Geismar

Gli Stati Uniti della Linciterra

I

E così il Missouri — quel grande Stato! — è caduto. Alcuni dei suoi figli si sono uniti alla schiera dei linciatori, e la macchia è sul resto di noi altri. Quella manciata di suoi figli ci ha fornito una reputazione e ci ha etichettato con un nome, e per gli abitanti di quattro quarti della terra noi siamo dei « linciatori » oggi, e lo saremo sempre. Il mondo, infatti, non si fermerà a pensare: non lo fa mai: non è il suo modo d'agire, il suo modo d'agire è generalizzare da un esempio singolo. Non dirà: « Quei Missouriiani si sono affaticati per ottant'anni per costruirsi un buon nome onorevole; quel centinaio di linciatori, laggiù in un angolo dello Stato, non sono Missouriiani autentici, sono rinnegati ». No, questa verità non penetrerà nella sua mente; generalizzerà dagli uno o due esempi fuorvianti e dirà: « I Missouriiani sono linciatori ». La cosa non ha considerazione, alcuna logica, alcun senso delle proporzioni. Per essa, le cifre non contano nulla; ad essa le cifre non rivelano nulla: non ci si può ragionare sopra razionalmente. Si potrebbe dire, per esempio, che la Cina viene cristianizzata presto e con certezza, dato che nove Cinesi vengono battezzati ogni giorno; e ci si dimentica, usando questo criterio, di notare che il fatto che 33.000 pagani nascono li ogni giorno mina l'argomento. Così il mondo dirà: « Ci sono lì un centinaio di linciatori, perciò i Missouriiani sono linciatori »; il fatto considerevole che vi sono due milioni e mezzo di Missouriiani che *non* sono linciatori non toccherà il suo verdetto.

II

Oh, Missouri!

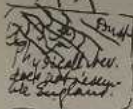
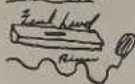
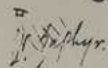
La tragedia è accaduta vicino a Pierce City, giù nell'angolo sud-occidentale dello Stato. Una domenica pomeriggio una giovane donna bianca che se n'era venuta via da 119

sola dalla chiesa fu trovata assassinata. Vi sono chiese laggiù, infatti; ai miei tempi la religione era più generale, più penetrante nel Sud di quanto fosse nel Nord, e anche più virile e seria, io penso; ho alcune ragioni per credere che questo sia ancora il caso. La giovane donna fu trovata assassinata. Benché fosse una regione di chiese e di scuole, la gente si mosse, linciò tre negri — due dei quali in assai tarda età —, bruciò cinque abitazioni di negri, e spinse trenta famiglie negre nei boschi.

Non mi soffermo sulla provocazione che spinse la gente a questi crimini, poiché ciò non ha nulla a che vedere con la questione; l'unica domanda è: l'assassino *ha preso la legge nelle proprie mani*? È una domanda molto semplice, e molto giusta. Se si prova che l'assassino ha usurpato la prerogativa della legge nel raddrizzare i propri torti, il dibattito è concluso: un migliaio di provocazioni non costituiscono una difesa. La gente di Pierce City subì un'aspra provocazione — a essere sinceri, la più amara di tutte le provocazioni, come è rivelato da taluni particolari — ma non importa: presero la legge nelle proprie mani quando, ai sensi delle loro leggi scritte le vittime sarebbero state sicuramente impiccate se si fosse permesso alla legge di seguire il suo corso, dato che non vi sono che pochi negri in quella regione e sono privi di autorità e non hanno influenza per intimidire le giurie.

Perché il linciaggio, con vari accompagnamenti barbarici, è diventato il modo di regolamento favorito nei casi dell'« abituale delitto » in molte parti del paese? È, forse, perché le persone ritengono una punizione sinistra e terribile una più energica lezione oggettiva e un dissuasore più efficace di quanto sarebbe un'impiccagione sobria e incolore eseguita privatamente in una prigione? Sicuramente persone sane di mente non lo pensano. Anche un bambino di media levatura la saprebbe più lunga. Saprebbe che ogni evento insolito e di cui molto si parla è sempre seguito da imitazioni, poiché il mondo è così ben fornito di persone eccitabili che hanno bisogno solo di un piccolo stimolo per perdere quanto è loro rimasto di testa e compiere cose pazzе

Lake



During 11-

No Jaw.

No Twilight.



Close.

Wine done with this, Charles.
Gonever! After Mark Twain.
Liverpool Jan 2, 1874. 10.30 PM.

alle quali normalmente non avrebbero pensato. Dovrebbe sapere che se un uomo salta giù dal Ponte di Brooklyn, un altro lo imiterà; che se una persona si avventura giù per i Gorgi del Niagara in una botte, un'altra la imiterà; che se uno Jack lo Sventratore desta sensazione tagliando a pezzi delle donne in vicoli oscuri, verrà imitato; che se un uomo attenta alla vita di un monarca e i giornali lo riportano con strepito in giro per il globo, i regicidi spunteranno da tutte le parti. Il bambino dovrebbe sapere che un reato, un assassinio, di cui si parli molto, commesso da un negro sconvolgerà i turbati intelletti di numerosi altri negri e produrrà una serie proprio di quelle tragedie che la comunità desidera così strenuamente prevenire; che ciascuno di codesti criminali ne produrrà un'altra serie e costantemente accrescerà, anno per anno, il totale di codesti guai anziché diminuirlo: che, in una parola, i linciatori sono essi i peggiori nemici delle loro donne. Il bambino dovrebbe anche sapere che, per una legge della nostra natura, le comunità, così come gli individui, sono imitatrici; e che un linciaggio molto risaputo produrrà infallibilmente altri linciaggi qua e là e ancor più in là, e che col tempo ciò genererà una mania, una moda; una moda che si propagherà sempre più in esteso, di anno in anno, diffondendosi in uno Stato dopo l'altro, come un'epidemia che si fa avanti. Il linciare ha raggiunto il Colorado, ha raggiunto la California, ha raggiunto l'Indiana... e ora il Missouri! Può darsi che io viva fino a vedere un negro dato alle fiamme nell'Union Square, a New York, con presenti cinquantamila persone, e senza che sia in vista uno sceriffo, un governatore, un agente, un colonnello, un sacerdote, un rappresentante di qualsiasi genere della legge e dell'ordine.

Aumento dei linciaggi. Nel 1900 ci sono stati otto casi di più che nel 1899, e probabilmente quest'anno ce ne saranno di più di quanti ce ne furono l'anno scorso. Poco più della metà di quest'anno è trascorsa, e già ci sono ottantotto casi, rispetto ai centoquindici dell'intero anno passato. I quattro Stati del Sud, Alabama, Georgia, Louisiana, e Mississippi sono i peggiori colpevoli. L'anno scorso ci furono

MARK TWAIN'S TOUR



AROUND THE WORLD,

BEGINNING IN CLEVELAND,
OHIO, JULY 15th, 1895,
CLOSING IN LONDON, MAY, 1896

ROUTE IN AMERICA.

JULY.

Mon 15.	Cleveland, Ohio.....	Stillman House
Tues 16.	" "	" "
Wed 17.	<i>Travel on Steamer.</i>	
Thur 18.	Sault Ste. Marie, Mich	Hotel Iroquois
Fri 19.	Mackinac	Grand Hotel
Sat 20.	Petoskey, Mich	Arlington Hotel
SUN 21.	Mackinac	Grand Hotel
Mon 22.	Duluth, Minn	Spalding Hotel
Tues 23.	Minneapolis, Minn	Hotel West
Wed 24.	St. Paul, Minn	Hotel Ryan
Thur 25.	<i>Travel.</i>	
Fri 26.	Winnipeg	The Manitoba
Sat 27.	"	" "
SUN 28.	"	" "
Mon 29.	Crookston, Minn	Crookston Hotel
Tues 30.	<i>Travel.</i>	
Wed 31.	"	" "

ADDRESS ALL COMMUNICATIONS TO

MAJOR J. B. POND,

EN ROUTE.

otto casi in Alabama, sedici in Georgia, venti in Louisiana, e venti nel Mississippi: più di metà del totale. Quest'anno, fino a oggi, ce ne sono stati nove in Alabama, dodici in Georgia, undici in Louisiana, e tredici nel Mississippi: ancora una volta più della metà del totale in tutti gli Stati Uniti. — Tribune di Chicago.

Deve dipendere dal fatto che l'aumento deriva dall'innato istinto umano verso l'imitazione — da ciò e dalla più comune debolezza dell'uomo: la sua avversione a essere spiacevolmente vistoso, mostrato a dito, evitato come colui che non è popolare. L'altro nome di questa debolezza è codardia morale, ed è l'aspetto dominante del temperamento di 9.999 persone su 10.000. Non sto avanzando questa ipotesi come una scoperta; privatamente il più tardo di noi sa che è vera. La storia non ci permette di dimenticare o ignorare questo tratto del nostro carattere. Persistentemente e sardonicamente ci ricorda che dagli inizi del mondo nessuna rivolta contro una pubblica infamia od oppressione è stata mai cominciata se non dall'unico uomo risoluto tra i 10.000, mentre il resto timidamente attendeva, e si univa adagio e con riluttanza, sotto l'influsso di quel tale e dei suoi compagni fattisi avanti fuor dagli altri diecimila. Gli abolizionisti se lo ricordano. In via privata il pubblico sentire fu con loro ben presto, ma ciascuno ebbe paura di parlare ad alta voce finché non ebbe un qualche sentore che il vicino provava in privato ciò che lui stesso in privato provava. Allora seguì la fioritura rapida. Accade sempre così. Avverrà nel New York, un giorno o l'altro; e persino in Pennsylvania.

Si è ritenuto — ed è stato detto — che a un linciaggio la gente apprezza lo spettacolo ed è lieta di avere un'occasione di assistervi. Non può essere vero: tutta l'esperienza vi è contraria. Le persone nel Sud sono fatte come quelle nel Nord — la cui grande maggioranza è di cuore retto e compassionevole, e sarebbe crudelmente ferita da un simile spettacolo — e *vi assisterebbe*, e lascerebbe che uno se ne compiaccia, solo se l'approvazione pubblica sembrasse richiederlo. Siamo fatti così, e non possiamo farci nulla. Gli

altri animali non sono fatti così, ma, anche a questo, non possiamo farci nulla. Ad essi manca il senso morale; noi non abbiamo modo di scambiare il nostro, per una moneta da un soldo o per qualcos'altro che lo superi in valore. Il senso morale ci insegna cosa è giusto, e come evitarlo... quando non è popolare.

Si ritiene, come ho detto, che una folla linciante goda di un linciaggio. Non è certamente vero: non è possibile crederlo. Si afferma liberamente — lo si è visto stampato più volte, di recente — che l'impulso al linciaggio non è stato giustamente interpretato: che *non* è il prodotto di uno spirito di vendetta, ma di una « mera atroce avidità di contemplare la sofferenza umana ». Se fosse così, le folle che videro l'Hotel Windsor cadere in fiamme avrebbero goduto degli orrori accaduti sotto i loro occhi. Lo fecero? Nessuno lo penserebbe, nessuno muoverebbe loro una tale accusa. Molte persone rischiarono le proprie vite per salvare uomini e donne che erano in pericolo. Perché lo fecero? Perché *nessuno avrebbe disapprovato*. Non ci fu alcun impedimento: poterono seguire i loro impulsi naturali. Perché una folla dello stesso genere di persone nel Texas, nel Colorado, nell'Indiana, assiste nell'intimo colpita e afflitta, e con ostentate manifestazioni esterne fa finta di godere di un linciaggio? Perché non solleva una mano o una voce in protesta? Soltanto perché farlo sarebbe impopolare, penso; ognuno teme la disapprovazione del suo vicino — una cosa che, nell'orientamento generale della razza umana, è più temuta delle ferite e della morte. Quando c'è un linciaggio la gente attacca i cavalli e percorre miglia per assistervi, portando mogli e figli. Proprio per assistervi? No. Vengono soltanto perché hanno paura di rimanere a casa, per tema che la cosa venga notata e fatta oggetto di commenti insultanti. Possiamo crederci, perché tutti sappiamo che cosa *noi* proviamo riguardo a codesti spettacoli... e anche come agiremmo sotto una pressione del genere. Non siamo migliori o più coraggiosi di chiunque altro; non dobbiamo cercare di sottrarci furtivamente a questo fatto.

Un Savonarola può domare e disperdere una folla di linciatori con un semplice sguardo: così lo possono un 125

Merrill¹ o un Beloit². Poiché nessuna folla ha alcun fegato in presenza di un uomo noto per il suo splendido coraggio. A parte ciò, una folla di linciatori *amerebbe* essere dispersa, perché di sicuro non ci sono mai in essa dieci uomini che non preferirebbero essere altrove — e sarebbero altrove, solo che avessero il coraggio di andarsene. Quando ero ragazzo vidi un uomo coraggioso deridere e insultare una folla e respingerla; e più tardi, nel Nevada, vidi un noto fuorilegge costringere duecento persone a star sedute tranquille, con la casa che gli bruciava sotto i piedi, finché non diede loro il permesso di andarsene. Un uomo di fegato può svaligiare un intero treno-passeggeri da solo; e la metà di un uomo coraggioso può intimare l'alt a una diligenza e spogliarne gli occupanti.

Allora forse il rimedio ai linciaggi si riduce a questo: collocare un uomo coraggioso in ogni comunità affetta da tale mondo per incoraggiare, aiutare, e portare alla luce la profonda disapprovazione del linciaggio che si cela negli angoli segreti del suo cuore: poiché lì si trova, al di là di ogni dubbio. Allora codeste comunità troveranno qualcosa di meglio da imitare (naturalmente, essendo umane, debbono imitare qualcosa). Dove si potranno trovare questi coraggiosi. Questa è, invero, una difficoltà: non ce ne sono trecento sulla terra. Se soltanto bastassero uomini *fisicamente* coraggiosi, sarebbe facile. Potrebbero essere forniti a carrette.

No, dopo averci riflettuto, questo progetto non funzionerebbe. Non ci sono in riserva sufficienti uomini moralmente arditi. Il nostro materiale di coraggio morale è esaurito: siamo in una condizione di profonda povertà. Abbiamo quei due sceriffi giù nel Sud che... ma non pensa-

¹ Sceriffo della Carroll County, nella Georgia.

² Sceriffo di Princeton, nell'Indiana. Mediante quel potere formidabile che è alla base di una reputazione stabilita di freddo coraggio, essi affrontarono folle di linciatori e tennero con sicurezza il campo contro di essi.

Mark Twain's

TALKING TOUR

ROUND THE WORLD.

—)c(—

Nights of Wit and Wisdom.

—)c(—

THE SUBJECTS FOR EACH EVENING BEING
ENTIRELY DIFFERENT.

—

"What a blest relief Mark Twain will be! And what a royal reception he will meet with everywhere! There is probably no other man living, except perhaps Mr. Gladstone, so universally known or whom so many persons in every civilised country have to thank for having brought new interests into their lives, and given them something to think and talk about."—Sydney DAILY TELEGRAPH, May 1, 1895.

—

Sydney—THURSDAY, SEPTEMBER 19.

Melbourne—(Bijou Theatre) SEPTEMBER 25.

Adelaide—(Theatre Royal) OCTOBER 12.

Wellington, N.Z.—(Opera House) DECEMBER 7.

—

For Particulars see Daily Papers.

R. S. SMYTHE.

moci: non è abbastanza per risolvere la questione; quelli devono rimaner lì a prendersi cura delle loro comunità.

Ma se soltanto potessimo avere tre o quattro altri sceriffi di quella razza! Ci sarebbe d'aiuto? Io penso di sì. Poiché noi siamo tutti imitatori: altri sceriffi coraggiosi ne nascerebbero; essere uno sceriffo intrepido verrebbe riconosciuto come l'esatta e unica cosa, e la disapprovazione temuta cadrebbe su quella parte di sceriffi d'altro genere; il coraggio in codesto ufficio diventerebbe la consuetudine, la sua assenza un disonore, proprio come il coraggio, dopo breve tempo, rimpiazza il timore di un soldato novellino. Allora le folle e i linciaggi sparirebbero, e...

Comunque. Ciò non potrebbe essere mai fatto senza qualcuno che cominci. E dove troveremo gli iniziatori? Facendo annunci? Benissimo, allora: facciamo annunci.

Nel frattempo vi è un altro piano. Importiamo missionari americani dalla Cina, e inviamoli nelle aree dei linciaggi. Con 1.511 che si trovano laggiù a convertire due cinesi a testa ogni anno contro una media giornaliera di nascite di 33.000 pagani², occorrerà oltre un milione di anni per far sì che le conversioni controbilancino l'incremento e rendano visibili a occhio nudo la cristianizzazione; perciò se possiamo offrire ai nostri missionari, a casa, un campo altrettanto ricco, a minor spesa e del tutto soddisfacente per quanto riguarda il pericolo, perché essi non dovrebbero trovare giusto e leale tornare indietro e offrirci un'occasione di prova? Si ritiene universalmente che i Cinesi siano eccellenti persone, oneste, onorevoli, industrie, di fiducia, di cuor gentile, e così via... lasciamoli in pace: vango benissimo così come sono; e, inoltre, quasi ogni convertito corre il rischio di prendere la malattia della nostra

² Queste cifre non sono di fantasia: sono tutte genuine e autentiche. Sono tratte da documenti ufficiali sulle missioni in Cina. Si veda il libro del Dr. Morrison sul suo viaggio a piedi attraverso la Cina: cita questi dati insieme alle proprie fonti. Per numerosi anni egli è stato il rappresentante del Times di Londra a Pechino, e lì si trovava durante l'assedio.

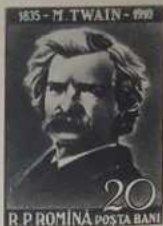
civiltà. Dobbiamo stare attenti. Dobbiamo pensarci due volte prima d'incoraggiare un simile rischio: poichè, *una volta civilizzata, la Cina non potrà essere di nuovo resa incivile*. A questo non abbiamo pensato. Benone: dobbiamo pensarci adesso. I nostri missionari troveranno che abbiamo un campo per loro — e non solo per 1.511 ma per 15.011. Lasciamo dare loro un'occhiata al dispaccio seguente e vedere se in Cina hanno qualcosa di più appetitoso. Viene dal Texas: *Il negro fu portato sotto un albero e fatto oscillare nell'aria. Legno e foraggio vennero accumulati sotto il suo corpo e venne acceso un fuoco ardente. Poi qualcuno suggerì che egli non avrebbe dovuto morire troppo presto, e allora fu fatto discendere a terra mentre un gruppo di persone andava a Dexter, distante circa due miglia, per procurarsi olio di catrame. Gettando questo sulle fiamme, il lavoro fu completato.*

Li imploriamo di ritornare e aiutarci nel nostro bisogno. Il patriottismo gli impone questo dovere. Il nostro paese sta peggio della Cina; sono nostri compatrioti e la loro madrepatria li supplica di aiutarla in quest'ora profondamente difficile per lei. Essi sono competenti; la nostra gente non lo è. Sono abituati a scherni, sogghigni, ingiurie, al pericolo; la nostra gente non lo è. Hanno lo spirito del martirio; nient'altro che lo spirito del martirio può sfidare una folla linciante, intimidirla e disperderla. Possono salvare il loro paese; li imploriamo di venire a casa e di farlo. Chiediamo loro di leggere e rileggere quel dispaccio, di dipingersi la scena in mente e di meditarla sobriamente; poi moltiplicarla per 115; aggiungere 88; mettere i 203 in fila, concedendo 600 piedi di spazio a ciascuna torcia umana, in modo che vi sia spazio intorno per vedere per 5.000 cristiani americani: uomini, donne e bambini, giovani d'ambo i sessi; rendete la scena notturna, per ottenere un effetto sinistro; collocate lo spettacolo in un piano in graduale ascesa, e lasciate che l'ordine dei roghi si allunghi in salita; l'occhio potrà allora abbracciare l'intera linea di ventiquattro miglia ininterrotte di falò di carne e sangue, mentre se occupasse un terreno piano i capi delle linee si 129

FRANCOBOLLI PER TWAIN AUTORE TEATRALE

Fra le tematiche filateliche oggi di moda, una delle più affascinanti è certamente quella dedicata al « Teatro di prosa » che, per comodità dei collezionisti, può essere suddivisa in tre parti distinte, indipendenti l'una dall'altra, ciascuna delle quali però abbastanza ampia per partecipare, anche da sola, ad Esposizioni nazionali. E precisamente in: A) Attori e attrici, critici drammatici, registi teatrali e scenografi; B) Autori drammatici e commediografi; C) Anniversari teatrali, Edifici teatrali e Manifestazioni teatrali.

Fra gli oltre mille francobolli emessi dagli Stati Uniti dal 1847 ad oggi, soltanto sei si riferiscono a teatranti e sono: nel 1947 un 3 c. per il centenario della nascita dei





giornalista ed editore Joseph Pulitzer che istituì, per testamento, il famoso « Premio » riservato a drammaturghi americani che porta il suo nome; nel 1964 un commemorativo in onore di Shakespeare, nel 1966 un 5 c. per la giornata del circo; raffigurante un sorridente clown, anch'esso appartenente alla famiglia degli attori, soppure per un pubblico d'anime semplici e nel 1967 un valore da 1 d. per O'Neill e un foglietto riproducente la vetrata dipinta da Chagall — scenografata di commedie — nel Palazzo

delle Nazioni Unite a Nuova York.

Ma la serie americana illustrata uomini di teatro è stata iniziata da quel Samuel Langhorne Clemens, romanziere, ricordato nel 1940 con un 10 c. bruno ma costui altri non era che il più noto anche in Europa, Mark Twain che scrisse anche le commedie « L'età dorata » e « Il pretendente americano ». Egli è stato onorato filatelicamente anche da tre Stati europei: dall'Ungheria nel 1948 e dalla Romania e la Russia nel 1960.

Gianfilippo Carcano



piegherebbero e sarebbero nascosti alla vista dalla curvatura della terra. Essendo ora tutto pronto, e l'oscurità opaca, il silenzio impressionante (perché non dovrebbe esserci alcun suono se non il delicato rumore del vento notturno e il soffocato singhiozzo degli olocausti) lasciate che tutta la lunga distesa delle pire al cherosene esploda in fiamme simultaneamente e che il riverbero e le grida d'agonia balzino in direzione del cielo, verso il Trono.

Sono presenti più di un milione di persone: la luce dei fuochi trasforma in rossi contorni indistinti sullo sfondo della notte le guglie di cinquemila chiese. O missionario gentile, o missionario compassionevole, abbandona la Cina! vieni a casa e converti questi cristiani!

Io ritengo che se qualcosa può arrestare questa epidemia di pazzie sanguinarie sono personalità marziali che possano fronteggiare le folle senza indietreggiare; e poiché tali personalità si sviluppano solo mediante la familiarità col pericolo e mediante l'allenamento e la maturazione che nascono dal resistervi, il posto più adatto per trovarle deve essere in mezzo ai missionari che si sono istruiti in Cina durante l'anno o i due anni passati. Abbiamo abbondanza di lavoro per essi, e per centinaia e migliaia di più, e il campo cresce e si espande quotidianamente. Li troveremo? Possiamo provare. In mezzo a 75.000.000 ci devono essere altri Merrill e altri Beloit: ed è la legge della nostra natura che ciascun esempio risvegli assupiti cavalieri dello stesso rango eccelso e il porti sul fronte.

La preghiera bellica

Era un periodo di grande esaltante eccitamento. Il Paese era in armi, la guerra era in corso, in ogni cuore ardeva il sacro fuoco del patriottismo: i tamburi rullavano; le bande suonavano; le pistole-giocattolo schioccavano; a mazzi, i fuochi d'artificio sibilavano e sputacchiavano; in
132 tutte le mani e, giù per la ritraentesi e gradualmente va-

riante distesa dei tetti e dei terrazzini, un'ondeggiante foresta di bandiere balenava nel sole; di giorno i giovani volontari marciavano giù per il largo viale, allegri e pimpanti nelle loro nuove uniformi, mentre gli orgogliosi padri e madri e sorelle e innamorate li acclamavano con voci soffocate da una lieta emozione al loro ondeggiante passare; di notte assemblee compatte ascoltavano, ansando, orazioni patriottiche che risvegliavano le pieghe più profonde dei cuori, e che le folle interrompevano a brevissimi intervalli con cicloni di applausi, mentre le lagrime scorrevano giù per le guance; nelle chiese i pastori predicavano la devozione alla bandiera e al paese, e invocavano il Dio delle Battaglie, scongiurando il Suo aiuto per la nostra buona causa con effusioni di fervida eloquenza che commuovevano tutti gli ascoltatori. Era, davvero, un periodo felice e benigno, e gli spiriti sconsiderati, una mezza dozzina, che osavano disapprovare la guerra e gettare dubbi sopra il suo buon diritto ricevevano tosto un tale severo e rabbioso avvertimento che, per amore della salvezza personale si ritraevano dalla vista e non tenevano più un simile contegno insolente.

Venne il mattino della domenica: il giorno dopo i battaglioni sarebbero partiti per il fronte; la chiesa era gremita; erano presenti i volontari, i loro giovani aspetti accesi di sogni marziali; visioni dell'inflessibile avanzare, del momento dell'adunata, della carica impetuosa, delle sciabole balenanti, della fuga del nemico, del tumulto, del fumo avvolgente, del selvaggio inseguimento, della resa! ... e poi a casa dalla guerra, eroi abbronzati, accolti con entusiasmo, adorati, sommersi da oceani dotati di gloria! Con i volontari sedevano i loro cari, orgogliosi, felici, e invidiati da vicini e amici che non avevano figli e fratelli da spedire nel campo dell'onore: onde vincere laggiù per l'onore della bandiera, o, non riuscendovi, morire la più nobile delle morti. Il servizio andò avanti; venne letto un capitolo guerresco dal Vecchio Testamento; venne recitata la prima preghiera: essa fu seguita da un'esplosione dell'organo che fece tremare l'edificio, e, d'un solo impulso, l'assemblea si alzò in piedi, con occhi raggianti e cuori palpi- 133

tanti, e diede libero corso a questa tremenda invocazione:

O Dio quanto mai terribile! Tu che decretasti,
siano tuono la tua tromba e fulmini la tua spada!

Poi venne la « lunga » preghiera. Nulla di simile si può ricordare per implorazioni appassionate e linguaggio splendido e commovente. Il tema delle sue suppliche era che il sempre misericordioso e benigno Padre di noi tutti vegliasse sui nostri nobili giovani soldati, e li sostenesse, confortasse, e incoraggiasse nella loro patriottica impresa; li benedicesse, facesse loro da scudo nel giorno della battaglia e nell'ora del pericolo, li sostenesse con le Sue potentissime mani, li rendesse forti e fiduciosi, invincibili nel sanguinoso assalto; li aiutasse ad annientare il nemico, garantisse loro e alla loro bandiera e alla loro patria onore e gloria imperituri...

Un anziano straniero entrò e avanzò con passo lento e silenzioso lungo il corridoio centrale, gli occhi fissi sul sacerdote, il lungo corpo rivestito di una tunica che gli giungeva ai piedi, la testa nuda, i bianchi capelli che gli scendevano in un'ondosa cateratta fino alle spalle, il volto segnato d'un pallore innaturale, pallido fino a sembrar spettrale. Si fece avanti silenziosamente, con tutti gli occhi che lo seguivano stupiti; senza arrestarsi salì di fianco al predicatore e lì stette, in attesa. Il predicatore, con le palpebre serrate, inconscio della sua presenza, continuò la sua commovente preghiera, e alla fine la terminò con queste parole, pronunciate nel tono di un fervente appello: « Benedici le nostre armi, assicuraci la vittoria, o Signore nostro Dio, Padre e Protettore del nostro Paese e della nostra bandiera ».

Lo straniero gli toccò il braccio, gli fece cenno di spostarsi di fianco: — cosa che il sacerdote, allibito fece — e prese il suo posto. Per alcuni minuti contemplò il pubblico rapito e incantato con occhi solenni, in cui brillava una luce misteriosa; poi, con voce profonda, disse:

« Giungo dal Trono — portando un messaggio d'Idio Onnipotente! »

Le parole scossero l'assemblea con un fremito; se lo straniero lo colse, non vi prestò attenzione.

« Egli ha udito la preghiera del Suo servo, pastore

vostro, e la esaudirà se tale sarà il vostro desiderio dopo che io, Suo messaggero, vi avrò spiegato il suo significato — vale a dire: il suo pieno significato. Poiché è tipico di molte preghiere degli uomini di chiedere più di quanto chi le pronuncia sia conscio — a meno che non si fermi a meditarvi.

« Il servo di Dio e vostro ha pronunciato la sua preghiera. Si è arrestato e vi ha meditato sopra? Si tratta di una sola preghiera? No, si tratta di due: una pronunciata, l'altra no. Entrambe hanno raggiunto l'orecchio di Colui che ode tutte le suppliche: quelle dette e quelle non dette. Meditate su questo; tenetelo a mente. Se invocate una benedizione sopra di voi, fate attenzione! che senza volere non invochiate nello stesso tempo una maledizione sopra un vicino. Se pregate chiedendo la benedizione di pioggia per la vostra messe che ne ha bisogno, con questo voi state forse pregando per una maledizione sulla messe di qualche vicino che può non averne bisogno e può esserne danneggiata.

« Voi avete udito la preghiera del vostro servo — la parte di essa che è stata pronunciata. Io ho l'incarico da Dio di mettere in parole l'altra parte — la parte che il pastore — e anche voi nei vostri cuori — ha formulato con fervore, in silenzio. E senza rendervi conto e senza darvi pensiero? Dio voglia che sia stato così! Voi avete sentito queste parole: « Assicuraci la vittoria, o Signore Iddio nostro! » Questo è sufficiente. L'intera preghiera pronunciata è espressa sinteticamente in queste parole pregnanti. Non fu necessario elaborarci sopra. Quando avete pregato per la vittoria avete pregato anche per molte conseguenze immenzionate che seguono la vittoria — *debbono* farvi seguito, non possono fare a meno di farvi seguito. Sopra lo spirito in ascolto di Dio Padre si è abbattuta anche la parte non pronunciata della preghiera. Egli mi ha ordinato di metterla in parole. Ascoltate!

« O Signore, Padre nostro, i nostri giovani patrioti, idoli dei nostri cuori, vanno in battaglia: sii Tu vicino ad essi! Con loro — in ispirito — andiamo anche noi dalla dolce pace dei nostri amati focolari, per sgominare il ne-

mico. O Signore, Dio nostro, aiutaci a ridurre i loro soldati in brandelli sanguinosi con le nostre bombe; aiutaci a ricoprire i loro campi ridenti con le pallide forme dei loro compatrioti morti; aiutaci a sommergere il tuono delle armi da fuoco con i gemiti dei loro feriti, contorcentisi dal dolore; aiutaci a devastare le loro umili dimore con un uragano di fuoco; aiutaci a contorcere i cuori delle loro inoffensive vedove con afflizioni inutili; aiutaci a spingerle, senza tetto, con i loro piccoli a vagare, senza amici, per la desolazione del loro paese devastato, in stracci e affamate e assetate, zimbello delle fiamme del sole d'estate e dei venti gelidi d'inverno, spezzate nello spirito, esauste dalla fatica, implorando da Te il rifugio di una tomba e venendone negate... per il bene di noi che Ti adoriamo, Dio, distruggi le loro speranze, rovina le loro vite, protra il loro amaro pellegrinaggio, rendi pesanti i loro passi, inondagli il cammino con le loro lagrime, chiazza la neve bianca con il sangue dei loro piedi feriti! Lo chiediamo, in spirito d'amore, da Colui che è la Fonte d'Amore, e che è perennemente il fiducioso rifugio e l'amico di tutti coloro che sono assediati dalla pena e invocano il Suo aiuto con cuori umili e contriti. Amen ».

(Dopo una pausa.) « Voi avete chiesto questo in preghiera; se ancora lo desiderate, parlate! Il messaggero dell'Altissimo attende. »

In seguito si ritenne che l'uomo fosse un pazzo, poiché non vi era alcun senso in quanto aveva detto.

Mark Twain

Traduzione e nota di Giuseppe Gadda Conti.

João Guimarães Rosa

NÉCUYA

Uno legge il giornale e non è sicuro. Non può essere.
Non può essere che a quell'uomo là, con quel suo buon
[cuore

addomesticato, ben piazzato sul lato sinistro,
quel suo cuore gli esca dal petto, gli si rivolti contro
e a morte lo morda. No. Non può essere...
Eu vorrei **em português** esprimermi, ma **não**
posso, perché già è un portoghese diverso, prima
e dopo di Guimarães — Guimarães de Minas Geraes —
che già è unico, ricco di Minas Guimarães e di Messico,
Minas de Guanajuto, Valenciana (Ouro Preto), Guada-
Geraes, Llano en Llamas, Grane Sertão: piccoli sentieri,
[caminitos.

Nel mezzo del cam(m)in¹: Méshico in una laguna
che pote Estigia essere o: Chapala (Tegernsee),
diceva lui, in perfetto spagnolo, e Méshico > Meshia,
con la sua larga cravatta farfallina, e il vasto sorriso.
Così se ne andrà aprendo passaggi nel grande deserto
[sconosciuto
e se un giorno nell'intrico del cammino, la selva oscura,
penserà (o ricorderà soltanto): Méshico, crederò che mi
[sorride...

Perché le nostre prime **estórias** cominceranno ugualmente
da lontano, in un altro margine d'ignoto, nella Selva Nera
(Frankfurt, Wiesbaden, Rothenburg ob der Tauber)
parlando del Messico negli autocarri e nelle osterie
della strada, così come sulle rive del Chapala (Tegernsee:
lago gelato e montagne azzurre, quasi svizzere)
parliamo anche di questi cartoni, che oggi dal Messico
gli mandò perché sappia il colpo sinistro nel seu amigo.

Traduzione di g.t.

¹ In italiano nel testo, come le altre frasi in lingua diversa dallo spagnolo, da cui la poesia è stata tradotta in italiano.

Da Parigi, ciclostilata

La canzone
della
GUERRIGLIA
FREDDA

Non una poesia: una canzone. Brutta, magari. E' bella nello stesso tempo, come lo sono le canzoni, anche quella silenziosamente cantata. « Noi siamo i nuovi partigiani » è la canzone dei Mao-Mao della Gauche Proletarienne geimeriana, quella della « guerriglia fredda », senza spargimenti di sangue, con spargimento di mitologie frionali e tabù domestici, totem statal-rivoluzionari ecc. Curiosi segni dei tempi, quasi ucrainici, atopici, sconcertanti neo-ludismi, stimolazioni elettriche alle tabulae rasan, all'innecessità delle concettualizzazioni stantie che non spiegano ma piegano soltanto.

Pubblichiamo il documento anno 1970, eppure sembra di un secolo fa. Fa qualcosa? Non: fa niente. Però...

Dubbin sul dubbio, pessimismo sul pessimismo, scetticismo sullo scetticismo. Le doute absolue sur la civilisation, et aussi sur la révolution, comme sur les guerrillas ecc... come voleva Charles Fourier, utopista di un vicinissimo passato che si muove verso di noi per attraversare il presente e incontrare il futuro che si avventa su noi e rischia di superarsi all'indietro. Nessun conienso, naturaliter, senza verifiche (o: falsifiche). Lo Stato, i poteri ci prococano in infiniti modi, quotidianamente. Nel coor, coorela. E, con tutto ciò, pensiamo, pensiamoci, ripensiamoci. Riscantiamoci anche. L'assassinio freddo dei miti statali, delle false paci sociali interressa tutti coloro che non si lasciano pensare dagli altri, in compagnie inverificate. Guerriglia fredda? Le doute relativi, per ora. Bisogna attraversare le doute assoluta. Poi, sarà stato il prima.

**PARTIGIANI NUOVI I SIAMO NOI
NOI SIAMO I NUOVI PARTIGIANI**

Sentitele le voci che fumano dalle officine,
le proletarie che stufe si dichiarano:
tutti i giorni alle cinque del mattino
a prendere un bus, un treno, parcheggiato bestiame.
Della macchina, stufe, che ubriacano.
Degli acidi, del cronometro della morte.
Stufe, le voci, sentitele, degli schiavi.
Le nostre voci, che annunciano la guerriglia.

Noi siamo, i nuovi partigiani, noi siamo
i franchi tiratori della guerriglia di classe.
Il nostro campo dal popolo il campo.
Noi, i partigiani nuovi, noi siamo.

Guardatelo, lo sfruttato, la sera, quando rientra.
Guardatele, le donne che tutta la vita scarpinano,
voi che su noi sbavate che ci stiamo imborghesendo,
scendete con noi nel pianeta a seicento metri di fondo,
non sul vostro tappeto di silicosi si muore,
voi contate i profitti, noi le mutilazioni,
guardateci invecchiare al ritmo alle cadenze,
guardateci, padroni: la guerriglia comincia.

E voi, le guardiaciurme della classe operaia,
la nostra dolce schiena non vi disturba mica,
voi lacché-permanenti puttaneschi consiglieri,
parlate a nostro nome al padrone, in ufficio,
votate, manipolate, ricominciate Grenelle,
adesso è più difficile ingannarci, più mai,

non ci sono che due campi, o voi siete fuori
del nostro, al **kollabos** dichiarata è la guerra.

Passeggiatevi un po' nelle putride case
dove si dorme a turno quando con le tre otto.
La rivolta che ringhia nella tana d'Ivry
annuncia la vendetta dei morti a Aubervilliers.
La rivolta, ma sì, **bidonvilles**, nel cuore
della miseria a mucchi, malata anche,
ma gli immigrati adesso sono nostri fratelli,
è con loro che adesso vi dichiariamo guerra.

La violenza, insegnato, ce lo avete, è dovunque,
padroni che sfruttate, flic che manganellate,
ma, alla vostra oppressione, resistenza: sentite?,
voi espellete Kader, ma Mohammed si sveglia,
non passa porti la rivolta, sapete,
il popolo alle armi si avvicina, è vicino,
le armi che i traditori rubarono al posguerra,
borghesi, sì, vi assedia la guerriglia...

Traduzione e note di g.i.

CARTE
SCOPERTÉ

alternative
70

**Theater
als
Provokation**

L'alternativa
di ALTERNATIVE
TEATRO
come

PROVOCAZIONE

— dibattito in redazione —

A.: Oggi le discussioni sulla funzione sociale dell'arte si basano su due considerazioni le cui conclusioni sono diametralmente opposte. Secondo la prima tesi non può esserci azione rivoluzionaria che prescinda da un mutamento di coscienza; l'arte quindi da questo punto di vista è da intendersi come strumento di chiarificazione. Secondo l'altra tesi, invece, l'arte non porta a risultati concreti e di conseguenza non cambia nulla. A proposito della prima tesi è chiaro che per quanto l'intenzione delle singole opere d'arte risulti emancipatoria e chiarificatrice, il loro « messaggio » viene comunque integrato. Esse vengono trattate come merce e questo fatto incide

« Micro-macro » di
Jole Tognelli: un esercizio dell'immaginazione: nell'infinitamente piccolo con un graffio ostinato quale veicolo sensitivo; un viaggio sub-cellulare, subatomico, un tuffo nell'immateria.

sia sulla loro produzione che sulla loro ricezione; le opere d'arte rispondono infatti alle leggi del mercato capitalistico. Già Walter Benjamin aveva visto che questa società può assimilare una notevole quantità di pensiero rivoluzionario senza pregiudicare affatto la propria natura. Esempio attuale di ciò è l'integrazione delle tesi dell'SDS sul tema « arte come merce » nella pagina letteraria di « Zeit ». Queste tesi sono state citate, commentate, sballottate di qua e di là per mesi senza essere mai prese sul serio: ci voleva del vento per far girare ancora i mulini della pagina letteraria...

B.: Benjamin e Brecht pensavano si dovessero creare nuove forme adatte a rendere più difficile, se non altro tendenzialmente, l'integrazione del loro « messaggio ». Peter Schneider afferma invece che l'arte è tutta regressiva: Schiller aveva ancora un

I paragoni di Handke

Ad accorgersi, per primo qui in Italia, di quanto poco Peter Handke abbia a che spartire con Brecht (perché c'è stato un periodo, in Germania, nel quale anche Handke veniva reputato erede di Brecht) è stato Alberto Arbasino.

Ma Brecht avrebbe « insultato il pubblico », mai avrebbe perduto del tempo ad autodiffamarsi. Handke, nei mesi scorsi è passato da Roma, dove ha tenuto una conferenza nella quale si può scorgere in un senso preciso in quale massima misura, poi, egli non sia certo un erede di Brecht.

Il tema della conferenza era: « Teatro o cinema, ovvero le miserie della comparazione ». E già nel modo di affrontare le « miserie della comparazione » si coglie l'attitudine di Handke nei confronti della realtà. In sostanza, afferma Handke, i paragoni aiutano, sono uno scarico di responsabilità, traggono dall'impaccio



Uno tra i più recenti esempi di teatro-inchiesta in Germania è « Interrogatorio a La Habana » di Hans Magnus Enzensberger.

di dover accostarsi all'oggetto in sé, all'oggetto preso isolatamente con tutta la sua gravità, il suo peso.

La risposta che Handke dà a questa serie di domande ricorda le questioni a suo tempo sollevate da Robbe-Grillet intorno alla metafora, all'animismo, a tutta la vocazione esasperatamente umanistica della tradizione ottocentesca. I paesi non sono « rannicchiati » in una conca, il sole non è « impletoso », diceva il romanziere francese. I paesi e il sole sono quello che sono: e le qualità da noi a loro attribuite altro non sono se non « coperture ideologiche », contraffazioni, in ultima analisi inganni e consolazioni antropocentriche. E tanto era giusta la risposta di Robbe-Grillet, in quel particolare momento storico, agli abusi operati in nome dell'ideologia o peggio del più vieto e meccanico moralismo, quanto però pare fuori tempo e anacronistica la medesima disposizione a prendere come un valore assoluto una fenomenologia che è in realtà impossibile, o quanto meno inadeguata, insufficiente, a livello di sistema: utilizzabile appena come metodo, e cioè appunto storicisticamente, in certi momenti della

certo diritto a rivendicare in teatro la libertà di pensiero. Grass questo diritto non ce l'ha più. Schneider intende dire che dato l'attuale stadio di sviluppo delle forme di produzione sociali, è giunto il momento in cui le capacità e le necessità umane potrebbero realizzarsi nella realtà, cioè qui e subito. La loro sublimazione in arte e cioè nell'immaginario, non è più giustificabile e continuare a fare dell'arte, significa « da un punto di vista ideologico », parlare in favore della classe dominante che liquida queste rivendicazioni in quanto « utopistiche » e in « realtà » sostenere ancora una volta il suo dominio attraverso la funzione di valvola di sfogo che l'arte ha per la classe dominante.

C.: Sia l'arte rivoluzionaria che quella d'avanguardia hanno quindi perso la loro ragion d'essere. Le rivendicazioni non possono più fermarsi a un livello letterario e cioè non portare a risultati concreti, ma devono essere realizzate nella prassi rivoluzionaria. Di conseguenza fate la rivoluzione invece di continuare a parlarne.

A.: D'accordo. Rimane solo il fatto che la seconda considerazione è cioè: senza cambiamenti di coscienza niente azione rivoluzionaria, contraddice quanto detto sopra. Ciò che si oppone a un cambiamento rivoluzionario della base è soprattutto il consolidamento della sovrastruttura. La classe dominante dai tempi in cui Marx fece le sue analisi del si-

stema capitalistico fino ad oggi ha fatto enormi fatiche per non abbandonare lo sviluppo economico-sociale a se stesso e cioè alla sua prevedibile fine. Essa ha rielaborato strategie per rimandare l'abolizione del criminale principio di profitto, già da tempo necessaria sia economicamente che tecnicamente, nonché la abolizione della proprietà privata ecc.

Le contraddizioni non sono scomparse, ma sono state mascherate per impedire che le loro vittime ne prendano coscienza. E' vero, oggi manca tuttora una chiara coscienza della repressione. Da qui l'affermazione dell'SDS: « E' possibile eliminare le cause della repressione solo attraverso un mutamento di coscienza che sia al tempo stesso coscienza della repressione ».

B.: Questa infatti è anche la posizione del gruppo « Tel Quel » di Parigi: un cambiamento della base deve essere avviato e accompagnato da cambiamenti nella sovrastruttura e cioè dalla distruzione dell'ideologia borghese. Penso che a questo proposito tutta la sinistra sia ormai d'accordo. Di conseguenza l'arte (o come la si vorrà definire in futuro) risulterebbe comunque, all'interno di questo piano di controstrategia, strumento indispensabile per creare e modificare una coscienza.

C.: A questo punto si ripropone il dilemma: l'arte è indispensabile, ma non porta a risultati concreti. Perché bisogna servirsi proprio dell'ar-

te storia pubblica, o di quella privata di ciascuno.

Il paragone (e perfino la metafora, che è un preciso sistema espressivo nella poesia di ogni tempo) scaturisce non solo da una pigrizia nel confronto di una più accurata e analitica indagine sull'oggetto singolo (che è attitudine scientifica) ma anche da una vocazione, da una necessità della valutazione, che è possibile far scattare solo e proprio dal confronto, cioè dal cuore dei processi della realtà, che sono sempre dialettici: perché ci muoviamo in un labirinto: il reale si configura sotto la specie della pluralità, ed è sempre stato essenziale alla poesia rovesciare (completare) l'attitudine scientifico-analitica mediante un modo della conoscenza che procede per sintesi, appunto per accostamenti e confronti.

In questo senso la poesia (e il teatro, e il cinema) esprimono un bisogno preciso: quello del giudizio, quello di smontare e rimontare incessantemente la scala gerarchica dei valori.

Certo, è vero, il sole non è impletoso, e i paesi non sono né rannicchiati né tristi o allegri. Ma, per citare lo stesso autore citato da Handke, e cioè Pascal,

è anche vero che se non si può né credere né non credere, si può scommettere, si può cioè avanzare un'ipotesi, sul piano dei significati desiderare o prospettare una più o meno accreditabile utopia.

Franco Cordelli

Cultura e prassi

Conseguenze estreme del lungo saggio dedicato a Thomas Mann da Axel Roas su due tra i primi numeri della sua rivista «Contropiano», sono che se l'arte, la kultur e la vita, lo stesso spirito (per usare i termini di Mann) non so-

te come strumento per creare una coscienza e non di altre forme di chiarificazione? Del resto perché non dovrebbe essere possibile la distruzione dell'ideologia dominante e quindi un cambiamento di coscienza non attraverso l'arte, bensì attraverso una radicale negazione e abolizione di essa?

II.

C.: Schneider sostiene la tesi che la forma artistica vincola la fantasia e i desideri che già tendenzialmente negano il principio di realtà. Bisogna liberare i desideri della loro forma artistica per poter trovare la loro forma politica; essi dovrebbero essere portati per così dire nella loro forma grezza alla rivoluzione.

D.: Questa deduzione parte da premesse sbagliate. Schneider è sulla posizione di Freud di cui condivide l'errata supposizione che la teoria della libido e cioè la teoria delle rimozioni (che chiarisce un comportamento individuale) sia sufficiente anche alla comprensione dei fenomeni culturali...

Vediamo ora, sull'esempio del «Rationaltheater»¹, come operi la forma artistica in questo contesto. Schneider al pari di Lukács distingue semplicemente fra l'arte della clas-

(1) Il «Rationaltheater» di Monaco (Hohenzollernstrasse), diretto da Reiner Uthoff, si è fatto conoscere in molte città tedesche per le sue recite nelle baracche dei prigionieri e nei penitenziari. Le reazioni del pubblico sono sempre verificate attraverso questionari scritti.



Una scena di «Toller» di Tankred Dorst al Teatro di Stato di Hannover, regia di Fritz Zecha.

se borghese in ascesa (cui riconosce una funzione emancipatoria) e tutta l'arte del tardo capitalismo (cui attribuisce una funzione di rimozione) — come se fra Thomas Mann e Peter Weiss non ci fosse differenza alcuna per quanto riguarda l'uso della forma artistica.

A.: E questo è il punto. Decisivo è di volta in volta l'uso che si fa della forma artistica nel contesto o meglio: la sua funzione nel contesto.

B.: La forma in cui i carcerati hanno espresso i loro contenuti in seguito al programma teatrale, si potrebbe intendere come forma di «pianto rituale» (anche se non si esaurisce in questo); quel che forse intende Schneider quando parla della «forma grezza dei desideri». Tuttavia sarebbe stato possibile arrivare a questa articolazione senza lo stimolo della forma artistica? in questo caso senza il lavoro teatrale? — non dimentichiamo che tutto questo avviene in un carcere della Germania Federale!

no la stessa cosa — e questo è certo — sono agli antipodi, sempre in drammatico conflitto, proprio come con buona coscienza riconosciuto dal grande scrittore tedesco. Da una parte c'è la lotta, il disordine e dall'altra l'ambigua fuga nella forma, nell'ordine, là dove illusoriamente, provvisoriamente i contrasti appaiono pacificati. Ad un sistema monistico, contrabbandato per unica realtà riconoscibile, per esempio dalla critica strutturalista, è ben più esatto opporre il concreto conflitto tra lotta (leggi, nell'assunzione critica del termine compiuta da Asor Rosa, prassi rivoluzionaria) e cultura, e cioè cultura borghese nel senso proprio che tutta la cultura appare come tale e come unica erede dello 'spirito' borghese, come unica

antagonista, mostro sacro da debellare.

Ma è proprio Asor Rosa che rivelando (da parte di uno che la sta facendo) toni apocalittici nei confronti della cultura, mostrando di conferire ad essa tutta la responsabilità della mistificazione neocapitalista (e quindi la possibilità, sola alternativa concessa alla nuova sinistra, di demistificare, sempre con lo strumento della cultura) è come se finisse col credere che i termini dialettici della 'lotta' non siano più a livello di strutture, tra una struttura e l'altra ma tra una struttura e una sovrastruttura, attribuendo a quest'ultima un valore ontologico ed estremo che proprio ci pare oltre qualunque limite di ragionevolezza non nichilistica, e di un nichilismo che finisce per avere come bersaglio non tanto l'avversario di classe, quanto proprio la cultura tout court.

Certo Asor Rosa individua perfettamente in una volontà inoffensiva e positiva il segno della forza, dell'affermazione e della sopraffazione. E pure individua come in Mann l'«unità problematica» altro non sia se non il rifiuto di ammettere che questa è una tensione mantenuta costante e viva col-

A.: Probabilmente non sarebbe stato possibile, tuttavia bisogna tener presente che il processo di presa di coscienza del proprio stato da parte dei carcerati era iniziato probabilmente già prima e che il programma in effetti ne è stato solo un'occasione. E' indicativo che nessuno si aspettava che i carcerati avrebbero detto ciò che pensavano in presenza delle autorità e di una ufficialità anonima, e tanto meno in così gran numero...

Se gli attori di Monaco fossero venuti come giornalisti, studenti o sociologi (quali essi sono), avrebbero dovuto chiarire e discutere più dettagliatamente ciò che di caso in caso risultava evidente dai singoli numeri del programma: difficilmente avrebbero trovato un linguaggio comune o i carcerati non sarebbero riusciti a vincere la loro diffidenza.

D.: In questo caso la forma artistica ha assunto due funzioni: in un tempo relativamente breve ha reso possibile una comunicazione. Inoltre ha avviato un processo di astrazione che dal «pianto rituale» ha portato a rivendicazioni politiche concrete dirette alla burocrazia ministeriale ed infine ha fatto sì che essi, attraverso la loro esperienza di carcerati, evidenziassero le contraddizioni di questa burocrazia, contraddizioni che hanno reso poi possibile la demistificazione di una falsa liberalità e di sponibilità delle riforme.

A.: Presentarsi come artisti ha permesso inoltre che Uthoff ed i

suoi attori entrassero nel carcere; difficilmente ci sarebbero riusciti se si fossero presentati come sociologi impegnati politicamente o come gruppo studentesco. In quanto « artisti » hanno superato le difficoltà burocratiche della direzione del carcere e del ministero.

B.: Esatto. Di questa funzione tattica dell'arte, Schneider non parla affatto. Noi possiamo approfittare del ruolo che l'ideologia borghese riserva all'arte: quello cioè di « pazzia in libertà ». All'interno di esso troviamo degli spazi liberi che ci permettono la diffusione di informazioni che l'apparato di comunicazione ufficiale non diffonde. E' valido solo in parte l'argomento secondo cui il « Discorso sul Vietnam » di Weiss ha solo una funzione di alibi, dal momento che l'unico fatto di una certa rilevanza politica, e cioè un dibattito sul Vietnam al Bundestag, non ha avuto luogo. La documentazione di Weiss ha se non altro rivelato dei fatti e il contesto in cui si svolge la guerra del Vietnam, cosa che nessun altro mezzo di comunicazione aveva fatto in precedenza. Tuttavia non basta...

D.: Sì, ed è proprio in questo che il *Rationaltheater* va oltre e ci può servire come modello. Non solo porta al di fuori delle mura del carcere questo processo di articolazione, ma lo inserisce in una prassi politica: nel lavoro politico con i carcerati e soprattutto con i rilasciati che vengono inseriti in gruppi politici pre-

l'unico fine di poter giustificare il fare arte, il porre un ordine. Ma pare anche che in Mann non vi siano residui, né di anacronismo né per un « futuro socialista ». Pare escluso che si possa, a differenza di Tonio Kroger, e al di fuori della semplice contrapposizione lotta-forma, curare la forma e contemporaneamente essere abbastanza « volgari » da non diremo partecipare al ballo che Kroger contempla da dietro un vetro, ma addirittura partecipare alla lotta di classe; col rischio sì di costituire un luogo privilegiato, ancora, ma anche un privilegiato campo d'analisi e di precisione. E' propria Asor Rosa che di fronte alla contraddizione, nell'ansia del rilievo, la riafferma oltre qualunque eventualità di risoluzione sia a livello di cultura che di prassi. E quella volontà di affermazione si tramuta in un mito dell'efficienza critica (e di questo è una spia persino il linguaggio di Asor Rosa così grigio, burocratico, aziendale) che non è poi così lontano, lontano com'è da qualunque finalità che in logica conseguenza scavalchi la critica della cultura che si riafferma, dalle metodologie finì a se stesse quali comprensibilmente appaiono essere le

metodologie della critica strutturalista, e paradossalmente tali appaiono essere in lui.

f.c.

esistenti. La rappresentazione artistica non è fine a se stessa: essa trae conseguenze politiche ed è quindi un *medium* e cioè uno stadio di transizione verso la prassi politica vera e propria. (Non è importante in questo contesto, fino a che punto il « Rationaltheater » risponda a questo modello). In questo caso concreto per funzione o uso del contesto si intende l'uso della forma artistica come momento di transizione a una forma politica. Qui la forma artistica acquista, attraverso il suo uso nel contesto una funzione organizzativa.

III.

B.: Un dato positivo di questo modello è il suo rifiuto di un pubblico pluralistico. Il loro lavoro teatrale si rivolge prima di tutto a un pubblico omogeneo, mentre quello abituale del Teatro stabile di Monaco, in questo caso ha minore importanza. Esso assicura l'esistenza del teatro e sostiene materialmente, talvolta anche personalmente, il lavoro con i carcerati e con i rilasciati.

A.: Questi infatti furono anche i dati più positivi dei gruppi Agit-Prop nella repubblica di Weimar che si rivolgevano a un pubblico che aveva coscienza di classe, almeno fino a quando non si cedette all'ambizione di divertire tutti i piccoli borghesi.

E.: Tuttavia oggi questa premessa è venuta meno. Non esiste più un pubblico che abbia coscienza di classe e non è più possibile quindi riproporre oggi i metodi di agitazione di allora.

Acculturatevi
Chevron (am)

Prima sono state le
marche sulle maglie
dei ciclisti, poi le mar-
che sulle copertine dei
libri e delle riviste tra
poco le marche sulle
temple e le fronti pen-
sate Chevron, riflette
Fiat (Flatnam, Flat-
cong - Chevronbogia,

B.: Già la definizione che Bela Balázs dette a suo tempo del teatro fatto dagli operai come « poesia popolare del proletariato con coscienza di classe » denota un certo romanticismo. Bisogna ammettere tuttavia che questo teatro di operai presumeva un pubblico informato i cui problemi più immediati venivano rappresentati sulle scene. Erano problemi comuni al pubblico ed agli « attori », essi stessi operai. In questo modo era possibile rafforzare la solidarietà e la coscienza di sé e superare dei problemi non risolvibili individualmente. Probabilmente con una maggiore capacità di ricezione, si sarebbe arrivati al lavoro di durata normale su cui insiste Asja Lacis.

E.: Oggi ad ogni modo sono gli intellettuali a scegliere le forme di provocazione e di agitazione in teatro. Non sono più i proletari a esprimere i propri contenuti e non esiste più un pubblico proletario informato. Per questo ritengo il progetto elaborato da Peter Schütt estremamente ingenuo. La sua tesi di cultura proletaria da realizzarsi qui subito, rispecchia il programma dell'Unione degli scrittori proletari rivoluzionari degli anni 1928-1932 e le sue definizioni e argomentazioni si possono ritrovare a tratti e quasi letteralmente sulla « Linkskurve »². Egli però non ha fatto alcun riferimento alla distanza storica che separa la prassi rivoluzionaria artistica di oggi da quella di allora. Per Schütt il fascismo è una specie di grande

Chevronland, Planetoli, etc.). Eppure, ad essere proprio scevri da allusioni idio-illogiche, chi può negare che Chevron Italiana Club, rivista quadrimestrale del personale della Chevron Oil Italiana diretta, a cura della Direzione Amministrativa, Servizio Personale, da Giuseppe Todeschini, critico acuto e fine letterato, è una rivista « fatta bene », con le cartine-regole diverte se non divertente, interessante, ricognitiva e informante, spregiudicata anche se non spregiudicante e impregiudicabile, e persino « aperta » a risposte libere di intellettuali di ogni corsa corrente (anche se certe assenze sono significative qualcosa)?

Nell'ultimo numero 7, l'inchiesta sul divorzio è tutt'altro che « chiusa » e un certo numero di pareri di estrazione diversificata offre una raggiera di riflessione (anche se quelle assenze di cui si diceva restano, ovviamente). Così le Cronache di letteratura e le Cronache del cinema o i quesiti sul giornalismo interessano, incuriosano, parainformano (con le solite ovvie e forse inevitabili assenze, comunque inevitabili). Ma quale garanzia che anche questo livello continui? La

(2) La « svolta di sinistra ».

rivista è del personale della Chevron? Ciò vuol dire che la rivista è fatta dal personale? che cioè il personale liberamente elegge i curatori della rivista? che la direzione amministrativa offre solo i soldi necessari alla stampa, e li offre come un riconoscimento di un diritto inalienabile di quei lavoratori, anche se per caso a quei lavoratori venisse la voglia di non parlare soltanto di periferiche questioni culturali-politiche, sia pure con liberalità, ma di affrontare questioni più vicine e meno sceve da sospetti culturalisti?

Tutto questo sia detto, da un lato per riconoscere il livello di una «operazione gestita da buoni letterati, e dall'altro per sottolineare gli illimitati limiti di questa «culturalità industriale».

Ci si riflette poco, a queste aperture (eufemizziamo così).

Riflettiamoci: sarà già, qualcosa, anche nello Chevro-Nam.

g.t.

cattiva forbice che ha tagliato il filo che a noi oggi basterebbe riannodare. Egli ad esempio rivendica un'arte che copra i misfatti del capitalismo con l'odio, i sentimenti il pathos e la rabbia dei proletari (come fecero nel 1930 i membri del BPRS). L'impotenza di una tale reazione si è già vista nel 1933, figuriamoci quanto meno valida potrebbe essere al giorno d'oggi in cui c'è soprattutto bisogno di prendere coscienza delle infamie del capitalismo.

IV.

A.: Non è chiara tuttavia la posizione del «Rationaltheater» su quella più avanzata rivendicazione che è l'abolizione della separazione dei ruoli fra pubblico e attori. Di questo problema ha scritto Gianni Toti³⁾ L'eliminazione della separazione dei ruoli è parziale in quanto non avviene durante la rappresentazione, ma solo nelle fasi successive e cioè la discussione e il lavoro politico. Durante la rappresentazione infatti, gli attori sono sulla scena, attivi, e i carcerati sono in basso, passivi.

B.: Mi sembra che la rivendicazione di eliminare la scena («distruzione della scena» di Toti) e abolire il pubblico, non a caso venga proprio dall'Italia. La rivolta del maggio 68 ha avuto ripercussioni soprattutto in que-

(3) Si riferisce al saggio «il pubblico è morto?» («Ist das Publikum tot?») riportato dal numero speciale di «Ulisse» sul teatro (n. 10, 1969) su «Alternative» n. 70 (1970).

sto paese dove c'è una aperta situazione di lotta di classe e si articolano necessità politiche molto avanzate.

A.: Anche se Toti non l'ha elaborata nei suoi dettagli e la sua definizione degli avvenimenti attuali come « teatro totale » non mi sembra molto felice, è tuttavia possibile immaginare la situazione come segue: operai si incontrano e « recitano » — e soltanto per se stessi se stessi — situazioni di conflitti, ad esempio la discussione sul cottimo fra il capo reparto e l'ingegnere programmatore. Si espone lo stadio attuale delle trattative. Gli « attori » possono essere interrotti dai presenti nel momento in cui il rappresentante degli operai difende male i loro interessi. Ne vengono quindi chiariti gli errori e la « recita » viene ripresa con nuovi, migliori argomenti...



Una scena della novità di Rolf Hochhuth: « Guerrillas », rappresentata a Stoccarda.

Il Sud di Artiaco

La pittura di Artiaco è forte, decisa. Non ricerca di soluzioni di scuola o di scena ma prove fatti, testimonianze. « Valle del Basento » oppure « Giocatori di carte » o « Prima Comunione », « Operai » e via via tutti i quadri che espone.

La mostra più recente delle sue opere si è tenuta a Torino, allo Studio d'Arte San Carlo, in via del Mille.

Un ruolo essenziale gioca nella pittura di Artiaco la terra, lo spazio che sono propri al nostro Sud ed alla realtà che lo caratterizza. I paesaggi di Artiaco costituiscono, in tal modo, una forma coerente di porsi e di esistere tra i luoghi ed i fatti in mezzo ai quali si vive ed i luoghi ed i fatti che si raccontano e compiutamente si esprimono. Né, sotto questo aspetto, i personaggi di Artiaco hanno minore validità. Si tratta di gente reale, di volti che ti porti dentro, di attitudini che ci appartengono. Tutto ciò senza forzature e violenze, senza

«far scena» ma con umiltà e contenuta misura.

Ma Artlaco non è pittore tranquillo. Al contrario la sua pittura è tesa, vitale ed intensa nella sua apparente mansuetudine e nella sua pulita poesia. E ciò deriva dal fatto che Artlaco raggiunge questi traguardi ogni volta con fatica, con il lavoro che si esige da chiunque voglia fare dell'arte come Artlaco fa, un mestiere serio, un impegno da rispettare.

Ciclia Matania

Vengono poi simulate «recitando» lotte di lavoro imminenti e amascherate le tattiche dei datori di lavoro. Si possono a questo modo esaminare argomenti o rivedere forme di comportamento...

D.: Analogamente Brecht con i suoi «Lehrstücke» o forse è meglio definirli «Lernstücke» intendeva provare forme di comportamento «recitando». Paragonato al nostro esempio, oggi il suo tentativo ci appare superato poiché egli credeva ancora alla importanza dello scrittore d'oggi.

A.: Queste rappresentazioni di conflitti capovolgono l'ordine esistente: sono infatti non professionisti a creare e a recitare. La recita per loro è un processo didattico necessario a livello esistenziale e oltretutto piacevole. La definizione di Brecht dell'arte come disciplina pedagogica acquisterebbe una sua nuova attualità.

B.: Sempre che ci sia un pubblico omogeneo!

Traduzione di Carlo Baumgartner.

*Sono
disponibili
alcune
collezioni
complete di*

CARTE SEGRETE

Richiedetele
alla
nostra
amministraxione

Gli attori di LUIS VALDEZ

ci presentano

EL TEATRO CAMPESINO

e uno dei suoi "actos"

LA QUINTA STAGIONE

Realismo
« riscritto »

Enzo Siciliano ci propone con questo suo libro di critica, il secondo dopo il pamphlet di PRIMA DELLA POESIA, un realismo immaginoso, trepido, recitato, sognatore, manieristico, perfino spiritistico e fan-

« Il teatro campesino è una compagnia teatrale bilingue nata nel 1965 per insegnare ai contadini chicano a organizzarsi. (I Chicano sono messicani di origine statunitense stanziati sui due lati del confine).

Siamo partiti da Delano, California, ufficio degli scioperi del sindacato dei contadini di Cesar Chavez. Durante una riunione una notte Luis Valdez che è poi diventato il nostro regista, cercò di spiegare il teatro a un gruppo di contadini, la maggior parte dei quali non aveva mai visto uno spettacolo. Appese cartelli al collo della gente, con scritti i nomi di personaggi familiari: il crumiro, lo scioperante, il boss, ecc. Cominciarono così ogni giorno a improvvisare scenette sulla linea di picchetto. Queste improvvisazioni divennero subito satiriche. Molti si affollavano intorno e cominciavano a ridere, a fare il tifo per gli eroi e a fischiare i vigliacchi, così abbiamo avuto il nostro primo spettacolo. E semplice: se voi volete un teatro non borghese, scegliete gente che non sia borghese per

tasmatico, alla fine un realismo 'riscritto'. Il saggio più significativo in questo senso è proprio il primo della raccolta, quello su Barili. Chi conosceva i saggi già pubblicati in rivista, si accorge che sono stati per gran parte riscritti, centrati e concentrati. Le pagine su Barili non piacquero allo scrittore che ebbe modo di precisare al critico, in una comunicazione brevissima, che quelli delle RONDA non erano poi un gruppetto di 'trafatti' giovanotti. Siciliano critico ha scritto il suo libro più maturo, in cui per il rami di Croce, della letteratura come espressione, si è spinto nel territorio di una critica come coscienza della fantasia, che Croce non sosteneva. I nomi di questo libro non sono soltanto Moravia, Bassani, Pirandello, ma anche Savinio, Deifini, Porta, Sereni, Attilia Bertolucci, Elsa Morante e Rimbaud, Ducas, Artaud, Breton, Marinetti, Debenedetti, Garboli. Il titolo del libro potrebbe far pensare a un itinerario del gusto dell'autore, a una carta geografica che un autore di già indiscusso capolavori porgerrebbe al lettore o al critico contemporaneo o futuro a più felice dispiegamento delle sue opere.

Il teatro non vive nelle prove e nella messa in scena... il rivela autenticamente nella passione e nelle risate del pubblico. Svoluppiamo ciò che chiamiamo « actos »: atti unici o sketches, sebbene sketch è una parola troppo leggera... dal momento che trattavamo di scioperi, di sindacati, dei problemi del contadino.

L'umorismo è la nostra maggiore attrazione, la nostra arma migliore: non soltanto la satira, ma la commedia che è una figlia del teatro più vigorosa della tragedia e del realismo. Il nostro uso della commedia in origine nacque dalla necessità... la necessità di tenere alto il morale degli scioperanti. Ci accorgemmo che potevamo raggiungere obiettivi sociali non a dispetto della commedia, ma proprio attraverso di essa. L'ironia violenta ci può portare molto vicino a un sottofondo da tragedia... il fatto che esseri umani sono stati sfruttati per generazioni. Lavorammo con il sindacato per due anni, recitando nelle campagne, nei campi di lavoro, nelle riunioni sindacali e nelle feste di beneficenza per gli scioperi in città. Nel 1967 facemmo una tournée lungo le campagne per dare pubblicità allo sciopero, recitando nelle università, nelle antiche mura sindacali e negli auditori civili, nel Village Theater di New York, nel Folk Festival di Newport, e nella corte del Senato statunitense a Washington.

Nel settembre del 1967 lasciammo Delano e il sindacato per fondare un centro culturale contadino « El Centro Campesino Cultural » a Del Rey, una cittadina californiana di mille abitanti (duemila nella stagione del raccolto), soprattutto Chicano. Abbiamo voluto occuparci tanto della oppressione culturale della nostra gente quanto di quella economica, perché essa era consapevole altrettanto bene che la sua terra era stata invasa dagli Anglo. A Del Rey noi rappresentiamo « History Happenings »: avvenimenti della storia messicana e americana in actos, in spettacoli di marionette e musicali gratuiti al pubblico, anche lezioni di musica e di arte. Portiamo i nostri spettacoli anche in altre cittadine su e giù per la valle San Joaquin della California. Lavoriamo ancora con il sindacato nei suoi sforzi organizzatori, ma ora siamo indipen-

denti e ci autofinanziamo (nessuna fondazione ci garantisce). Considereremo la nostra missione compiuta quando ogni individuo della nostra gente avrà riconquistato il senso della dignità personale, l'orgoglio della sua storia, della sua cultura e della sua razza».

La presente intervista a un attore della compagnia di Valdez, che ci ha spedito dall'America l'informaturissimo Luigi Ballerini, di cui C.S. ha pubblicato recentemente le poesie, ha il pregio di essere molto chiara sui fini della compagnia stessa e sui mezzi che si propone per raggiungerli. Le recensioni che si sono avute negli spettacoli del teatro campesino di Valdez su in America che in Francia (dal *The New York Times* al *Newsweek Magazine*, al *The Los Angeles Times* e *Le Monde*) hanno messo in evidenza soltanto lo spettacolo campesino, la novità degli attori contadini, dei chicanos: in esse si fanno paragoni perfino con il cinema di Buster Keaton per rilevarne la vivacità e la ginez-

Siciliano ha di queste ironie. **AUTOBIOGRAFIA LETTERARIA** è invece un libro di un «giovaneotto» che punta le sue carte sulla riconciliazione delle due linee novecentesche della Realtà e della Fantasia, un libro ambizioso e cattivante. La coscienza della fantasia è propria di una critica di questo genere. L'epilogo ci apre a umori futuri. Siciliano dopo averci svelato questa sua coscienza unitaria, dopo averci proposto la sua idea di letteratura che già in parte era, ma in maniera polemica, nel suo primo libro di critica, ci con-



Uno spettacolo del «Teatro Campesino».

lesca la sua aridità. Sembra che il critico alla fine del suo iter, ci voglia dire che la Fantasia è la cosa più importante, che certamente la coscienza di essa è un valore, ma la Fantasia di per sé, quella dei grandi poeti, è l'essenziale. Così ci pare di aver visto nel commiato in versi tradotti da W. B. Yeats: «che farne di questa aridità / che l'età mi ha legato sotto / come la coda a un cane / ... / e non la fantasia eccitata / appassionata e miracolosa».

Tra gli aforismi dell'epilogo, che segue immediatamente alla sezione intitolata *LE TEMPS S'EN VA*, un sintagma della Stael, riferiamo interamente il seguente: «E' scoprire novecentesca quella della violenza attraverso la parola e la poesia, da simile scoperta, è stata coinvolta. La vera fatica dello scrittore è quella di recedere da questa scoperta verso tutti i partiti perduti della poesia». Vorremmo che Siciliano si inoltrasse nell'avventura del ritrovamento dei partiti perduti della poesia e ce li spiegasse, magari in un saggio che non comprenda soltanto una decina di pagine. Sappiamo, comunque, che i prossimi suoi saggi saranno dedicati a D'Annunzio e a Croce,

20, il diversimento, ma si sono guardate bene dallo sfiorare il problema politico che «*el teatro campesino*» agita, legato dalla sua nascita con le centrali sindacali contadine e solo oggi resosi indipendente. Il testo che presentiamo per primi in Italia, attraverso la situazione dei chicanos, parla di contadini di tutta l'America Latina. In esso, didascalico e poetico insieme, si intravede una chiesa rivoluzionaria che i contadini d'Europa non hanno mai avuta e un sindacato e un apparato politico uniti nella lotta per la firma del contratto, che il padrone fino all'ultimo momento rifiuta di considerare.

La Quinta Stagione è quella della giustizia sociale, è quella della lotta per i diritti dei contadini, quella che si rifà ai grandi Pancho Villa, Francisco I. Madero, Emiliano Zapata.

Che la situazione in America Latina passi attraverso la rivoluzione nazionale non è il primo Valdez e il suo teatro a pensarlo. Ci riferiamo alla nuova cinematografia sudamericana di Solanas, un argentino, e di Lora dei forti, un film che ha spinto molti intellettuali europei proprio nella primavera del 1968 a ripensare la loro visione politica del Terzo Mondo e dell'Argentina rivoluzionaria in particolare.

Le proposte politiche del teatro campesino (per esempio il plauso al sindacato senza macchia e senza paura, alla chiesa rivoluzionaria) potrebbero far storcere il naso al militante europeo, che proprio in questi anni accentua la sua critica alla linea revisionista del sindacato e del partito che lo dirige e che non ha mai avuto un clero dalla sua, nonostante il crescere dei predicatori sociali nelle nostre città ma raramente nelle nostre campagne.

El teatro campesino d'altronde non vuole essere universale nel senso più falso e capdossico del termine, ma si dà come esempio particolare e specifico della situazione dei chicanos. Proprio in questa sua particolarità, dove è la quinta tempotada a trionfare, la giustizia sociale, senza dubbio la rivoluzione, preparata da sindacato, chiesa e guerriglieri, mostrerebbe la sua disponibilità per un adattamento al nuovo divorzio politico europeo. La quinta stagione

però non sembra un testo collettivo come vorrebbero farci credere gli attori e il regista in testa. La stessa ambiguità dell'inverno: natura e storia, ideologia e necessità, riflette la creazione inanimata, sia pure nell'ambito di una collettività di classe.

Pubblicando *La quinta stagione* vogliamo contribuire al dibattito e alle proposte di un teatro diverso, nella classe, per la classe e con la classe, che anche in Italia è ripreso dopo il maggio studentesco e operaio del 1968, e alla fortuna del teatro contadino.

Renzo Paris

La quinta temporada

(Entra un contadino verso il centro del palcoscenico da sinistra. Si avvicina al pubblico).

CONTADINO

Oh, hello — quihubole! Mi chiamo Jose... che altro? — e sto cercando un lavoro. Avete un lavoro? lo posso fare tutto, tutti i lavori della campagna. Vedete, sono appena arrivato dal Texas questa mattina e ho bisogno di spedire soldi alla mia famiglia. Posso fare tutto quello volete — raccogliere cotone, uva, meloni.

(Don Coyote entra mentre il contadino sta parlando. Sorride e si avvicina al contadino).

DON COYOTE

Amico! Mi chiamo Don Coyote e sono uno che dà lavoro ai contadini.

CONTADINO

En la madre, me raye! Un contratista. (Il contadino bacia la mano tesa al mediatore).

DON COYOTE

Così cerchi lavoro; eh? Busca jale? Bueno, vengase pa' ca un momento.

«Il Croce della prosa d'arte». Vorremmo chiudere informando anche sulla cultura pittorica e musicale che pure insistantemente affiora nel libro in questione. Ed è una cultura anch'essa, a volte, ironizzata. Prendete quel saggio che inizia così: «Come in una tela di Vuillard». **AUTOBIOGRAFIA LETTERARIA**, non è affatto un libro di critica ad uso e consumo dei «conservatori» di un certo genere di letteratura espressiva che in Italia è molto prolifica; come d'altra parte non è un libro per i letterati della morte dell'arte. Siciliano, anche se spesso è stato visto come un paladino dei «classici», in questo libro si sforza di trovare una formula critica personale, sottila dagli umori della cultura europea più avanzata.

r.p.

Enzo Siciliano

Autobiografia
letteraria

Carzanti Editore '70

La questione cecinese di Favati

Terzo fra i « Poeti della sfinge » dell'Editrice I Centauri (da Firenze a Roma) dopo Mariella Bettarini (« Il leccio ») e Luca Rosi (« Terra calcinata ») e prima di Gianni Toti (« Tre ucrone ») e Josè A. Goytisolo (« Annal decisivi »), Giuseppe Favati con questo suo Controbuio ha dimostrato il contrario della controautoarringa finale del libro: « Il numero dei testi avrebbe dovuto essere inferiore... ma avrebbe potuto anche essere superiore ». In realtà, la nota di orgogliosa modestia postfata dal poeta al suo smilzo volumetto avrebbe dovuto essere l'opposto: « avrebbe potuto essere inferiore ma avrebbe dovuto essere superiore ». Perché, in verità, alla fine della lettura (rapida anche contro voglia: una sessantina di pagine nella agile edizione di Giorgio Duva), al resta con lo sconcerto di non aver avuto in mano tutti i segni, l'intero codice della struttura semantica, « la lingua

(Coyote spinge il contadino verso destra).

Guarda, quest'estate è cominciata buona, BUONA! Tutta piena di soldi! Dollari, biglietti da cinque, da dieci, da venti, da cinquanta, biglietti da cento e tutto quello che devi fare è... (Coyote fa un gesto sulla testa del contadino come se stringesse un mazzo di banconote e poi le lasciasse cadere).

...acchiapparli!

(Il contadino pretende di acchiappare il denaro col cappello. Coyote si muove verso il centro del palcoscenico).

COYOTE

Bene, cosa ne dici? Lavorerai per me?

CONTADINO

Oh sì, patroncito! Sì, señor!

(Si avvicina a Coyote con la manotese).

COYOTE

(Afferrandogli la mano e scuotendola).

Un affare è un affare.

(Il patroncito entra da destra nel palcoscenico fumando un sigaro).

PADRONE

Ragazzo!

(Don Coyote spinge il contadino da un lato e si precipita verso il coltivatore prostandosi ai suoi piedi e baciandogli gli stivali. Si alza spolverandolo).

PADRONE

Vuoi bene al tuo padrone, eh ragazzo?

COYOTE

Oh sì, padrone!

PADRONE

Bene. Hai preparato la squadra per la estate, ragazzo?

COYOTE

Si señor.

COYOTE

(Fa un cenno al contadino, che esita, poi si avvicina al coltivatore. Coyote gli indica il cappello).

El sombrero, babozo.

(Il contadino si toglie il cappello e resta in piedi davanti al mediatore sorridendo stupidamente verso il coltivatore).

speciale» di Favati. Eppure, una settimana di attesa avrebbe potuto, o potrebbe (ovviamente), restituire le motivazioni profonde pre-significanti del «modo poetico della coscienza sociale» favatiana: in primo luogo il controllatissimo lessico sociopolitico, ma senza forzature mai, anzi sorretto da una vigile economia (la stessa economia dei testi)? l'accento finale in nota alla tentazione di «af-

el teatro campesino



fissione vietata» sulle mura della città potrebbe suggerire questa conclusione).

Rastramato così com'è, il nucleo poetico di Favati si fa pluri-simbolico a ogni attacco. Fin dall'inizio: la prima composizione s'intitola «L'ora legale» e comincia: «Togliamoci i calzini / la cravatta / gli slip...» e finisce: «Rivestiamoci compagni / cerchiamo febbrilmente / i bottoni e rientriamo / nella tana» — che potrebbe servire a infiniti traspasce, politiche innanzitutto, con dimissioni ritirate dalla lotta nel momento stesso della revisione dell'ora («legale»), nella «recita» di nudità interiore.

Ma forse un'altra chiave di lettura può venire dalla vena della teatralità che affiora in quasi tutto il primo terzo del libro, da «De spectaculis», con l'inopinata disinvoltatura entrata di una morte funambola nella recita quotidiana dell'Arno, proseguendo poi con il gusto della «inquadratura», le didascalie drammatiche e sportive dell'andito-budello che si fa «ultimo ring» oppure del «cappucci che entrano a chiudere la bara» di un'altra meno spettacolare morte: un exorcismo edile «precipitato in un amen»... E

PADRONE

Bene, non m'interessa quello che sembra all'apparenza, ma quanto può raccogliere.

COYOTE

Oh, lui può raccogliere, padrone!
(Il padrone cammina verso il limite del palcoscenico. Coyote dà di gomito al contadino e fa un gran gesto, a parte con la mano per descrivere quanto grassa sarà l'estate. Il padrone chiama sul palcoscenico l'Estate).

PADRONE

Estate! Vieni qui.
(L'Estate è un uomo vestito con una ordinaria camicia da lavoro e un cappello caki. La camicia e il cappello però sono completamente ricoperte di biglietti di banca: da dieci, da venti, da cinquanta. Cammina con le braccia tese a passo regolare).

ESTATE

Io sono l'estate.

CONTADINO

AJUA! El jale!

COYOTE

Entra, mano!
(Il contadino si precipita addosso all'Estate e comincia a raccogliere quanti più biglietti le sue mani possono ghermire. Li ficca nelle tasche di dietro. Don Coyote immediatamente si piazza dietro al contadino e estrae il denaro dalle sue tasche e lo passa dietro al padrone che si è invece piazzato alle spalle del mediatore. Questo scambio continua finché l'Estate esce. Il padrone va verso de-

stra, contando il denaro. Don Coyote porta il contadino a sinistra).

DON COYOTE

(entusiasticamente)

Te aventates! Non t'avevo detto che stavi per diventare ricco? Non te lo avevo detto?

(Don Coyote s'interrompe bruscamente e se ne va a fianco del padrone).

DON COYOTE

Quant'è, capo?

PADRONE

Terribile! Saremo costretti a dover chiedere un sussidio al governo.

(Il contadino cerca il suo denaro nelle tasche ed è preso dal panico quando non trova neppure un dollaro. Vede il coltivatore con le mani piene di denaro e il suo panico si trasforma in rabbia).

CONTADINO

(A Don Coyote).

Ehi! Dove sono i soldi?

DON COYOTE

Quali soldi?

CONTADINO

Come quali? I soldi per cui ho lavorato tutta l'estate.

DON COYOTE

Lo sai cose c'è di sbagliato in te? Che sei uno stupido. Non sai mai come BADARE al tuo denaro. Guarda il mio padrone — com'è che lui ce l'ha sempre i soldi?

CONTADINO

(Irrompando verso il padrone).

Ecco i miei soldi!

ancora la tentazione cine-fotografica o addirittura surreal-prestidigitatoria (« Il consiglio nasce dal fondo del cappello / la gente va a letto intorpidita / e la suprema assenza gli rimbocca le coperte »), la costruzione della quinta teatrale (« l'altura spoglia », il « recinto della città sacra », « le benne immobili »: la metonimia di un « teatro povero » è continua).

Segue la vena gnomica, con ritorni di poesia teatrale (« sul fondale l'Europa. Bande nastro / corni inglesi tavole rotonde / lenti fiocchi celesti; milioni / di piedini già in marcia militare » — con la chiusa campidana che sancisce l'arco dell'immaginazione verbale palcoscenica interiore) per sboccare in una epigrammatica contenuta e ideologicamente furente. « La questione cecinese » è da antologia, e tanto vale riportarla, con l'epigrafe cronistorica, tra parentesi: « (Cassola, rispondendo a un critico: — C'è Cecina in Marx? No. E allora Marx non m'interessa) » — Quanto si può discutere (magari, / allo stato, senza grande costrutto) / ma c'è anche Cecina in Marx / E perfino la casa di Cassola... ».

Ma l'analisi dovrebbe 163

be adesso portare sul proprio linguistico di Favati, sui coaguli di immagini, il flusso rappreso del sangue utopico (che non c'è, appunto, ma scorre), il lessico estraniato dalla vetusta dei rimandi dizionari e delle ascendenze crepuscolari negate nelle stesse dotte citazioni, la metrica che si cerca in un recitativo di scansoni ferrobattute. E poi l'ironia severa, sanguinosa, la violenza contenuta. Giuseppe Favati, giornalista, filosofo, sociografo, redattore capo de « Il ponte », in tutta evidenza è un « militante » dichiarato che non rinuncia alla poesia, sia pure negata alla funzionalità dell'industria della grande coscienza mistificata. E utopietizza fino alla fine. Grazie.

(g.t.)

DON COYOTE

(Lo ferma)

No, lo so chi ha i tuoi soldi. Vieni qui (Porta il contadino di nuovo sulla sinistra).

È...

(Indica verso il pubblico facendo un semicerchio da sinistra a destra e finalmente fermandosi sul padrone e puntando a lui inavvertitamente).

PADRONE

Ehi!

DON COYOTE

No! Non il mio padrone! L'Autunno! L'Autunno ha i tuoi soldi.

CONTADINO

L'Autunno?

DON COYOTE

El Otoño.

CONTADINO

Puras papas^{*}. Non ti credo.

DON COYOTE

Non mi credi?

(Con sincerità)

Ma te lo giuro su... mia madre! (Pausa)

Non mi credi ancora, eh? Okay. Vuoi veder la verità in azione? Bene, ecco la verità in azione.

(Ruota il braccio, sputa sul pavimento e con forza preme col piede sullo sputo. Tutto in maniera pomposa).

CONTADINO

Che è?

DON COYOTE

La verdad en accio....

CONTADINO

Bene, qui tocca a me!

(Il contadino sputa ai piedi di Don Coyote, ma Coyote fa appena in tem-

^{*} Sciocchezze, balle.

po a tirarsi indietro, e a restituire lo sputo ai piedi del contadino. Il contadino tira indietro il piede appena in tempo, mentre Don Coyote lo allunga. Il contadino allora coglie Don Coyote impreparato e gli sputa in faccia).

DON COYOTE

(Momentaneamente batte in ritirata, decide di reprimere la sua rabbia)

Non importa. Guarda mano, quest'autunno è cominciato GRASSO! Più grasso dell'ultima estate. Vai a lavorare per me e sarai ricco. Avrai tanto denaro da comprarti una macchina nuova, una Cadillac! due Cadillacs! Avrai anche una casa in periferia. Potrai andare ad Acapulco! Guadalajara! Potrai mandare i tuoi bambini in collegio! Potrai pareggiare il bilancino! Apparterrai al ceto medio! Sarai un angio! Sarai ricco! (Il contadino risponde a tutto questo con un parossismo di gioia, fa urlietti di piacere)

DON COYOTE

Allora, che ne dici? Lavorerai per me?

CONTADINO

(Improvvisamente livido)

No.

DON COYOTE

(Si volta e va verso il centro del palcoscenico).

Okay, no me importa! Non ti condanno. In ogni modo, sta arrivando l'inverno.

CONTADINO

(Improvvisamente terrorizzato).

L'inverno?

DON COYOTE

El invierno!

Oh, l'ironia!

La collana della ricerca letteraria elaudiana si arricchisce di un emmesimo esempio di poesia largamente di maniera. Aldo Rescio, con CRITICA DELLA RAGIONE POETICA non può fare a meno, ancora oggi, di fare omaggio a questo e a quello, senza, d'altra parte, trovare il suo particolare 'spazio letterario'. Il Fossati c'introduce per il suo labirinto dicendoci che ovviamente il Rescio ha lavorato sul 'già prodotto' e su ciò fa scattare i nervi della sua poesia. Ma di quale scatto va parlando, non si capisce. In questa farraginoso officina manieristica, ma senza il gusto dell'ironia proprio dei grandi manieristi, c'è pure qualcosa che Rescio trova essere più suo: per esempio, i discorsi: ottavo, nono e decimo. Il suo però non consiste in una qualità di 'riscrittura' o di semplice 'collage', 165

ma in una disposizione metrica che più potrebbe contenere l'eventuale discorso resciano. Proviamo una certa irritazione di fronte a simili opere chiaramente di scuola, perchè esse, come diciamo più apertamente nella rubrica **LIBRIDINE**, finiscono con il contribuire in una maniera rilevante al clima di restaurazione letteraria che stiamo vivendo, e non solo nelle nostre patrie lettere. Libri del genere, veri e propri luoghi comuni di poetiche o poetiche comuni, restaurano la Letteratura, l'Arcadia, a cui l'Italia è affezionata da secoli. Mentre dopo il maggio studentesco e operaio planetario anche la letteratura ha mostrato di avere discorsi diversi da fare.

Le opere metaletterarie avevano ragione di esistere fino a un momento prima del maggio. Non ha più senso oggi, dopo le pile di libri scritti sulla morte della poesia di ogni tipo, aggiungere un altro. Bisogna perciò combattere nel settore letterario contro la restaurazione in corso, contro il campo delle idee poetiche che non disturbano nessuno, contro l'innocuità e l'innocenza della "poesia". Il poeta non è libero e la poe-

CONTADINO

No!

(Si precipita verso il mediatore, la mano tesa. Don Coyote l'afferra rapidamente, prima che il contadino possa ripensarci).

DON COYOTE

Lio * es lio, yo soy tu tio, grillo.

PADRONE

(Da destra).

Ragazzo!

DON COYOTE

(Girandogli intorno).

Sì, padrone.

PADRONE

(Ficcando denaro nelle sue tasche).

Allora, è pronta la squadra dell'inverno?

DON COYOTE

Sì, padrone.

(Indica il contadino sulla destra. Il contadino fa qualche passo avanti, con il cappello in mano e un sorriso sulla faccia. Il padrone gli va incontro grugnendo e il contadino gli si avvicina. Il padrone cerca di girargli intorno ma il contadino gli resta sempre davanti. Il padrone finalmente spinge il contadino da un lato e si sposta a sinistra).

DON COYOTE

(Al contadino).

Un lado, suato! **

PADRONE

Autunno, vieni qui, ragazzo.

(L'Autunno entra. E' un uomo più magro dell'estate. La sua camicia da lavoro è coperta di soldi sebbene più radi dell'Estate).

DON COYOTE

Entrale, mano!

(Con un urlo il contadino si mette al

* Litigio, confusione, imbroglio.

** Scamati!

lavoro, raccogliendo i soldi dalla camicia che l'Autunno indossa. I tre restano nella stessa posizione finché l'Autunno da destra è quasi fuori dal palcoscenico. A questo punto, il contadino si sporge indietro e accidentalmente afferra la mano di don Coyote nella tasca di dietro. Il padrone se ne accorge e attraversa di corsa il palcoscenico verso destra.)

CONTADINO

Ehi! Ecco i soldi! Mi stai fregando i soldi! Pos mira, que hijo da...
(Il contadino colpisce il mediatore. Don Coyote lo butta a terra. Lo prende a calci ripetutamente. Il coltivatore fermo guarda la scena, poi finalmente grida).

PADRONE

Tu, ragazzo!

DON COYOTE

(Tutto sudato, impaurito di essera rimproverato).

Sì, padroncino. Non volevo, capo.
(Indicando i suoi piedi).

Mira, suole di gomma, padrone.
(Don Coyote ossequiosamente cammina accanto al padrone. Il padrone è espansivo, radioso, compiaciuto).

PADRONE

Mi piace ragazzo il modo in cui ti comporti, ragazzo.

DON COYOTE

Ah sì? Oh posso farlo un'altra volta allora.

(Corre sul contadino e gli dà un calcio finale nelle costole. Il contadino si lamenta).

PADRONE

(Con orgoglio corporativo).
Bellissimo! Se c'è qualcosa di cui c'è

sia neppure, né vale più intitolare una critica alla poesia come critica 'politica', l'esaurimento storico di sanguinetiana memoria. Non c'è nulla di esaurito, possiamo dire, e non avremmo torto.

Dunque, cominciamo intanto con un fermo su alla restaurazione letteraria.

r. p.

Aldo Reccio

Critica della ragione
poetica.

Einaudi '70

Le spine
di Ruffini

Un libro come questo di Franco Ruffini, laureato in filologia, romano per lavoro, si inserisce in quella categoria di 'romanzi' scritti sulla precedente distruzione di qualsiasi idea di romanzo, di cui Sanguineti non prevedeva

la nascita senza ironia. Entro il margine d'errore è un libro che si prende invece troppo sul serio, tanto sul serio da risultare secco e legnoso, anche al livello ideologico. Neanche a farlo apposta i capitoletti della parte prima si dividono in: ottica, acustica, semiologia. La parte seconda invece è una rielaborazione della parte prima. Appaiono nel lavoro quattordici denti tutti appartenenti all'arcata superiore di una donna seduta in un bar insieme a un uomo. Davanti al bar il mare e un bambino che gioca con un secchiello pieno di sabbia. C'è però anche la 'gioventù calda sotto i maglioni pesanti' e frasi come 'ma il mare è calmo stasera', l'orizzonte gonfio che contraddicono la presentazione di Manganelli rivolta a sottolineare la frigidità, la non vita, la 'imitazione della morte' che starebbe sotto questo esperimento. Senonché Ruffini ci pare abbia voluto raffreddare troppo meccanicamente quelle che sono le sue passioni per una prosa falsamente aettica e pseudoscientifica, continuamente però tradita da termini d'imprecisione poetica, che non sono poi nemmeno tanto rari.

168 Quel segmento, quelle figure geometriche che

bisogno della nostra compagnia, ragazzo, è la disciplina e il controllo dei nostri lavoratori!

DON COYOTE

Sì, señor, disciplina, controllo dei Messicani!

PADRONE

E proprio per mostrarti il nostro apprezzamento per quello che tu fai per gli affari della compagnia ti darò un piccolo buono.

(Sul piano dietro al padrone e al mediatore appare una mano che stringe un enorme buono con grosse lettere nere che compongono la parola 'buono'. Il padrone lo prende e lo porge al mediatore).

DON COYOTE

(Sopraffatto dall'emozione).

Oh, padrone! un hueso! *

(Si sente un forte tonfo in fondo al palcoscenico. Fiocchi di neve scendono volteggiando).

DON COYOTE

(Correndo verso destra).

Arriva l'inverno!

(Il contadino si alza da terra e si accovaccia al centro del palcoscenico. Il padrone resta in piedi a sinistra indisturbato dall'arrivo dell'inverno. Con un brontolio finale l'inverno balza nella scena da sinistra intorno all'angolo della pianura).

INVERNO

Io sono l'inverno e voglio soldi. Soldi per il gas, la luce, il telefono, l'affitto.

(Riconosce il mediatore. Si precipita su di lui).

Soldi!

(Don Coyote gli dà il suo buono. L'in-

* Un osso.

verno morde l'osso, lo trova cattivo, lo getta alle spalle. Volteggia intorno al coltivatore).

Soldi!

PADRONE

(Restando calmo).

Vuoi un assegno?

INVERNO

(Precipitandosi su di lui).

No, contanti!

INVERNO

Okay, ecco!

(Gli porge un piccolo mazzo di biglietti).

Bene, questa è la mia parte, lo starò ad Acapulco fino alla prossima primavera.

(Esce da sinistra).

DON COYOTE

E io sarò a Las Vegas.

(Esce da destra).

CONTADINO

E io sarò fuori a mangiar frijoles! (L'inverno acchiappa il contadino non appena questo cerca di scappare).

INVERNO

Ah, ah, l'inverno ti ha acchiappato! Voglio soldi! dammi i soldi!

CONTADINO

Non ne ho. Sono solo un povero contadino.

INVERNO

Allora prendi questo!

(L'inverno trascina il contadino al centro del palcoscenico, prendendolo a calci e a pugni, versa neve su di lui da una piccola borsa. Il contadino batte i denti senza speranza. La primavera entra da sinistra, cantando un lieto motivo).

farebbero ricordare i cubisti sembrano invece tante spade, tante spine che Ruffini usa per il suo martirio (ideale, per la sua autocastrazione.

r.p.

Franco Ruffini

Entro il margine d'errore

Einaudi '70 - L. 800

Arte della Resistenza

Per «arte della Resistenza» si intende una tendenza che cronologicamente si pone al centro del nostro secolo: per essa c'è da chiedersi se, accettando per esempio le caratteristiche di stile da Meyer Schapiro, si pos-

* Fagioli.

sa parlare d'un vero e proprio stile autonomo. Per Schapiro, la principale connotazione di stile è da ravvisarsi « soprattutto » in un « sistema di forme con una qualità e una espressione significative, attraverso le quali si manifestano la personalità dell'artista e la concezione del mondo di un intero gruppo ». Naturalmente anche questa definizione deve qui essere considerata solo come un criterio metodologico, un ordinamento provvisorio. In realtà l'arte della Resistenza non si risolve in particolari elementi di stile perché rimane collegata ai più diversi indirizzi artistici apparsi dal 1905 in poi: le stesse « forme » con « espressione significativa » da essa via via adottate esistevano prima del 1933 e continuano a esistere dopo il 1945. In quale misura, tra il 1933 e il 1945, forme nuove e nuovi contenuti siano potuti sorgere e affermarsi è d'altra parte cosa ancora impossibile a stabilire. Riguardo alla definizione di Schapiro ci sembra piuttosto pertinente la osservazione di J. Blotocki, secondo cui si può parlare di uno « stile così concepito solo sotto prospettive storiche ».

Le opere presentate nel bel libro di Erhard

PRIMAVERA

(Saltellando).

La, la, la, la, la.

(Si ferma, vede l'inverno che maltratta il contadino).

Cosa stai facendo tu qui?

INVERNO

Mamasota, chi sei tu?

PRIMAVERA

Io sono la primavera, la primavera, ma il tuo tempo è passato. Devi andartene!

INVERNO

Un altro po' di tempo, bimba.

PRIMAVERA

Oh, vattene adesso, il tuo turno è finito, devi partire.

(L'inverno la ignora con un grugnito).

PRIMAVERA

Portati via l'inferno!

INVERNO

Va bene, me ne vado per adesso, ma tornerò il prossimo anno, contadino. Maledette le donne.

(Esce da destra).

PRIMAVERA

(Va verso il contadino e lo aiuta ad alzarsi).

Su, su, tu povero, povero contadino, su, ora alzati. Fa in modo che questo non ti accada di nuovo. Devi combattere per i tuoi diritti.

CONTADINO

Dici che ho dei diritti?

PRIMAVERA

Sicuro!

CONTADINO

Allora sì. Andrò a combattere per i miei diritti come Pancho Villa, come

Francisco I. Madero, come Emiliano Zapa...

(La primavera lo fa trasalire toccandolo alle spalle).

Ta-ta-ta!

(Dal fondo del palcoscenico si ode il grido: Campesino!).

PRIMAVERA

Oh, la mia ora è arrivata...

(Va davanti al contadino).

Ora devo andare. Ma, ricorda, combatti per i tuoi diritti! La, la, la, la.

(Esce da destra cantando e ballando).

CONTADINO

Ha ragione! Da ora in poi combatterò per le mie destre, per le mie sinistre, e per i miei liberali.*

DON COYOTE

Amigo...

CONTADINO

(Si volta, spaventato, corre verso destra dietro la primavera)

Pri...

DON COYOTE

Pri, cosa?

CONTADINO

Pri... preparati! Mi hai derubato!

DON COYOTE

No! No, io sono tuo amico.

CONTADINO

Ni madre! Tu sei un ladro!

DON COYOTE

No. Soy tu amigo. Somos de la misma raza!

CONTADINO

Simon, eres rata! **

(Si sporge verso don Coyote).

Frommhold investono invece idee e soprattutto valori morali di assoluta attualità. Questo rapporto deriva non solo dalla tematica, dalla tendenza dell'arte del periodo della Resistenza e dell'ancor breve lasso di tempo che ce ne separa, ma anche da una consapevolezza dell'ancora incumbente pericolo propria di molti artisti oggi attivi, per i quali la Resistenza significa un impegno non meno imperioso di quanto lo fosse nel 1939. Solo, negli ultimi anni la Resistenza in Europa è tornata a una azione politica contro le forme di oppressione del capitalismo monopolistico. Con quest'azione l'artista comincia ora a liberarsi dall'isolamento manipolato e dai modi, primitivi o raffinati, del complimento estetico, anche se nel suo fare sembra succube di tradizioni che per la maggior parte si pongono al di là dell'arte della Resistenza, portandolo a quella che viene oggi criticamente definita « negazione innocua ». E' appunto in questo processo di dissoluzione, appunto perché l'arte che oggi pretende di essere « impegnata » finisce a volte con l'ottenere risultati più riformistici che rivoluzionari, l'« arte della Resistenza » ritorna come « espressione di

* In inglese *the rights* significa « i diritti » o « le destre ».

** Rata = topo.

gnificante» particolarmente valida della nostra epoca.

Alla scelta del materiale hanno collaborato John Berger, Eva Bodnar, Jiri Burian, Gert Claussnitzer, Friedrich Ege, Sidney Finkelstein, Bernardo Graver, Dan Grigorescu, Antonio Del Guercio, Ichiro Harui, Richard Hlepe, Stina Lindh, Antonio Rodriguez, Ruth Schloz, Theun de Vries, Ignacy Witz, Olga Wormser.

Erhard Frommhold

Arte della Resistenza. Problemi e nuovi elementi nell'arte tra il 1930 e il 1945.

Edizioni La Pietra, Milano, 1970

Europa
preistorica

Il volume di Clark, uno dei più eminenti archeologi inglesi, è diventato un punto di riferimento obbligato negli studi sulla preistoria e, data la vivacità della sua narrazione, si è acquistato anche una larga fetta

DON COYOTE

Calma, hombre! Ah! viene mi patron!

CONTADINO

Que venga ese cab...

PADRONE

(Entra a sinistra).

Ragazzo!

DON COYOTE

(Precipitandosi verso di lui).

Sì, capo!

PADRONE

Hai preparato la squadra della prossima estate?

DON COYOTE

(Esitante, cappello in mano).

Bene, vedi, padrone, è successo così...

PADRONE

Allora?

DON COYOTE

(Con un sorriso sforzato).

Sicuro, capo, è tutto pronto.

PADRONE

Bene!

(Si volta e va verso l'angolo del piano a sinistra, anticipando l'entrata dell'estate).

(Don Coyote corre dal contadino sulla destra).

DON COYOTE

Andale, mano! Devi lavorare. Non ti ho dato sempre lavoro? Non ti ho sempre trattato bene?

CONTADINO

No!

DON COYOTE

Andale, hombre, sii sportivo! Fallo per amore dei vecchi templi.

CONTADINO

No, te digo!

(Riconosce l'estate che entra dalla sinistra).

Estoy en huelga!
(Si accovaccia).

PADRONE
Cosa succede? Perché non lavora?

DON COYOTE
Dice che è in sciopero.

PADRONE
Sciopero? Ma non può essere! L'estate è alle porte! Cosa vuole?

DON COYOTE
(Al contadino).
Que quieres?

CONTADINO
Un contrato bien firmadito.

DON COYOTE
Vuole un contratto firmato!

PADRONE
Pazzo! Noi abbiamo bisogno di più lavoratori! Trovami più lavoratori! L'estate sta passando!

(Al pubblico) Cinquecento lavoratori! Ho bisogno di cinquecento lavoratori!

(Nel frattempo l'estate continua ad attraversare il palcoscenico e finalmente esce sulla destra. Il coltivatore è affranto, colto da un attacco isterico. Smette d'inseguire l'estate fuori del palcoscenico. Silenzio. Il coltivatore rientra in stato di shock e di sfiducia).

PADRONE
Se n'è andata. L'estate se n'è andata. Il mio raccolto! Ahhhhhhhhhh!
(Salta grugnendo come un animale).

DON COYOTE
(Spaventato).
Padrone! padrone!
(Il coltivatore è a terra, scalcia e grugnisce come un cavallo selvaggio. Don Coyote gli salta sul grop-

di lettori tra i non specializzati.

Argomento del libro, è la lotta sostenuta dall'uomo nell'Europa del primordiale, contro tutte le forme di vita animale, che dalla fine dell'Era glaciale al Pleistocene, l'hanno insidiato, permettendogli, proprio perciò, non solo di sopravvivere, ma di elevare sempre di più il suo standard di vita, da quello di selvaggio a quello di agricoltore, fino a quello proprio della civiltà urbana e del consesso associativo.

Non a caso l'«Europa Preistorica» di Clark porta come sottotitolo: «Aspetti della vita materiale»; infatti l'analisi dello studioso inglese spazia di continuo fra due distinti criteri di giudizio: quello del naturalista e quello dello storico, sia l'uno che l'altro sempre ancorati ad ogni riavvolgimento passato in rassegna.

Una vita economica dell'Europa preistorica dunque, che presenta dati poco noti agli stessi specialisti, in una scrupolosa e metodica analisi di tutti i manufatti e residui di vita e di lavoro giunti fino a noi, e conservatisi sufficientemente leggibili; e il quadro che viene fuori dallo studio del

Clark, è indubbiamente affascinante, anche se per forza di cose piuttosto circoscritto: infatti i materiali usati comunemente dai nostri progenitori erano assai deperibili, come legno, corteccia, fibre, cuoio, tessuti, stuoie. Comunque sia, gli esami dettagliati dei prodotti finiti o incompleti, gli stampi usati per fonderli, gli strumenti impiegati per decorarli, hanno fornito molte utilissime notizie su questi oscuri, antichissimi artigiani, e sulla loro arte: così come un esame attento delle sculture, ha fatto luce sugli stessi primitivi metodi di lavorazione.

Non meno importante fonte d'informazione, circa la vita economica dell'Europa preistorica, sono le arti figurative (e qui bisogna sottolineare che il libro è fitto di disegni, e corredato da tavole fuori testo assai interessanti e spesso del tutto inedite): principalmente le incisioni e i dipinti lasciati sulle superfici rocciose, ma anche i plastici di argilla o di bronzo e alcuni graffiti su vasi: e a questo proposito è utile osservare che proprio l'usanza di fabbricare dei modellini di creta, per poi cuocerli nei forni — prevalente fra molte delle più antiche comunità rurali dell'Eu-

pone e lo cavalca finché il coltivatore si calma e torna in sesto, grugnendo e grufolando disordinatamente).

DON COYOTE

(Gli accarezza la testa come a un cavallo).

Chihuahua, cada ano se pone mas animal, mi patron. Va bene, capo. Non può durare, perché tra poco avrà fame.

(Al contadino si raddoppiano i tormenti della fame).

E in ogni modo, arriva l'autunno! (L'autunno attraversa il palcoscenico e il contadino si avvicina a lui con una mano sullo stomaco e con l'altro braccio teso).

CONTADINO

Con esto me compro un taco.

DON COYOTE

(Schiaffeggiandogli la mano)

Niente! Prendi questo prima!

(Allunga la mano).

CONTADINO

No, non posso, sono in sciopero!

DON COYOTE

Niente lavoro, niente cibo! Prendi questo!

CONTADINO

No, io...

(Esita. E' quasi pronto a prendere la mano del mediatore. La primavera entra sulla sinistra vestita come una monaca e rappresenta la chiesa).

CHIESA

Aspetta!

(Va verso il contadino).

Io sono la chiesa. Ti porto cibo e denaro.

(Gli porge un po' di denaro e di frutta).

PADRONE

(Riprendendo i sensi).

Tu... tu mediatore pidocchioso! Mi hai fatto perdere il raccolto estivo e invernale. Che tu sia dannato! E tu, tu, contadino comunista...

(Indica la monaca).

... tu, pure, comunista cattolica! (Dietro il palcoscenico un rumore di tuono. Il contadino si spaventa. Cerca di scappare ma la monaca lo trattiene. Il coltivatore si accovaccia al centro del palcoscenico. L'estate entra vestita da 'sindacato' e porta un contratto e una matita enorme).

SINDACATO

(Dal centro del palcoscenico).

Io sono il sindacato. Siamo con te fratello! Continua la lotta!

(Va verso il contadino, gli dà la mano e si pone al suo fianco. Un altro rumore di tuono alle spalle. L'autunno rientra vestito da rivoluzionario messicano rappresentante "La raza").

LA RAZA

La raza esta con tigo, mano. Sigue luchando.*

(Anche lui si unisce alle fila attorno al contadino. Dal fondo un enorme ultimo rumore di tuono. Con la neve che cade sul piano. Allora l'inverno entra vendicatore).

INVERNO

« Liego el lechero! »** Il mio nome è Granny Goose, baby! soldi, datemi i soldi!

(Aggredisce il contadino ed è re-

* Continua la lotta.

** « Arriva il latteio! ».

ropa sud-orientale — fornisce, qui, notizie non solo sul bestiame, per cui sono disponibili anche altre testimonianze, ma anche sulle abitazioni, e perfino sulla loro interna disposizione.

Carlo Villa

J. G. D. Clark

« Europa Preistorica » - Gli aspetti della vita materiale

Ednaudi Editore - 1971
pag. 434 - L. 6.000

La nevrosi
idraulica

« Se cessassi di meravigliarmi, cesserei di sapere ». Lo dice l'ho narrante dei sensi lunghi di Carlo Villa. E aggiunge: « Io mi predispongo sempre a star quieto, e semplicemente a guardare senza mai intervenire, se non mascherato ». L'esigen-

za della maschera preme in tutta la produzione narrativa di Villa. Precedenti si ritrovano in Pirandello, ma Villa è meno raziocinante del narratore siciliano e più disposto alla fantasticheria, al lessico novecento, al limite liberty. Certo il libro raggiunge una maturità espressiva, piena, come dice la fascetta editoriale, forse anche splendente e manieristica. Siccome le « lettere » non hanno più significato Villa lo rivergina attraverso la maschera, l'invenzione, mai dimenticando la situazione del piccolo-borghese nauseato e nauseante che pur di tradire la moglie immagina di tutto.

L'invenzione riconduce a un Beckett meno astratto e mortuario, meno idealistico. A doverle dire tutte le impressioni letterarie che si provano leggendo lo smilzo libro, si finirebbe anche al personaggio delle « memorie del sottosuolo », che per l'occasione, sono diventate memorie dell'inframuro e delle tubature. La presenza più corposa di tutto il romanzo è il palazzo cittadino, con le sue tortuose vene, le tubature dell'acqua e non sarebbe nemmeno troppo azzardato scherzare che il romanzo possa essere stato suggerito

spinto dalla chiesa, « La razza », il sindacato che gridano « No »!

INVERNO

Ecco quello che mi piace!
(Prova di nuovo ed è respinto una seconda volta).

Dio dannato!!!

[Prova un'ultima volta, facendosi più grosso e spaventoso possibile, ma fallisce ancora. Chiede a tutti:]

Chi ha soldi?

[La chiesa, il sindacato e « La razza » indicano il coltivatore e urlano: « Lui » con un urlo gioioso. L'inverno... assale il coltivatore, domandando soldi. Il coltivatore tira fuori soldi da tutte le tasche mazzi e mazzi di soldi, finché scappa via].

INVERNO

Di più!

PADRONE

E' tutto quello che ho.

INVERNO

Di più

PADRONE

Non ne ho di più. Eccetto quelli che ho depositato in banca.

[Con uno sguardo selvaggio negli occhi l'inverno fa un passo indietro e si prepara a prendere per la gola il coltivatore. Il coltivatore è trafitto dalla paura. E' incapace di muoversi finché l'inverno lo tiene per la gola e lo trascina al centro del palcoscenico].

PADRONE

Ma io non ho più soldi.

INVERNO

Allora gela a mortel

(L'inverno prende a pugni e a calci il coltivatore e versa neve su di lui. Il coltivatore trema e guarda verso la chiesa, il sindacato, « La raza »).

PADRONE

Aiutatemi!

SINDACATO, CLASSE, CHIESA

Firma il contratto!

CONTADINO

Firma un contratto!

PADRONE

(Dopo una pausa).

Andate al diavolo!

(Chiesa, sindacato, classe voltano la schiena al coltivatore. L'inverno continua a nevicare sul coltivatore).

INVERNO

(Cantando).

Io sogno un bianco natale... (sempre più neve) se solo Santa potesse vedermi ora.

PADRONE

Aiutatemi!

SINDACATO, CLASSE, CHIESA

Firma il contratto!!!

CONTADINO

Firma un contratto!!!

PADRONE

(Dopo una pausa).

Va bene

(Il sindacato porge al contadino il contratto e la matita. Il contadino viene avanti e li dà al coltivatore. Preso dal panico don Coyote si gira intorno e si butta in ginocchio davanti al capo).

DON COYOTE

No, padrone, non firmare! Sarò disoccupato. Sono comunisti. Nooooo!

al Villa dalla continua esigenza dell'idraulico nei palazzi moderni. La nevrosi idrica, tipica degli inquilini di ogni tipo di appartamento, oggi persino di quelli novissimi, si è riversata nell'invenzione di un eumesimo deragliamento, che questa volta più che essere del sensi, è diventato delle parole, delle lettere. La narrativa di Villa ha bisogno della maschera semiotica, perché essa in qualche modo funziona da distanziatrice dell'urgente materiale autobiografante. C'è chi sceglie un linguaggio asettico, burocratico, tecnocratico, questa forma di pudore, e sono i narratori della elnaudiana « ricerca letteraria », c'è chi invece sceglie il teatro della maschera e le sue infinite possibilità immaginatorie.

Il libro descrive infine un personaggio preso fino alla gola nel creare dispositivi, nell'inventare tecniche che siano anche di autodistruzione pur di giungere agli 'altri', pur di rivelare la realtà che si è sempre nascosta dietro i sempre più fitti veli o le spesse croste della mistificazione della società capitalistica.

r.p.

Carlo Villa

I sensi lunghi

Einaudi 70 - L. 1.300 177

I porci di Weimar

Non manca a Pietro Citati una sufficiente ironia anche quando scrive di Goethe. Mi pare che nessuno che abbia scritto del suo libro maggiore, si sia accorto dell'umor satirico che pure vi affiora. Per esempio, che dire del giovane Goethe applauditissimo, festeggiatissimo, narciso fino all'impossibile, visto tra i porci di Weimar? « In quella cittadina di sei mila abitanti, dove i malati e le galline si aggiravano incustoditi per le strade, passeggiava indossando la sua splendente uniforme alla Werther, col frac azzurro, i calzoni gialli e gli stivaloni a mezza gamba ». Immaginate Dante passeggiare tra i malati e le galline di Firenze, o Malakovski, tra gli animali da cortile di Mosca. E non è tutto. Si pensi alla rivoluzione francese. Goethe è un grande; per chi non lo conoscesse se ne dedurrebbe che non può non aver partecipato dalla parte giusta alla rivoluzione.

E invece, Citati ha gusto a descriverlo

(Il coltivatore firma il contratto e lo porge al contadino che lo guarda diffidente).

CONTADINO

Due dollari all'ora... baracche per riposare nei campi... vacanze pagate a Ganamos!!!

(I sostenitori del contadino urlano un evviva e lo sollevano sulle spalle trasportandolo in giro trionfalmente. Il coltivatore striscia fuori sulle mani e sui piedi nell'opposta direzione. Don Coyote cerca di scivolare fuori fra la folla, ma l'inverno lo afferra).

INVERNO

Ah-hah! L'inverno ti ha preso!

DON COYOTE

(Sbruffone).

L'inverno? Hah! L'inverno è quasi passato!

(L'inverno si batte la fronte stupidamente. Don Coyote ride e si accinge ad andarsene. Allora improvvisamente l'inverno schiocca le dita come se si ricordasse di qualcosa).

INVERNO

La quinta stagione! Io sono la quinta stagione!

DON COYOTE

Quale quinta stagione? Ce ne sono solo quattro!

INVERNO

(Strappandosi il cartello appeso al collo che dall'altra parte mostra una scritta nuova).

La justicia social!

DON COYOTE

Giustizia sociale? Oh, no! (L'inverno caccia fuori del palcosce-

nico don Coyote. Poi si volta verso il pubblico).

INVERNO

Si alguien pregunta que pasó con ese contratista chueco, díganle que se lo llevó la quinta chin.*

La quinta temporada!!!

(Esce da sinistra. Scompare).

Traduzione dall'inglese di **Biancamaria Frabotta** e nota di **Renzo Paris**.

* Se qualcuno chiede che cosa è successo di quello sporco contrattista, dirgli che se lo portò via...

Nella collana

I FUTURIBILI

sta per uscire

La stanza

di Renzo Paris

nelle carrozze principesche della reazione, tra fanghi e nuvoli, disturbatissimo da quelle guerre che non sapeva come classificare, lui preso però a classificare le nuvole e le pozzanghere che gli inzaccheravano il bel-l'abito.

Immaginate Goethe nel Vietnam, al seguito di qualche « falco » americano, che non si interessa alla guerra, ma che ogni tanto si fa prendere dalla pietà per quei poveri contadini vietnamiti che non muoiono solo di fame, ma che lottano e guardano caso proprio contro la sua distrazione, contro la sua arcadica sonnolenza. Mi accorgo però di aver dato un taglio troppo satirico al libro di Citati. Non è vero, non è così. Citati ama Goethe e scrive il suo libro di critica come un romanzo... allora però, se volete sentire queste cose, vi basta ritrovare le recensioni di Paolo Milano e dei moltissimi altri che hanno scritto della intrigante lettura, della alta 'cultura', dell'eternità di Goethe e di Citati, eterno anche lui, come dire, di riflesso, echeggiante d'eternità.

r.p.

Pietro Citati
Goethe
Mondadori 70

179



Mario Mafai - Fiori - Olio su cartone.

— Metalirica (steatrata) —

Categoremattie elusive

— di Jole Tognelli —

Provateci a contare i poeti italiani, anche i più 'laici', che hanno avuto il coraggio di 'cantare' con aperta ironia l'uomo scampato o uno tra i più clamorosi attentati del nostro secolo. Chi seguirà la Tognelli?

In campo

- Il signor Pope con un ricciolo a suo tempo rapito e a suo tempo recuperato.
- Due Coward gesucristicamente zizzeruti.
- Peloritani scalzi indigeni, sempre indigeni.
- Mrs. Dante (sostenitore accanito degli entimemi, epicheremi soriti varvelliani e riduttore di tutto il pensiero filosofico moderno ad abbondanti piatti di pastasciutta da contemplare con occhiali verdi o rossi, secondo le disposizioni del momento).
- Martin Lutero con qualche bolla in più e molte indulgenze in meno.
- Mario, il truccatore del Teatro dell'Opera, in camice bianco.
- Le cinque piaghe, non meglio identificate.
- La Regina Maria Cristina.
- Operatori della TV.
- Fedespettatori e spettatori di fede sapientemente categoriati.
- Demointendenti.
- Obblettori di coscienza.
- Fratelli e fratelli dei fratelli.
- Eccetera

Interni ed esterni sempre con cattedra

Reperti storici (obbiettivi)

Carrellato di mondanature
di battenti cinquecenteschi
di angeli brachettati
di progenitori di Mastro Titta con
parannanza, mannaia
e libro delle uscite
di forche con avanzi di scimmie nude
di voli di sarcogipi calvi in picchiata
sugli avanzi di cui sopra

All'aprirsi del sipario le modelle di cultura si tappano il
pube con le mani.



MISERERE TREMEBONDO DI SMASCHIATI

I Peloritani scalzi finiscono di vestire il signor Pope che
alza e abbassa automaticamente le braccia fissando nello
specchio sestesso con il ricciolo recuperato. Mario, dopo
aver mescolato dell'ombretto con dell'argento, costruisce
nel cerone spalmato in precedenza sul viso del signor
Pope, angolazioni tratte dal verum index sui.

Apparizione dell'indice

e anche del pollice.

Esitazione della coscienza - coscienza dell'esitazione.

Voce del dilemma

Distinguo?

Fuori campo

Scolio.

Coretto di Peloritani

Scoliamo pure.

Un operatore della TV sdraiato a terra riprende il signor Pope in campo lungo, anzi lunghissimo.

Un Peloritano scalzo cerca di coprirlo salutandolo con la mano aperta. L'operatore lo scarta immediatamente.

Il signor Pope nasicante

Che ore sono?

Mrs. Dante

Manca un quarto a mezzogiorno.

Il signor Pope dopo avere saggiamente riflettuto

Ora legale?

Mrs. Dante pur trovando strana la richiesta

Ora canonica.

Il signor Pope finge di fraintendere
Quindi ora legale.

Mrs. Dante (a parte)

Modale non necessaria, anzi direi arbitraria.





fa quindi cenno ai Peloritani scalzi di aggiungere altri spilli per ammorbidire una piega dell'ultimo indumento poggiato sulle spalle del signor Pope.

Il signor Pope insinuante, incrociando le braccia

Manca sempre un quarto a mezzo-giorno?

Mrs. Dante dopo aver consultato l'orologio da polso

Dodici minuti fa, infatti, mancava un quarto...

Ora invece...

Il signor Pope autoritario

Come ti permetti? Se io dichiarassi la mia proposizione apodittica e quindi scientificamente comprovabile?

Mrs. Dante guarda il sole di sfuggita. Ma essendo, secondo la buona tradizione meneghina uomo di mondo (di questo mondo), concede

E stia per la conseguente. Se invece dovessimo analizzare la cosa da un punto di vista strettamente soggettivo...

Il signor Pope superiore

Passim passim.

all'operatore che continua a seguirlo con l'occhio di vetro
Verità soprattutto e quarta dimensione.

Sussulto dell'operatore rimasto logicamente alla terza.
Operatore fra sé

Quale sarà poi la quarta.

Il signor Pope sottovoce all'operatore ammiccando con l'occhio sinistro (curioso per un sostenitore della destre) istanza prima.

L'operatore continua a non capire. Mrs. Dante interviene con un faniente faniente mimato. Indi dopo essersi concentrato alquanto rammenta all'orecchio del signor Pope l'habemus come il sumus.

Il signor Pope cercando con lo sguardo il ricciolo dimenticato

L'habemus consequenziale e il sumus temporale.

Mrs. Dante rileva l'inversione dei due assiomi.
Bisbiglio non enunciabile.



Mrs. Dante con un cenno costruisce il corteo preceduto dai due coward alabardati, per affiancarlo quando questo avanza solenne verso il proscenio. Scende il siparietto interno ed entrano in azione altoparlanti postati in sala. Mancano due minuti a mezzogiorno. In questi due minuti possono succedere tante cose, perfino una rivoluzione.

Voce maschile con spiccato accento meridionale.
Non si può.

**Voce della Regina Maria Cristina (inflessione cartesiana
leggermente blesa specie nei centri)**
Ma fa caldo, creda fa caldo. Siamo
d'agosto.
E io vengo dal nord.

**Voce lamentosa delle cinque piaghe irrimediabilmente es-
sicate al sole**
Ha ragione la signora. Fa tanto caldo,
davvero caldo.

Voce maschile tagliente, dura
Non si può.

Voce della Regina Maria Cristina
Ma chi ha detto, scusi, che non si può.
Lei, la sua tradizione o...

Voce maschile
No signora. Il regolamento. E poi non
sono tenuto a darle spiegazioni. Io
rappresento il regolamento. Io sono
il regolamento.

Voce della Regina Maria Cristina
E che cos'è il regolamento?

Voce maschile
La legge.

Voce della Regina Maria Cristina papereggiante
Quale legge, quale legge...

Voce delle cinque piaghe
Non si lasci turlupinare signora, non
si lasci. Anche noi sa...

Voce maschile
La leggeregolamento ch'è poi il re-
golamento di legge.

Voce della Regina Maria Cristina
Io sono una Regina.

Voce maschile

Lo stesso, lo stesso. Non può, non deve. Fermatela, aiutatemi a fermarla.

PAUSA SEMIVUOTA



Sciaguattio e risatine. Flash sulla Regina Maria Cristina che inseguita invano da una benna, subito convocata, si prepara, sul bordo della vasca, ad immergersi di nuovo nella fontana. Ancora risatine sciaguattanti.

Voce della Regina Maria Cristina con sputatine d'acqua
Non sapeva che i romani hanno aperto i rubinetti per alimenatre questo getto in mio onore?

Voce maschile

Il regolamento...

Voce delle cinque piaghe

Potessimo anche noi. Ma siamo tanto essiccate...

Sciabordio sempre più intenso sopraffatto da un colpo di cannone (il mezzogiorno di Garibaldi) e dall'ohhohhohhhh dei fidefamuli. Ultimo flash su un impeccabile addetto dell'ambasciata svedese che, seduto sui sampietrini, cerca di ripararsi con l'ombrellino della Regina. Ondeggio di carissimi.

Il signor Pope

Carissimi...

Martin Lutero dopo essersi tolta la pipa di bocca nel silenzio che segue qualche sporadico tentativo di applauso

Sofisma d'accidente.

Il Signor Pope all'orecchio di Mrs. Dante

Cos'ha detto?

Mrs. Dante senza rispondere al signor Pope interviene

Non interrompa per cortesia. Verrà il suo turno. L'aspettiamo, anzi. Quando creda. Si entra da quel portone a destra. Non le faremo fare anticamera. Basta che mostri la patente. La sua patente.

Il Signor Pope chiudendo gli occhi

Io dicevo carissimi...

Obbiettore di coscienza

Non tutti alla stessa stregua, sia sincero.

Precipizio di carissimi che il signor Pope non può più controllare.

Altro obbiettore di coscienza

Esigiamo venga adottato il nostro quadrato logico. Poi potremo anche discutere.

Il signor Pope refrattario

Carissimi...

PAUSA VUOTA



Gli operatori tivvini rincustodiano le apparecchiature in quanto giustizia e amore, tratti dai precedenti filmati, verranno aggiunti in moviola. Il signor Pope può farsi finalmente vento con una pezzuola, per sbaglio, rossa. Mrs. Dante lo redarguisce con una gomitata nel fianco. Sparizione immediata della pezzuola.

Recupero della voce del signor Pope

Paceagli di buonavolontà.

Un operatore

Sei sicuro che questa ce l'abbiamo?

Altro operatore

È la formula di rito dei trecentosessantacinque giorni dell'anno meno uno.

Martin Lutero, dopo aver spento lo svedese.

Non è un dativo signor Pope. Pergli.

Il signor Pope

Agli, mi creda.

Martin Lutero

Posso anche crederle. Il suo è un errore strutturale. Pergli.

Il signor Pope

Io sono un testimone, il primo testimone.

Martin Lutero

Che potrebbe arrivare ad una concessione. Umana. Pergli.

Il Signor Pope

Agli.

Battona

Perché s'arabbiano tanto?

Bibitaro

Già perché?

Nonnetto, filosofo de Trastevere

Er perché sta sotto er culo da Pasquino.

Nel frattempo spettatori di fede e fedespettatori si misurano reciprocamente le rispettive buonevolontà. Le perfette coincidenze provocano vicendevoli rallegramenti, senza

sapere che alla prim'acqua le diseguaglianze assumeranno
proporzioni incredibili.

Cuoca al facchino esterno della stazione nord

Sei anche tu di buona volontà?

Segni ficatorosi di assenso del facchino

Vicino insinuante occhiando e palpando

Che c'entra, che c'entra. Qui siamo
tutti di buona volontà. Altrimenti che
ci saremo venuti a fare?

Obbietto di coscienza (scartando il trio suddetto)

E dove la volontà manchi? O dove
essa sia involontariamente avolontà?

Il obietto di coscienza

Ma basta la volontà volontariamente
volenterabile.

Facchino più che mai attaccato ai propri fini

Esiste una sola volontà.

**Vicino che ha capito l'antifona, più contratto che deluso
(è stata la cuoca a scegliere e forse ha scelto bene)**

Esiste una sola volontà.

Il postino

Volontà comprovabile.

**Finge di imbucare un'idea che gli sembra estremamente
saggia.**

Fuori campo

È saggia finché è sua.

Può essere la penultima.

Verrà l'ultima e non avrà nulla a che
fare con lei.

Sarà sempre un'idea.

Un'altra idea.

Un'idea volenterosa.

Una volontà dell'idea.

Un'idea sotto processo

Concede parum....

De voluntate et de voluptate.

**Seccato Mrs. Dante sollecita l'abbacinamento. I fosfeni di-
straggono gli astanti, mentre il signor Pope, preoccupato
del trucco già rigato dal sudore, si ritira in fretta con il
suo corteo.**

Cantata profana extralogica

lus disponendi et dispensandi

Angioletti boltiani

Nego

Nego

Nego

Battutine di petto

PAUSA IBRIDA



Assolo ginsbergiano

Il felice Allen

Allen il felice...

Anima forata dalla carne
carne forata dalle costole
alleluja alleluja

mi ignora la luna

mi disprezza il sole

alleluja alleluja alle

devo affondare nel guano

coi miei figli di guano

alleluja alle

Voce fuori campo

E un baraccato sardo che si chiama
Allen.

Assolo ginsberghiano

Il felice Allen

Allen il felice

Appare un altro signore Pope, ha un'aria piuttosto divertita. Dopo essersi inchinato apre un vecchio libro e legge due soli versi.

The hungry judges soon the sentence sign,
And wretches hang that jury men may dine.

Voce fuori campo

Nient'altro?

Mario attraverso la scena con la cassetta del trucco sotto il braccio.

Diceva che non somigliava. Ma a chi avrebbe voluto somigliare? Uno somiglia sempre a se stesso.
A meno che
A meno che...

CON LA TELA CROLLA LA CATTEDRA (1) - (2)

Jole Tognelli

1) Per chi non:

• le cinque piaghe •: Rosmini.
• ius disponendi et dispensandi •: S. Tomaso.

Autentica la storia di Maria Cristina.
Più autentico ancora tutt'altro. (n.d.r.)

2) I disegni sono di Jole Tognelli, per le poesie di Nino Crimi: « Un volo migratorio ».

Metasperimentazioni sletterarie

CARLO VILLA

Fantocci indispensabili per un altro giorno d'aria

Procediamo: altri specimen di illetteratura, sperimentazioni della sperimentazione, tangenzialmente al lavoro pubblicato. Il Carlo Villa che presentiamo non è forse lo stesso di « Nautica media », di « Deponto celeste » o de « I sensi lunghi », l'ultimo tuo bel romanzo appena uscito presso il banco corallifero einaudiano. E però un Villa che ostinatamente intaglia nei linguaggi e nei lessici più elaborati e interrogati spazi sconcertanti, sottostrutture, sdimensionamenti — e che l'immaginazione, creduta guidata, ci slitti pure sì..

C.S.

Alto e largo quanto un uomo a braccia spiegate, il quadrato sta nella monotona ripetizione dei suoi quattro arti identici, ma nondimeno così carichi, in tutta una serie di numerosi interessi: la sezione aurea, la spirale logaritmica, i bollini premio fustellati, e nella crescita organica di ulteriori forme di vita, infatti progredisce enigmatico in tutta una rapida complessità cabinata.

Suddiviso e poi ricomponibile in varie possibilità strut- 193

turali, gode d'infinita superficie portanti, di spigoli magici, fitti di numeri e in stretto rapporto fra loro, e risponde alla forma più logica, proprio come il formato della fotografia corrispondente all'obiettivo rotondo con il minimo di sprechi.

Non a caso il poligono ha dato origine a giochi antichissimi, come gli scacchi, la dama, il gioco del quindici, e a copiosi sistemi di dadi, a parte i quattro cantoni e le squares dances dei cow boys, se, già forma stabile agli ideogrammi cinesi e alle lettere del nostro alfabeto, sono rombi a raccogliere tutta la superficie del globo in un'unica e solida maglia, mentre l'infinito è senz'altro un quadrato senz'angoli (come l'infanzia); un museo a crescita illimitata, che rotea, e che roteando si addensa in fantocci indispensabili per un altro giorno d'aria.

Cioè, soldatini di piombo disposti in fila, uno dietro l'altro, e quando, sospinto il primo, questi cade sul secondo, la situazione si aggrava, finché tutti non siano per terra. Oppure, un castello di carte montato laboriosamente: la prima carta esita a disordinarsi, ma la vittima già s'è decisa più presto, e tutto il complesso lavoro ora corre vertiginosamente verso la finale catastrofe, in una distruzione accelerata; e i segni, le sagome, i luoghi geometrici, quali precisi indizi di forza, ma anche di tragicità, se ne ho sempre appreso le dosi, come lembi feriti da ricomporre, strappi dai quali riemergere, e attraverso trame intagliate su tavole, questo fino a quando, io e mio fratello, praticavamo il gioco dei quadrati e dei triangoli.

La pialla, il raschietto, il bulino, per incidere triangoli-soldati, e quadrati nella funzione di case: un quadrato nel quadrato, significando una casa a più piani, e schieravamo l'esercito in città cui bastava infliggere diagonalmente ai parallelogrammi, per renderle schiere serrate di assalitori, cosicché, a seconda dell'andamento della guerra, i triangoli finivano saldati insieme, occorrendo fortificazioni, e i quadrati venivano resecati diagonalmente, quando le città fossero state cinte d'assedio.

Vecchie cassette di liquore, porzioni di palanche, che ci procuravamo nei cantieri; carta mai, siccome il segno
194 doveva penetrare e prodursi in bassorilievo.

Vaticini perpetrati nel legno in moltiplicate reti di piccole figure calibrate, suddivise e suddivisibili di nuovo; e noi restavamo incantati per la proliferazione di tanti poligoni a mano.

Vieti alberghi, insolubili problemi di rappresentazione catastale, campi divisi secondo le regole della coltivazione, e questa condotta per vanga, è l'andirivieni della vanga dimostrava la docilità della terra, mentre la parte ancora senza trama, stava a significare il deserto e la boscaglia.

Sviluppi di una tecnica artigianale, e nella lavorazione del legno, l'intreccio raggiungeva autentica tessitura in policromi effetti, e si giocava furiosi a chi arrivasse prima a sommergere le incisioni dell'altro, saldandovisi, una volta passata la linea di demarcazione.

Oppure ci si manteneva schivi, al limite dell'indecisione, per non farsi ancora conglobare dall'avversario, ottenendo perlomeno l'onore delle armi in una sopraffazione dolcissima, cosicché alcune partite duravano pochi minuti, altre interi pomeriggi, ma con esito sempre discutibile.

Un segno verso destra, poteva non significare uno spostamento da quella parte, ma era dato interromperlo e riprenderlo a sinistra, suddividendo in due, tre mosse successive la figura appena abbozzata. Importante era compiere la mossa e passare il turno, purché prima della fine quella figura iniziata la si terminasse; salvo conteggiarla come penalità.

Uomini e attrezzature in fitti segni progressivi, uno alla volta, e la prima mossa veniva sorteggiata come in qualsiasi gioco innocente. Al via ci si dava da fare con gli attrezzi e ne andava della vita. I tracciati non finivano mai, e c'era sempre spazio per un quadrato e un triangolo ulteriore, cioè per la mossa seguente, così da rinviare a nostro piacimento l'esito finale del conflitto.

Le nostre guerre da laboratorio in tanti lavoretti di precisione, siccome i lati delle figure geometriche dovevano avere misure uniformi, e almeno all'inizio venivano condannate le sbavature.

Battaglie su vecchie tavole che poi raschiavamo per utilizzarle di nuovo, e a talune eravamo affezionati per il 195

legno spesso e dolce, di consistenza burrosa, che rimaneva inciso a passarci sopra la semplice unghia. Quindi con pochi colpi di pialla l'esercito copioso spariva in una manciata di trucioli, era la regola, e poi si ricominciava.

I quadrati arroccati in tanti paesi da difendere, le schiere delle truppe in collarini di triangoli, e nel lavoro degli scalpelli venivano fuori anche i mezzi trainati, con tracce caratteristiche di cingoli, come altrettanti uccellini.

Colpi di punteruolo, ed erano generali per via delle medaglie, e negli eserciti protesi e obbedienti non venivano più operati censimenti, ma la truppa proliferava a chi facesse prima a dislocarla.

Luoghi scoscesi, passaggi filiformi, guadi sfruttando le acque sotterranee. Ingannevoli vie d'accesso, in cui i drappelli ora affioravano, ora venivano inghiottiti. Camminamenti in condotti nitidi, tracciati per procedervi carponi, fughe di chioccioline, com'è nel sistema auditivo, ma qui con neanche il timpano alla fine. E noi ogni volta con la gioia dello sguardo che calcola e va dietro alla truppa, aiutandola nelle stradine, indirizzandola e arricchendola di nuovi coscritti, in colpetti al millesimo, in luogo dei chilometri reali.

Focolaio di significati, siccome i triangoli finivano per essere uomini, e donne i quadrati, e nell'animazione di forme a spicchio disegnate a mano, la storia dello stesso periodo geologico allora si riduceva alla durata di un organismo puntiglioso.

Un'attrazione verso il campo avversario in una spinta costante, fino al congiungimento fatale, che doveva essere per forza lato con lato, e per non venire sopraffatti, alla fine erano spostamenti tattici al millimetro, l'uno attento allo scalpello dell'altro; impercettibili guizzi laterali, e si barava circa l'ampiezza dei vertici, all'occorrenza finendoli sghebbi e sconnessi per ritardarne la saldatura; e siccome allora i segmenti ben presto non combaciavano più con quelli delle figure precedenti, nel bel mezzo della partita, e senza preavviso, prevaleva la potenziale ambiguità delle figure: i quadrati per i quattro lati alternativa-

tivamente divaricati e uniti due a due: i triangoli, presentandosi esageratamente allungati, con uno dei tre lati pressoché inesistente. E i quadrati sconfinavano presto in poligoni, e a furia di lati addirittura in figure ovoidali, dove agevolmente far passare triangoli tanto predisposti, e nell'agemina procedevano tentoni, i polpastrelli costantemente sull'intarsio, perché anche la profondità di questo aveva un suo significato: potenza, lattanza e vigoria, nell'uomo; accettazione, capienza e buona lena, nelle figure muliebri, che noi seguitavamo con foga, incidendole con gli arnesi più disparati, purché taglienti. Ripassavamo le righe venute appena abbozzate, e la turba delle donne fluiva per il solo fatto di essere doppia: ogni triangolo risultando la precisa metà di un quadrato normale. E questo ci sembrava anche giusto, che la donna, cioè, fosse molto più abbondante dell'uomo, e che occupando più spazio, alla fine dovesse anche farlo.

Angoli di sessanta e di novanta gradi, finché non erano proprio più angoli, ma dilatazioni e ribaltamenti di questi: ovvero vertici così acuti da figurare ordigni penetranti; e allora voltavamo la tavola per ricominciare; ma stavolta con angoli guida, dei quali decidevamo le ampiezze in precedenza.

Bulini a forma di L, sgorbie a V, e si dovevano usare solo quelli, e al complicarsi e moltiplicarsi dei segni a me prendeva una eccitazione spasmodica: la stessa di quando scorgevo mia madre lavorare a maglia. Ossia, scorrendole vibrare gli avambracci su tanta barba che le si allungava di sotto, mi sono sempre incantato, e per quelle magiche mani ho sempre avuto un misto di sorpresa e di timore.

Cioè, avrei voluto che procedesse più svelta, e la finisse presto, per lo spasmo che mi dava al cervello (come se nello svelto dipanarsi del gomito, intanto dovessi sparire anch'io) giacché, se entro un certo tempo la pigra architettura non si fosse fermata, dove di volta in volta decidevo pericolosamente io, sarei dovuto morire senz'altro.

Gli occhi sul giornaleto, ma guardavo puntualmente l'immondo manufatto, che in un certo qual modo veniva già a seppellirmi, assimilandomi. Impalcatura da dove precipitare impiccato; rotolo peloso per avvolgermi; pozzo e 197

sito cilindrico, nel quale scomparire; organo vivo, se mi turbava fino al fondo del ventre; polpo accelerato e gonfiore giunto da un altro mondo; e provavo una castrazione fin dalla schiena, data la sua cavità, perché in qualunque modo fosse finito, la fantasia me lo rappresentava prensile e con ogni maglia spalancata. Forellini come tanti pori della pelle, in un simbolo isterico, e vagina capace d'includermi nell'uso della calza, ed ero turbato all'idea che per vivere, dovessi indossare tutti quei punti lavorati a mano, in ognuno vedendovi un simbolo d'apertura e di bocca.

Carlo Villa

*Nella collana AUTORITRATTO è uscito il
IX volume dedicato a*

CARLO LEVI

Testi di Domenico Javarone, Alberto
Moravia, Carlo L. Ragghianti,
Antonio Del Guercio, Sergio
Solmi, Italo Calvino, Renato
Guttuso, Pablo Neruda.

Un volume di 216 pagine con oltre 100 illustrazioni in bianco e nero e a colori L. 2.000

*Richiedetelo direttamente
all'amministrazione di CARTE SEGRETE*

"CARTELLE CLINICHE,,

di *Domenico Javarone*

DUE AMICI

Mario Aveta, di famiglia calabrese, benestante, era avviato già molto bene come dentista. Ma era brutto e gobbo; e questo naturalmente per i suoi colleghi meno fortunati era una ragione di conforto. Mario Aveta — cosa dai più ignorata — era anche malato di cuore. Eppure la sorte si era dimostrata doppiamente malvagia col Luzzi, il suo più intimo amico. Infatti sfortunato nella professione, Mario Luzzi trascinava fin dall'infanzia gli arti della parte sinistra a causa di una paralisi, sicché era mezzo vivo e mezzo morto. La parte viva sosteneva il peso dell'altra e la trascinava, sia pure lentamente. La forza che ordinava al corpo di vivere e di affrontare i rischi d'un semplice spostamento stava tutta nella volontà del giovane medico: una volontà fatta di coscienza anzitutto del proprio stato, di coraggio nell'accettarlo. Compiuto lo sforzo di mantenerlo agli studi i suoi non erano stati più in grado di aiutarlo. Anzi il padre gli aveva sconsigliato di tornare al paese « Qui la gente è piena di pregiudizi » — gli aveva scritto — « chissà quanto dovrai penare prima di farti valere nella professione. Meglio che ti fermi a Roma, figlio mio ». « Difficoltà d'altro genere non mancano neppure a Roma » — egli aveva risposto —. Ma di fame non era morto mai nessuno. I suoi professori gli volevano bene e da un momento all'altro poteva ottenere un posto d'assi- 199

stente. Far carriera negli studi era stata ed era l'unica sua vera ambizione. Al paese, vuol dire che sarebbe tornato da professore.

Dalla piccola stanza ammobiliata, che gli faceva anche da studio, Mario Luzzi usciva poco.

Con Aveta si telefonavano spesso; però era sempre il Luzzi a muoversi per andare da lui.

A stento, manovrando coi muscoli illesi, puntellandosi di spalla, col braccio sano, si rizzava in piedi, abbandonando il letto o la poltrona. Restava fermo un momento, la fronte imperlata di sudore, poi partiva strisciando.

Il moderno gabinetto dentistico era stato acquistato in Germania dalla madre di Aveta, la quale dal paese si era perfino preoccupata di mandargli una serva di nome Rosa, anziana e remissiva (e tra loro due regnava infatti buona armonia). Spesso, quando i clienti avevano la pazienza di starlo a sentire, l'Aveta si lagnava della sua sorte, chiamando in causa la vecchiaia di Rosa, che teneva con un tozzo di pane e poche lire al mese. Se Rosa fosse morta lui come avrebbe fatto? Gli sarebbe toccato assumere una cameriera giovane che probabilmente l'avrebbe derubato e forse, chissà, si sarebbe fatta sposare. Le persone cui confidava queste cose, approvavano e si guardavano bene dal contraddirgli. L'unico invece che su questo argomento si poteva permettere di scherzare era il Luzzi. L'Aveta glielo concedeva, perché lo commiserava reputandolo più disgraziato.

Fra le altre disgrazie il Luzzi aveva anche quella di una fidanzata: la quale aspettava da cinque anni di unirsi a lui. Dal suo paesello sperduto nella Sicilia lei gli scriveva, sempre, di spicciarsi, perché era stanca di attendere. Egli puntualmente rispondeva cercando di calmarla con parole affettuose e promesse. Ma lei minacciava; se non si decideva sarebbe venuta come amante. Il Luzzi favorava fino alle cinque, poi si recava dall'Aveta: i due portoni erano contigui ma egli a fare quei pochi passi impiegava una ventina di minuti. Per lo più scorrevano di donne, sdraiati sui divani, fumando una sigaretta dopo l'altra. Aveta, nonostante la fortuna, era capace tutt'a un tratto di dichiarare che « lui disprezzava il mondo intero, non poteva digerire nessuno ».

« Neanche me? » rideva tenero il Luzzi.

« Neanche te ».

« Bravo, sei leale. È perciò che noi siamo amici » ribatteva il Luzzi.

« Mica ti ho offeso? ».

« Che dici Mario », replicava quasi con affetto il Luzzi. « Lo sai bene che io non so fare a meno di te ».

Quella di stare insieme non è forse una necessità di tutti per poter parlare anche se non si sopportano nel loro intimo e si pensano con cattiveria? Perciò il Luzzi diceva la verità, anche se ammetterlo era piuttosto amaro.

Nei loro discorsi ricorrevano spesso nomi di comuni amici, compagni di corso, colleghi che non s'erano più visti e di cui seguivano da lontano la carriera.

Allora Aveta si ricordava del suo mal di cuore, quasi che la loro lontananza aggravasse il pericolo della sua malattia.

« Perché ci hanno dimenticati? » si domandava.

Il Luzzi rispondeva cupo:

« Tutta colpa di questa dannata professione. Ognuno, pur di farsi avanti non si cura più di niente e di nessuno. E quel che è stato è stato. Ieri all'università come fratelli, oggi nella vita peggio che indifferenti e se uno ha l'occasione di fartela, mica ti risparmi ».

Ricordando da quanti anni si conoscevano essi arrivavano a commuoversi. Ma ai rimpianti, « alle ore buone », seguivano alle volte litigi e diverbi, per le cose più futili. Allora si separavano, e per alcuni giorni ciascuno stava per conto suo, ignorando la sorte dell'altro. Finché il Luzzi — sempre lui — cedeva.

« Avanti » rispondeva l'Aveta conoscendo la bussata.

« Ce l'hai ancora con me? Che diamine d'amico sei. Del resto due insulti ogni tanto ti fanno bene ».

L'Aveta rideva.

« Mario, sei sempre il solito. Così mi piaci ».

Ai giorni che entrambi avevano passati in nera solitudine, nessuno dei due alludeva, e se qualche fatto in quei giorni era avvenuto che l'altro non sapeva, ciascuno si studiava di accennarlo con delicatezza.

Tre giorni prima di Natale, Aveta annunciò all'amico la venuta della madre.

Il Luzzi, riflettendo alla povertà dei suoi genitori che non potevano concedersi il lusso di fare altrettanto, gli domandò:

- Si fermerà a lungo? •
- Fino all'Epifania •.

Quando giunse la signora Aveta, in carrozza, la veletta del cappello tirata da un lato, suo figlio disse sorpreso:

- Perché non hai preso un taxi? •.

La signora si morse le labbra:

- Con quella confusione che c'era... non ne ho visti •.

Si mise a raccontare quel che l'era capitato al momento di scendere dal treno «... un mare di gente, di folla... ».

Il Luzzi, presente al suo arrivo, la riconobbe subito. Se ne ricordava perfettamente, quantunque l'avesse veduta una sola volta. Il corpo tozzo, gli stessi occhi sanguigni del figlio, la bocca raggrinzita agli angoli, un'espressione maligna. Rivedendola ebbe la sensazione che — forse — aveva provato la prima volta: di essere di fronte a una donna presuntuosa, volitiva, pronta a riprovare ogni cosa che non provenisse da lei.

- Il mio amico Mario •, disse Aveta presentandolo.

• Sono di buona memoria •, ella disse porgendo la mano al Luzzi.

Stavano sul portone. Poi al Luzzi parve opportuno accomiatarsi.

- Ti telefonerò •, disse.

- Va bene, quando vuoi •.

- Arrivederci, signora • e il Luzzi le baciò la mano.

La signora Aveta teneva le labbra strette, ma le schiuse a un sorriso quasi per manifestare che era lieta che il figlio continuava quella vecchia amicizia. Poi un po' impaziente gridò:

- Arrivederci, arrivederci •.

Restati soli, madre e figlio entrarono in casa.

- Vado a cambiarmi, spero che tutto sia in ordine •,

lei disse subito avviandosi alla toiletta.

Mario sorrise: fortuna che sua madre veniva sì e no una volta l'anno.

« Fai pure », rispose. Poi pur sapendo che Rosa era fuori cominciò a chiamarla: « Rosa, Rosa. Hai bisogno di Rosa? Deve essere andata per la spesa ».

« Non adesso », rispose la signora. E prima di chiudersi domandò:

« Com'è che il tuo amico non s'è ancora messo uno studio? ».

« Non ha soldi, poveraccio ».

« Ah! », ella fece sorridente.

Fino a sera il nome del Luzzi non venne più pronunciato.

Al momento di andare a letto la signora se ne ricordò e chiese:

« Perché, se non riesce a Roma, non v'è a fare il medico al suo paese? ».

« Laggiù! Come può con le sue gambe fare la vita del medico condotto? ».

« Poteva scegliersi un'altra professione! ».

L'indomani mattina la signora Aveta, come al solito si levò molto presto e cominciò le sue ispezioni in tutti gli angoli della casa. Era un suo vecchio vizio quello di controllare e assicurarsi che ogni cosa fosse al proprio posto: soprattutto per vedere se Rosa faceva il suo dovere. A colazione il figlio portò il discorso sul salotto.

« Mi ci vuole un salotto nuovo ».

« Quello che hai è decoroso quanto basta », ella rispose, ricordandosi che il salotto era difatti invecchiato; ossia lo era sempre stato un po' vecchio.

« Bé, ne riparleremo ». Il figlio rimandò la questione.

« Però ricordatelo, un salotto nuovo per un dentista è importante quanto tutto il resto ».

Lei lo dominava con la sua autorità, il suo denaro. E lui non aveva ancora imparato dalla vita a fare a meno della volontà di sua madre. Verso le dieci — egli era tornato a letto — udì la madre imprecare nella stanza accanto.

« Che c'è, stai male? ».

Intese un fruscio di carte. E poi la sua voce:

« Ieri sera ho dimenticato di tirar fuori dalla valigia i dolci, i dolci di Natale ». Dopo una pausa: « Quelli che si fanno al paese. Telefona al tuo amico e invitalo a cena. Te ne ricordi? Oggi è la vigilia di Natale ».

Il Luzzi accettò l'invito più umiliato che lieto. Aveva un vecchio abito blu, lo indossò.

La signora Aveta gli indicò il suo posto e tutti e tre sedettero intorno alla tavola. Alla signora Aveta il vino piaceva, ma controllava il figlio esclamando: « Basta! » quando il vino saliva alla metà del bicchiere. Il Luzzi ne provava fastidio. Versandosi il vino si fermava anche lui al « basta » limitandosi sotto le occhiate della donna a vuotarlo a piccoli sorsi. L'amico ruminava i cibi, lentamente, gonfiando la bocca, poi inghiottiva d'un colpo strizzando gli occhi. La gobba stava attaccata alle spalle come un sacco, il corpo pareva più largo di dietro; talvolta s'impicciniva sulla sedia come certi insetti che si vogliono difendere. Allora diventava più brutto, quasi mostruoso, dirimpetto al Luzzi che, seduto, appariva un bel giovane.

La madre tra loro due, rigida, divorava le pizze golosamente. Quando servi i dolci, ne dette di più al figlio e sbirciò il Luzzi come per fargli capire ch'era nel suo diritto di madre. Ma il Luzzi fingeva di non badarci; si commuoveva a pensare a sua madre. Se per un miracolo l'avesse veduta al posto della signora Aveta, così girando gli occhi, sarebbe certo svenuto dal piacere. A un tratto cominciò a piovare. Poi seguì uno scroscio di grandine durante il quale i due amici evitarono di guardarsi. Era sorto in loro lo stesso pensiero: chi l'avrebbe accompagnato a casa? Quando il Luzzi faceva tardi l'amico o Rosa lo scortavano fino al portone del palazzo accanto; era una misura di prudenza e un atto di umanità che assicuravano al Luzzi una certa tranquillità. Se fosse scivolato, caduto, da solo, privo d'un sostegno, non si sarebbe potuto rialzare, tanto più se capitava al buio, di sera.

Ora la presenza della signora intimoriva il Luzzi, che non aveva il coraggio di richiedere la compagnia dell'amico o di Rosa.

« Piove ancora », venne ad annunciare Rosa.

« Allora andiamo a coricarci, è tardi » — fece la signora — « Tu Rosa riscalda l'acqua per le bottiglie ».

Rosa prima di infilarsi nella cucina gettò un'occhiata pietosa al Luzzi. Il quale puntando contro la tavola il braccio sano, vi si appoggiò, sollevandosi lentamente. Mes-

sosi in piedi, baciò la mano alla signora e si diresse alla porta. L'amico ruppe il silenzio con una risatina sottile:

« Sei capace di andare solo? ».

« Che significa... vuoi uscire con lui? » disse accigliandosi la madre. E rivolgendosi al Luzzi:

« Se abita al portone appresso... » e tacque, convinta di non avere più nulla da aggiungere a quanto aveva lasciato capire.

Il Luzzi non ardì rispondere: scivolò fuori nel buio mentre la porta si richiudeva alle sue spalle adagio adagio come se avesse aspettato anch'essa quel momento. Dal pianerottolo alla soglia del portone superò i dieci scalini contandoli uno ad uno.

Senti frusciare la pioggia sul marciapiede, rasentando il muro udi sgocciolare le grondaie. Volendo farsi coraggio sfidò con lo sguardo la notte; e non distinse l'ombra che, veloce come un razzo, gli saettò accanto, forse neppure sfiorandolo.

Il freddo gli entrava nelle ossa, la pioggia lo inzuppava. Provò a gridare, ma la sua voce non giungeva al di là del marciapiede. Porte e finestre erano sprangate. Anche il cane era sparito inghiottito dalle tenebre. Fece sforzi tremendi per sollevarsi, il sudore colava dalla fronte insieme alla pioggia, era tutto fradicio, sarebbe morto di freddo. Ormai non aveva più speranza, gli toccava rassegnarsi. Tornò a gridare, ma la sua voce gli fece paura. Allora si abbatté a terra e scoppiò in singhiozzi disperati. In quella posizione rimase a lungo. Non avrebbe saputo dire quanto. Ad un tratto due braccia lo avvinsero e lo misero in piedi. Riconobbe il portinaio del suo palazzo.

« Siete, voi, dottore? Che imprudenza, a quest'ora! ».

« Tornavo dal dottor Aveta ».

« Ah, il dottor Aveta ».

Il giorno dopo puntualmente il Luzzi telefonò all'Aveta. Rispose sua madre: lo pregava di rimandare una sua eventuale visita al tardo pomeriggio, perché suo figlio era costretto a letto da una forte infreddatura, gli era calata la voce...

Una critanalisi di *Mario Lunetta*

L'ALTRA FAME DELL'UOMO SCRITTO

sull'ultimo libro di *Gianni Toti*

Una strana pittrice naïve

No so come si possa parlare della pittura naïve in termini di critica, almeno facendo uso di quei concetti e di quel linguaggio che sono propri della critica. Una sorta di disagio assale chi deve scrivere un testo su

Insomma sì, esiste una Nuova Letteratura. Che è tale in quanto non si sogna neanche di enunciarsi come assoluto, mediante il totem-libro, il feticcio-poesia, franca di ogni gabel-la e servitù, padrona del suo corpo e della sua anima e obbligata a render conto del proprio essere (ragioni, grandezza e schiavitù ovviamente nobilissima, irresponsabilità) soltanto dinanzi al Supremo Tribunale dell'Estetica. Dell'Estetica. Ancora e sempre, per intenderci, la preminenza concessa al Vizio, pur se estetico-estetico. Ontologia letteraria, perciò. Dove ciò che gravita intorno e stride dentro l'Opera è per definizione impuro: quasi come il pensiero, l'analisi, la dissezione consapevole della falsa coscienza, idest la autocritica, termine volgarmente politico. TUTTO ha da essere, pena la cancellazione totale dall'anagrafe dell'Espressione, DENTRO la sapiente cornice barocca, filtrato e depurato allo sguardo. Si sa che i letterati hanno sempre professato particolari propensioni per la censura, attiva o passiva. In nome del doppio-zero e in odio alla crusca (come di-

ra sviscerato amore per la Crusca) l'immane Operazione Riduttiva, a-politica, (a) -ideologica, esistenzial-microborghese, lirica e elegiaca, frustrata e narcissica, etc., ha impegnato per molte stagioni (passate e presenti, reviviscenti con ammirevole impulso, è da dire) tutte le Armi, Corpi e Specialità della Vecchia Letteratura.

questi pittori, e infatti generalmente si finisce per "snocciolare" tutta una serie di valutazioni che non avrebbero alcuna validità se le stesse cose fossero dette a proposito di un pittore « colto ».

E così facendo si fa al nalis un torto gravissimo: quello di lat-



L'opera « Petruska » di Stravinski messa in scena da Szonyi Kato' con le marionette ungheresi del « Babszínház ».

tuire per loro un metro valutativo a parte, e magari una critica sotto livello e una scala di valori sotto livello.

Questo sta avvenendo ad opera dei critici «specializzati in pittori naïfs», perché, com'è accaduto e accade visto che appena uno non sa dipingere viene iscritto nella categoria dei «pittori ingenui», così appena uno non sa fare il critico si specializza in pittura naïve, e ha buon gioco poiché non esiste ancora una rete di studi critici tale da costituire un modello di atteggiamento nella verifica di questo fenomeno che va allargandosi, e non si è ancora stabilito che cosa sia l'arte naïve (ammesso che ciò sia possibile).

Marinka Dallos, ad esempio, che nel mese di maggio ha avuto una «personale» al Caffè Zavattini di Luzzara, potrebbe offrire seri grattacapi a coloro che usano un repertorio di frasi fatte interscambiabili. Innanzitutto la pittura della Dallos ha caratteristiche «etniche» inconsuete, data la sua origine ungherese. Inoltre alcuni punti fissi che inimmancabilmente si manifestano nei pittori naïfs (come la frontalità ad esempio), nella sua pittura non si presentano che spo-

Ma la Nuova? La Nuova si scopre sotto il segno della curiosità onnivora e della messa in causa totale delle proprie ragioni e delle proprie tecniche. Si interroga sulle modalità del suo uso sociale e sul grafico della sua destinazione. Detesta restare ancora passivo oggetto di fruizione per palati schilfilitosi, o di consumo per palati grossi. Vuole esistere non più al di là del mondo, ma nel mondo. Rifiuta l'ottica «poetica» per quella «antropologica», è o ambisce essere qualcosa che possa in qualche modo preludere ad un futuro in cui il valore d'uso dell'opera non sia più subordinato al suo valore di scambio, alla sua valutazione mercantile.

L'establishment lo ha avvertito da tempo e prepara con metodo la sua restaurazione. L'industria culturale, una volta rientrata la finta rivoluzione della neoavanguardia, torna a puntarci con massiccia protervia. I nomi senili dei senili novellatori pre/postbellici tornano spavalidamente sugli spalti, senza pudore. Frattanto, chi ce la fa, avventa le sue bordate (purtroppo individuali), dà le sue istruzioni. Roversi «stampa» a domicilio, ciclostilandole, le sue **Descrizioni** in atto, rifiutandosi di sottostare al processo creazione-pubblicazione-mercificazione. Se la comunicazione borghese si pone, mimetizzandosi, come natura, realtà unica e definitiva, occorre smimetizzarla, renderla storia; ideologia in quanto storia del dominio. I migliori dei nostri giovani scrittori lavorano su questo versante. Gianni Toti è

fra loro, e tra i più consapevoli della portata e (anche) dei limiti dell'operazione. Tant'è vero che il suo romanzo, o controromanzo, che ha visto la luce in questi giorni (*L'altra fame*, Rizzoli, pp. 226, L. 2500), pochi mesi dopo il suo ultimo libro di poesia « Penultime dell'al di qua » (Sciascia editore), consta all'osso, di un'unica proliferante megametafora: ovvero di una invenzione che viene a porsi come demetaforizzante o implacabilmente critica del modo di comunicazione su cui si fonda l'im-



Un'altra scena del « Petruska » con le marionette del « Babzinhaz ».

radicamente. E mentre la sostanza dei dipinti del naïfs è generalmente descrittiva, quella dei suoi è narrativa, come accade poche volte (per esempio in *Rovesti*). Poi c'è la consapevolezza: la maggior parte dei naïfs è inconsapevole, mentre Marinka Dallos — lo si apprende chiaramente anche dalla ricchezza dei titoli dei suoi dipinti — si protegge anche precisi risultati quando si mette al lavoro, e non si affida alla pura istintualità. Insomma la comportamentistica espressiva della Dallos è quella di un pittore « colto »: ma venitemi a dire che Marinka non è una naïve!

I suoi paesaggi, visti a volo d'uccello (sia quelli ispirati all'ambiente della sua terra d'origine, sia quelli delle piazze romane) col loro brulicare di vita, con la notazione minuziosa dell'aneddotica, hanno una ingenuità infantile difficilmente ripetibile da chi non l'ha dentro.

Nel suoi dipinti ritrovate tutti i più comuni luoghi naïfs, non uno escluso: gli alberi fioriti, le storie familiari, le visioni a volo d'uccello: insomma tutto quello che fa della pittura naïve una riscoperta della poesia e della gioia della vita, mentre nell'altra pittura ciò che muove gli

artisti è un'accusa all'infamia e ai terrori della nostra epoca crudele di violenza.

E' nel giusto Cesare Zavattini quando dice di avere individuato tale ambiguità nella personalità di Marinka Dallos, e anch'io sono del parere che questa ambiguità sia un carattere distintivo nel suo lavoro, un carattere sostanziale da proporsi come marchio inconfondibile; perché un vero pittore ha sempre un marchio di fabbrica che è dentro la sua pittura e non sull'involucro. Così se l'aspetto esteriore delle sue tele ci indurrebbe ad iscrivere Marinka Dallos nella schiera dei pittori naïfs che si dedicano a una tematica simile alla sua, questa ambiguità ce le farà sempre distinguere tra essi.

Renzo Margonari

perialismo delle coscienze in quanto convenzione incommunicante, isolatoria, alienatrice. Il mare di carta e l'atmosfera di parole in cui siamo immersi e che ci attraversano non possono essere realmente posseduti, comunque, che passandoci dentro, sulla «tolda cartacea» di cui disponiamo: per conoscere ciò che attraverso di esse (parola, carta) si avvalora e si estranea, si avalla e si mistifica. La Grande Mistificazione passa anche per il Verbo, le contraddizioni dei rapporti tra gli uomini nel nostro mondo si esercitano inesorabilmente anche al livello del loro commercio orale o scritto, pensato in un'immagine o in una serie di simboli grafici.

Per Toti la parola diviene, a questo punto, il luogo in cui ineluttabilmente si attua la coazione masturbatoria del comunicare umano: l'uomo non è più che «uomo scritto», come già avvertiva un suo libro di poesie del '66. Perciò egli guarda con sospetto la parola stessa che usa: riconoscendola come falsa coscienza, non ne evita le panie e le eventuali **impasses**, ma anzi ne smonta e rimonta scheletro e polpe, ne rivoltella la pelle, la stende sul tavolo anatomico e a volta a volta con pazienza e furore e malvagia o delicata capziosità ci lavora di bisturi e d'ago, taglia e ricompono, tenta innesti e non trascura il tatuaggio, si avvale finanche dell'esorcismo, della fattura: scienziato e sciamano, sincronicamente, per destino storico e scelta individuale.

Più semplicemente: Toti sottopone



Una scena del « Principe di legno » di Bela Bartok, diretta da Kato' per il « Babszinhaz ». Le marionette ungheresi si sono costruite silenziosamente una loro piccola repubblica di libertà assoluta nei confini della cultura ufficiale. Come il *Guinfol* di Cuba, diretto dai fratelli Pepe e Carucha Carnejo, così questo *Babszinhaz* di Budapest, diretto da Dezső Szilágyi, con la regia di Kato' Szönyi e altri preziosi collaboratori (i burattinai, primi di tutti), ha creato un vero Teatro autonomo degno di un discorso critico e di un interesse molto più vasto. 211

Serate

« CON »

Ed ecco anche a Roma un « caffè-teatro », il Club « Le Alabarde », nato secondo una formula già sperimentata con successo a New-York a Parigi, a Londra. E in Trastevere: scantinato, d'obbligo in questi casi, muri a calce e mobili sul rustico. Lo spazio teatrale è esiguo, vi si accede dalla saletta caffè-osteria. Gli spettacoli hanno luogo — fatto insolito nella vita del teatro romano — ogni giovedì: ed è una bella fatica, per gli attori, ricaricarsi a giorno fisso.

Primo spettacolo, una « Serata con Strindberg », a cura di Luigi Pascutti. La scelta è precisa, ed è indicativa di un gusto attuale che, senza concessioni alle affettuose rievocazioni né alle fumisterie più o meno gestuali, ricerca le radici del teatro contemporaneo, il suo humus, il suo retroterra culturale. Scelta nella scelta, la selezione strindbergiana, angolata secondo un'ottica biografica che si pone a cavallo tra due momenti dello scrittore svedese, quello natura-

a violenza (e a irrisione) la gigantesca concrezione linguistica che ci pesa addosso, dalla sintassi alla punteggiatura. Tutto ciò può non essere ancora niente: ma ciò che conta è che Toti non lavori producendo uno sfoggio gratuito di risorse tecniche e di virtuosismi acrobatici. Sotto al tessuto della sua « prosa » impegnata nella costante negazione di sé, si sente continuamente il filo di un rasoio che di quando in quando affiora tagliente, ed è il filo di una ragione materialista, che non cessa di progettare, pur nel caos e nella contraddizione, l'ipotesi rivoluzionaria (comunista): per cui è qui che il libro trova la sua saldezza, diventa organismo in crescita e momento di scontro anche nei confronti dell'ipocrita lettore.

Che risponda ai nomi di U., di Giovanni Ur, di G. Uristen, di Ur Isten o della sua controfigura Leonardo Torrès Quevedo y Kempelen, il « protagonista » o « i protagonisti » della non-vicenda che si dipana nel libro non trova(no) salvezza che nel rifiuto di quello che il mondo desidera da lui (loro) mediante la persuasione insinuante della parola convenzionale. « Quando qualcuno ti chiederà perchè anche tu non chiami le cose col loro nome, rispondimi subito che anche questa 'grande illusione' (che le cose un nome l'avessero, e fosse possibile chiamarle, e che rispondessero, anche) è ormai solo il ricordo di una vaga fosforescenza spirituale. Le cose non hanno nome, e se si dice pane non si dice il nome del

pane, perchè il pane è pane e non ha nome, mentre l'uomo si chiama Giovanni o Francesco, e 'si chiama', e si risponde. Dunque... » (come è detto nella **Seconda lettera del lettore all'autore**: momento di una corrispondenza epistolare tra autore, lettore e editore — come dire trinità minima, unipersonale però — che intercala la « narrazione »).

E che interni ed esterni rispondano magari fedelmente a un Castello-Casa di riposo per scrittori in un paese socialista che può essere l'Ungheria, con un suo parco e annesses dépendances e singolari funzionari e ospiti che agiscono in modo quasi parentoricamente didattico, come si conviene a « persone » di

listico post-romantico e pre-espressionista, e quello mistico-simbolico. Agli atti unici « Parla » e « La più forte », fanno cornice inseriti da « Fröken Julie », « Till Damaskus », « Fädrin ». Il carattere dello spettacolo rivela e mette in luce lo Strindberg più disperatamente autobiografico, tormentato, cupo, misogino, superomnista sul modello « nicciano », ed è una radiografia spirituale. La concentrazione favorita dalla ristrettezza dell'ambiente, la scelta del materiale scenico, gli intenti di una regia



Silvio Navarra - Scena per « Serata con Strindberg », « collage » di Luigi Pascutti.

nitida, sapiente e mal prevaricatrice, tutto sottolinea la felicità di una operazione squisitamente letteraria e atonale, decisamente elitaria. Ci si riconcilia insomma con il teatro letterario: si vorrebbero ascoltare i tratti drammatizzati di Jarry, Proust, Joyce, Kafka, Eliot, Pirandello. Più che alla spettacolarità (personalmente non vedo qui «serate» futuriste o surrealiste) si può puntare alla fluidità del monologo interiore, alla intimità della confessione autobiografica, alla ricostruzione di un clima letterario e teatrale. Si può penetrare in profondità.

Luigi Pascutti, regista e uomo di cultura, mi sembra la persona più adatta per queste alchimie teatrali, per questi sondaggi spirituali.

Sono suoi compagni di iniziativa gli attori Raimondo Penne e Gianfranco Frelstiner.

Le prossime «Sera» che la «Compagnia dei Cardinali» ha in programma, saranno dedicate rispettivamente ai Surrealisti, ad Artaud, al teatro spirituale.

Mario Moretti

un dialogo che abbiano da sostenere una certa tesi; e che la donna (o le donne) che li intrigano con continue costrizioni-liberazioni non riescano a possedere una fisionomia precisa mutando identità e figura senza tregua, per via di tenui dissolvenze ma talora anche di brusche uscite (proprio come in teatro, già) non è poi determinante per la verità sostanziale del libro. La miscela di Toti Totiesplode in un ambiente che non è certo naturalistico e non è neppure allusivamente kafkiano. Nessuna suggestione atmosferica ne emana, e l'avventura di chi si parla o si scrive addosso da «protagonista» (o da antagonista?), il grasso e poi magro, il famelico e poi sazio Giovanni Ur, oramai tutto preso da un'altra fame (di autenticità? di totalità umana? di liberazione? — come insegna «lo zio Karl, di Treviri»), non segue certo un percorso che si presti a esser descritto o diligentemente illustrato. Il fatto è, inoltre, che G. Ursten potrebbe addirittura scoprirsi inaspettatamente nipote di Leopold Bloom. Un avo uomo d'azione quant'altri mai, un nipote uomo di dissezione se mai ce ne furono. Perché, se il viaggio dell'ultimo Ulisse moderno avviene nel tumulto di una città, quello dell'attuale demistificatore avviene nelle stanze della mente o, al massimo, nelle membra e nei gesti di un corpo (il suo) che non vuole perdere, come si perdono le parole e le carte, cioè gli uomini, quando dimenticano di esistere nella materia.

Mario Lunetta



a cura di Renzo Paris

**DALLE 'SUDATE
CARTE'
ALL'ARIDO
VERO'**

Spesso nelle poesie di Penna torna la figura di un operaio: 'ragazzo operaio', 'fanciullo'. I fanciulli di Penna non sono certo quelli tutti 'belli' dell'alta borghesia, dagli occhi azzurri e dai capelli d'oro. C'è una poesia a pagina 48 del volume garzantiano di tutte le poesie, in cui si parla di un borghese e di un ragazzo operaio.

Il borghese 'ritornava ...alla sua casa nel mezzogiorno', quando incontrò in riva al fiume un ragazzo operaio che si sfogava lanciando sassi sull'acqua per vederli rim-

baltare. 'guerriero voglie sfogava'. Il borghese si fermò a guardare il gioco e disse parole di 'cauta simpatia' che l'operaio accigliato rifiutò. Ci vollero insistenti 'modi amorosi' prima che il ragazzo sorridesse e il borghese potesse tornarsene a casa 'con la nuova luce'. Sembra una parabola, una trama da teatro nò. Il borghese ha bisogno della bellez-

za e del giuoco solare dei ragazzi operai e ne ricerca il consenso. Non a caso, dunque, Penna nomina un operaio e un borghese. Non c'è però in lui nostalgia per la Bellezza o per la Giovinchezza perdute, c'è desiderio, e il simbolo del desiderio è un 'fanciullo' da dolce stile, così lungamente sognato da perderne la realtà materiale. A pag. 131 invece si indaga sulla bellezza della poesia in generale. Chi vi cercasse una poetica, ne rimarrebbe deluso. Penna non vuole insegnare niente a nessuno. Dice solo, con molta drammaticità che la poesia è desiderio di vita, di partecipazione a una festa che pur-





troppo sono ancora 'altri' a viverla. « Quando in una notte / buia e serena in una piazza amici / ballano senza donne al suono d'una / fisarmonica e tu non sei di loro; ebbene queste / non è bello per te? ». La **lezione di estetica** termina invitando l'allievo a baciare il maestro. « E tu/ mi guardi e non mi dai neppure un bacio? ».

Da rivedere dunque, da riesaminare, gli accostamenti fatti dai critici finora, compreso l'umile il leggendario, il mistico, il santo Penna di Pasolini. Cosa c'è di Saba, che pure fu tra i primi estimatori del poeta e cosa di Gozzano e cosa dei lirici dell'Antologia Palatina o di Matisse?

Poco o nulla, persino del 'canto' penultimo, risbandierato dall'ultima leva dei critici al petto,

di origine dannunziana e decadente. Forse è giunto il momento di scrivere un saggio più approfondito su un poeta, tra i rarissimi, d'ispirazione surrealista in Italia, insieme al Delfini dei racconti e di ricollegarlo alla linea leopardiana delle 'sudate carte' fino alla scoperta dell' 'arido vero'. E poco conta se per Delfini è una donna, una signora, per Penna un fanciullo e per Leopardi una fanciulla a smuovere lo stesso tragico interrogativo tra arte e vita. « Dal chiuso libro » dice Penna a pag. 42 « adesso approdo a quella / vita lontana. Ma qual è la vera / non so. / E non lo dice il nuovo sole ». L'arido vero invece si trova a pag. 37: « Sempre fanciulli nelle mie poesie! Ma io non so parlare d'altre cose. / Le altre cose son tutte noiose. / Io non posso cantarvi. O per e Pie ».

Sandro Penna ha tanto sognato di un fanciullo che ha perduto la sua realtà. Robert Desnos, sognatore e poeta sconosciuto in Italia, scrisse la stessa cosa di un suo amore. Il sole sulle

fiamme, sulle rotaie, e sulle merde secche che insiste soprattutto nella seconda metà del libro, mano mano che ci avviciniamo alla fine, è il sole della morte, una morte piena di stupore ma solida e antica come, appunto, una merda secca in un viottolo di campagna.

Chi scrive ha incontrato una sola volta il poeta, nella desolata casa di un altro poeta, giovane quest'ultimo. Eravamo nel mezzo di uno scuro corridoio. Feci appena in tempo a ficcare lo sguardo per arrivare fino a lui. Era preoccupato: stante il nostro incontro così al buio, riscontrandoci poi di fuori non ci saremmo riconosciuti. Era lieto per essere stato inserito in una antologia all'ultima moda. Aveva qualche risentimento però verso i suoi coetanei che



per avendolo scoppiato più volte, erano riusciti a fare di quella scoppiatura il loro successo. Ma ora di quei costumi proprio quell'antologia faceva giustizia. Entrarono lui e il mio giovane amico, in una macchina scura, mi pare, chiacchierando. Penna era felice, l'amico forse anche lui, della sua felicità, ma non lo dimostrava.

LA VOLONTÀ DI RADICARSI

Il quinto stato di Camon è una cronaca di paese in cui l'autore che è anche il personaggio principale, non fa nessun sforzo di traduzione dal dialetto in lingua, come avverte Pasolini nel risvolto, ma racconta ormai dalla parte della « koiné ». I ricordi di Camon restano 'appesi di



nghebo alla nostra memoria, o come se: nella zona che essi cingono fossimo abituati a entrare per un sentiero diverso e riservato'. Solo verso la fine del libro compare una Patrizia che resiste per più di qualche pagina e che sembra far credere a una rima. Comunque il romanzo sembra una purte soltanto di un affresco più ampio. Per gli abitanti del paese in questione (si pensa con nostalgia ai paesi di Marquez) la storia diventa una parabola così come le parabole della domenica sono storie'.

Altro accostamento, Luigi Meneghello, ma anche qui il confronto è di periferia. Meneghello opera con un'ironia affilata che in Camon appena affiora. Il quinto stato slitta tra un saggio sulla situazione religiosa del mondo contadino lasciato a se stesso in una civiltà industriale (ma allora ci voleva una più profonda documentazione mentre vi appare soltanto una inchiesta sociologica culta) e una favola, in alcuni punti surreale (e qui invece l'assunto avrebbe richie-



sto una forza d'idea e di narrazione alla Marquez che Camon tocca di sfuggita).

La stessa ambiguità si nota nell'andamento genericamente « epico » degli inizi del libro e in quello affrettatamente romanizzato e autobiografato della fine.

Detto questo, bisogna assolutamente riconoscere a Camon di aver saputo indicare da che parte dovrebbe andare una narrativa di tipo nuovo, che non si voglia ancorare nelle secche dell'accademia, di averlo saputo indicare non con una dichiarazione generica (tipo quella che Sebastiano Vassalli ha fatto con un notevole senso di schizofrenia nel numero doppio di *Compagni*), ma con la forza ben più argomentante di un libro. Certo, tutto resta a un livello ancora problematico se non oscuro in lui: per

esempio, la scelta della *kolné* venata qui e là d'intellettualismo, la scelta del titolo forse fuorviante come è fuorviante la fascetta editoriale, quel grano della *Genesi* che compare all'inizio, ma resta la volontà di radicarsi dentro il suo « popolo », di descrivere i mostri che questo « popolo » ha creato, non però soltanto per una generica prova di posizione progressista contro la superstizione dei contadini. Non c'è mai in Camon disprezzo intellettuale per i contadini; non si compiace come tanti hanno fatto dalla fine del secolo scorso a ritrarre quel mondo come un ghetto di pazzi. Si sente il legame sentimentale che porta Camon a parteciparvi, anche se, a volte, da tecnico di una grande azienda. Il quinto stato, pur con tutte le sue ambiguità, viene a porsi concretamente verso un rinnovamento radicale della nostra narrativa che non ha più voglia di dissacrare il nulla, ma che vuole in progress farsi considerare come fatto politico preciso. Certo, siamo ancora a una media-

zione troppo « letteraria », ma le mediazioni scompariranno mano a mano che crescerà la coscienza di classe dell'autore, la sua solidarietà concreta con il proletariato.



LA CLASSE DEI COLTI E IL MAGGIO

Il caso delle Ragazze di maggio di Alba de Céspedes, libro stampato in Francia e successivamente tradotto in Italia, è invece quello di chi sotto la spinta barricadiera del maggio '68 parigino ha voluto reimpegnarsi e scrivere poesie di consenso, di testimonianza, e assai più che dei giovani si è occupato delle ragazze francesi della

« rivoluzione ». Un altro poeta, Cesarano, aveva pubblicato in Italia una prova sulle lotte studentesche del '68.

Ma mentre in Cesarano era ben presente una esatta collocazione del narratore nella storia narrata, in de Céspedes tutto sfoca in forme caricate che allontanano dall'urgenza rivoluzionaria del maggio, non solo francese. Se volessimo, ma non c'è tempo, sapere come sono andate le cose di appena due anni fa, nelle poesie di de Céspedes sarebbe arduo ritrovare il bandolo della matassa. La verità, almeno in questo caso, va cercata nel campo delle testimonianze saggistiche studentesche di militanti politici che prepararono il maggio, e questo non certo perché la poesia non sia l'ancilla della verità. Anche per de Céspedes più che i risultati poetici contano gli atteggiamenti personali, il costume di una certa classe di colti di fronte a eccezionali momenti di massa, e non, guarda caso, di fronte alla minuta giorno-

liera militanza politica. Un consenso agli studenti, seppure tra polemiche, quello dei poeti italiani, dato sempre *sub specie aeternitatis*. L'eterno però non è un'attrazione, come ci ha abituati a considerarlo un idealismo sempre più delirante, ma è

intessuto di tante piccole eternità che non si possono trascurare, e così non si possono trascurare i tanti piccoli e particolari veri che formano la verità; altrimenti si rischia di parlare a nome di una falsa eternità, di una falsa verità.

Sandro Penna
Tutte le poesie
Garzanti '70

Ferdinando Camon
Il quinto stato
Garzanti '70

Alba de Céspedes
Le ragazze di maggio
Mondadori '70

Disegni di Giordano Falsoni

***Sono usciti
i tre ultimi
volumi del***

SINTAGMA

ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR
Poesia conversazionale

GIANNI TOTI
Penultime dall'al di qua

RENZO PARIS
Lo spettatore pornofono

SALVATORE SCIASCIA EDITORE

Consiglio letterario segreto

Pietro Citati

GOETHE

Mondadori '70

Goethe
tra i porci
di Weimar
e le puzanghere
della rivoluzione.

Carlo Villa

I SENSI
LUNGHI

Einaudi '70

Ideologico
della nevrosi
smascherato
insegua tra tubi
e venature
Dulcinea
del Tuboso.

T. Maldonado

LA SPERANZA
PROGETTUALE

Einaudi '70

Arcade
e sonnolento
l'intellettuale
tecnico
continua
a sperare.

Sandro Penna

TUTTE
LE POESIE

Garzanti '70

Dalle sodate
carte
all'arido vero,
la merda secca
della morte

Franco Raffini

ENTRO
IL MARGINE
D'ERRORE

Einaudi '70

Segmenti
come spade
per un martirio
autocastrapre.

F. Camon

IL QUINTO
STATO

Garzanti '70

Tra koinè e mito
i paesi
di Marquez
in Italia.

Consiglio letterario segreto

A. de Céspedes

LE RAGAZZE
DI MAGGIO

Mondadori '70

Inquieto
il maggio
delle libere figlie
dell'alba!

Enzo Siciliano

AUTO
BIOGRAFIA
LETTERARIA

Garzanti '70

Sogno della realtà
e realtà del sogno
tra realismo
fantastico
e stregante
manierismo.

L. Sinisgalli

CALCOLI
E FANDONIE

Mondadori '70

Fandonie
e calcoli

Luca Canali

LA VECCHIA
SINISTRA

Mondadori '70

L'intellettuale
di sinistra
e i suoi privilegi.
L'attentato
a Togliatti
visto da Narciso.

Nelo Risi

DI CERTE
COSE

Mondadori '70

Vieni,
astute ironia
di Laforgue
contro Torgia
della ragione
d'un poeta
'civile'.

Gianni Toti

L'ALTRA FAME

Rizzoli '70

La fame affama,
l'altra affanna
e diffama.

Consiglio letterario segreto

E. Sanguineti

IL GIUOCO
DEL
SATYRICON

Einaudi '70

La narrativa
italiana
saluta il giuoco
del Satyricon.
Sanguineti
fa così
con la mano.

Lu Hsun

LA VERA
STORIA
DI AH Q
E ALTRI
RACCONTI

Feltrinelli '70

I racconti
dello scrittore
cinese amato
dai rivoluzionari
della cultura.

Renzo Paris

LO
SPETT-ATTORE
PORNOFONO

Sciascia '69

Contro il decoo
del poeta
e il canto
novecento,
novanta pagine
di critica
e autocritica
della poesia.

T. Corbière

GLI AMORI
GIALLI

Addenda '70

L'edizione
integrale
delle poesie
di un maledetto
senza
maledettismo.

Strappini Micocci-
Abruzzese

LA CLASSE
DEL COLTI

Laterza '70

I colti e la classe
in tre saggi
politico-letterari.

P. Bigongiari

PROSA
PER IL '900

Nuova Italia '70

« La coscienza
letteraria
alla ricerca
del nostro tempo
sperduto ».



il diavolo dell'avvocato



● L'anticultura militante, il « cinema politico », e le giornate internazionali della poesia di Budapest

● ● « Controrivoluzione culturale »: i muri sono mobili: non ci puoi neppure sbattere contro la testa

DECENTRAMENTO E ESCENTRAZIONE

● ● ● Lo strano stupore di « Che fare » la rivista del « decentramento ideologico »: l'antagonismo sovrastrutturale

● ● ● ● Fuori dai libri, fra i lettori - Fuori dalle platee, con gli spettatori: la « questione dei pubblici »

● ● ● ● ● Gli sregionamenti regionali: come decentrare la lotta nelle/contro istituzioni culturali?



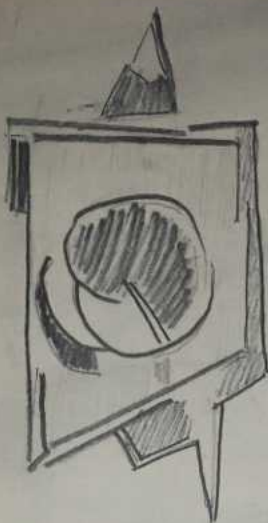
Ricerca plastica di Magnani

Il pittore Luigi Magnani ha esposto recentemente al Centro d'Arte « La Barcaccia » un gruppo di opere plastiche di grande interesse. Sul suo nuovo tipo di ricerca, Maurizio Calvesi esprime i seguenti giudizi in una lettera all'artista stesso che riportiamo per intero:

Caro Magnani,
come le ho spiegato a studio, il problema della presentazione di vendita, per il cosiddetto critico d'arte, ogni giorno più grottesco e non mi pento di avere smesso ormai da anni, con pochissime eccezioni, questa pratica frustrante, che è da lasciare tutta ai professionisti del vaniloquio o al momenti di vena minore e (ma come mai?) infelice di quei porporati della Parola che sono i letterati. I nostri libri non sono, come i loro, prodotto di genio, parto di cervelli e cuori cui allimentano manne distillate e supreme, ma sono opere di ricerca; ricerche per lo più di storia dell'arte, ragio-

Fagor Monte Peor Abaddon Baba
Apap Smu Saltan Luzbel Magusk
Chulicchiu Ciulefanesse Angro Mai-
niush Malak Tawus Eriik Nybbas
Robbals Adrameleik Nisroth Naberus
Fornerus Marchocias Eurinomo Za-
gan Murmur Vapulas Sargentanas
Satanakia!!!...

Un po' di invocazioni di aiuto alla infernal gerarchia è necessario, a volte, anche all'avvocatura italiana del diavolo (o diavolatura locale). Come pregar se stessi, e tirar forza per resistere alle macro alle micro alle media mass-ideologie, alla sistematizzazione, alla strutturazione, all'imprigionamento insomma che se ti disattendi un attimo già sei strutturizzato sottopeso e spedito nei circuiti, piccolo globulo depotenziato, a morire sotto. Nel tuo pianerotolo italiano ti puoi trovar connesso ad azioni « culturali-politiche » (si, da virgolettare, e non basta) mistificate senza quasi accorgertene. E, se vuoi far « cinema militante », trovarti a far « cinema politico » del tipo di quello « al di sopra di ogni sospetto » o antirepressivo, sì, ma con l'obiettivo della trasmissione televisiva o della proiezione al festival veneziano. E se letteratura o « antilettatura militante », sentir inneggiare all'edizione in ciclostile di libri già pubblicati industrialmente, e di autori già commerciantilmente celebrati come a una battaglia contro **die totale information**. Oppure, al rovescio della medaglia affissa sul petto della società quotidiana, se tanto tanto appare un film « politico » (non « militante », di azione o intervento, ma



Luigi Magnani Disegno (1970)

namenti, nel peggiore dei casi, sull'interdipendenza o conflitto di estetica, cultura e società. Lo so, che ci si vorrebbe negare il diritto di occuparsi con occhio da storici del presente, ma questo perché della storia si ha un'idea connessa al trauma infantile della scuola, delle guerre puniche e del risorgimento. Invece la storia non è che un intreccio, i cui fili sono legati per un capo alle nostre gambe, che li tirano avanti ad ogni passo. La ricerca di questi fili è la nostra ricerca, talvolta raddomantica, talvolta, come a tutti capita, sbagliata.

Ma che altro si può fare oggi, se non della ricerca? Le cose che lei mi ha fatto vedere a studio dimostrano che lei ha bene e proficuamente compreso questo: il suo abbandono, anni fa, di un certo tipo di pittura non è stato che l'abbandono dell'approssimativo per il preciso, della sfrenata ambiguità della poesia come deliquio o stupore per un controllo grammaticale e sintattico, per una nutrita, testarda linea sperimentale di ricerca. Come le ho detto a voce, tra le cose che mi hanno interessato di più sono i collages, una serie lunghissima e sostenuta: una verifica quoti-

soltanto « politico », con materiale « politico » e « segni » politici) onesto e persino un po' maledettisticamente invischiato in un eropathos di **de-lusiones** e nuove **in-lusiones** (entratuscite dal « gioco » messianistico — quale la « **Lettera aperta a un giornale della sera** » che è stata invece quasì subito « chiusa » e rispedita al mittente — ti classificano come « ex-intellettuale-politico » e, fortuna che il socialismo, la cina e il potere sono lontani, ti scappa di dire altrimenti qui, invece di **decentrarti**, ti **incentrano** nel cuore-del-planeta, se non con un numero con una bella etichetta sul petto e ciao, prova a cambiare identità, a snominarti, a riesserti.

GIORNATE (INTERNAZIONALI) DI POESIA

Va poi a finire che, se ti invitano alle Giornate Internazionali della Poesia di Budapest, insieme con Luzi, Spaziani Sanguineti e Ramous, e speri in uno spazio interstiziale della respirazione europea fra i due blocchi-socio-militari e quindi in un serio anche se marginale ma immarginato **ludus** critico-poetico, ti trovi a discutere della « tecnica della nuova poesia » o della « poesia della nuova tecnica » o ancora della « poesia e la pace e la guerra » con inni alla « resurrezione del sonetto » (con coda restaurativa e controrivoluzionaria) e celebrazioni e precedenze Guillevic-Aragoniane, mentre István Vas poeta e scrittore fino della ma-

gierità si augura: « puissent les aréopages de la critique de toutes les Athènes de la poésie agir de même (que Saint Paul aux Athéniens de l'Aréopage) et réserver un autel au dieu inconnu, inattendu et caché! »...

LA CONTRORIVOLUZIONE CULTURALE

Non è mica grave, non è mica... Come, non è grave? Sembra quasi che il soffio asfissiante della controrivoluzione culturale, (senza rivoluzione), della restaurazione o della santa alleanza planetaria non trovi sensi svegli e diffidenti a sentire (con tutti i sentimenti) il fisto pesante del mostro quotidiano (o « dio sconosciuto »), il « servizio » intellettuale, la ridivisione del lavoro, la riconsacrazione dell'a proprietà privata di quella parte del capitale mezzo di produzione di beni di consumo mentale che è la « cultura », dall'alfabeto alla semantisi. Certo l'autocritica dello spontaneismo, dell'assemblearismo e di tutte le disorganizzazioni che, appunto disorganizzavano (che altro dovevano fare, all'inizio? non era questo l'ordine, al disordine del giorno?) va bene, benissimo anzi. Ma di qui al ritorno verso le abusate forme di movimento intellettuale, al consolidamento delle « istituzioni culturali » contestate, alla esibizione del neo-cinismo, agli abili alibi liberi, il passo non è breve. La meraviglia dovrebbe esser minore nei paesi dove al « capitalismo di stato » non ha corrisposto che una

diana di varianti sul tema, che da secoli non riesce ad ammorare, della curva e della retta. Quegli effetti di movimento irradiante, di espansione o contrazione, stati o dinamismo, quell'aprirsi e chiudersi della ruggiera dei cerchi in un ritmo continuo, fisso nelle battute e sottile ma deciso nelle varianti, non è che il risultato di una verifica controllata momento per momento, di un confronto tra una possibilità e l'altra.

Forse lei considera questa una produzione minore, rispetto agli oggetti di acciaio e di legno (due linguaggi sperimentalmente diversi: il legno suggerisce una corposità, che in questo caso, preferisco, e che è invece negata dalla qualità specchiante e tesa, arida ma di un ardimento ormai scontato, dell'acciaio). Io penso che non ci siano momenti maggiori e minori in una ricerca, ma può esserci solo quando va bene, coerenza, concatenazione, crescita; non a caso le sue opere sembrano visualizzare un processo di concatenazione e crescita nello spazio, sono cioè l'immagine, oltre che il risultato, della ricerca che lei conduce. Oggi, come si sostiene giustamente da più parti e in vari mo-

di, la ricerca vale anche più dell'opera, che può anche non esserci o svanire, e forse, in questo momento, è veramente l'unica cosa che conta.

Cordialmente, suo
m.c.

Maurizio Calvesi

« cultura di stato », eppure anche l'idillio dei consensi dei « cultural-militanti » alla dictablanda sociale, l'atmosfera di **promenade** ufficiale, l'arcadia socialista, l'altr'accademia magiara e sovietica, il supertecnicismo degli antitecnicisti letterari ecc. sono sintomi di una nuova universalizzazione del « silenzio parlato ». Che Voznesonski riscopra la poesia visiva calligrammatica e si reciti sotto con le sue quinte verbodisegnate appresso, o che Enzensberger se la prenda con il « documentismo » di Weiss componendo poemi con i lessici marxiani e tutta la problematica della « poesia negata » venga offuscata nella perlacea **promenade des poètes** sulla gran macchia grigia del

Gli « oggetti » di De Filippi

Un discorso sul lavoro di De Filippi non può prescindere da un più generale accenno a una situazione artistica milanese, nell'ambito di una situazione europea che ha ormai posto in chiaro alcune sue direttrici di ricer-



Fernando De Filippi - Le sofferenze della memoria (1970).



Fernando De Filippi - Episodico parziale (1970).

Balaton: non sono anche questi segni di un tempo che si oscura fra i più corruschi balenii e che persino con la sociometeorologia bisognerà prendersela se non si vuole pigramente-attivisticamente affondare nella cruenta calma?

I « MURI MOBILI »

Eppure quel pigr-attivo silenzio ungherese, quel dibattito come se (non fosse accaduto niente, oppure non riguardasse i così-ancor-detti poeti maiuscoli e, invece che « la poesia e la guerra e la pace », non fosse semmai più urgente parlare di « poesia

ca. Con l'avvento dell'Informale l'artista in genere ha voluto opporsi a una tecnologizzazione dell'arte e recuperare una sua autenticità individuale, opponendosi alla produzione industriale e valorizzando con la propria intenzionalità materia e gesto. L'intenzionalità dell'arte, che al momento dell'avanguardia storica si manifestò con l'imposizione di un « valore » a un oggetto di consumo, assume in seguito la sua presa di posizione contro la società mercificante, rivestendosi di paramenti parafenomenologici e ripristinando una nuova rigenerazione artistica dalla materia, rappresentata non solo come possibilità di forma scaturente dalla autodistruzione inevitabile dell'oggetto artificiale. La materia stessa diviene così la memoria dell'artista, e tende a costituirsi in brani, larve, recuperi indeterminati di residui formali incombustili. Da questa situazione drammatica, in cui a suo modo s'è trovato anche il De Filippi, nasce uno spessore dell'immagine che è tempo remoto, implicante una storia, ma non una storia reale, una storia possibile che è scontro, impatto con tutto quanto è nebulosamente presente nel tempo interno

dell'artista che oggettiva il suo stato; l'operazione dell'artista corrisponde, all'interno, a questo recupero di elementi indeterminati, che costituiscono lo spazio possibile della sua esistenza quotidiana.

Lo spazio dell'immagine è il risultato di una « somma », più che la condizione di quella organizzazione; l'artista vede in modo inconsueto, fa una scelta, pur non potendo prescindere da certi dati di fatto che sono ad esempio il valore quantitativo e parcellare, polidirezionale, dello spazio e del tempo dell'immagine della realtà; per cui già all'inizio delle sue visioni De Filippi recupera un insieme di ingredienti che assumono differente determinazione formale a seconda dell'avanzare di immagini sfocate nel suo spazio della memoria, a seconda degli elementi che si pongono a condizione del suo originario e quasi casuale nucleo formale.

Da questo stato viscerale, in cui si palesa il proposito selettivo e assembleante, si passa lentamente a un successivo chiarimento delle componenti formali, a una maggiore messa a fuoco di « oggetti » che colpiscono l'occhio con la forza del colore e la carica semantica, ac-

e guerra o guerriglia di classe » o di poesia e invasioni » o di « poesia e colpi di stato » o, magari, « di poesia e utopia » o di « cinevideopoesicassette »), quel mantenere aperti spazi per incontri trans blocchi militar-sociali, per dis-isolare le letterature dei piccoli paesi, quei tentativi non sono certo da demistificare soltanto a aprire di più o spalancare per toccare quei « muri » in cui Lukács-Kovács sostengono che c'è campo di azione per riempire l'attuabilità di quel limitato diritto (i giovani sostengono invece che quei « muri » sono mobili e non li tocchi mai neppure se ti ci scaraventi contro a testa bassa). Piuttosto, i poeti o gli scrittori o i letterati di tutti i paesi dovrebbero rivendicare la loro partecipazione democratica internazionale a questi « nuovi simposi » (**U Symposium**, si chiama una battagliera rivista degli ungheresi-jugoslavi) con la parallela partecipazione di quelle masse-pubblici di classe che invece sono assenti dalle assemblee dei funzionari della poesia di stato, superando le deleghe e le autodeleghe e allargando l'udienza...

Non è dei poeti che bisogna occuparsi, e neppure della poesia, forse, ma di quella attività utopioietica che accentra e rima le cose, i fatti, gli interventi, i contrastamenti. Non si può certo aspettare la fine degli Stati per negare la divisione del lavoro e la separazione del « lavoro di pensiero » da quell'altro (che è anch'esso lavoro di pensiero, neppure selvaggio, semmai inselvaggito dalla selvaggia industria che fabbri-

ca sistemi di ex-pensiero). Perché, un giorno o l'altro, **viendront les horribles travailleurs** di Rimbaud e « si c'est poétiquement que l'homme demeure, mais ce qui demeure, le poètes le fondent » come voleva Hölderlin, forse presto saranno « gli orribili lavoratori » che fonderanno anche i fonditori, al di là di quella pra-

quisendo dall'esperienza pop più il valore organizzativo e chocante, che non quello oggettuale; e nonostante un raffinato espressivo, una più rigorosa impostazione e sintesi compositiva, sull'orma di coeve chiarificazioni che vengono dal più interoc-



Fernando De Filippi - Paesaggio urbano n. 11 (1970).



Fernando De Filippi - Paesaggio urbano n. 12 (1970).

tique desespérée del lettore di Mallarmé, in questa nuova tragica **operation** dell'oeuvre qui s'accomplit en se supprimant. Perché ormai la poesia non sono i poeti ma i lettori negati che sono loro, oggi, quei « responsabili dell'umanità » che Rimbaud sperò fossero i poeti...

IL « FARE » SOVRASTRUTTURALE

Che fare, però, se si torna, teorizzandolo, all'**antagonismo a livello sovrastrutturale** (« il decentramento ideologico » sul n. 3-7 di « Che fare », appunto) e si punta su « una lotta autorganizzativa a livello sovrastrutturale », postvillegiando un'azione specifica dei salariati del lavoro mentale nella **in-lusione** che « l'uso dei valori estetici » in questa fase della storia come scissione umana possa farsi « entro lo sviluppo di processi rivoluzionari »? Non siamo ancora convinti tutti che l'**antagonismo dei salariati della « industria della coscienza »** è un antagonismo strutturale (che coinvolge cioè la cosiddetta sovra- nel suo farsi prodotto industriato, momento terminale di un processo di produzione in cui il pensiero è solo un atto, un gesto mentale)? E che « i valori estetici » (ah!, scorrente bitagma) non superano, non attraversano lo spessore vuoto della scissura, restano appannaggio mandarinesco inappropriabile? E dunque è solo sul piano della « funzione » espropriabile che ci si può muovere, in una azione organizzativa, sì, ma a livello infrastrutturale: semmai, di paziente spe-

santi manipolatori della produzione pop e visuale, il De Filippi resta legato alla sua vena originaria, di un artista che compone partendo da elementi residuali, sfrondati, cercando via via di conferire loro una sempre maggiore chiarezza morfologica sintattica, senza scordare che la memorizzazione resta immune dall'assunzione di tali elementi a termini autosignificanti, ma mostrando che il significato deve scaturire dalla messa in confronto e dallo scontro mutevole e aperto tra i singoli componenti l'immagine, dove entra una percentuale di caso e di inedito.

Fernando De Filippi è nato a Lecce nel 1940, si è trasferito a Milano, nel 1960, dove vive e lavora.

E.C.

L'immagine « critica » di Spadari

Esiste un modo di recepire una determinata realtà politica, attraverso il vigore e la perentorietà dell'immagine, non agiografica o esaltativa, ma « critica »; spesso volte è il risultato dell'imagerie quotidiana. Spadari ricomponne mentalmente un'immagine sottraendo alcune parti da un contesto di consumo e reinserendole in un nuovo contesto, ove accanto a strutture preminenti si accostano, per associazione mentale o strutturale, contrastiva, rigenerante, brani di evocazioni interiori sottratte a un patrimonio percettivo già inserito entro una strutturazione dell'immagine di tipo pop, visualizzata attraverso la apparecchiatura tecnico visiva.

L'equilibrio della composizione vien fuori così da un nucleo principale che si porta dietro quasi automaticamente allusioni per antifraasi, per associazione, per analogia di tipo figurale, percettivo o organizzativo: capita che sia anche lo

rimentazione negativa del limite riformista illusorio (la controinfrastruttura come aggregazione disgregativa di energie che si scontrano quotidianamente nel processo di produzione intellettuale con la superproprietà della propria parte di proprietà privata di capitale-cultura)?

Che poi le *littérateurs* si batta per una « infungibilità » del proprio prodotto, è una questione di coerenza di comportamento da generalizzare, sì, ma non prospettivabile in una strategia generale. L'ipotesi benjaminiana, nel momento stesso in cui l'universalizzazione elettrica della comunicazione riconsolidi « l'aura » perduta nella riproducibilità mediante l'altra riproduzione perfetta dell'originale attraverso i terminali visivi totali a domicilio, è da adeguare alle nuove necessità della prassi con-



Giangiacomo Spadari - Le drapeau rouge (1970)

trastativa. La personalizzazione imminente del rapporto « culturale » con i prodotti dell'industria crea distorsioni nuove, spazi immisurabili e forse infrequentabili alla contrazione fin qui prevista. Etc., ma sì, etc.

ALCUNI STUPEFACENTI « IMPRECISI »

Per cui è ri-desolato lo stupore, anche quello del microdiavolo disaccrescente, quando l'amico F. L. si sorprenda che « alcuni (ci risultano: M. Spinella in *Rinascita*, G. Toti in *Carte segrete*) svolgano per loro conto, con maggiore o minore imprecisione, aspetti dello stesso tema ignorando affatto chi lo imposta e discute con volontà militante, a fianco della lotta

orizzonte figurativo della cultura pittorica moderna a offrirgli l'occasione di vivaci e illuminanti accostamenti (Léger), talora ironici, comunque prolifici. Il recupero di una dimensione spesso di questa immagine, che pure si avvale di componenti chiaramente estraibili e recuperabili come elementi morfologici, allettati, come accade anche per altri artisti milanesi che tendono oggi a una chiarificazione rigorosa del loro linguaggio espressivo, produce contrasti dialettici, risultati suggestivi, che vanno oltre il puro dato delle singole immagini inserite; l'artista compone, strumenti e elementi linguistici sono proprio l'imagerie quotidiana, quella più significativamente politica e contestualistica, ma vengono come riattualizzati, esorcizzati e desacralizzati. Si può dire che l'immagine prevaricante, quella che lo spinge all'evidenziazione immediata, suggerisce accostamenti e associazioni quasi istintive, in un improvviso flusso della memoria, e l'immagine si temporalizza.

Pertanto, le evocazioni sono il prodotto di una reazione esercitata da una « combinazione » tra il materiale indotto e il crogiolo de-



Giangiacomo Spadari - « Dedicato » (1970).



Giangiacomo Spadari - Il muro umano (1970)

gli elementi che vengono fatti risalire alla dimensione figurativa dell'immagine resa cosciente, chiarita; questo fa sì che le « combinazioni » di Spadari si conformino a combinazioni automatiche di tipo linguisticoformale, come se i fatti figurativi fossero « posti assieme » per un misterioso raptus

politica nuova, una rivista molto nota ». Si potrebbe troppo facilmente voltar la moneta e ri-ripeter-si. Se qualche volta può accadere che, per improvvise difficoltà logistiche o assenze o indisponibilità pratiche, « alcuni » non collaborino a questa o a quella iniziativa perché stanno agendo altrove (sperando in concomitanze strategiche, almeno se non sempre in quelle tattiche), non li si può ac-

cusare, quegli « alcuni » utopoietici e più o meno imprecisi (non « più o meno precisi »; « più o meno imprecisi » — e vabbene) di « ignorare » etc. E già così arduo respirare in qualche prassi collettiva e negarsi e rinnegarsi (con una «*enne* sola) e agire comunque per coagulare o ricoagulare energie infungibili al nemico, disaggregando e disistemizzando. Perché desolarsi, stupirsi, sorprendersi? Ci domandiamo tutti « che fare », senza rinunciare a « fare » intanto, a pensarci spensandoci, radendo la **tabula** delle logie delle idee, come voleva lo zio Karl. Meglio trovarsi, ritrovarsi. Fuori delle pagine, dei libri, delle logie (si capisce, sì tutto questo è detto e vissuto « in contraddizione », da chi ci malvive e dice di uscire dalle pagine scrivendolo sulle pagine: Induriamo queste pagine, dunque, se è possibile. E se no, fra le pagine dei muri...)... Altrimenti dubitiamo insieme, ancora più acuminatamente. **Il faut appliquer le Doute absolu, l'Écart absolu, aussi à la Revolution, en la faisant, avec la disparition de ce que nous appelons valeur... (Il sont donc restreints au doute partiel, parce qu'ils ont des livres...)...**

DECENTRAMENTO, D'ACCORDO: QUALE?

Allora, il decentramento, d'accordo. Ma al di là dei « valori estetici » che pure si attorciano a spirale nella complessità coerente dei processi

coagente; per questo, anche se sembra ci sia una direzione predeterminata dei contenuti dell'immagine, occorre sempre ricordare che quelle immagini, come le immagini filmiche esigono la sequenza all'interno di un tempo di coscienza, un tempo di fruizione che dissolve il senso delle parole per riprodurre un senso di discorso.

Spadari in tal modo propone una rilettura dell'imagerie quotidiana, da quella circostante a quella del mass media, una specie di riduzione all'osso della mitografia politica, come con la tecnica della macchina da presa che lega una serie di immagini tramite una particolare sintassi.

Ora, non è da negare che Spadari si compiaccia magari qualche volta di accostamenti fortemente reattivi e perciò spesso allusivi imprecisamente, « urlanti »; né che indulga (ma a chi non accade, tra i tanti artisti d'oggi?) nell'ostentazione dell'ambiguità dell'immagine. Però, dove più riesce la sua strumentazione è nel tentativo di esibire un materiale linguistico le cui componenti morfologiche siano già di per sé « significative, in modo che da un certo tipo di significazione esaustiva

e banalizzata venga fuori una possibile problematicità, in quanto all'interno della strumentazione linguistica appaiono le situazioni, gli «squarci» di una immagine in fieri, rifrangiibile in continuo, nella sua attualità e inusualità, proprio agli occhi di un fruitore avveduto.

Giangiacomo Spadari è nato nella Repubblica di San Marino nel 1938. Ha studiato a Roma e si è trasferito a Milano nel 1961, dove vive e lavora a tutt'oggi.



c. c. Giangiacomo Spadari - Rapporti (1969-70).

Le rifarfalle di Margonari

Trenta per quaranta, PAPILIO 20 è una macrofavola a fotopitturacollage di Renzo Margonari; divertitamente prefato da Cesare Zavattini con due impaginatissime pagi-

delle forze produttive planetarie. Verso la problematica dei «pubblici», nella loro doppia negazione: la loro dimensione più ristretta della dimensione del popolo eppure più vasta di quella dei produttori di beni mentali.

Sappiamo tutti, non ci facciamo illusioni, che il **décalage** fra il «gusto estetico» delle masse (anche della «popolazione attiva» o degli «intellettuali organici della classe operaia») e gli sviluppi dell'**aïstesis** (la evoluzione culturale post-biologica) resterà profondo crepaccio storico per lungo tempo.

Anche se agiremo tutti insieme più efficacemente, speriamo, perché presa di coscienza e sensibilizzazione siano più sintetiche e abbraccianti

tutti le misure dell'esistenza, lottando perchè si mettano « a fuoco » pubblico, classe, popolazione attiva, popolo.

Ma intanto reagiamo insieme alla **escentrazione sociale dell'essenza umana.**

Concentrando e decentrando (non si può decentrare senza una centralizzazione del decentramento stesso, o non si ha più una nozione della struttura sociale). Facendo a pezzi le sovrastrutture psicologiche, prima delle altre. Perché la coscienza di massa della separatezza dai mezzi di produzione (tutti i mezzi di tutte le produzioni, materiali e « spirituali » — « spirituali » le chiamava Marx) cresca insieme alla coscienza di massa degli effetti alienanti dello sfrutta-

ne bianche e la firma: consta di 1619 + 20 + 99 = 500 copie diversificate tipograficamente da quelle in cartelle, a quelle in folio a quelle firmate - numerate a quelle in edizione speciale della SAK-Carta; a prezzi, ovviamente di diversificata anche essa affezione... E già, da queste prime notizie il macropittolibro salta agli occhi fantastici del lettore...

Ma altre notizie soccorrono altre fantasie. Leggiamo la divertitissima informazione bibliografica, sotto le foto dei Margonari (padre, filletta e farfalla incollata): « l'autore di questa storia ha



Renzo Margonari - Collage (1970).

ideato immagini e disascelle e anche ha curato l'aspetto grafico del volume, è (ma sì, dopo il punto la minuscola, perché no?) un notissimo pittore surrealistà la cui opera è apprezzata dai maggiori critici europei, molte pubblicazioni gli dedicano il loro spazio, alcune riviste italiane gli hanno dedicato l'intero numero, è anche un noto specialista di arte fantastica e un battagliero polemico, collabora a numerose riviste di cultura e specializzate ed è redattore di *mac*, il portico (maluscolate pure da voi, lettori miei), questione d'arte, collabora alla terza pagina del quotidiano *Paesera* come critico d'arte e scrive numerose prefazioni nei cataloghi dei pittori di budirizo fantastico, ha organizzato rassegne di risonanza nazionale come « Il recupero del fantastico » e « convergenze », ha vinto un premio internazionale per la critica, è anche un apprezzato incisore. In questo campo sono state pubblicate diverse raccolte di acqueforti, serigrafie, litografie, dal 1959 partecipa a quasi tutte le più importanti rassegne di pittura e bianconero in Italia e all'estero conseguendo significativi riconoscimenti, suoi dipinti so-

mento quotidiano (l'illeggibilità, per esempio, di tanto mondo, compreso quello « scritto »: una illeggibilità, beninteso, da non affrontare con le rivendicazioni populiste della leggibilizzazione anticipata sul rivoluzionario). La questione del « pubblico », comunque, dei lettori, degli spettatori, dei consum-utenti...

AGONIA DELLO SPETTATORE

La « nuvola mistica » incombe sempre velando la coscienza, e infatti persino nel bel mezzo del più generosi tentativi di antinfrastrutturare le energie rivoluzionarizzailli — circuiti antagonistici, teatri fuor-di-platee, clem-azione, ecc. — si nuota ancora dentro l'illusione di poter « vincere il nostro isolamento di spettatori per mutarlo in un sentimento di responsabilità solidale, di collaborazione » — per dirla, ma sì, guarda un po' con Adolphe Appia —. Perché, certo, « lo uso del termine **rappresentazione** diventerà a poco a poco un anacronismo — predicava Appia, appunto — un non senso ». Ma, se « vorremmo tutti agire in accordo unanime », « la arte drammatica di domani sarà un atto sociale a cui ognuno porterà il suo contributo » solo se, per esempio, non ci illuderemo di autorizzarci a livello sovrastrutturale ma attaccheremo alla base le infrastrutture che sovrastrutture si fingono, mentendo la loro materialità di **pensiero morto** nel fitto della nuvolaglia mistifatta.



Nani Tedeschi - Olmo (1970).

E allora, « chissà » davvero: « forse, dopo un primo periodo giungeremo a feste maestose a cui tutto un popolo parteciperà in cui ognuno di noi esprimerà la sua emozione, il suo dolore e la sua gioia, e in cui nessuno acconsentirà a restare spettatore passivo ». Gli uomini acritti, spettati letti, visti e televisati negheranno la loro passivazione...

CHI RAGIONA E CHI SREGIONA.

Ragionando o regionando? La programmazione regionale della cultura,

no esposti in alcuni musei d'Italia e d'Europa, da quattro anni è padre di una bellissima bimba, valentina, a cui dedica questa favola... ».

E la favola, che ci autodedichiamo anche noi è breve-lunghissima: « giunsero sulla terra / furono avvistate le prime / apparivano all'improvviso / c, si spaventò / una donna no / in giappone i bambini erano inquieti / a - / e a ... / naturalmente a new york - / minima m, si trasformò / una certa valentine diventò anche un pò pesce / gli ibridi più strani passavano nell'aria / naturalmente a roma / i bimbi ormai preferivano gli abissi / valentine conobbe un tonno / pagina nera / un anno dopo / a - / e a ... / naturalmente a Parigi / ovunque. » Ovunque con le seguenti relative dell'immaginazione, si capisce: la grande metamorfosi della specie e del pianeta è compiuta: dall'apparizione delle prime farfalle sulle pagine del planetino di carta marginario, lo anti-universo privato si è sottoposto a mutazione: restano gli elitre e occhi valentinidi, capaci di immaginare il reale, o di realizzare l'immaginario. Venti papilionides, dunque, e fotografie e farfalle miscelate a 241

plurisegnifere, a incantare, a suggerire, a insegnare come si fa a svedere e rivedere il mondo: dalla palla planetaria fotografata su un razzo a una cupola da osservatorio a una veduta desertica da atlante, a copertine di rotocalco derogate, a nudità gentili ancora più ingentilite da ludibondi papillotes, e acque e porte e grattaspi e abissi scritti, caverne e cieli-moti e eccetera sogghignanti rieceteranti (continue vol, dunque: questo è un piccolo manuale d'istruzioni per la fabbricazione e l'uso di fantasie privat., pubblicizzabili e di phantasis-ex-machina privatizzabili, ad personam filiolae).

In somma, la marginalità come spazio è convincente anche perché aperta a tutte le altre (l'è che si vogliono metalmaginare). L'operazione del giovane critopittore mantovano è scanzonata e serissima: la si può fare con lui e rifare da soli, la si può consigliare ai ragazzini (che sono adultissimi anche se adulterabili), e più vecchi di noi, perché dopo di noi venienti e con più tempo e non-tempo alle spalle) e sperimentare sulle pareti domestiche e stradali, filmare anche (in cine-manifestini maga-

si vuol dire, dato che c'è già chi sregiona... È un fatto che le « commissioni culturali di partito » parlando abbondantemente di « decentramento e quindi moltiplicazione degli spazi culturali », di « gestione democratica delle cultural-strutture », di « diffusione di una cultura decondizionante e di emancipazione », di « partecipazione dei lavoratori alla produzione culturale » — e dovrebb'esser facile vedere quali e quanti equivoci e ambiguità, non solo terminologiche ma ideologiche, siano infiltrate già in questi « principi di fondo » (fatta pure la tara delle considerazioni tattiche inevitabili per un primo stadio di comprensione). La « crisi delle strutture culturali italiane » non è certo una « crisi » di cui si debbano preoccupare le forze antagonistiche **come se** si trattasse di una crisi del pensiero umano. Si tratta di crisi strutturali appunto, e non sovrastrutturali — e si potrebb'esser d'accordo sulla prima formulazione se subito dopo « la commissione culturale » non chiedesse una « modifica radicale della politica dello Stato verso la cultura e la sue strutture », **come se** le forze operaie fossero già a un quasi-potere e la « cultura » per la quale modificar politica fosse differenziabile dalle strutture statali di qualcosa che, dunque, non è che « cultura di stato ».

Come si possa fare oggi a « porre al servizio, non degli interessi e dei valori classisti della borghesia, ma dei lavoratori italiani, di tutta la na-

zione italiana « queste strutture, sia pure modificate radicalmente (ma che significa, che cos'è questa modifica radicale?), non si capisce perché non si può. A meno di non accettare una interpretazione tanto riduttiva dell'azione di classe all'interno dei processi produttivi dell'industria della cultura. Come si può far diventare « ogni strumento culturale » su cui possa agire lo Stato « uno strumento di maturazione e liberazione delle coscienze, ecc. » — e quasi istituzionalmente? Si può pen-

re?), cinevideocassetizzare, introdurre nelle aule scolastiche tra i libri dei tre mondi o, infine, audinare, rianimare chos (scara-ventare quelle farfalle, pericolosissime all'ordine papilionaceo accademico, nelle aule e sfarfalleggiare con loro, appunto, mutati-mutanti i farfalloni che sono un'altra cosa anche se « amorosi » e mozartiani), insomma e inasottraendo dunque : grazie renzo, venti papilioncs sono ancora pochi ...

G. T.



Nani Tedeschi - Olmo (1970).

Gli olmi di Tedeschi

Ogni mostra personale di Nani Tedeschi — e ormai sono tante — costituisce sempre un avvenimento degno del massimo interesse, soprattutto per coloro che conoscono da vicino la sua opera, e che non ignorano

I notevoli risultati acquisiti. Il suo impegno poetico — poesia amara, cruda, reale — come salvezza contro la massificazione — è estremamente attuale nella figurazione, nella simbologia; coerente nel continuo scarno scavare il tema fondamentale — la vita — sempre riproposto nel rinnovarsi felice delle immagini. Ricordo la poesia di Meconi dedicata al « Coccodrillo » di Tedeschi esposto alla mostra della « Baracca » a Ravenna: « Ma cos'è Un televisore? / una lampada enorme? / sguardi di ferita? / un prato, una collina? / o una grotta fantascientifica? » / « Ma come, non lo vedi? / F' un coccodrillo!! » / « E davanti? » « Le sbarre!! » / « E dentro? » « Fiumi immensi, / verdi azzurri senza fine / e un dolore contenuto, / quasi sardonico / che aspetta e che vuole vendetta ».

In questi ultimi anni Tedeschi ha inciso un cospicuo numero di rami, all'acquaforte ed alla punta secca, che denotano sicure qualità di sensibile incisore, che crede al « buon mestiere » come mezzo da piegare per ottenere validi risultati, con quella coerenza che lo fa atinare. « Il racconto, la protesta, assumono una dimensione simbolica, tutta af-

sare a « piani regionali di sviluppo della cultura »? Oppure si può concretamente pensare soltanto a una lotta per imporre la verifica di massa della funzione attuale delle istituzioni culturali, e per la conquista delle condizioni necessarie a una controistituzione di forme di intervento autogestite ed extrastrutturali?

LA CULTURA-STATO.

Gli « enti o consorzi regionali culturali », se interpartiticamente gestiti secondo « aperture » politiche non verificate ancora, possono valere antibolcicamente. E allora i già così detti « spazi culturali » resteranno condizionati anche istituzionalmente alle fonti di finanziamento statale-regionali.

Come decentrare, dunque, nella decentrata struttura, spazi che non dipendano ombelicamente dal corpo del potere statale delegato?

Il problema è appena stato sfiorato, in questa fase elettorale di una ristrutturazione dallo stato che accentra il decentramento burocratico da ormai un secolo. La ristrutturazione statale senza modificazione rivoluzionaria nei rapporti di potere e di classe su scala nazionale può aprire terreni di contraddizione sociale più acuta, certo. Ma anche chiudere o ghettizzare o ricondizionare. O portare a nuove forme di gestione democratica delle strutture capitalistiche della cultura di stato.

Che fare, allora? Ci risiamo. Il fare, comunque, non può essere il far mentale. Il fare è fare pensante pen-

sato. Ma i suoi prodotti sono azioni. Diaboliche azioni. Ogni azione è un estremo, o no?

il diavolo dell'avvocato
[malvivente in contraddizione,



si capisce ']
alias

Gianni Toti

² Bastard, a confermar-confessare la contraddizione, la brava nera apposta sul numero precedente delle «Caric» — pag. 51 allo «strip-tease di campagna» tedesca. Certi interventi politicisotti hanno intimidito anche il ritoccatore di foto, in tipografia. L'assenza del «diavolo» ha lasciato «l'avvocato» nel dubbio che non ha dubitato di se stesso. Conclazione: brabe di buia caligine. Tristis est cuncta mea...

fidata alla carica e-
spressiva del segno,
al loro mordere più o
meno intenso sul bian-
co della carta; i que-
sti pappagalli dello
200 si tramutano in
grovigli di segni neri,
in una sorta di scrit-
tura aggressiva ed in-
quietante».

Walter Piacesi



Il manifesto di «La ragazza meraviglia», il film di György Szabó, un giovane regista del Gruppo Bela Balazs di Budapest, che ha entusiasmato quel settore delle giovani generazioni di spettatori ungheresi che hanno potuto vederlo (la circolazione di questi film «sperimentali» è ancora limitata agli «afficionados», al pubblico «culturale»). Un film che dovrebbe essere visto e discusso anche da noi, nel suo gioco di autocontestazione critica implicita nel racconto: i personaggi attori che mettono in questione se stessi, il racconto, il regista, il cinema...

LEONARDO SCIASCIA

precisa a Kocetov

il VIZIO dell'IRONIA

Palermo, 15.4.1970

Caro Javarone,

leggo finalmente, sul 12 di **Carte segrete**, la pagina in cui Kocetov parla di un incontro con me, a Caltanissetta. Già era stata segnalata da Vittorio Strada su **Rinascita**: e alla segnalazione seguì una mia lettera, pubblicata dal settimanale, che forse vi è sfuggita o avete dimenticato. Dicevo, nella lettera, come si era svolto il colloquio tra Kocetov e me: Kocetov parlava in russo, io in italiano, l'interprete in francese. Kocetov, che evidentemente non aveva mai letto un mio libro e soltanto vagamente sapeva che avevo scritto sulla mafia, non si è reso conto dei due elementi che, da parte mia, caratterizzavano l'incontro: l'ospitalità e l'ironia. O forse dell'ospitalità si è reso conto, del tutto esteriormente; ma dell'ironia in nessun modo.

È un vizio che dovrei levarmi, quello dell'ironia. Già è malintesa nel nostro paese, figuriamoci passando da un interprete che arriva all'italiano attraverso il francese e la consegna in russo ad un uomo come Kocetov. Ma allora io non sapevo chi fosse Kocetov: mi è parso, sì, un po' stalinista; ma siccome non so in che consista, effettivamente, per tanti comunisti, il non esserlo più, ho lasciato correre.

Forse per chi mi conosce e chi mi legge non c'è bisogno di questa mia precisazione. Ma non si sa mai. Cordialmente tuo

Leonardo Sciascia

Anche noi, forse, dovremmo «levarci il vizio dell'ironia» che vorrebbe levarsi il nostro amico Sciascia. Credevamo che quel vizio fosse evidente nella pubblicazione, nel n. 12 delle «Tre pagine italiane» di Kocetov («ma che cosa vuoi, funzionario della letteratura»), e non fossero necessarie altre precisazioni, né per chi conosce Sciascia né per chi non conosce Kocetov. Tuttavia «non si sa mai», come dice Leonardo, d'accordo. E quindi grazie. I kocetovniki esistono e non hanno certo smesso di neo-zdanovizzare. «Non si sa mai», anzi «si sa sempre» che bisogna continuare a denunciare le mafie come fa Leonardo Sciascia, coraggiosamente. Le mafie di tutto il mondo, vogliamo dire.



SEDA

SOCIETÀ EDITRICE

PER LA DIVULGAZIONE DELL'ARTE

GEORGES SÉCAN

Arte Universale

20145 MILANO - Via M. Pagano, 52
Telefono: 430.386 - 430.273 - 436.010

PREMIO TORMARGANA

La Giuria

Elio Filippo Accrocca
Maria Luisa Astaldi
Domenico Bartoli
Alberto Bevilacqua
Libero Bigiaretti
Gianantonio Cibotto
Lino Cucci

Ettore Della Giovanna
Luca Di Schiena
Pasquale Festa Campanile
Massimo Franciosa
Franco Gentilini
Giuseppe Girosola
Livio Jannattusi

Luciano Lusi
Paolo Emilio Nistri
Luigi Pallottino
Leone Piccioni
Vincenzo Ussani
Massimo Vecchi
Giancarlo Vigorelli

I premiati

Giorgio Albertazzi
Raphael Alberti
M. A. Azzurri
G. B. Angioletti
Antonio Baldini
Simone de Beaumont
Goffredo Bellonci
Maria Bellonci
Carlo Bernari
Enzo Biagi
Libero Bigiaretti
Valentino Bompiani
Vincenzo Cardarelli
Giacomo Debenediti
Eduardo De Filippo
Arnaldo Fracchi

Franco Gentilini
Pietro Germi
Gianni Gnanzotto
Renato Guttuso
Paolo Lescandaro
Giuseppe Longo
Anna Magnani
Giacomo Manzù
Paolo Monelli
Giancarlo Menotti
Alfredo Montelli
Giuseppe Padellaro
Leone Piccioni
Indebrandto Pizzetti
Neri Pozza
Mario Praet
Giorgio Prosperi

Salvatore Quasimodo
Salvo Randone
Leonida Repaci
Jean-Paul Sartre
Gianni Schicchi
Giacinto Spagnoli
Paolo Stoppa
Bonaventura Tecchi
Giuseppe Ungaretti
Giancarlo Vigorelli
Giuseppe Villaroel
Monica Vitti
Cesare Zavattini
Bruno Zevi
Giorgio De Chirico
Giorgio Strehler



AI BIBLIOFILI

*che ne faranno richiesta
inviando il proprio biglietto
da visita, o questo tagliando,
Franco Maria Ricci sarà onorato
di far pervenire la brochure
sulle sue edizioni e insieme
notizie sul Club dei bibliofili
da lui promosso.*

Nome e indirizzo

*Franco Maria Ricci
43100 Parma, via Farini 43*

Biblioteca di politica e sociologia

... una monumentale impresa editoriale
... raccolti e illustrati gli articoli più significativi
pubblicati sulle riviste e sui periodici
di questo secolo...

RINASOITA (1944 - 1962)

antologia in 3 volumi
a cura di Paolo Alatri

MONDO OPERAIO (1956 - 1965)

antologia in 2 volumi rilegati
a cura di Gaetano Arfè
prefazione di Pietro Nenni

CRONACHE SOCIALI (1947 - 1951)

antologia in 2 volumi rilegati
a cura di M. Glisenti e L. Elia

CRITICA LIBERALE (1952 - 1965)

antologia in 2 volumi rilegati
a cura di Gian Piero Orsello

CIVILTÀ CATTOLICA (1850 - 1945)

antologia in 5 volumi rilegati
a cura di Gabriele De Rosa

... e di imminente pubblicazione:

USA | URSS

LA GRANDE SFIDA

enciclopedia « faccia a faccia »
in 3 volumi rilegati e illustrati

LUIGIANO LANDI EDITORE S. p. A.

52027 - S. GIOVANNI VALDARNO

LA NUOVA ITALIA

Il Castoro 1970

Monografie critiche mensili sugli scrittori contemporanei

FENOGLIO di Gina Lagorio

NERUDA di Antonio Melis

SERRA di Giovanni Pacchiano

BERTO di Corrado Piancastelli

HERNANDEZ di Gabriele Morelli

APOLLINAIRE di Pascal Pia

PASOLINI di Carlo Salinari

SARTRE di Sergio Checcoli

OSBORNE di Gian Luigi Falabrino

BASSANI di Giorgio Varanini

VITTORINI di Sandro Briosi

Abbonamento a 12 numeri L. 7500, 1 volume L. 800

Giovanni Maria de Rossi

Torri e Castelli Medievali *nella Campagna Romana*

volume di 184 pagine

501 illustrazioni in bianco e nero

6 tavole fuori testo

sovraccoperta a colori plastificata

formato cm. 24 x 28

prezzo L. 20.000

Le richieste vanno indirizzate a:

edizioni d'arte

De Luca

00185 roma - via gacta, 14 - tel. 487.324

c/c postale 1/20569



**EDITORE
GUANDA
PARMA**

Novità

Collana Fenice

- Louis Aragon: *L'IRA E L'AMORE, con testo a fronte, a cura di Gilberto Finzi*
- Robinson Jeffers: *LA BIPENNE E ALTRE POESIE, con testo a fronte, a cura di Mary de Rachewiltz*
- Wolfgang Borchert: *OPERE, con testo a fronte, a cura di Roberto Rizza*
-

Piccola Fenice

- Albrecht Haushofer: *I SONETTI DI MOABIT, con testo a fronte, a cura di Ervino Pocar*
- I FADOS, *con testo a fronte, a cura di Elena Clementelli*
- Yvan Goll: *LES GÉORGIQUES PARISIENNES, con testo a fronte, a cura di Cristina Braccio*
- NICARAGUA ORA ZERO, *con testo a fronte, a cura di Pietro Cimatti*
-

Problemi d'oggi

- SOCIALISME OU BARBARIE, *a cura di M. Baccianini e A. Tartarini*
-
- JOHN FLORIO, *a cura di Carlo Maria Franzero, Edizione di lusso, rilegata in tela*

Se considerarán seis géneros literarios: NOVELA * TEATRO (obras de teatro) * ENSAYO * POESÍA (libro de poemas) * CUENTO (libro de cuentos) * TESTIMONIO.



En lo que respecta a Poesía, Novela, Cuento y Teatro no se exige que el tema se ajuste a características determinadas. El ensayo será un estudio sociológico, histórico, filosófico o crítico sobre temas de la América Latina. El testimonio será un libro donde se documente, de fuente directa, aspectos de la realidad latinoamericana actual.



Los libros presentados deben ser inéditos en lengua española. Dichos libros se considerarán inéditos aunque hayan sido impresos parcialmente en publicaciones periódicas.



Las obras deberán presentarse anónimamente, en original y copia, escritas a máquina en papel 8 1/2 x 11 pulgadas (carta), acompañadas de un sobre cerrado, en cuyo exterior deberá indicarse el género literario en que concursa y su tema, y en el interior el nombre, dirección postal y ficha biobibliográfica del autor. Para facilitar el trabajo del Jurado, se ruega el envío de original y cuatro copias.



Los Jurados otorgarán un Premio único e indivisible por cada género, que consistirá en \$1.000.00 (mil dólares). Publicación por Editorial Casa de las Américas. Los Premios y Menciones serán traducidos a los idiomas extranjeros y publicados en español en varios países de la América Latina.



Los Jurados podrán recomendar para la publicación total o parcial, en las colecciones, cuadernos o revistas de la Casa de las Américas, y a juicio de ésta, las obras (o parte de ellas) que consideren de mérito suficiente.



Las obras deberán ser remitidas a las siguientes direcciones: Casa Postal 2, Berna, Suiza, o Casa de las Américas, G y Tercera, Vedado, La Habana, Cuba.

PREMIO CASA DE LAS AMERICAS 1970



GRUPPO TIRRENA

COMPAGNIA TIRRENA DI CAPITALIZZAZIONI E ASSICURAZIONI

SOCIETÀ PER AZIONI

CAPITALE LIRE 3.000.000.000
INTERAMENTE VERSATO

ROMA - VIALE AMERICA, 201

RAMI ESERCITATI

VITA - CAPITALIZZAZIONE - RISCHI
IMPIEGO - INFIDELTÀ - INCENDIO
FURTI - VETRI - GRANDINE - RE-
SPONSABILITÀ CIVILE - INFORTUNI
TRASPORTI - FILME AERONAUTICA
CAUZIONI

Società Italiana di Assicurazioni

SOCIETÀ PER AZIONI

Capitale Sociale L. 200.000.000 interamente versato

ROMA - VIALE AMERICA, 201

RAMI ESERCITATI

CORPI E MERCI PER VE MARITTIME TERRESTRI FLUVIALI
ED AERIE - INCENDIO - FURTI - VETRI E CRISTALLI
INFORTUNI - AERONAUTICA - FILME - RESPONSABILITÀ
CIVILE - GRANDINE - CREDITO - CAUZIONI - RISCHI
DI IMPIEGO - QUANTI AL MACCHINARIO INDUSTRIALE
RASSICURAZIONI

Lloyd Internazionale

Compagnia di Assicurazioni

SOCIETÀ PER AZIONI

Capitale Sociale L. 1.000.000.000 interamente versato

ROMA - VIALE SHARPSHARE, 71

RAMI ESERCITATI

RESPONSABILITÀ CIVILE - BESTIAME - INCENDIO - IN-
FORTUNI - GRANDINE - FURTI - TRASPORTI - CREDITO -
CAUZIONI - RISCHI DI IMPIEGO - RISCHI CINEMATOGRA-
FICI - CRISTALLI - QUANTI ALLE MACCHINE

Unione Euro-Americana di Assicurazioni

SOCIETÀ PER AZIONI

Capitale Sociale L. 500.000.000 interamente versato

ROMA - VIALE AMERICA, 204 - PALAZZO TIRRENA

RAMI ESERCITATI

INFORTUNI - MALATTIE - RESPONSABILITÀ CIVILE VERSO
TERZI (ESCLUSE AUTO) - FURTI - TRASPORTI (SENZA
STR) - ASSICURAZIONI RELATIVE ALL'HOUSING
CINEMATOGRAFICA

Agenzie operanti in tutte le città d'Italia

LIRE MILLETRECENTO

14

CARLIE

STEELE

1970



primo e questo mal infante con
mercato americano idea ingoia
verrà un contributo di 5 000 al
lazione colpe di Memphis, nel
nell'epidemia di febbre gialla indi
tributo di Mr. Gould non gli ex
la rendita di quell'ora che giur
gliare — poiché egli era un uo
la tempesta di adolente gratitudi
in largo per gli Stati Uniti — in
sfora privata — avrebbe possi
che per un milionario americano
morti o in presenza di morte —
avrebbe potuto comprare un gu
cosa più nobile della stessa ave
Il bangalo lasciò dietro
do opere da giganti ai giorni mo
saldi. Tutti in fretta. Tutti in a
in modo disonesto se non, no
Sverwood Anderson avrebbe risp
lo stesso disgusto fin da un po
Windy McPherson's Son. Drez
logia di Cunningham e in An
giore e autore grande, ogni scrittore
Mark Twain, almeno fino agli a
to essere una operazione d'impo
ché a quel punto era ilato per

E quello nato rivoluzion
ria — la fine della vecchia Ke
pero Americano, della Dinastia
lismo Americano, un rivoluzion
della terra, anzi loro dinastia
da tre generazioni di scrittori
Mark Twain — fu quello rivo
plus questione di determinismo
ricchezza della frontiera americ
debili, i Caruso, i senatori C
tempiamente inestricabili? Se
114 Could il destino americano ne

una classe particolare di uo
ramento, per gioco di circo
ura o per accortezza, che la
e per sfruttare quei fatti po
gli avevano fornito, così libe
altra cultura più inveterata,
pensare l'uso e abuso che fe
lata. Il determinismo storico
il ruolo dell'individuo della
riche, ma non può mai lar
"inevitabile" è soltanto di
conflitto di codeste volontà
lo sterio Marx, hanno pro
no conseguenze storiche che
cammino previste
diventate ricchi ad ogni co
solti di Twain. L'intera co
ta. Sembra che il vangelo
grandi apostoli, oggi, sono
xander" e il resto di quella
ente sono stati riscritti dal
si nelle colazioni romagnole
È stato riferito che il presi
to di morte l'altro ieri. De
negli ultimi due o tre mesi,
e immaginato che le cause
il dispiacere e la vergogna
ne dei due o tre milioni di
e delle zedour e degli or
opre con stupori che non è
a di codesti uomini, sono
ati per essere stati denun

te di ironia, di parodia, di
e Twain in codeste polem
ritica ispirata. Come il suo
da e godova nel replicare. 115



primo e quanto mai infame corruzione della moralità commerciale americana stava inghiottendo i più onesti milioni di abitanti.

La mia tribù, che era la più numerosa, si era divisa in due parti. Una parte, che era la più numerosa, si era divisa in due parti. Una parte, che era la più numerosa, si era divisa in due parti.

TIFFEN Color Control Patches



Ma il nuovo vangelo di diventare ricchi ad ogni costo non era limitato ai lontani di fuori. L'intera comunità degli affari ne era permeata. Sembra che il vangelo sia pervenuto universalmente. I suoi grandi apostoli, oggi, sono quelli della...

Ma il nuovo vangelo di diventare ricchi ad ogni costo non era limitato ai lontani di fuori. L'intera comunità degli affari ne era permeata. Sembra che il vangelo sia pervenuto universalmente. I suoi grandi apostoli, oggi, sono quelli della...



Ma il nuovo vangelo di diventare ricchi ad ogni costo non era limitato ai lontani di fuori. L'intera comunità degli affari ne era permeata. Sembra che il vangelo sia pervenuto universalmente. I suoi grandi apostoli, oggi, sono quelli della...

Ma il nuovo vangelo di diventare ricchi ad ogni costo non era limitato ai lontani di fuori. L'intera comunità degli affari ne era permeata. Sembra che il vangelo sia pervenuto universalmente. I suoi grandi apostoli, oggi, sono quelli della...

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

La questione è che ci sia una classe particolare di bo-

primo e quanto mai infame corruttore della moralità com-
mune americana, classe includendo innumeri milioni robati.

TIFFEN® Color Control Patches



Goldi Falli in Jetta Falli in abbondanza prodigiosa Falli in modo divinito in punti, questo se ci sei entrato Anderson Anderson avrebbe ripetuto lo stesso consiglio con

Ma il nuovo progetto di diventare ricchi ad ogni costo non era limitato ai componenti di sinistra. I lontani compagni degli affari ne era felice. Sembra che il viaggio del presidente americano e i suoi grandi protetti:

TIFFEN Gray Scale



libertà della frontiera americana, i Rockefeller, i Vanderschuer, i Carnegie, i tenitori (Clark e i Jay Gould erano semplicemente inevitabili). Se non ci fosse stato un Jay Gould il destino americano ne avrebbe inventato uno?

E quali piacevoli sfumature di ironia, di parodia, di satira e di presa in giro evocava Tuzin in queste polemiche, questi brani rutilanti d'invenzioni ispirate! Come il suo spirito balzava a porger la sfida e sodeava nel replicare!